

Université Paris 7 – Paris-Diderot

**Le temps dans *Les Contemplations*
de Victor Hugo**

par

Colette VERGÉ-GRYNER

Thèse de doctorat soutenue le 21 novembre 2012 devant Mme Claude Millet et MM. Dominique Combe, Jean-Marc Hovasse, Jean-Marie Gleize, Guy Rosa

INTRODUCTION

Le temps dans *Les Contemplations* de Victor Hugo

Ô éternité de l'art !
Un homme, un mort, une ombre, du fond du passé, à travers les siècles, vous saisit¹.

Quelques vers parfois suffisent à saisir le lecteur. Une voix, une vision et un rythme. De Lamartine, la postérité a retenu ces vers « Ô temps ! suspends ton vol et vous, heures propices ! / Suspendez votre cours. » (« Le lac », *Méditations poétiques*) ; de Victor Hugo, tous connaissent « Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne, / Je partirai. Voistu, je sais que tu m'attends. » (*Les Contemplations*, IV, 14). L'un pleure sa maîtresse, l'autre songe à sa fille Léopoldine, tous deux expriment dans un poème lyrique le souvenir de l'être aimé et perdu. Mais ils diffèrent dans le rapport au temps qu'ils établissent : Lamartine regrette le passé disparu et la fuite du temps dans un style oratoire alors que Hugo, paradoxalement, ouvre le temps vers le futur dans le rythme prosaïque de son vers, dans sa « poétique du continu, [...] le continu du temps² ».

Le temps dans *Les Contemplations* est en effet essentiel. Toutes les expressions temporelles de la préface (« Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes », « j'ai, dans ce livre, enregistré mes jours », « ma vie heure par heure », « une destinée est écrite là jour à

¹ William Shakespeare, I, III, *L'art et la science*, 4, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 301.

² Meschonnic (Henri), *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 99. L'absence de majuscule au début des vers dans le manuscrit de Hugo donne lieu au commentaire suivant : « Ce n'est pas une absence de marque dénuée de signification. C'est un mode de signifier. Nouveau. Asocial.

L'infime, l'informe inventent une prosodie du continu, le continu du temps, le continu de la morte au vivant, et du dire au vivre », *op.cit.*, p. 100.

jour », « cela commence... continue... finit »), la composition du recueil en deux parties appelées « Autrefois 1830-1843 », « Aujourd'hui 1843-1855 », et les dates ajoutées en bas de tous les poèmes, ramènent le lecteur à l'idée que cette œuvre est essentiellement inscrite dans le temps et faite de temps. Le titre du recueil ne fait du reste pas seulement allusion à la poésie philosophique et religieuse des *Méditations* de Lamartine, c'est aussi un jeu de mots : *Les Contemplations* sont écrites avec le temps. « Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. » Et la vie de tout l'univers, aurait-on envie d'ajouter. Car avec l'exil, le temps de Hugo s'élargit de plus en plus. *Les Contemplations* ne sont pas en effet seulement une œuvre de *son temps*, mais une œuvre du *temps*. Au temps le plus intime, celui des amours et des souvenirs d'enfance, Hugo mêle le temps du monde, ce temps qui est là et qui nous dépasse, le temps de l'humanité et le temps de l'univers.

Notre projet a donc pour but de montrer comment Victor Hugo articule temps et lyrisme dans *Les Contemplations*. « Mémoires d'une âme », *Les Contemplations* sont peut-être le premier recueil lyrique à se définir, explicitement, temporellement, à l'opposé de la conception dominante de la poésie lyrique, qui en l'opposant au récit, en fait le lieu d'une sorte de suspens du temps.

On insiste en effet généralement sur la notion de personne lorsqu'on étudie, à l'aide des théories de l'énonciation, la poésie lyrique puisque celle-ci est définie traditionnellement comme une poésie du « je », même si l'on n'entend pas, par ces termes, réduire la poésie à la biographie de l'auteur. Pierre Albouy a ainsi marqué les esprits en expliquant dans « Hugo ou le *Je éclaté*³ » comment la voix du poète fait la synthèse du *je*, du *tu* et du *eux* dans *on* qui est aussi Dieu et le lecteur. Il n'en demeure pas moins que Pierre Albouy se situait dans le cadre d'une étude de ce qu'on a appelé autrefois « littérature personnelle, littérature du moi ». De plus, quoique le temps soit reconnu comme un thème fréquent de la poésie lyrique, on associe généralement l'écriture poétique à une certaine absence de temporalité, à l'opposé du récit ancré dans le temps. Le poète serait à la recherche d'une langue hors du temps, une langue des origines ; le poème serait un instant d'émotion, un cri ; la poésie serait un haut langage séparé de « l'universel reportage⁴ ». L'on ne s'étonnera pas, dans ces conditions, que la notion de

³ Albouy (Pierre), *Romantisme*, n°1-2, 1971, repris in *Mythographies*, Corti, 1976, pp. 66-81.

⁴ Mallarmé, « Crise de vers », in *Poésies*, Le Livre de poche, 1977, p. 207.

temps en linguistique, définie pourtant comme une « catégorie fondamentale du discours » au même titre que la personne⁵, n'ait pas été requise dans le domaine des analyses poétiques.

C'est donc dans cette voie, qui nous a semblé non seulement originale mais surtout pertinente, que nous situons notre recherche. Il s'agira pour nous, à travers l'étude des *Contemplations* de Victor Hugo, de lever la contradiction constatée précédemment entre l'idée que le temps est un thème de la poésie et l'idée que la poésie serait atemporelle. Nous montrerons d'une part que la notion de temps elle-même pose problème dans le cadre d'une étude thématique : lorsqu'on dit que le temps est un thème lyrique, on fait référence, en réalité, à des rapports au temps qui peuvent être très différents d'un auteur à un autre ou d'un texte à un autre. Nous verrons d'autre part en quoi l'écriture poétique est temporelle et ce, à un double niveau, celui des poèmes et celui du recueil. Il nous faudra donc tout d'abord chercher quels sont les constituants linguistiques du temps (première partie), puis étudier le temps dans les poèmes des *Contemplations* (deuxième partie), enfin réfléchir aux liens entre temps et recueil (troisième partie).

Etudier le temps dans *Les Contemplations* pouvait s'entendre de façons très diverses. Nous aurions pu étudier les rapports entre les poèmes et la vie de Hugo, faire une analyse de la représentation des années 1830-1855 dans le recueil, nous engager dans une recherche sur les manuscrits des *Contemplations*. Ces approches, biographique, historique et génétique, ont leur légitimité. Nous ne les récusons pas mais notre démarche s'est voulue différente, au plus proche du texte et de son écriture.

Les trois chapitres préliminaires qui suivent dans cette introduction générale exposent de façon synthétique les connaissances préalables nécessaires à la recherche, d'un point de vue poétique, philosophique et biographique. Ainsi dans le premier chapitre préliminaire « Temps et lyrisme », nous nous interrogeons sur les raisons qui expliquent la conception atemporelle de la poésie lyrique afin d'en récuser les *a priori*. Dans le deuxième chapitre préliminaire « Temps et philosophie », nous montrons comment la notion de temps est réhabilitée d'un point de vue scientifique et philosophique au XIX^{ème} siècle, à l'époque où écrit Hugo, soit quelques années avant les textes majeurs de Bergson sur le sujet. Enfin, le troisième chapitre préliminaire consacré à la situation biographique de Victor Hugo au moment où il écrit la

⁵Benveniste (Émile), in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, tome 2, 1974, « Chapitre IV, Le langage et l'expérience humaine » (1965), p. 67.

majeure partie des poèmes des *Contemplations* vise à montrer comment les événements de sa vie personnelle ont pu aiguïser sa perception du temps : l'exil fut en effet pour le poète et les siens une épreuve temporelle dont *Les Contemplations* gardent la trace.

La première partie de la thèse, « Les constituants linguistiques du temps », tente de recenser les éléments formels d'une analyse du temps. Dans les théories de l'énonciation, le temps est défini comme une « catégorie fondamentale du discours » au même titre que la personne⁶. Mais la notion de temps en linguistique n'a pas donné lieu, comme cela a été le cas avec celle de « personne », à de nombreuses applications dans le domaine des analyses poétiques. La narratologie s'est approprié certaines notions : la distinction entre temps de l'énonciation et temps de l'énoncé, renommée temps de la narration et temps de l'histoire, est devenue incontournable pour qui étudie le roman. De même, l'emploi des temps verbaux n'a plus de secret pour qui s'intéresse à l'écriture du récit. Mais la poésie est restée le parent pauvre de ces études. Nous chercherons donc à combler très partiellement ces lacunes en identifiant les constituants linguistiques du temps dans *Les Contemplations*⁷.

Cinq chapitres composent cette partie. Dans le chapitre 1 « Vocabulaire du temps », nous rendons compte de ce qu'une étude lexicale (Étienne Brunet, *Vocabulaire de Victor Hugo*⁸) peut nous apprendre sur le temps dans *Les Contemplations* : l'intérêt est évident mais limité à une approche thématique. Or le temps n'est pas seulement un thème de la poésie lyrique. De plus, on voit que Brunet est tributaire d'une conception philosophique du temps dont nous verrons qu'elle est discutable. Le deuxième chapitre « Énonciation, texte et temps » aborde le sujet sous un angle différent, celui des théories de l'énonciation. Il met en valeur l'importance de la verbalisation de la situation d'énonciation dans *Les Contemplations* et signale la complexité des mécanismes de référence temporelle qui procèdent par décrochage de niveaux textuels et redoublement temporel. Le chapitre 3 « Le présent verbal » est consacré au temps dominant du discours et par conséquent de la poésie lyrique. Nous analysons l'usage spécifique que fait Hugo du présent d'actualité, du présent de continuité (à distinguer du présent de reportage) et de ce que nous avons appelé la « métalepse du présent ». Le quatrième chapitre intitulé « Temps et aspects », après avoir rappelé les rapports complexes

⁶ Benveniste (Émile), *op.cit.*, p. 67.

⁷ L'étude ne prétend pas à l'exhaustivité : ainsi la question du rythme n'a-t-elle été traitée que très partiellement.

⁸ Brunet (Étienne), *Vocabulaire de Hugo*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, Trois volumes, 1988.

entre les temps verbaux, les aspects et la notion de temps, tente de donner un aperçu de leurs emplois dans *Les Contemplations*, en notant l'usage particulier fait des verbes de parole au passé simple dans la mise en relief et l'importance des aspects dans la construction de la temporalité poétique, importance telle que nous proposons l'expression de « figure aspectuelle » pour faire état de leurs combinaisons. Dans le chapitre 5 « Le vers, la strophe, le blanc », nous nous intéressons à la notion de rythme définie comme disposition du mouvant par Meschonnic à partir de Benveniste. Reprenant l'idée d'une étude des rapports entre le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation en poésie, nous parvenons à cette conclusion que le vers est une mesure objective du temps de l'énonciation poétique. L'opposition entre poème strophique et poème non strophique est intéressante à étudier dans *Les Contemplations* car elle préside à deux rapports au temps, « donné » et « construit ». Enfin nous montrons que le « blanc » et l'ordre du poème sont aussi des constituants temporels.

La deuxième partie de la thèse, « Les poèmes du temps dans *Les Contemplations* », est constituée de cinq chapitres qui traitent chacun d'une temporalité : ainsi sont abordés le rapport du poète au temps qui passe et à l'éternité, le souvenir de Léopoldine, l'écriture du temps de l'histoire, la méditation sur la brièveté de la vie et la mort, l'adhésion du poète au devenir universel. Dans l'introduction, nous proposons une typologie des poèmes du temps dans *Les Contemplations* à partir du constat qu'il existe un corollaire entre la position du poète face au temps et certaines caractéristiques formelles, à savoir le caractère strophique ou non-strophique du poème, le caractère discursif ou narratif du poème. Les variantes, nombreuses, confirment le rapport entre la forme et le sens que nous établissons.

Dans le premier chapitre intitulé « Contempler » qui regroupe principalement des poèmes non-strophiques et narratifs, nous montrons que la contemplation hugolienne comme attention au monde présent est une expérience de la durée au sens où l'entendra Bergson. Nous expliquons ainsi comment « l'éternité est écrit dans ce qui dure peu » (III, 8). Le deuxième chapitre « Se souvenir » est consacré aux souvenirs de l'enfance, à la fois celle du poète et celle de Léopoldine. Nous montrons comment l'écriture hugolienne du souvenir construit le passé dans des poèmes principalement strophiques, comment le « mouvement du souvenir » (Bergson) se déploie dans l'ordre du poème et quels sont les liens entre plusieurs textes écrits en 1846 consacrés à des époques pourtant éloignées. Le troisième chapitre « Écrire l'histoire » est une étude des rapports de Victor Hugo à l'histoire au moment où celle-ci semble s'arrêter

à la date du 2 décembre 1851. Réfléchissant à l'écriture d'une « histoire réelle » loin des « dates niaises », Hugo, malgré le sentiment de l'immobilité de l'histoire, affirme sa croyance dans le progrès. Dans le quatrième chapitre « Naître et mourir », c'est « l'histoire de tous » que raconte le poète, celle des hommes qui naissent, vivent et meurent. Nous montrons comment, dans ces poèmes principalement non-strophiques, Hugo associe la méditation lyrique à l'art de raconter en reprenant un schéma de récit biblique « *Sorti nu du ventre de ma mère, Nu j'y retournerai (Job, 1, 20).* » Le cinquième chapitre intitulé « Le devenir universel » est consacré à ces poèmes où Hugo, mêlant philosophie, science et poésie, considère « la présence de ce fait permanent, prodigieux » (*Philosophie*⁹), le temps sans fin de l'univers, l'« éternel avril » d'un temps créateur où « Tout vit. Tout a une âme » (« Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26).

La troisième partie de la thèse, « Le temps et le recueil », s'intéresse à la composition temporelle du livre. Hugo a souligné dans sa correspondance l'architecture des *Contemplations*, « pyramide du temple, voûte du sépulcre » (Lettre de Victor Hugo à Deschanel, le 15 novembre 1855). Cependant peut-on créditer un recueil de poèmes, même celui de Victor Hugo, d'un ordre de même nature que celui qui apparaît dans les pages d'un roman ? La question peut sembler incongrue. Pourtant, le débat a un sens si l'on prend en compte la réalité d'un recueil de poèmes, la façon dont il se constitue et dont on le lit. La discontinuité des poèmes « recueillis » autorise en effet des ordres de lecture variés. On ouvrira beaucoup plus facilement un recueil de poèmes au hasard qu'on ne le fait avec un roman, même si celui-ci comporte des chapitres, ou avec une pièce de théâtre, même si celle-ci est découpée en actes et en scènes. C'est donc en essayant de garder à l'esprit cette contradiction qu'on abordera le sujet.

Trois chapitres composent cette partie. Dans le premier chapitre « Le recueil lyrique et le temps », nous constatons que les poéticiens s'intéressent au poème, au vers, au rythme mais non au recueil et que l'histoire du recueil lyrique n'a pas été faite. Nous proposons donc quelques remarques sur la pratique éditoriale de Victor Hugo, quelques points de comparaison entre *Les Contemplations* et d'autres recueils de poèmes ou d'autres œuvres. Le deuxième chapitre retrace dans ses grandes lignes la « genèse du recueil des *Contemplations* », la volonté de Victor Hugo de publier un recueil de poèmes en deux volumes qui correspondent à

⁹ *Proses philosophiques de 1860-1865*, in *Œuvres Complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, pp. 467-534.

deux parties, « Autrefois » et « Aujourd'hui », le va-et-vient entre la constitution du recueil et l'écriture des poèmes, l'amplification temporelle du recueil par la fausse datation des poèmes et les hésitations de dernière minute concernant l'édition. Dans le troisième chapitre, nous montrons comment deux principes, la construction du recueil et la discontinuité des poèmes, sont mis en concurrence par Hugo dans les « structures temporelles des *Contemplations* ». Tout d'abord, nous nous intéressons à la façon dont Hugo a construit ce que l'on peut appeler un cadre énonciatif qui relie les poèmes, les rattachant à une durée qui les dépasse, laquelle ne se limite pas à sa seule dimension autobiographique. Dans cette mise en scène de la parole poétique, Victor Hugo va jusqu'à imaginer le temps symbolique de la lecture dans l'écriture du recueil, exhibant ainsi le caractère temporel de son lyrisme. Puis nous montrons que le recueil des *Contemplations* répond à l'ordonnance d'une « mise en intrigue » fondée sur un double renversement tragique, du bonheur au malheur puis du malheur à une certaine sérénité. « Une destinée est écrite là jour à jour » (Préface). Au terme du livre, la ligne de partage entre « Autrefois » et « Aujourd'hui » se déplace, la mort de Léopoldine appartenant enfin au passé. L'oubli est le don fait par Dieu à l'homme, « être crépusculaire », pour qu'il échappe à la torture du souvenir. Enfin, *Les Contemplations* sont les « mémoires d'une âme » (Préface). Hugo dispose ses poèmes de façon plus ou moins chronologique sur une durée de vingt-cinq ans, en s'ingéniant à préserver la discontinuité de son recueil autant qu'à le composer : répétition, surimpression, allusion, écho constituent des éléments de ces jeux de la mémoire. L'absence de continuité narrative et l'absence d'agencement logique de toutes les parties en un tout signifient le refus du poète d'expliquer tout le présent par le passé ou de croire que le passé contient par avance le présent. Parce qu'il se sait temporel, le poète préfère au récit autobiographique la discontinuité du recueil lyrique.

CHAPITRE PRÉLIMINAIRE 1

Temps et lyrisme : les conceptions atemporelles de la poésie lyrique

Quoique les théories de l'énonciation aient été amplement utilisées dans le domaine du roman, elles ne semblent pas avoir donné lieu à des travaux similaires dans le domaine de la poésie lyrique. Les raisons de ce renoncement qui confine la poésie lyrique dans les sphères de l'atemporalité sont nombreuses. Tantôt linguistiques, tantôt idéologiques, elles sont liées à la difficulté à définir le genre lyrique. Sans vouloir rentrer dans le débat sur le concept même de genre littéraire, force est de constater que l'histoire de la poésie lyrique, du moins celle de sa théorie, s'inscrit dans le silence originel de la *Poétique* d'Aristote.

A. Modes énonciatifs (« discours », « récit »), genres et temps

La littérature critique est hésitante à définir le genre lyrique à partir d'un mode énonciatif, c'est-à-dire à partir de l'emploi d'un temps verbal dominant. Ainsi Émile Benveniste et Harald Weinrich, les deux grands théoriciens de l'énonciation, esquissent-ils seulement des rapprochements entre la théorie des genres et l'opposition entre modes énonciatifs sans affirmer qu'il existe un lien nécessaire entre les deux. Au terme de leurs analyses, la poésie lyrique reste atemporelle.

Benveniste, à qui l'on doit la définition des deux modes d'énonciation, le « discours » et le « récit¹⁰ », 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

¹⁰ Les termes utilisés par Benveniste sont « histoire » et « discours », ceux utilisés par Weinrich sont « récit » et « commentaire ». Nous emploierons la terminologie devenue usuelle : « récit » et « discours », en citant ces termes entre guillemets afin d'éviter des confusions avec leurs homonymes.

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 personne¹¹. » Benveniste cite plusieurs types d'écrits qui recourent aux temps du « discours » mais, à aucun moment, il ne fait référence explicitement à la poésie ou au genre lyrique.

Harald Weinrich va plus avant. Il associe le « commentaire » au lyrisme et au drame, alors qu'il rattache le « récit » à l'épopée : « ... 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'épopée¹². » Mais le rapprochement est fait avec beaucoup de précaution. En effet après avoir établi ces liens, Weinrich 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'approximativement¹³. » Le lyrisme semble particulièrement faire obstacle à une association avec un mode d'énonciation. Ainsi Weinrich ne fait-il pas état de la poésie lyrique lorsqu'il recense les « genres littéraires » représentatifs des « temps du monde commenté » et « du monde raconté ». Cette absence est assez étonnante. Il cite pourtant pour les premiers le « dialogue dramatique, [le] mémorandum philosophique, [l']éditorial, [le] testament, [le] rapport scientifique, [l']essai philosophique, [le] commentaire juridique et toutes les formes de discours rituel, codifié et performatif » et pour les seconds « 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 roman¹⁴. » On perçoit ici la gêne de l'auteur devant un genre qui ne se laisserait pas définir simplement par une catégorie linguistique.

C'est du moins l'explication fournie par Karlheinz Stierle lorsqu'il commente Weinrich : « La poésie lyrique n'est pas un discours parmi d'autres discours, pourvu d'un schème discursif propre qui, de quelque façon que ce soit, se laisserait en tout état de cause ramener à un schème pragmatique [...] 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.

¹¹ Benveniste (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, tome 1, 1966, chapitre XIX « Les relations de temps dans le verbe français » (1959), p. 241.

¹² Weinrich (Harald), *Le temps*, Seuil, 1973 (1^{ère} éd., 1964), p. 104. L'art dramatique, en tant qu'il imite des personnages agissants, comporte une temporalité proche de celle du roman, mais la représentation théâtrale, situant dans un même présent des acteurs et un public, l'en éloigne. La complexité de ces rapports nous a amené à écarter le genre dramatique de la comparaison avec le genre lyrique.

¹³ *Ibidem*

¹⁴ Weinrich (Harald), *Le temps*, *op.cit.*, p. 33.

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'avance¹⁵. »

Cependant la lecture de recueils lyriques, que ce soient *Les Contemplations* ou d'autres, montre à l'évidence que les temps du « discours » y sont largement dominants, et plus particulièrement le présent.

Les deux tiers des poèmes des *Contemplations* relèvent du « discours ». Tous les poèmes du recueil comportent au moins un présent. À vrai dire, on ne connaît pas d'exemple de recueil lyrique où les temps dominants seraient ceux du « récit ». Le temps de la poésie lyrique est le présent. C'est un constat qui n'a rien de nouveau. Gérard Genette s'en fait l'écho lorsqu'il commente les liaisons établies par divers auteurs entre les trois genres et « les instances temporelles : passé, présent, futur¹⁶ » : « Il y a en fait deux dominantes manifestes : l'affinité éprouvée entre l'épique et le passé, et celle du lyrique avec le présent ; le dramatique, évidemment « présent » par sa forme (représentation) et (traditionnellement) « passé » par son objet, restait plus difficile à apparier¹⁷. »

D'où vient alors la gêne rencontrée chez certains auteurs, et non des moindres, comme Weinrich et Benveniste, pour définir le temps du lyrisme comme étant le présent ? Il faut d'abord rappeler que genre et mode d'énonciation sont des réalités distinctes. Comme l'a montré Gérard Genette dans *Introduction à l'architexte*¹⁸, le genre est une catégorie en grande partie historique, qui repose sur des critères hétérogènes. Quoique certains aient voulu attribuer la distinction des trois genres à Platon et Aristote, elle est plus récente. La conception antique de la poésie comme représentation d'actions humaines (*mimesis praxeos*) excluait, de fait et « de principe », dit Genette, la poésie lyrique de la réflexion théorique. La poésie lyrique n'était alors définie que par ses aspects formels (type de vers, strophes...) alors qu'un critère d'ordre pragmatique (ou énonciatif) permettait de distinguer mode narratif et mode dramatique. Soit la représentation d'actions passe par la médiation d'un récit, le genre est

¹⁵ Stierle (Karlheinz), « Identité du discours et transgression lyrique », in *Poétique*, novembre 1977, n°32, pp. 430-433.

¹⁶ Genette (Gérard), *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979, p. 51. On remarquera au passage que les termes employés créent une certaine confusion. L'expression « instances temporelles » semble renvoyer plutôt au temps de l'énonciation alors que « passé, présent, futur », qui ne désigne pas des tiroirs verbaux mais des époques, renvoie *a priori* au temps de l'énoncé.

¹⁷ *Ibidem*, p. 53.

¹⁸ Genette (Gérard), *Introduction à l'architexte*, *op.cit.*, p.53.

narratif ; soit elle opère sans cette médiation en présentant les personnages en action, le genre est dramatique.

La définition du genre lyrique a souffert longtemps de cette exclusion. Genre mal défini, genre « fourre-tout », il donne lieu à des listes de formes poétiques (ballade, élégie, ode, sonnet, épigramme...), faute de catégorisation d'ensemble. Par opposition aux grands genres, ces écrits, quelle que soit par ailleurs la qualité intrinsèque des œuvres ainsi nommées, ne peuvent relever que d'un genre mineur. La mise à l'écart de la poésie lyrique apparaît ainsi dans de nombreuses définitions de poétique au XVI^{ème} et au XVII^{ème} siècle, par exemple, dans celle de Rapin : « La Poétique générale peut être distinguée en trois espèces de Poème parfait en l'Epopée, la Tragédie et la Comédie, et ces trois espèces peuvent se réduire à deux seulement dont l'une consiste dans l'action et l'autre la narration. Toutes les autres espèces dont Aristote fait mention peuvent se réduire à ces deux-là : la Comédie au Poème dramatique, la Satire à la Comédie, l'Ode et l'Eglogue au Poème héroïque. Car le Sonnet, le Madrigal, l'Epigramme, le Rondeau, la Ballade, ne sont que des espèces du Poème imparfait¹⁹ », ou dans la définition que Furetière donne du mot *poème* : « Ouvrage, composition en vers d'une juste longueur. Les vrais poèmes sont les épiques et dramatiques, et les poèmes héroïques, qui décrivent une ou plusieurs actions d'un héros. [...] Les vers lyriques, sonnets, épigrammes et chansons ne méritent le nom de poème que fort abusivement²⁰. » Le problème posé aux théoriciens était d'intégrer la poésie lyrique dans un cadre de pensée qui faisait autorité et qui l'excluait.

Le doute est celui-ci. Si le sonnet, et les autres compositions lyriques sont dignes du nom de Poésie, et si le compositeur de choses lyriques peut être appelé à juste titre Poète. Que notre hésitation ne vous semble pas étrange, car beaucoup de littéraires et de grand renom, qui se firent juges de ce litige, se sont prononcés contre les lyriques. Premièrement il semble donc que cela puisse être nié, c'est-à-dire que le compositeur de choses lyriques mérite le nom de Poète, et cela pour deux principes, tirés de la doctrine d'Aristote dans la Poétique. Le premier est que toute poésie est ressemblance, ou si vous voulez imitation. Le second que le Poète est poète par la fable. La vertu de ces principes est telle, que ne sera poésie celle qui ne ressemble pas, et n'imité pas, et que ne sera dit Poète, celui qui n'est pas compositeur de fable²¹.

¹⁹ Rapin, *Réflexions sur la Poétique*, 1674, 2^{ème} partie, chapitre I, cité par Genette (Gérard), *Introduction à l'architexte*, *op.cit.*, p. 32. Notons dans ce classement, le rapprochement entre l'Ode et le poème héroïque ou épique, à travers la référence implicite au modèle de l'ode héroïque de Pindare qui consiste en « louanges aux héros » et « narrations de faits d'armes » (Scaliger, *Poetics libri septem*, 1561, cité par Guerrero (Gustavo), *Poétique et poésie lyrique*, Seuil, 2000, p. 97). L'opposition entre narratif et poésie lyrique, représentée ici par l'Ode, n'est pas donc si rigide qu'on le dit généralement.

²⁰ Furetière (Antoine), *Dictionnaire universel*, 1708, Rotterdam, Leers, corrigé et augmenté par Henri Basnage de Beauval, nouvelle édition revue par Jean Baptiste Brutel de la Rivière, Georg Olms Verlag Hildesheim New York, 1972.

²¹ Alessandro Guarini, *Lezione sopra il Sonetto « Doglia, che vaga Donna » di Monsignor della Casa*, 1599, cité par Guerrero (Gustavo), *Poétique et poésie lyrique*, Seuil, 2000, p. 134.

Comme le montre Gustavo Guerrero dans *Poétique et poésie lyrique*, ce n'est qu'au prix de l'altération du sens donné à la *mimesis* aristotélicienne, à la fin de l'époque classique, que le genre lyrique est finalement défini, assez logiquement, par opposition aux genres épique et dramatique, comme imitation puis expression des sentiments.

Les critères de définition des genres sont donc variables, tantôt thématique, tantôt formel, tantôt pragmatique. Au contraire, le mode d'énonciation, au sens de Benveniste, c'est-à-dire l'opposition entre « discours » et « récit », est une catégorie linguistique dont la définition, si ce n'est l'emploi, est stable. Le « discours » est lié à l'emploi de certains temps verbaux, le « récit » à d'autres. Mikhaïl Bakhtine propose de distinguer les « genres du discours », « premiers » parce qu'antérieurs à la littérature, des « genres littéraires » dits « seconds ». La distinction est ainsi clairement faite entre ce qui relève des faits de langue et ce qui appartient à l'histoire littéraire.

Le cas du roman est à ce titre exemplaire. La différence entre genre et mode énonciatif y apparaît évidente. En effet, si les romans sont écrits principalement avec les temps du « récit », rien n'empêche qu'ils ne soient écrits avec les temps du « discours » : *L'Étranger* de Camus en est l'exemple canonique. Ce n'est qu'un exemple parmi d'autres. De nombreux romans au XX^{ème} siècle recourent aux temps du « discours » comme temps majoritaires de la narration.

Mais il demeure qu'on ne connaît pas de recueil lyrique écrit majoritairement avec les temps du « récit ». Il faut donc prêter la plus grande attention à ce fait qui est troublant. L'utilisation des temps du « discours », et en particulier du présent, semble bien un trait fondamental de la poésie lyrique. S'il y a des temps du « récit » dans la poésie lyrique, c'est dans une proportion similaire aux temps du « discours » dans le roman lorsque celui-ci est écrit au passé simple et à l'imparfait. Ce sont des emplois minoritaires. L'impression d'*incohérence* et de grande *imprévisibilité*, comme le dit K. Stierle²², vient d'un emploi apparemment plus arbitraire des temps du « récit » au sein d'un texte écrit majoritairement avec les temps du « discours ». Dans le cas inverse, l'emploi des temps du « discours » dans le « récit » s'explique par la prise de parole des personnages ou le commentaire du narrateur - ce qui a influencé, à l'évidence, le choix du terme de « discours ». Une fois que le lecteur accepte qu'une histoire puisse être racontée avec les temps du « récit », le passage aux temps du

²² Stierle (Karlheinz), « Identité du discours et transgression lyrique », in *Poétique*, novembre 1977, n° 32, p. 432.

« discours » paraît justifié par la *représentation* de personnes faisant l'action de parler. L'inverse, l'utilisation des temps du « récit » dans un recueil de poèmes, est plus imprévisible dans la mesure où seule « l'attitude de locution », selon l'expression de Weinrich, est en jeu, c'est-à-dire le rapport plus ou moins distant que le poète établit entre lui-même et ce qu'il évoque²³.

En réalité, il est clair que le genre lyrique relève essentiellement du mode du « discours ». Nous faisons l'hypothèse que l'emploi du présent dans la poésie lyrique est structurellement lié à la constitution de la poésie en recueil. La discontinuité du recueil lyrique, composé de pièces distinctes, réitère l'acte énonciatif autant de fois qu'il y a de poèmes. C'est la raison pour laquelle le temps de la poésie lyrique est majoritairement le présent. Étrangement, l'absence d'équivalence entre genre et mode énonciatif concerne davantage le roman mais c'est l'inverse qui a été le plus souvent avancé.

En effet, la gêne à reconnaître le présent comme temps principal du lyrisme provient d'une difficulté, autant linguistique qu'idéologique, à définir le statut du sujet d'énonciation de la poésie lyrique.

Tant qu'on acceptait l'idée que la poésie lyrique était « une énonciation au premier degré, non représentée, sans guillemets²⁴ », rien ne s'opposait en principe à considérer le temps du « discours » comme le temps du lyrisme. Mais au moment où l'on disait enfin que la poésie lyrique n'était pas simplement l'expression des sentiments personnels du poète - c'est-à-dire, après le romantisme -, où l'on se débarrassait, avec virulence parfois, de l'idée que le poète devait épancher ses sentiments, comment accepter que le temps de la poésie soit tout simplement le temps du « discours », le temps verbal utilisé dans les actes de parole les plus courants ? La haute conception du langage poétique défendue par Mallarmé, ou Valéry, répugnait à une telle trivialité. Rappelons les propos de Mallarmé : « 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 essentiel²⁵. » Des raisons qu'on peut dire idéologiques entrent donc en ligne de compte pour comprendre le rapport établi entre poésie lyrique et temporalité.

²³ À titre de comparaison, on peut penser aux divers récits faits, dans *Jacques le Fataliste*, par l'Hôtesse à Jacques et son maître, tantôt avec les temps du « récit » tantôt avec les temps du « discours ». Ce qui change, c'est la distance que la narratrice établit entre le monde raconté et elle.

²⁴ Todorov (Tzvetan), *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, 1981, p. 102.

²⁵ Mallarmé, *Crise de vers*, in *Poésies*, Le Livre de poche, p. 207.

Par ailleurs, d'un point de vue linguistique, une certaine confusion entre l'analyse des modes énonciatifs et des considérations sur le caractère fictionnel ou non fictionnel d'un énoncé, ne permettait pas d'éclaircir le débat. La thèse de Käte Hamburger, dans *Logique des genres littéraires*²⁶, proposant de définir les genres littéraires à partir de « l'opposition *littérature et réalité* » (selon le titre du premier chapitre), nous semble à ce titre préjudiciable. Si le poème lyrique et le roman à la première personne ressemblent à des « énoncés de réalité », c'est parce qu'ils recourent au mode énonciatif du « discours », comme dans l'usage ordinaire de la langue, et non parce que leur énonciateur est « un sujet réel, authentique²⁷ », un « Je-origine réel », selon les termes employés par Käte Hamburger. L'énonciateur de la poésie lyrique n'est pas la personne même du poète²⁸, de même que le narrateur d'un récit à la première personne n'est pas la personne même de l'écrivain. Maints exemples le prouvent (le narrateur du *Voyage au bout de la nuit* n'est pas Céline, celui des *Mémoires d'Hadrien* n'est pas Marguerite Yourcenar) et si la démonstration laisse encore un doute, la prise en compte de l'acte littéraire comme transfiguration de la réalité – *poiësis* - impose, au moins, de faire cette distinction.

En définitive, définir la poésie lyrique par son mode d'énonciation ne pose problème que si l'on récuse *a priori* la possibilité de définir la poésie comme genre littéraire, au même titre que les autres genres. Mais si on accepte de le faire (sans être dupe pour autant de ce qu'implique toute catégorisation), d'autres difficultés apparaissent dans la confrontation avec la définition aristotélicienne de la *mimesis*.

B. Récit, lyrisme et temps

1) Narratologie

Le roman, en cela héritier des genres (ou modes) définis par Aristote, est récit d'actions humaines. On le sait, la narratologie s'est servie des thèses de Benveniste sur l'énonciation pour étudier le temps romanesque. En effet, le roman raconte une histoire, ayant un début, un milieu et une fin, étapes le plus souvent datées, surtout dans le roman réaliste qui constitue une sorte de modèle du genre. On peut donc suivre la progression de l'histoire dans le temps,

²⁶ Hamburger (Käte), *Logique des genres littéraires*, Seuil, 1986 (éd. originale, 1977).

²⁷ *Ibidem*, p. 56.

²⁸ À ce titre, la définition proposée par René Wellek et Austin Warren « La poésie lyrique est la *persona* même du poète » (in *La Théorie littéraire*, 1948, trad. fr., Seuil, p. 320) est juste si le choix du mot latin est une marque de la différence faite entre la personne réelle de l'écrivain et la figure, ou la voix, du poète.

établir une chronologie plus ou moins précise des événements qui la composent. Telle scène se passe à telle date, il se passe tant de temps entre tel et tel épisode, l'histoire se déroule sur tant d'années. C'est ce que fait Gérard Genette dans *Figures III* à propos d'*À la Recherche du temps perdu*. Après avoir établi une chronologie des événements de l'histoire, il la compare à la temporalité de la narration : son ordre, sa perspective, sa vitesse. Bref, il compare le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation, à la différence que l'objet d'étude n'est pas la proposition ou la phrase mais un ensemble de phrases formant une unité de sens dans la « mise en intrigue ». Cette distinction entre temps de l'histoire et temps du récit (« temps de la chose-racontée » et « temps du raconter²⁹ ») permet de confronter l'ordre de disposition des événements et leur ordre dans le récit. La succession des événements de l'histoire racontée peut être identique, ou non, à la succession des signifiants textuels, d'où les *achronies*, *analepses* et *prolepses*, selon les termes de Genette. D'où, et c'est ce qui nous intéresse ici, l'idée unanimement admise par tous ceux qui s'intéressent au récit, et ce, depuis Homère, que sa composition dépend de ce double temps, du récit et de l'histoire, et des rapports de l'un à l'autre. L'ordre narratif n'est jamais indifférent : il résulte d'un « monnayage³⁰ » d'un temps dans l'autre.

Or, aucune étude de la sorte n'est menée dans le domaine de la poésie lyrique. La raison la plus évidente est que le contenu poétique ne semble guère s'y prêter. La poésie lyrique, qu'on considère ici le poème ou le recueil, n'est pas un récit d'actions humaines. Si tel était le cas, elle ne serait plus reçue comme poésie lyrique mais comme poésie narrative ou épique. La différence d'objet entre la poésie lyrique et les deux autres genres induit une différence d'ordre temporel. L'idée couramment admise est que l'action rattache le roman au temps, à l'histoire, à la chronologie. La contrepartie de cette définition est qu'à défaut d'action, le temps est comme suspendu : la poésie lyrique, « instant d'émotion³¹ », serait donc atemporelle.

On voit ce qu'il y a de réducteur dans une telle conception. La poésie lyrique serait atemporelle puisque les mesures objectives du temps chronique n'y ont pas de place. Mais la définition du temps se réduit-elle à cela ? On rejoint ici une question débattue depuis fort longtemps par les philosophes (voir le chapitre suivant), ce qui donne à penser que si le temps

²⁹ « *Erzählte Zeit* et *Erzählzeit* », G. Müller, 1948, cité par Ricœur (Paul), *Temps et récit*, Seuil, tome 2, 1984, p. 143.

³⁰ L'expression est de Christian Metz, cité par Genette (Gérard), *Figures III*, Seuil, 1972, p. 77.

³¹ La définition est de Joyce : « la forme lyrique est le plus simple vêtement verbal d'un instant d'émotion, un cri rythmique », citée par Genette (Gérard), *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979, p. 48.

de la poésie lyrique n'est pas le temps des horloges, pour autant la poésie n'est pas nécessairement atemporelle.

Par ailleurs, la comparaison avec le temps romanesque fait apparaître un défaut dans la prise en compte des deux objets. Pour confronter l'ordre de l'histoire et celui du récit, dit Gérard Genette, il faut reconstituer l'ordre de l'histoire « en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect³². » L'ordre de l'histoire est donné par le texte. Mais, souvent, il est déductible de l'expérience. C'est le cas du roman d'apprentissage où l'histoire suit le cours d'une vie, en partie ou en totalité ; chacun alors sait que la naissance du personnage précède son enfance, même si l'histoire n'est pas racontée dans cet ordre. Il s'agit de procès dont l'ordre est en quelque sorte déjà constitué. Dans les autres cas, lorsque, dit Gérard Genette, « la référence temporelle se trouve à dessein pervertie³³ », par exemple dans certains romans de Robbe-Grillet, seul le texte lui-même, et les rapports d'antériorité et de postériorité qui s'y trouvent explicités (par les adverbes, les conjonctions, les temps verbaux ...), peuvent donner l'ordre de l'histoire, si tant est que l'on puisse alors parler d'histoire. Dans le cas où ce qui est dit n'est ni daté ni déductible d'autres éléments explicites du texte, l'ordre linéaire du texte apparaît comme équivalent de l'ordre des faits. Bien entendu, cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas d'ordre et qu'on puisse intervertir des pages, ou des phrases, de ce roman. Cela n'est pas différent dans le poème lyrique. L'ordre des idées, des procès, est donné par le texte lui-même. Confronter l'ordre des procès dans le temps de l'énoncé et dans le temps de l'énonciation poétique n'est pas impensable, contrairement à ce que dit Genette³⁴ pour qui une telle étude n'est possible que pour les « grandes unités narratives », où le temps de l'histoire est en fait déjà constitué par le temps de l'action humaine. Là encore, l'absence de temps chronologique est pensée de façon trop exclusive comme absence de temporalité. L'idée que l'ordre de composition d'un poème puisse être indifférent est liée à l'appréciation du « contenu » du texte. C'est parce que le roman traditionnel (ou l'épopée homérique) raconte des histoires dont la logique préexiste au texte, dont le temps est « pré-figuré », selon l'expression de Paul Ricœur³⁵, qu'on s'intéresse à l'ordre de la narration et c'est, de même, cette absence d'ordre de l'énoncé préexistant au texte qui fait qu'on nie l'ordre temporel de l'énonciation poétique. En toute logique, c'est

³² *Ibidem.*, p. 79.

³³ *Ibid.*

³⁴ Genette (Gérard), *Figures III*, Seuil, 1972, p. 123.

³⁵ Le « temps pré-figuré » est défini par Ricœur comme préexistant à la configuration du texte et correspond à la compréhension du monde de l'action. Voir Ricœur (Paul), *Temps et récit*, Seuil, tome 1, 1983, Première partie, chapitre 3 « Temps et récit. La triple mimesis ».

précisément parce qu'il n'y a pas d'ordre *a priori* du contenu que l'ordre des signifiants devrait apparaître essentiel, dans son irréversibilité, au sens du poème.

2) Histoire des genres

Il n'est pas sûr que les théories littéraires classiques aient dénié à la poésie lyrique toute temporalité. Elles n'en ont simplement que peu parlé. La conception atemporelle de la poésie lyrique, liée à l'exclusion du narratif, est récente : elle date de ce qu'on a appelé la modernité poétique.

Lorsqu'on examine ce que dit à la fin du XVIII^{ème} siècle l'abbé Batteux des trois genres, épique, dramatique et lyrique, on s'aperçoit en effet que ce théoricien classique, défenseur de la doctrine de l'imitation (« La matière de la poésie lyrique, pour être dans les sentiments, n'en doit pas moins être soumise à l'imitation³⁶ »), dont l'influence reste très forte au début du XIX^{ème} siècle³⁷, envisage de façon juste, quoique métaphorique, la temporalité qui caractérise chacun des genres. Pour preuve, les deux extraits suivants, tirés des *Beaux-Arts réduits à un même principe*, qui distinguent les trois genres et établissent, différemment, des regroupements et des oppositions entre eux.

En un mot, la Muse épique est assise, et raconte à des auditeurs étonnés, des choses qui tiennent du prodige. La Muse dramatique marche, et se presse d'atteindre à un but indiqué. La Muse lyrique danse et chante, mesurant ses pas sur ses paroles, et ses paroles sur la joie vive qu'elle ressent. (Chapitre VII « Que cette doctrine est conforme à celle d'Aristote³⁸ »)

Tant que l'action marche dans le Drame ou dans l'Epopée, la Poésie est épique ou dramatique ; dès qu'elle s'arrête, et qu'elle ne peint que la seule situation de l'âme, le pur sentiment qu'elle éprouve, elle est de soi lyrique. (Chapitre XIII « Sur la Poésie lyrique³⁹ »)

Dans le premier extrait, le genre épique se différencie des genres dramatique et lyrique. Dans le second, c'est le genre lyrique qui est séparé des deux autres. Ces distinctions sont donc de nature différente. Dans le premier, elle repose sur le mode énonciatif, dans le second, sur l'objet imité.

³⁶ Batteux (Charles, Abbé), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1773 (1ère éd. 1746), p. 318. La doctrine de l'imitation selon Batteux s'applique sans dissymétrie aux trois genres puisque les sentiments exprimés par le poète lyrique peuvent être feints ou authentiques.

³⁷ Voir Francis Claudon « La poétique des romantiques » in *Histoire des poétiques*, sous la direction de Jean Bessière, Éva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber, PUF, 1997, pp. 297-327.

³⁸ Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1773 (1ère éd. 1746), troisième partie, section première, Chapitre VII « Que cette doctrine est conforme à celle d'Aristote », p. 262

³⁹ Batteux, *ibidem*, chapitre XIII « Sur la Poésie lyrique », p. 326.

Le terme conventionnel de « Muse » ne renvoie pas à l'inspiration mais désigne la position du poète dans son texte, à la fois du point de vue de la voix et du point de vue du temps. Dans l'épopée, le poète adopte une distance par rapport aux « choses » racontées (le mot « choses » contenant une objectivation). Cette distance entre la narration et l'histoire (distance marquée, du point de vue énonciatif par les « temps du récit ») est signifiée par la position assise de la Muse : « la Muse épique est assise ». Au contraire, « La Muse dramatique marche » : c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'écart entre la voix qui parle, son discours, et le progrès de l'action puisque l'action est montrée, jouée, dite par les personnages du drame. La « Muse lyrique » accomplit aussi un mouvement. Elle est du point de vue énonciatif, plus proche du drame que de l'épopée. Les genres lyrique et dramatique relèvent en effet essentiellement du « discours ».

L'objet imité (« peint ») opère une autre séparation entre les trois genres. Le verbe *s'arrêter* est utilisé cette fois pour caractériser la poésie lyrique, et la distinguer des genres dramatique et épique où « l'action marche ». Dans l'extrait précédent, l'immobilité caractérisait le genre épique et le mouvement était spécifique à la muse dramatique et lyrique. Mais il n'y a pas contradiction entre les deux extraits car c'est « l'action » qui « s'arrête » et non « la Muse ». La distinction entre les genres est faite dans le second extrait à partir de l'objet imité et non plus à partir du mode énonciatif. Batteux est fidèle à la doctrine antique définissant la poésie, au sens large, comme imitation de l'action, et plus précisément des actions humaines. Cependant, si cette définition amenait Aristote à exclure la poésie lyrique du champ de la réflexion, elle sert à Batteux à distinguer trois genres⁴⁰.

Les termes utilisés pour définir la poésie lyrique apparaissent fort intéressants puisque cette définition, tout en se situant dans la tradition antique, comble une lacune. Le mouvement de la Muse lyrique, contrairement à celui de la Muse dramatique, n'est pas fixé par l'objet à imiter. Il n'a pas de fin extérieure à lui-même : la Muse lyrique règle ses pas sur son propre discours (« mesurant ses pas sur ses paroles »). Cette indication est d'une grande importance : elle signifie que le mètre est la mesure de l'énonciation lyrique. Dans le second extrait, le mot opposé à « action » n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, le mot « sentiment », mais les expressions « situation de l'âme », « sentiment qu'elle [l'âme] éprouve ». La différence est mince mais réelle : le terme « situation » (signifiant état présent et circonstances, susceptibles

⁴⁰ Genette a souligné le fait que l'abbé Batteux utilise Aristote comme « caution [...] à l'illustre triade » alors que la poésie lyrique n'est pas définie par Aristote. Si la doctrine de Batteux tente d'être « conforme à celle d'Aristote », selon le titre d'un de ses chapitres, c'est au prix d'une altération du sens de *mimesis* : « imitation n'est pas reproduction, mais bien fiction : imiter, c'est *faire semblant* ». Voir Genette (Gérard), *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979, p. 13 et p. 42.

de changement), la relative « qu'elle [l'âme] éprouve », avec son verbe, comportent en effet l'indication d'une temporalité. Bref, la poésie lyrique n'est pas vue comme atemporelle, que ce soit dans son énoncé ou dans son énonciation.

Placée dans cette perspective, la conception atemporelle de la poésie lyrique n'apparaît plus comme le résultat d'un partage rhétorique, somme toute déjà accompli depuis fort longtemps, mais comme la cristallisation d'un mythe de la poésie, qui s'est durci, systématisé, au début du XX^{ème} siècle.

Entre temps, l'idée romantique de la poésie comme Totalité jetait aux orties la distinction des genres au moment même où la triade, lyrique, épique, dramatique s'imposait dans toutes les théories littéraires. Certes, la contestation implique que l'objet contesté soit clairement établi mais la contradiction n'est pas seulement apparente. Elle s'explique par l'émergence d'un nouveau concept remplaçant la théorie de l'imitation par celle de création : « *Mimesis* : oui, mais à condition de l'entendre au sens de *poiesis*⁴¹ ». Le poète imite la nature en tant qu'il produit des œuvres organiques et synthétiques comme elle.

Lamartine, Vigny et Hugo ont participé à ce renouveau en mettant à mal les distinctions génériques. Si le récit n'était nullement exclu de la poésie lyrique classique, c'était à condition de servir d'exemplum à une morale⁴². Or, Lamartine, définissant ses *Méditations* (1822) comme poèmes philosophiques, refuse ce cadre de pensée. « Ce n'est ni épique, ni lyrique, ni didactique, mais tous les trois à la fois⁴³. » C'est, selon Lamartine en 1834, « de la raison chantée⁴⁴ ».

Cette mixité est l'élément fondamental d'un des types de construction de poème décrit par Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine qu'ils nomment « progression par association », « quasi-argumentation » ou encore « argumentation floue » et qu'ils signalent comme caractéristique de la poésie romantique européenne. Pour résumer les analyses de J. Molino et J. Gardes-Tamine, cette composition procéderait par association à partir de l'évocation d'un

⁴¹ Todorov (Tzvetan), *Théories du symbole*, Seuil, 1977, p. 185.

⁴² Ainsi dans une ode du jeune Hugo concourant aux Jeux Floraux en 1819, « Le rétablissement de la statue de Henri IV » (*Odes et Ballades*, I, 6), « le puis qui commence le troisième vers » fut blâmé par certains académiciens qui le trouvèrent trop narratif. Voir note de Bernard Leuilliot, *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Poésie 1*, p. 1055, note 15.

⁴³ Cité par Brunot (Ferdinand), *Histoire de la langue française. Tome XII. L'époque romantique*, par Charles Bruneau, Armand Colin, 1948, p. 150. On trouve chez Alfred de Vigny des propos semblables dans l'Avant-propos de ses *Poèmes* : « Le seul mérite qu'on n'ait pas disputé à ces compositions, c'est d'avoir devancé, en France, toutes celles de ce genre, dans lesquelles une pensée philosophique est mise en scène sous une forme épique ou dramatique ».

⁴⁴ Lamartine, *Seconde Préface. Des destinées de la Poésie*, 1834, in *Œuvres Complètes*, Paris, chez l'auteur, 1860, vol.1, p. 57.

lieu privilégié, auquel seraient associés des émotions et des souvenirs qui susciteraient une réflexion plus ou moins organisée. Les auteurs écrivent : « Les œuvres les plus caractéristiques de l'époque pourraient porter le titre donné par Wordsworth à l'une de ses ballades lyriques : *Lines composed a few miles above Tintern Abbey*, c'est-à-dire *Poème écrit à...* et parlant d'abord de ce même lieu où il a été écrit⁴⁵. » Un seul terme manque à cette analyse. Car elle décrit une composition fondée non essentiellement sur le lieu mais sur le temps et son extension, ses méandres, de l'instant vécu, au passé remémoré, à l'intemporalité des idées, en passant par le moment de l'écriture et le mouvement de la pensée. La composition du poème, rattachée au moment d'énonciation, est temporelle : c'est la grande nouveauté de la poésie romantique. Cette mise en situation de la parole est liée à une conception particulière du langage, et de la poésie, où le langage est *energia*, production, événement. La définition qu'en donne Wilhelm von Humboldt anticipe d'un siècle sur celle de Benveniste :

Le langage même n'est pas une œuvre (*ergon*) mais une activité (*energia*). C'est pourquoi sa véritable définition ne peut être que génétique. Il est, plus exactement, le travail de l'esprit éternellement recommencé, qui consiste à rendre le son articulé apte à exprimer la pensée. Au sens concret et strict, c'est la définition de l'acte de parler tel qu'il se produit à tout instant ; mais au sens fort et plein du terme, seule la totalité de ces actes de parler peut en quelque sorte être considérée comme étant le langage [...] Le langage proprement dit réside dans l'acte de sa production réelle⁴⁶.

Tzvetan Todorov dans *Théories du symbole* souligne que cette « valorisation de la production en regard du produit⁴⁷ », née avec le romantisme, est liée à la fin du principe d'imitation qui jusqu'alors régissait les œuvres d'art : l'œuvre n'a plus à copier la nature. S'il reste quelque chose à imiter, c'est Dieu lui-même en tant que Créateur. Le poème est parole vive, pensée pensante, si l'on peut dire, et non parole figée dans le lac des mots ou le ciel des Idées. Mais l'attention portée au « Je » comme élément essentiel de la poésie romantique, à la fois d'un point de vue esthétique, pragmatique et politique, a eu tendance à laisser dans l'ombre sa dimension temporelle.

Dans la préface des *Odes* (1822), Hugo, à la même époque que Lamartine, expose une conception similaire. Il propose de « plac[er] le mouvement de l'Ode dans les idées plutôt que

⁴⁵ Molino (Jean) et Gardes-Tamine (Joëlle), *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome 2. *De la strophe à la construction du poème*, PUF, 1988, p. 142.

⁴⁶ *La Diversité dans la construction des langues humaines*, VII, p. 46, cité par Todorov (Tzvetan), *Théories du symbole*, Seuil, 1977, p. 205.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 203.

dans les mots », de composer l'ode « sur une idée fondamentale quelconque qui fût appropriée au sujet, et dont le développement s'appuyât dans toutes ses parties sur le développement de l'événement qu'elle raconterait⁴⁸ ». Association étrange, pas très orthodoxe (même si elle n'est pas absolument nouvelle⁴⁹), entre les mots *ode*, *idée* et le verbe *raconter*. L'ode, selon Hugo, devrait raconter une idée. Rappelons que l'ode, divisée en strophes, a souvent été considérée comme la forme lyrique par excellence et l'emploi du terme vaut ici, au moins en partie, comme équivalent métonymique du genre. Hugo définit donc le poème lyrique sans l'opposer à la narration mais en donnant à celle-ci un sens spécifique, puisqu'il s'agit non de raconter une histoire mais une idée. La théorie du jeune Hugo comporte virtuellement une vision du poème qui « neutralise, comme le dit Meschonnic, l'opposition [...] entre la narrativité, qui serait une horizontale et la poésie-verticalité. Pas parce qu'il écrit des poèmes selon une vieille esthétique qui pouvait fusionner le récit explicite et le poème : il y en a aussi chez lui. Mais parce qu'il explore, avec ses moyens et à sa date poétique, une narrativité propre au poème⁵⁰. »

Une autre conception allait l'emporter à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle, cherchant à exclure de la poésie lyrique toute narrativité. Sous ce terme, on l'aura compris, c'est autre chose qu'une distinction des genres qui est en jeu. Ce que Mallarmé et Valéry ont en tête, c'est de donner à la poésie la première place en littérature – « juste revanche », comme dit Dominique Combe dans *Poésie et récit, une rhétorique des genres*⁵¹ - en attribuant au langage poétique une nature particulière, « essentielle », séparée de l'état ordinaire de la parole.

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.

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains.

⁴⁸ *Œuvres complètes* de Victor Hugo, Laffont, collection « Bouquins », volume *Poésie I*, p. 55.

⁴⁹ L'idée que la poésie lyrique puisse avoir pour « fable », non des actions humaines comme les genres définis par la « mimesis » aristotélicienne, mais une pensée, un « concept », ou simplement des actes de paroles, est présente chez certains théoriciens du XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, comme Minturno, Guarini, Cascales. Voir Guerrero (Gustavo), *Poétique et poésie lyrique*, Seuil, 2000, en particulier le chapitre intitulé « À la recherche d'un objet », p. 160-184.

⁵⁰ Meschonnic (Henri), *Pour la poétique IV, Écrire Hugo*, Gallimard, 1977, volume 1, p. 16.

⁵¹ Combe (Dominique), *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Corti, 1989, p. 68.

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure⁵².

Or cette conception essentialiste, drainant avec elle toute une série d'oppositions, ne pouvait qu'amener à définir la poésie comme atemporelle.

C. La langue poétique : une langue hors du temps ?

Nombreux sont les auteurs, poètes ou théoriciens, qui ont conforté l'idée de l'atemporalité de la poésie en y voyant une langue des origines. Cette théorie très ancienne consiste à croire que le poète, inspiré par les dieux, profère un langage qui n'est pas celui du commun des mortels. La poésie serait un « haut langage ». Cette idée, avec de nombreuses variantes, a traversé les temps pour trouver au XIX^{ème} siècle une nouvelle vigueur.

La mise sur le même plan des trois genres, épique, lyrique et dramatique, à la fin de l'époque classique et à l'époque romantique, a ouvert la voie à une relecture des Anciens où est réinterprétée de façon thématique, voire historique et idéologique, une opposition à l'origine d'ordre pragmatique. Ainsi Goethe parle-t-il de « trois authentiques formes naturelles » de la poésie⁵³. Mais cette égalité posée entre les trois genres n'empêche pas, bien au contraire, une inégalité historique supposée et discutée. La question devient alors, pour les Romantiques, de reconstituer une histoire des genres et d'en déduire une hiérarchie.

C'est le problème auquel s'attaque Hugo au début de *La préface de Cromwell* (1827) où il écrit une histoire des genres en parallèle avec l'histoire de l'humanité⁵⁴ : « La poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société : l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques.

⁵² Mallarmé, « Crise de vers », in *Poésies*, Le Livre de poche, 1977, p. 207.

⁵³ Cité par Genette, (Gérard), *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979, p. 67.

⁵⁴ Hugo ne croit pas que l'art soit susceptible de progresser, au contraire des sciences, mais il ne pense pas davantage qu'on puisse saisir une fois pour toutes l'essence des choses en une forme éternelle : « la totalité que l'art hugolien cherche à étreindre n'est pas une essence éternelle des choses qui serait assignable, repérable, enfermée en une forme éternelle : elle est en devenir infini, elle n'existe et ne se manifeste que par l'Histoire, elle est perpétuelle transformation des formes » écrit Jean-Pierre Reynaud dans sa présentation au volume *Critique des Œuvres complètes* de Hugo, Laffont, collection « Bouquins », p. VIII.

L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie⁵⁵. » Le lyrisme est rattaché à l'âge d'or de l'humanité, aux premiers temps du monde :

Aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la poésie s'éveille avec lui. En présence des merveilles qui l'éblouissent et qui l'enivrent, sa première parole n'est qu'un hymne. Il touche encore de si près à Dieu, que toutes ses méditations sont des extases, tous ses rêves des visions. Il s'épanche, il chante comme il respire. Sa lyre n'a que trois cordes : Dieu, l'âme, la création ; mais ce triple mystère enveloppe tout. [...] Voilà le premier homme, voilà le premier poète. Il est jeune, il est lyrique⁵⁶.

C'est un lieu commun au XIX^{ème} siècle qu'on trouve, par exemple, chez Lamartine lorsqu'il évoque les changements que connaît la poésie : « Elle ne sera plus lyrique dans le sens où nous prenons ce mot ; elle n'a plus assez de jeunesse, de fraîcheur, de spontanéité d'impression, pour chanter comme au premier réveil de la pensée humaine⁵⁷. »

L'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau apparaît en arrière-plan de ce mythe de la poésie liée à l'origine du monde, ou à l'origine du langage. « On nous fait du langage des premiers hommes des langues de géomètres, écrit Rousseau, et nous voyons que ce furent des langues de poètes⁵⁸. » La langue originelle décrite par Rousseau, celle qu'il imagine dans « la véritable jeunesse du monde », est en effet une langue du sentiment, une langue figurée et musicale où la voix de la nature se fait encore entendre :

Autour des fontaines dont j'ai parlé, les premiers discours furent les premières chansons : les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents firent naître la poésie et la musique avec la langue, ou plutôt tout cela n'était que la langue même pour ces heureux climats et ces heureux temps où les seuls besoins pressants qui demandaient le concours d'autrui étaient ceux que le cœur faisait naître⁵⁹.

Hugo, nous l'avons vu, se fait l'écho de ce mythe originel mais jamais il n'en conclut que la poésie serait « en arrière » de nous. Nulle nostalgie chez lui d'un ordre ancien qu'il faudrait restaurer des gravats de l'histoire : « Notre époque, dramatique avant tout, est par cela même éminemment lyrique. C'est qu'il y a plus de rapport entre le commencement et la fin ; le

⁵⁵ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 14.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 4-5.

⁵⁷ Lamartine, *Seconde Préface. Des destinées de la Poésie*. 1834, in Lamartine, *Œuvres Complètes*, Paris, chez l'auteur, 1860, vol.1, p. 57-58.

⁵⁸ Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Gallimard, folio, 1990, chapitre 2, p. 66.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 114.

coucher du soleil a quelques traits de son lever ; le vieillard redevient enfant⁶⁰. » En cela, il est plus rousseauiste que beaucoup, considérant l'origine non dans l'ordre temporel comme un passé perdu, mais dans l'ordre intelligible, comme principe toujours présent.

Pour d'autres, Mallarmé ou Valéry, le mythe d'une poésie des origines est associé, dans une perspective néo-platonicienne, avec la recherche d'une « poésie pure », séparée de « l'universel reportage ». Dès lors, cette poésie « essentielle » ne pouvait s'inscrire, sur l'éternité de la page blanche, que dans un « présent intemporel », dans une temporalité définie comme « originaire⁶¹ », par opposition au temps déchu de la prose, du récit et de l'histoire.

L'exclusion du narratif va donc bien au-delà d'une énième théorie des genres : « poétisation de la poésie », comme dit Meschonnic, elle est « le signal de la déshistoricisation du langage » qui mènera au structuralisme⁶². De la conception de la poésie au début du XX^{ème} aux travaux sur le langage poétique dans les années soixante, une même idée demeure, résumée ainsi par Meschonnic : « Dans *Situation de Baudelaire*, en 1924, Valéry exposait l'état essentiel d'un mythe de la poésie étrangère au récit, au linéaire, accomplissant l'opposition du poème bref au poème long, opposition surimposée à celle du lyrisme et de l'épopée. Le mythe a cristallisé autour de lui les formalismes, du *Degré zéro de l'écriture*, de Barthes, en 1953, jusqu'à nos jours⁶³. » La poésie serait étrangère « au récit, au linéaire », c'est-à-dire, au temps.

La conception de la langue comme système de relations différentielles (Saussure) dont les éléments peuvent être classés dans un tableau et la définition de Jakobson selon laquelle le langage poétique privilégie l'axe paradigmatique au détriment de l'axe syntagmatique⁶⁴ ont contribué à la spatialisation de la poésie, au détriment de son caractère temporel. Le Groupe Mu dans *Rhétorique de la poésie* oppose ainsi « lecture linéaire » associée à l'axe syntagmatique et « lecture tabulaire » reliée à l'axe paradigmatique, en soulignant les implications temporelles de l'une et de l'autre : « Cette caractéristique des textes poétiques

⁶⁰ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », p. 15.

⁶¹ Ce sont les termes utilisés par Dominique Combe dans son analyse « La temporalité originaire. Essai d'une phénoménologie du style dans la poésie moderne », chapitre 6, in Combe (Dominique), *La Pensée et le style*, éditions universitaires, 1991.

⁶² Meschonnic (Henri), *Critique du rythme*, Anthropologie historique du langage, Verdier, 1982, p. 504.

⁶³ *Ibidem*, p. 437.

⁶⁴ « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison », Jakobson (Roman), *Essais de linguistique générale*, éd. de Minuit, 1963, p. 220.

[les équivalences] explique pourquoi les analyses de l'école structuraliste ont le plus souvent emprunté, tout intuitivement, une démarche intemporelle, débouchant donc sur une lecture tabulaire qui privilégie les rapports établis en dehors de la ligne du temps : Jakobson parle explicitement du *beau principe de Saussure invitant le lecteur à saisir les correspondances hors de l'ordre dans le temps qu'ont les éléments*. La manifestation fugitive du temps au cours de la transmission du message est donc négligée⁶⁵. » Bien que soucieux de contrecarrer cette conception, les auteurs de *Rhétorique de la poésie* finissent par écrire : « la composition linéaire du texte n'apparaît pas comme constituant essentiel du poétique⁶⁶ ». Comme le dit Dominique Combe, « le texte de la *Rhétorique de la poésie* dément donc constamment le propos initial en corroborant involontairement l'écrasante prééminence du tabulaire⁶⁷. »

Nous sommes, écrit Genette en 1969, en pleine époque structuraliste, « plus attentifs à la spatialité de l'écriture, à la disposition atemporelle et réversible des signes, des mots, des phrases, du discours dans la simultanéité de ce qu'on nomme un texte⁶⁸. » Aujourd'hui, nous ne nions pas que le texte comporte une dimension spatiale mais nous affirmons que le texte, dans sa matérialité, comme l'espace d'un tableau, n'est pas détachable de sa perception dans le temps.

Une des difficultés rencontrées pour étudier la temporalité du poème est le statut du texte écrit, dans les théories de l'énonciation. Le texte écrit diffère du discours oral puisque celui-ci est prononcé à un moment donné, qu'il occupe une certaine durée et que sa réception est simultanée. Par opposition, la temporalité d'un texte écrit peut sembler inexistante ou insaisissable. Le texte est un ensemble de mots, de lettres, de signes, imprimés sur du papier, assemblés dans un livre. Je peux prendre ce livre dans mes mains, je saisis un objet dans l'étendue. Évidemment, cet objet, le texte ou le livre, ne prend son sens que si je le lis. Mais là encore, les métaphores spatiales revendiquées par Gérard Genette (le livre comme *route*, comme *champ*) amènent à définir la temporalité du texte, par un déplacement métonymique, comme étant celui mis par le lecteur à le lire. « Il existe dans l'espace et comme espace, et le temps qu'il faut pour le *consommer* est celui qu'il faut pour le parcourir ou le traverser,

⁶⁵ Groupe MU, *Rhétorique de la poésie*, Seuil, 1990 (1ère éd. 1977), pp. 141-142.

⁶⁶ Groupe MU, *Rhétorique de la poésie*, op. cit., p. 196. L'idée reste admise. « Nous croyons que le temps poétique est non linéaire », écrit Armelle Chitrit dans sa thèse *Temps et poème. Les temporalités chez Robert Desnos*, 1993, p. 5.

⁶⁷ Combe (Dominique), *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Corti, 1989, p. 88.

⁶⁸ Genette (Gérard), *Figures II*, « La littérature et l'espace », Seuil, 1969, p. 45.

comme une route ou un champ⁶⁹. » La conclusion est nette : « Le texte narratif, comme tout autre texte, n'a pas d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture⁷⁰. » De là à penser que seul le temps de la lecture existe réellement, il n'y a qu'un pas.

C'est le pas que franchit Michel Picard qui propose de « déplacer franchement l'énonciation dans la lecture » et de « renoncer à la référence fantôme d'une énonciation auctoriale⁷¹ ». L'idée que le présent de la lecture actualise le présent virtuel de l'énonciation nous semble juste⁷², mais elle n'est pas à notre sens contradictoire avec la figure du poète en tant qu'énonciateur. La prise en compte du rôle de la lecture ne doit pas conduire à nier ce qui dans la matérialité même du texte est temporel. Certes la lecture n'est pas seulement linéaire. Pour construire du sens, comme pour saisir du temps, pour que le texte que je lis ne soit pas une simple succession de mots, comme une simple succession d'instants détachés les uns des autres, il faut qu'il y ait mémorisation et anticipation. L'existence des vers, des rimes, des strophes, qui donnent au texte poétique une dimension « verticale », retardant la lecture linéaire, a certainement contribué à l'idée que la poésie était atemporelle. Mais ces retours en arrière, ces effets d'attente, signifient-ils, parce que la lecture n'y apparaît pas comme un simple déroulement continu (ce qu'elle n'est, en fait, jamais), que le temps y est aboli ? Nous ne le croyons pas⁷³. Bien sûr, on peut relire un poème, on peut sauter une strophe, lire un recueil de poèmes dans le désordre – et l'on essayera de tenir compte de cet aspect fondamental de la poésie dans notre étude -, il n'empêche que l'ordre linéaire du poème et du recueil existe toujours, à moins de nier l'existence du texte. C'est l'absence d'une histoire, au sens traditionnel du terme, qui donne l'impression que l'ordre de lecture, comme l'ordre du texte, est moins contraint dans la poésie lyrique que dans le roman ou le théâtre.

Pas d'histoire, pas de chronologie, une sorte de présent perpétuel, du moins recommencé à chaque poème, une conception du langage poétique qui l'oppose au temps déchu de l'histoire :

⁶⁹ Genette (Gérard), *Figures III*, Seuil, 1972, p. 78.

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ Picard (Michel), *Lire le temps*, Paris, éd. de Minuit, 1989, collection « Critique », p. 83.

⁷² Michel Picard écrit : « le présent du lecteur, celui de l'énonciation véritable, renvoie au présent virtuel de l'écriture », *ibidem*, p. 85.

⁷³ Genette (Gérard), *Figures II*, Seuil, 1969, « La littérature et l'espace », p. 46. C'est pourtant l'idée suggérée par Genette lorsqu'il écrit : « On peut donc dire que l'espace du livre, comme celui de la page, n'est pas soumis passivement au temps de la lecture successive mais en tant qu'il s'y révèle et s'y accomplit pleinement, il ne cesse de l'infléchir et de le retourner, et donc en un sens de l'abolir ».

on comprend qu'avec ces caractéristiques la poésie lyrique ait pu donner l'impression de l'atemporalité. Cette conception est cependant très contestable.

Nous avons vu pourquoi le temps dans la poésie lyrique n'est pas un sujet souvent traité, alors que les ouvrages sur le temps dans le roman sont légion. Nous n'en tirons pas la conclusion qu'il y a lieu d'abandonner les théories de l'énonciation grammaticale comme le dit Dominique Combe⁷⁴, mais que celles-ci, au contraire, permettent d'avancer dans la définition du genre lyrique. La première partie de la thèse s'efforcera donc de proposer à partir de celles-ci des pistes pour dégager les constituants temporels du poème lyrique.

⁷⁴ Dominique Combe écrit : « Il convient, pour y voir plus clair, d'abandonner les problématiques de l'énonciation grammaticale ; aussi longtemps que la définition des *genres*, entendus au sens large, sera rapportée à la situation d'énonciation, il sera impossible de sortir des apories maintes fois glosées de la distribution platonicienne des modes *mimétiques* et *diégétiques*, et de leur redistribution aristotélicienne, qui ne permettent plus de rendre compte de la littérature d'aujourd'hui » in *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Corti, 1989, pp. 36-37.

CHAPITRE PRÉLIMINAIRE 2

Temps et philosophie

La définition du temps pose d'innombrables problèmes philosophiques et l'on ne peut parler du temps dans *Les Contemplations* sans en donner un aperçu⁷⁵. La notion de temps se construit sur des systèmes d'oppositions qui ont eux-mêmes évolué dans l'histoire. Or Hugo se situe, pour des raisons historiques et probablement aussi personnelles, à un moment charnière de cette évolution.

A. Temps du monde, temps de l'âme

Naïvement, nous avons l'impression de vivre *dans* le temps. Celui-ci nous apparaît comme une réalité indépendante de nous, extérieure à nous. Nous disons que le temps passe et que nous ne pouvons l'arrêter. « Ô temps, suspens ton vol... » Le temps est irréversible. Si nous ne pouvons arrêter sa course, nous sommes capables de le mesurer à partir d'un mouvement privilégié, celui des astres, mouvement régulier et apparemment éternel, à partir duquel nous comparons les autres mouvements. Lorsque je regarde ma montre et que je dis qu'une heure est passée, je constate le mouvement effectué par l'aiguille sur le cadran, mouvement dont la mesure équivaut à une fraction d'un mouvement plus ample utilisé comme repère et qui est le mouvement de la terre sur elle-même. Le temps est, selon l'expression d'Aristote, « le nombre du mouvement selon l'antérieur et le postérieur », autrement dit, la mesure d'un mouvement accompli entre deux points choisis de manière arbitraire. La mesure du temps, on le voit, établit une corrélation étroite entre le temps et le mouvement. Par mouvement, il faut entendre le déplacement d'un astre, d'un mobile, de l'aiguille d'une montre, de particules, qui permet de mesurer avec une grande précision ce qu'il est convenu d'appeler « le temps physique ». Le mouvement est aussi le changement en un sens plus large, c'est-à-dire l'altération,

⁷⁵ Toute cette introduction doit beaucoup à Piettre (Pierre), *Philosophie et science du temps*, PUF, « Que sais-je ? », 1994.

l'accroissement et le décroissement, la naissance et la mort. Avoir conscience du temps, c'est ainsi observer le changement des générations, le changement des saisons, le passage du jour et de la nuit, et en faire des repères. Il n'y a de temps que là où il y a changement : « En effet, quand notre pensée n'est soumise à aucun changement, écrit Aristote, ou quand le changement nous échappe, il ne nous semble pas qu'il se soit passé du temps. Nous sommes comme ceux qui, d'après la légende de Sardes, se réveillent après avoir dormi auprès des héros. Ils relient en effet l'instant précédent à l'instant suivant, et en font un seul, effaçant l'intervalle qui les a séparés, parce qu'ils n'en ont pas eu conscience⁷⁶. » Le temps n'est cependant pas le mouvement lui-même. Ce serait confondre ce qui est mesuré avec ce qui mesure⁷⁷. Or être capable de mesurer le temps ne nous dit toujours pas ce qu'il est. C'est là une des grandes difficultés de la définition du temps. Lorsque j'évalue la durée d'un événement en me servant des heures, des jours, des années... c'est-à-dire des divisions du mouvement du soleil et de la terre, cela ne signifie pas que le temps soit la même chose que le mouvement astronomique. De plus, la définition d'Aristote est entachée du défaut de circularité puisqu'elle comporte des termes (« antérieur » et « postérieur ») qui renvoient à la notion qu'il s'agit de définir. Dire que le temps est « le nombre du mouvement selon l'antérieur et le postérieur », c'est dire que le temps est une mesure d'un mouvement qui se déroule dans le temps ou encore dire que le temps mesure le temps !

On le voit, mesurer le temps est aisé, le définir l'est beaucoup moins. Nos sociétés ont établi des conventions à partir des repères physiques qu'elles ont été capables, techniquement et scientifiquement, de définir et celles-ci ont permis aux hommes de se situer, comme l'on dit, dans le temps. Mais les dates (jours, mois, années), comme les heures, les minutes, les secondes, ne sont que des repères que nous avons en commun à un moment donné dans l'histoire de l'humanité. Certes, ils permettent de calculer des intervalles mais ils ne rendent pas compte, autrement que sur le mode du « maintenant » (« maintenant, il est telle heure, nous sommes tel jour »...) de ce qu'est le temps pour une personne donnée. Paradoxalement, ni l'horloge ni le calendrier n'épuisent la définition du temps. La mesure du temps possède le caractère paradoxal de toutes les mesures, à savoir, qu'elle semble, une fois établie, objective. Ce temps n'est objectif que dans le sens où les intervalles qu'il mesure sont constants. Le

⁷⁶ Aristote, *Physique*, IV, 11, 218 b, cité par Bernard Piettre dans *Philosophie et science du temps*, PUF, « Que sais-je ? », 1994, p. 12.

⁷⁷ C'est l'objection faite à Aristote par Plotin pour qui on ne peut dire du temps qu'il est un nombre. C'est comme si on disait qu'une « coudée » qui mesure une longueur d'espace était de l'espace, dit Plotin.

temps du calendrier vise à objectiver le temps mais il n'est pas lui-même *le temps objectif* (si tant est qu'il existe). Comme le dit Benveniste, « ces quantités [les mesures du temps] sont des dénominations du temps qui ne participent en rien à la nature du temps et sont par elles-mêmes vides de toute temporalité. Compte tenu de leur spécificité lexicale, on les assimilera aux nombres, qui ne possèdent aucune propriété des matières qu'ils dénombrent. Le calendrier est extérieur au temps⁷⁸. » Les calendriers ont changé au cours de l'histoire de l'humanité ; tous, ils procèdent d'une observation de la nature, qui aussi précise qu'elle soit, est elle-même historique et se situe donc dans le temps.

Face à la conception objective du temps dont on voit les limites, il existe une conception subjective dont l'apport essentiel consiste à montrer que le temps n'existe pas sans l'âme, qu'il n'est pas extérieur à la vie de la conscience.

Si « le temps est nombre du mouvement selon l'antérieur et le postérieur » comme l'a défini Aristote, il n'existe pas en effet sans l'âme qui le mesure. « Ce n'est pas le mouvement des astres qui fait exister le temps, dit Saint Augustin, mais mon âme qui continuerait de mesurer les tours du potier si les astres du ciel s'arrêtaient⁷⁹. » Parler d'un avant et d'un après n'est possible en effet que pour une conscience qui se place face au monde, qui suit le déroulement des mouvements et qui ne reste donc pas enfermée dans l'instant. Le temps est lié à une conscience capable de retenir le passé et d'anticiper l'avenir. Mais ce passé et cet avenir n'existent plus. Alors, où sont-ils, se demande Augustin, si ce n'est dans l'âme ? Le passé et le futur ne sont qu'en tant que présents : c'est dans le présent que je garde l'empreinte du passé et c'est dans le présent que j'anticipe l'avenir. Quant au présent lui-même, il ne fait que passer. Existant par et pour l'âme, le temps est une « distension » de l'âme elle-même. Dans le moment présent où l'âme est attentive à l'événement qui se déroule, elle garde la trace du début de cet événement et elle anticipe l'avenir. Pour Augustin, l'extension du temps n'est rien d'autre que cette « distension » de l'âme dans le triple présent. « Il y a trois temps : le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur. Car ces trois sortes de temps existent dans notre esprit et je ne les vois pas ailleurs⁸⁰ ».

⁷⁸ Benveniste (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, tome 2, 1974, « Chapitre IV. Le langage et l'expérience humaine » (1965), pp. 67-78.

⁷⁹ Saint Augustin, *Les Confessions*, livre onzième, chapitre 23, Flammarion, GF, 1964, p. 272.

⁸⁰ *Ibidem*, chapitre 20, p. 269.

D'un côté donc, le temps est défini comme temps du monde, de l'autre comme temps de l'âme⁸¹. Or, ces deux conceptions du temps apparaissent comme irréductibles l'une à l'autre. La thèse augustinienne, psychologique, phénoménologique, pourrait-on dire, s'ajoute à celle d'Aristote sans qu'il y ait de transition possible de l'une à l'autre : « Si, en effet, l'extension du temps physique ne se laisse pas dériver de la distension de l'âme, la réciproque s'impose avec le même caractère contraignant » écrit Paul Ricœur dans *Temps et récit*⁸². Si l'on ne peut nier que seul l'homme a conscience du temps, l'on ne peut nier non plus que, pour que l'âme ressente du temps, il faut qu'elle soit affectée par des changements extérieurs à elle. Le monde change, les êtres naissent et meurent. Et c'est parce que les choses changent que nous pouvons distinguer le passé du présent.

B. Temps et éternité

À cette opposition entre temps du monde et temps de l'âme, s'en ajoute une seconde qui oppose le temps à l'éternité, les deux notions étant définies traditionnellement l'une par rapport à l'autre. Le temps fuit. Il passe par opposition à l'éternité qui demeure : seul « est » l'éternel, le verbe « être » ne s'appliquant pleinement, dans la philosophie grecque comme dans la pensée judéo-chrétienne, qu'à ce qui est hors du temps, à ce qui est non périssable. *Tempus edax rerum*⁸³ ...

La réflexion de Saint Augustin sur le temps, dont on a vu précédemment l'importance, est ainsi tout entière encadrée par une prière à Dieu puisque vivre dans le temps lui apparaît comme une déchéance par contraste avec l'éternité divine :

⁸¹ Nous suivons ici Ricœur (*Temps et récit*, Seuil, tome 1, 1983), qui oppose « temps du monde » et « temps de l'âme ».

On aura peut-être remarqué que nous ne reprenons pas les distinctions proposées par Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, tome 2, 1974, « Chapitre IV. Le langage et l'expérience humaine (1965) », p. 70) et reprises par Vetters (1996). Pour Benveniste, il faudrait distinguer trois notions : d'une part, « le temps physique du monde » (« continu uniforme, infini, linéaire, segmentable à volonté ») avec « son corrélat psychique, la durée intérieure » (« durée infiniment variable que chaque individu mesure au gré de ses émotions et au rythme de sa vie intérieure »), d'autre part, le « temps chronique », celui des dates. La troisième acception est le « temps linguistique » qui recouvre en particulier l'emploi des temps verbaux sur laquelle on reviendra.

Mais l'on ne voit pas comment on peut définir le « temps physique » sans la notion de mesure, laquelle est essentielle pour définir le « temps chronique » mais non pour définir la « durée intérieure ». Reste en suspens la place du temps chronique ou temps du calendrier : pour Ricœur, il est un tiers temps entre temps du monde et temps de l'âme.

⁸² Ricœur (Paul), *Temps et récit*, Seuil, tome 3, 1985, chapitre 1, p. 35.

⁸³ Ovide, *Métamorphoses*, XV, 234 « Le temps qui toutes choses ronge et diminue ».

Comment donc, ces deux temps, le passé et l'avenir, sont-ils, puisque le passé n'est plus et que l'avenir n'est pas encore ? Quant au présent, s'il était toujours présent, s'il n'allait pas rejoindre le passé, il ne serait pas du temps, il serait l'éternité. Donc, si le présent, pour être du temps, doit rejoindre le passé, comment pouvons-nous déclarer qu'il est aussi, lui qui ne peut être qu'en cessant d'être ? Si bien que ce qui nous autorise à affirmer que le temps est, c'est qu'il tend à n'être plus⁸⁴.

L'avenir n'est pas encore, le passé n'est plus, l'instant présent n'est déjà plus. Triple présent, le temps se définit par sa tendance au non-être, par opposition à l'être constant de l'éternité, qui se comprend comme un *nunc stans*.

Vos années ne vont ni ne viennent ; mais les nôtres vont et viennent, afin que toutes viennent. Vos années demeurent toutes simultanément, puisqu'elles demeurent ; elles ne s'en vont pas, elles ne sont pas chassées par celles qui arrivent, tandis que les nôtres ne seront toutes que lorsqu'elles ne seront plus [...] votre aujourd'hui ne cède pas la place au lendemain et le lendemain ne succède pas à hier. Votre aujourd'hui, c'est l'éternité⁸⁵.

Pour le chrétien, l'homme ne connaît malheureusement que le temps car son âme, marquée du sceau du péché, est séparée de Dieu. Insatisfaite, agitée, inquiète, elle vit dans la dispersion, dans le non-être des objets qu'elle aime et qui disparaissent. Elle ne peut se retrouver que dans l'amour d'un objet éternel, Dieu.

Maintenant mes années s'écoulent dans les gémissements et vous, ma consolation, ô Seigneur, mon Père, vous êtes éternel. Mais moi, je me suis éparpillé dans le temps, dont j'ignore l'ordre ; de tumultueuses vicissitudes déchirent mes pensées et les profondes entrailles de mon âme, jusqu'au jour où je m'écoulerai en vous, purifié et fondu au feu de votre amour⁸⁶.

Cette dévalorisation du temps n'est pas le fait seul d'une conception idéaliste ou judéo-chrétienne. Toute la tradition occidentale, philosophique et scientifique, a dévalorisé, ou nié, le temps. Et ce, pour deux raisons principales. La première est l'équivalence établie entre la vérité et l'éternité. Ce qui est vrai est intemporel. Par exemple la vérité d'une démonstration mathématique n'est pas relative aux hommes qui la découvrent à telle époque plutôt qu'à telle autre. Selon Spinoza, une part de notre âme ayant une connaissance vraie des choses possède, elle aussi, cette intemporalité du vrai. La seconde est liée au déterminisme. Pour les philosophes matérialistes comme pour les scientifiques, de l'antiquité à l'époque moderne, le temps n'est qu'une illusion. L'homme croit vivre dans le temps, car il ignore les desseins de Dieu ou il ne connaît pas encore toutes les lois de l'univers. Mais il y a un ordre éternel du

⁸⁴ Saint Augustin, *Les Confessions*, livre onzième, chapitre 14, Flammarion, GF, 1964, p. 264.

⁸⁵ *Ibidem*, chapitre 13, p. 263.

⁸⁶ Saint Augustin, *Les Confessions*, livre onzième, chapitre 29, Flammarion, GF, 1964, p. 280.

monde qui régit les phénomènes au-delà de leur apparente contingence. Pour Dieu, ou pour une intelligence capable d'embrasser tout l'univers (le célèbre démon de Laplace), le temps n'existe pas. Nous imaginons que tel événement aurait pu ne pas avoir lieu, ou que des événements futurs peuvent dépendre de notre volonté ou du hasard, or il n'en est rien. Nul événement n'est imprévisible du point de vue d'une raison omnisciente. Car tout événement a sa cause que nous ignorons le plus souvent du fait de la complexité de l'enchevêtrement des causes et des effets. « Nous n'appelons des choses contingentes qu'en raison de l'insuffisance de notre connaissance », dit Spinoza⁸⁷. La distinction entre passé et futur n'existe donc que pour notre imagination mais non au regard de la raison. Pour une intelligence capable de connaître toutes les forces de la nature, rien ne serait incertain, « et l'avenir, comme le passé, serait présent à ses yeux⁸⁸ ». La mécanique newtonienne consacre cette dévalorisation du temps en imposant ici-bas l'éternité d'un ordre mathématique, jusque-là réservé au monde divin des astres. Car si les équations de Newton prennent en compte le facteur temporel dans la mesure du mouvement, ce temps mesuré est cependant réversible. En d'autres termes, ces équations demeurent vraies si l'on intervertit les événements passés et les événements futurs. Le sens des mouvements des planètes pourrait être inversé, les équations qui en rendent compte seraient absolument inchangées. Pour la mécanique classique, la direction du temps est indifférente.

C. Réhabilitation du concept de temps au XIX^{ème} siècle

À l'époque où Hugo écrit ses textes, la Révolution française a mis à l'honneur l'idée de progrès et les dernières découvertes des sciences semblent pouvoir infléchir la conception négative du temps qui prévalait jusqu'alors. « Deux éléments, le temps et la tendance au progrès, expliquent l'univers [...] Une sorte de ressort intime poussant tout à la vie, et à une vie de plus en plus développée, voilà l'hypothèse nécessaire » écrit Ernest Renan, en août 1863, dans sa Lettre à Marcellin Berthelot intitulée « Les sciences de la nature et les sciences historiques⁸⁹ ».

⁸⁷ Spinoza, *Éthique*, I, proposition XXIII scolie, cité par Bernard Piettre, *Philosophie et science du temps*, PUF, « Que sais-je ? », 1994, p. 34.

⁸⁸ Laplace, *Essais philosophiques sur les probabilités*, 1825, cité par Bernard Piettre, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁹ Texte publié in *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1863, repris dans *Fragments Philosophiques*, 1876, *Œuvres complètes*, tome 1, Calmann-Lévy, Paris, 1947, p. 644.

Les mots « histoire », « devenir », « évolution » reviennent comme des leitmotivs dans tous les domaines de la pensée et de la science. Ces termes ne sont pour autant pas interchangeables.

En particulier, le terme « historique » est souvent utilisé au XIX^{ème} siècle pour caractériser un changement qui s'est fait au cours d'une longue période de temps. C'est dans ce sens que l'entend Ernest Renan lorsqu'il rapproche les « sciences de la nature » et les « sciences historiques » : « L'histoire dans le sens ordinaire, c'est-à-dire la série des faits que nous savons du développement de l'humanité, n'est qu'une portion imperceptible de l'histoire véritable, entendue comme le tableau de ce que nous pouvons savoir du développement de l'univers⁹⁰ ». La comparaison de Renan fait explicitement du temps « le facteur universel, le grand coefficient de l'éternel devenir⁹¹ ». Mais, à proprement parler, le terme d'« histoire » appliqué à la nature - comme dans « histoire naturelle⁹² » - est abusif. La notion d'histoire se définit en effet par le récit et l'action, concepts qui ne sont pas transférables de la sphère humaine à la sphère de la nature. La science historique, même si elle comporte des dates, ne se limite pas à une mesure quantitative : elle apprécie des significations et des valeurs, sans nécessairement donner un sens à l'histoire. Enfin le temps historique se caractérise selon Ricœur comme un *temps avec présent*⁹³ où le présent est qualifié par l'instance de discours qui le désigne réflexivement, alors que le temps de la nature est un *temps sans présent* comportant des instants quelconques.

Les théories de l'évolution concernant le monde vivant et, dans un sens plus large, l'idée que l'univers tout entier a évolué⁹⁴, s'imposent progressivement au cours du XIX^{ème} siècle en l'emportant finalement sur les cosmologies religieuses de la tradition judéo-chrétienne. Il a fallu admettre, avec la découverte de nombreux fossiles et les progrès théoriques expliquant leur origine - de Buffon (*Les Époques de la nature*, 1778) à Darwin (*L'Origine des espèces*,

⁹⁰ Ernest Renan, « Lettre à Marcellin Berthelot, août 1863, Les sciences de la nature et les sciences historiques », *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1863, repris dans *Fragments Philosophiques*, 1876, *Œuvres complètes*, tome 1, Calmann-Lévy, Paris, 1947, p. 633.

⁹¹ *Ibidem*, p. 634.

⁹² *Histoire naturelle* est le titre d'une œuvre de Buffon.

⁹³ Paul Ricœur, *Temps et récit*, Seuil, tome 3, 1985, p. 167.

⁹⁴ Voir *Dictionnaire du Darwinisme et de l'Évolution*, publié sous la direction de Patrick Tort, PUF, 1996, trois tomes.

Le terme d'« évolution » a un sens général, synonyme de changement, en suggérant l'idée d'un mouvement progressif plutôt que d'une mutation brusque, et un sens particulier, biologique, désignant le développement des plantes, des cellules, d'un individu, de sa naissance à sa mort. Le terme a connu un grand succès avec les thèses de Darwin et a pris un sens nouveau avec la théorie de Spencer sur les « lois de l'évolution » censées régir la société comme la nature.

1859) en passant par Lamarck (*Philosophie zoologique*, 1809) -, que « l'histoire » de la terre, beaucoup plus ancienne qu'on ne l'avait imaginée, avait pu permettre des évolutions du monde naturel dont la Bible ne parlait pas. L'échelle des temps passe alors des six mille ans de la tradition judéo-chrétienne à plusieurs centaines de millénaires (chiffre de l'époque⁹⁵). Il n'était plus possible de croire, comme le pensait encore Voltaire un siècle plus tôt, que les coquilles retrouvées près de Paris étaient les reliefs d'un repas ! La Genèse devenait un mythe et non le récit littéral et véridique de la Création : le monde ne s'était pas fait en sept jours. La théorie de l'évolution des espèces, déjà exposée par Darwin en 1856 dans *Abrégé d'un essai* (première traduction française en 1862) fit son chemin tout au long du siècle, non sans difficultés, puisqu'en 1870, partisans et opposants à l'élection de Darwin à l'Académie des sciences s'affrontaient encore et que le vote ne lui fut favorable qu'en 1878⁹⁶. Les débats entre savants restaient vifs. En 1830, la controverse entre Cuvier, dernier défenseur prestigieux du fixisme, cherchant à concilier la disparition d'anciennes espèces et la lecture de la Bible par la théorie des catastrophes naturelles, dont le Déluge, et Geoffroy Saint-Hilaire, promoteur avec Lamarck de l'évolutionnisme, eut un grand retentissement, au-delà du cercle de l'Académie des sciences. La querelle tourna en faveur de Cuvier, dont le fixisme faisait autorité, mais l'évolutionnisme de Geoffroy Saint Hilaire y gagna en notoriété. La géologie, la paléontologie, la zoologie, l'anthropologie sont des sciences qui réhabilitent le temps.

Dans le domaine de la physique et de l'astronomie, la mécanique newtonienne reste prééminente au XIX^{ème} siècle. En témoigne l'article « Astronomie » du *Grand Dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle* qui affirme : « Avec Newton, l'astronomie a pour ainsi dire terminé son évolution historique ; toutes les découvertes qui suivent ne semblent plus que des perfectionnements. » (Tome 1, p. 838) Or, pour Newton, comme pour toute la philosophie et la science classique, le temps n'est qu'une illusion balayée par le calcul mathématique. Cependant, apparaissent des théories, des observations, ou parfois même de simples conjectures, qui rompent avec l'idée que l'univers est immuable et intemporel. Si le dogme de la fixité des étoiles prend fin au XVIII^{ème} siècle⁹⁷, ce n'est qu'en 1838 qu'un astronome, l'Allemand Bessel, parvient à mesurer avec précision la distance d'une étoile : 80 000 milliards de kilomètres entre 61 du Cygne et la Terre, soit cinq cent mille fois la distance

⁹⁵ Chiffre donné par Jean Reynaud dans *Terre et ciel*, Paris, Furne, 1854, p. 101. Aujourd'hui, on parle de six milliards d'années.

⁹⁶ Voir à ce sujet Conry (Yvette), *Introduction du Darwinisme en France au XIX^{ème} siècle*, Vrin, 1974.

⁹⁷ En 1718, Halley découvre que les étoiles Sirius, Arcturus et Aldébaran ne sont pas fixes, ce que confirme Herschel, le fondateur de l'astronomie stellaire à la fin du XVIII^{ème} siècle.

entre la Terre et le Soleil. La lumière de cette étoile met onze ans à nous parvenir. Les dimensions de l'univers s'agrandissent d'un coup. La science de l'univers à l'âge du positivisme⁹⁸ s'accompagne de spéculations qui seront parfois vérifiées. Les hypothèses de Herschel, à la fin du XVIII^{ème} et au début du XIX^{ème} siècle, sur l'existence d'autres galaxies pareilles à la nôtre, sans être encore vérifiées (elles ne le seront qu'en 1930 par Hubble), prennent du poids. L'idée d'un univers en expansion comportant des « laboratoires d'univers » (les « trous noirs ») se fait jour. Les progrès de la thermodynamique, nouvelle science au XIX^{ème} siècle, avec le second principe de Carnot et Clausius et les travaux de Mayer en 1846 sur la lumière et la chaleur du soleil, prouvent que le processus de dissipation de l'énergie n'est pas réversible, autrement dit qu'il y a une direction du temps⁹⁹. Les corps célestes qu'on disait éternels - Aristote écrivait que « le temps ne les fait pas vieillir » (*Du Ciel*, 279a 21) - parce qu'on pensait qu'ils dureraient perpétuellement, sans changement¹⁰⁰, naissent et meurent aussi. L'univers est traversé par la « flèche du temps ».

Ainsi ces étoiles, écrit le physicien Janssen au XIX^{ème} siècle, dont la lumière paraît extraterrestre et d'une nature toute céleste, ces étoiles dont la fixité a été si souvent prise comme le symbole de l'immobilité elle-même, que notre éducation, nos traditions nous avaient habitué à considérer comme les flambeaux éternels des cieux, seraient donc soumises, comme nos existences terrestres, aux lois de la naissance et de la mort ; elles seraient elles aussi justiciables du temps et éprouveraient les vicissitudes que toute vie puise en elle-même¹⁰¹.

Au début du XX^{ème} siècle, plusieurs philosophes tentent de repenser le temps, en particulier, Bergson, qui apparaît à la fois comme héritier des sciences du XIX^{ème} par l'importance qu'il donne à l'idée de changement, et comme réfractaire à tout scientisme. Or sa théorie du temps, par plusieurs aspects, éclaire les textes de Hugo.

Bergson définit le passage du temps essentiellement comme une continuité. Or, il est certain que pour que quelque chose passe, il doit y avoir succession. Mais celle-ci, selon Bergson, est pensée à tort comme une suite d'instant, séparés les uns des autres, juxtaposés

⁹⁸ Voir Merleau-Ponty (Jacques), *La science de l'univers à l'âge du positivisme*, Vrin, 1983.

⁹⁹ La thermodynamique a permis à la science moderne de donner une signification précise à la direction du temps, appelée « flèche du temps ». « Cette direction est caractérisée par la notion d'entropie croissante. Il faut entendre par là qu'au cours des échanges d'énergie, une partie de celle-ci se trouve dissipée sous forme d'énergie calorifique, qui n'est pas indéfiniment récupérable. Cette perte d'énergie utilisable, qui va de pair avec la conservation de l'énergie totale, tend à favoriser la situation d'équilibre, où l'entropie est maximale. » *Encyclopédie philosophique universelle*, Tome 2, « Les notions philosophiques », PUF, 1990, article « temps » par H. Barreau, p. 2568.

¹⁰⁰ Dans la tradition philosophique, antique et théologique, le terme spécifique *aevum* définissait « l'éternité » des corps célestes en la distinguant de celle de Dieu.

¹⁰¹ Cité par Busco (Pierre), *L'évolution de l'astronomie au XIX^{ème} siècle*. Pages choisies des grands astronomes, Larousse, 1912.

les uns aux autres, dont l'un est antérieur à celui qui lui est postérieur. Cette définition fait intervenir une représentation spatiale nombrée, géométrisée (la ligne, le point) qui fausse la conception que l'on a du temps.

Que le temps implique la succession, je n'en disconviens pas. Mais que la succession se présente d'abord à notre conscience comme la distinction d'un « avant » et d'un « après » juxtaposés, c'est ce que je ne saurais accorder. Quand nous écoutons une mélodie, nous avons la plus pure impression de succession que nous puissions avoir - une impression aussi éloignée que possible de la simultanéité - et pourtant c'est la continuité même de la mélodie l'impossibilité de la décomposer qui font sur nous cette impression. Si nous la découpons en notes distinctes, en autant d'« avant », et d'« après » qu'il nous plaît, c'est que nous y mêlons des images spatiales et que nous imprégnions la succession de simultanéité : dans l'espace, et dans l'espace seulement, il y a distinction nette de parties extérieures aux autres¹⁰² [...]

Cette représentation spatiale du temps, qui est en fait la conception ordinaire du temps, celle qu'on utilise dans la vie pratique - Heidegger parlera de la conception *vulgaire* du temps -, ne permet de saisir que des instants, situés dans l'espace (une suite de dates dans le calendrier, la situation de l'aiguille sur le cadran d'une montre). Le temps n'est alors qu'une pure succession de « maintenant » : « Maintenant, il est 9 heures », « Maintenant, il est 9 heures et quinze secondes », « Maintenant, il est 9 heures et trente secondes »...

Par opposition à cette mise à plat du temps dans l'espace, Bergson définit le temps comme une unité organique de moments qui se fondent les uns dans les autres, une *continuité indivisible de changement qui constitue la durée vraie*¹⁰³. Cette unité organique, d'où provient-elle ? De la conscience qui transcende l'instant. La durée est liée à un sujet capable de conserver le temps, de retenir le passé immédiat et d'anticiper le futur proche. Sans cette continuité, le présent ne serait que rupture continuelle.

Bergson reprend donc en grande partie la réflexion augustinienne sur le temps en opposant la conception d'un temps vécu, le temps de la conscience, à celle d'un temps mesuré, le temps des sciences. Il reprend aussi l'idée que le présent n'existe pas sans une certaine épaisseur, retenant le passé immédiat et anticipant sur le futur imminent. Mais la pensée de Bergson diffère de celle de Saint Augustin par le déplacement du système de valeur. Alors que le théologien valorisait l'éternité par opposition au temps, Bergson valorise le temps vécu par opposition au temps mesuré. Le pôle de positivité n'est plus Dieu mais la conscience. Chez Bergson comme chez Saint Augustin, le temps mesuré est marqué de négativité mais, pour

¹⁰² Bergson (Henri), *La Perception du changement* (1ère éd. 1911), repris dans *La Pensée et le Mouvant*, PUF, 1959 (1ère éd. 1934), p. 166.

¹⁰³ Bergson (Henri), *op. cit.*, p.166.

celui-ci, il est le temps de la nature, périssable, dont les biens matériels ne sont que vanité alors que pour celui-là, il serait plutôt le temps de l'horloge, c'est-à-dire une représentation abstraite, conventionnelle, sociale, qui nous cache la réalité de la « durée vraie », forme que prend la succession de nos états de conscience quand « le moi se laisse vivre ».

Enfin, pour Bergson, le futur est le lieu de l'imprévisible, de l'inventivité du vivant comme de l'exercice de notre liberté. L'expérience du temps est en effet pour lui, non l'expérience négative du « non-être » et de la fuite du temps, mais l'expérience de la richesse de la réalité en devenir. Loin de dévaloriser le monde réel au profit du monde des idées, il veut penser toutes choses *sub specie durationis*, et non sous l'espèce de l'éternité.

Devant le spectacle de cette mobilité universelle, quelques-uns d'entre nous seront pris de vertige [...] Ils estiment que si tout passe, rien n'existe ; et que si la réalité est mobilité, elle n'est déjà plus au moment où on la pense, elle échappe à la pensée [...]. Qu'ils se rassurent ! Le changement, s'ils consentent à le regarder directement, sans voile interposé, leur apparaîtra bien vite comme ce qu'il peut y avoir au monde de plus substantiel et de plus durable. Sa solidité est infiniment supérieure à celle d'une fixité qui n'est qu'un arrangement éphémère entre des mobilités¹⁰⁴.

Bergson définit la réalité comme changement : cette « vision de l'universel devenir ¹⁰⁵ » est, on le verra, très proche de celle de Victor Hugo dans *Les Contemplations*.

¹⁰⁴ Bergson (Henri), *op. cit.*, p.166.

¹⁰⁵ *Ibidem*

CHAPITRE PRÉLIMINAIRE 3

L'exil comme épreuve temporelle¹⁰⁶

Réfugié à Bruxelles après le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte (Hugo franchit la frontière belge avec un faux passeport dans la nuit du 11 décembre 1852), débarqué à Jersey le 5 août 1852 après une escale de deux jours à Londres, Victor Hugo déménagea à Guernesey le 31 octobre 1855 pour éviter à nouveau l'expulsion. C'est en exil qu'il écrivit *Les Contemplations*, à Jersey surtout, puis à Guernesey où il mit le point final¹⁰⁷ et relut les épreuves. Le recueil parut le 23 avril 1856 simultanément à Paris et à Bruxelles et connut un grand succès. Quelques semaines plus tard, grâce au bénéfice dégagé, Hugo achetait la maison où il vécut jusqu'en 1870¹⁰⁸.

A. L'exil et la mort

Victor Hugo passa presque dix-neuf années en exil. Les photographies de Hugo prises dans les premières années¹⁰⁹ montrent le plus souvent un homme inquiet, fatigué, vieilli, au visage empâté, au regard absent ou fiévreux. Hugo ne s'aimait pas sur ces photos. À un admirateur qui lui demandait son portrait, il répondit : « Je n'ai à ma disposition que ce portrait que je déclare horrible. Il faut pourtant que je vous l'envoie ainsi qu'à notre cher ami et collègue Fleury. Un de ces jours on referra de la photographie ; le soleil me verra d'un meilleur œil, et

¹⁰⁶ Ces quelques pages doivent beaucoup à la Communication de Guy Rosa intitulée « *Ce que c'est que l'exil de Victor Hugo* », au Groupe Hugo le 20 octobre 2001 (<http://groupugo.div.jussieu.fr>).

¹⁰⁷ Il y acheva la dernière pièce « À celle qui est restée en France » et écrivit la préface datée de « Guernesey, mars 1856 ».

¹⁰⁸ Le 16 mai 1856, Hugo achète la maison du 38 rue Hauteville, après avoir loué au n° 20 de la même rue depuis le 2 novembre 1855. Il insiste dans sa correspondance pour le faire savoir à la presse : « Voulez-vous vous charger, écrit-il à Noël Parfait le 24 mai 1856, de faire répéter cela par nos amis du *National* et de la *Nation* ? [...] Vous pourrez ajouter que cette maison est le produit des deux premières éditions des *Contemplations*. Je la regarde comme un don de la France à l'exil. La patrie me donne la maison ; et le petit *chez moi*, à défaut du grand. » (In Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. *Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations »*, édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 337)

¹⁰⁹ Voir Victor Hugo, *photographies de l'exil, « en collaboration avec le soleil »*, sous la direction de Françoise Heilbrun et Danielle Molinari, éditions de la Réunion des musées nationaux/Paris-Musées, éditions des musées de la Ville de Paris, 1998.

je vous remplacerai ce hideux gros bonhomme ventru par un Victor Hugo vrai¹¹⁰. » Quels que soient la pause et le décor, ces photographies donnent l'image d'un homme qui se tient pour ne pas tomber : il tient son front, il tient sa tête, il se tient à la porte de sa maison, à la fenêtre, au mur, à la jetée, au rocher¹¹¹, comme si tout menaçait, en lui et autour de lui, de s'écrouler. Gris, ses cheveux seront blancs cinq ans plus tard. Le temps, en exil, semble accomplir plus vite son œuvre : « Il faut croire qu'à leur insu les exilés sont près de quelque soleil, car ils mûrissent vite », écrit Hugo¹¹².

La condition d'exilé, en rompant le lien immédiat avec la patrie, modifie la relation au temps : exclu du cadre de ses relations sociales, l'exilé voit ses repères temporels s'effriter. L'exil est d'abord une date, celle où la catastrophe est arrivée, à partir de laquelle on compte les semaines, les mois, les années loin de la patrie. « Il y a juste aujourd'hui un an. Cela m'a fait écrire ce matin quelques vers que vous lirez¹¹³ ». Quelques pages plus loin : « Voilà deux ans d'exil faits¹¹⁴. » Mais les raisons de compter le temps sont inversement proportionnelles à la maîtrise que le proscrit a du temps : sa durée n'est pas en son pouvoir. L'exil, vécu d'abord comme temporaire, dans l'urgence et le provisoire, sur le qui-vive, dans l'espoir d'un

¹¹⁰ Victor Hugo à Noël Parfait, le 26 décembre 1855, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2, op. cit.*, p. 213-214.

¹¹¹ Voir en particulier les clichés suivants dans l'ouvrage *Victor Hugo, photographies de l'exil*, « en collaboration avec le soleil », *op.cit.* :

- Hugo tenant sa tête :

Victor Hugo accoudé au dossier d'une chaise, par Charles Hugo, 1853-1855, p. 30.

Victor Hugo assis, main gauche sur la tête, par Auguste Vacquerie, 1853 (?), p. 37.

Victor Hugo assis, profil gauche, par Auguste Vacquerie ou Charles Hugo, 1853-1855, p. 110.

Victor Hugo lisant devant un mur de pierre, par Auguste Vacquerie, 1853 (?), p. 110.

- Hugo appuyé :

Victor Hugo, appuyé à une étagère dans la serre de Marine-Terrace, par Auguste Vacquerie ou Charles Hugo, 1853-1855, p. 33.

Victor Hugo à l'entrée de la serre de Marine-Terrace, par Auguste Vacquerie (?), 1853-1855, p. 33.

Victor Hugo accoudé à une barrière, devant la façade arrière de Marine-Terrace, par contemplateur Hugo (?), avant le 23 mai 1853, p. 40.

Victor Hugo, de face, accoudé à un mur, par Charles Hugo, 1853, p. 64.

Victor Hugo appuyé à un muret, les bras croisés, par Charles Hugo, 1853-1855, p. 65.

Le contemplateur par Charles Hugo, 1853, p. 61.

Victor Hugo dans le rocher des Proscrits, par Charles Hugo, 1853, p. 31.

¹¹² *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Océan*, « Moi, l'amour, la femme », manuscrit 13420 « Moi prose », « F° 70, 167/159, 1855 », p. 273.

¹¹³ Victor Hugo à Pierre-Jules Hetzel, « Marine Terrace - 2 Xbre [1852] », in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 1 : 1852-1853. « Publication de Napoléon le petit et de Châtiments. »*, édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 1979, p. 192.

¹¹⁴ Victor Hugo à Delphine de Girardin, le 29 décembre 1853, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2, op. cit.*, p. 27.

dénouement immédiat, se prolonge parfois démesurément dans une attente où les plus forts peuvent sombrer. Hugo et les siens croyaient leur exil de courte durée mais leur optimisme fut rapidement tempéré. Dès avril 1852, Hugo écrit : « Je me défie un peu de notre coup d'œil d'exilés et je tâche de ne pas me flatter. Après tout, que la providence fasse ce qu'elle voudra. J'ai dix ans d'exil au service de la République » (Lettre de Victor Hugo à Adèle Hugo du 14 avril 1852¹¹⁵). S'en remettre à la Providence pour fixer une échéance et, tout à la fois, accorder généreusement dix années de sa vie à une cause, c'est dire contradictoirement qu'on dispose de son temps comme on l'entend et qu'on n'en est pas maître. Avoir ou ne pas avoir le temps, cette dualité est celle de toute vie humaine.

L'exil rend plus aiguë cette conscience du temps. Vivre éloigné de sa patrie, c'est avoir devant soi tout le temps du monde et, dans l'attente nostalgique du retour, constater qu'il file comme une ombre. Attendre, se tenir prêt, se souvenir, ces trois verbes qui définissent le temps de l'âme chez Augustin reviennent sans cesse dans la correspondance des exilés et dans le livre V des *Contemplations*. « Je ne suis pas pressé, moi, car je suis beaucoup plus occupé du lendemain que de l'aujourd'hui [...] Je ne suis donc pas pressé, je suis triste, écrit Hugo ; je souffre d'attendre, mais j'attends et je trouve que l'attente est bonne¹¹⁶. » L'insistance à se souvenir fait de la mémoire une visée : le souvenir cherché, objet d'une quête (anamnèse), est le garant que le présent des exilés, fait d'oubli et d'ignominie, un jour, passera. En attendant, on peut mourir lorsque la nostalgie, l'ennui et le chagrin submergent tout autre sentiment. C'est la nostalgie qui tua Jean Bousquet selon Hugo, qui fit son oraison funèbre : « Nous l'avons vu, proscrit inflexible, dépérir douloureusement au milieu de nous. Le mal du pays le rongea ; il se sentait lentement empoisonné par le souvenir de tout ce qu'on laisse derrière soi¹¹⁷. »

À défaut de tuer le temps, « ce mortel ennemi des exilés¹¹⁸ », celui-ci peut tuer prématurément les hommes. La pensée de mourir en exil hante tous les proscrits. Elle les obsède comme si le déracinement rendait cette idée insupportable : mourir est une chose, mourir loin de son pays en est une autre. Elle angoisse Victor Hugo le premier qui se croit

¹¹⁵ Victor Hugo, *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Le Club français du livre, tome VIII, 1968, p. 994.

¹¹⁶ Lettre de Victor Hugo à Mme de Girardin, le 4 janvier 1855, in *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Le Club français du livre, tome IX (2), 1968, p. 1086.

¹¹⁷ « Sur la tombe de Jean Bousquet. Au cimetière Saint-Jean, à Jersey. 20 avril 1853 », *Actes et Paroles II*, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Politique*, p. 433.

¹¹⁸ Lettre de Noël Parfait à Victor Hugo, le 14 juillet 1855, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 148.*

malade¹¹⁹ et revient très souvent sur cette idée dans ses écrits privés : « juin 1854. - Il me reste deux choses à faire : finir et mourir¹²⁰. » « Jersey 21 Xbre 1854. – Jour le plus court, deuil le plus long. Le temps est horrible depuis un mois. Mon horizon n'est qu'une nuit. [...] Tout cet immense deuil m'entre dans l'âme et me fait songer au doux rayonnement de la France. Mais rien ne m'ébranle et rien ne m'ébranlera. Je mourrai ici s'il le faut¹²¹. » L'optimisme affiché du dernier poème des *Châtiments* en est assombri : « Et nous qui serons morts, morts dans l'exil peut-être » (« Lux »). Cette idée, reprise dans *Les Contemplations*, « je m'en vais aux lieux où l'on meurt vite, / Au noir pays d'exil où le ciel est étroit » (V, 6), va bien au-delà de la prise en compte d'une possibilité. L'exil est « le pays sévère », « une chose morale » où « tous les coins de terre se valent » : « là tout est renversé, inhabitable, démolé et gisant¹²². » Là, l'idée de sa propre mort devient non une fin lointaine, quoique inéluctable, mais une réalité tangible. Être en exil, c'est en effet, selon l'expression de Hugo, « faire le stage de l'avenir » (Lettre de Victor Hugo à Delphine de Girardin, le 29 décembre 1853¹²³), c'est-à-dire, comme on peut penser qu'il veut le signifier à sa correspondante, croire en l'avenir, s'en remettre à l'avenir, mais aussi devancer sa propre mort.

L'exil ne m'a pas seulement détaché de la France, il m'a presque détaché de la terre, et il y a des instants où je me sens comme mort et où il me semble que je vis déjà de la grande et sublime vie ultérieure¹²⁴.

Le passage de « peut-être » à « déjà » (de « nous qui serons morts, morts dans l'exil peut-être » à « il me semble que je vis déjà de la grande et sublime vie ultérieure ») rend compte de cette opération par laquelle sa propre mort est sentie comme une réalité puisque ce qui aura lieu demain n'est pas vu comme possible mais comme déjà passé, dans une sorte de présent hypertrophié chargé tout à la fois du passé et de l'avenir.

¹¹⁹ « [Hiver 1853-1854] Hugo se croit atteint d'une maladie de cœur et croit qu'il va bientôt mourir », Barrère (Jean-Bertrand), *Victor Hugo l'homme et l'œuvre*, SEDES, 1984, p. 93.

¹²⁰ *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Océan*, « Moi, l'amour, la femme », manuscrit 13420 « Moi prose », p. 270.

¹²¹ *Ibidem*, p. 271.

¹²² *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Politique, Actes et paroles*, « Ce que c'est que l'exil », pp. 398-399.

¹²³ « Voilà deux ans d'exil faits.

Savez-vous, madame, que je remercie tous les jours Dieu de cette épreuve où il me trempe. Je souffre, je pleure en dedans, j'ai dans l'âme des cris profonds vers la patrie, mais, tout pesé, j'accepte et je rends grâces. Je suis heureux d'avoir été choisi de faire le stage de l'avenir. » In *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2, op. cit.*, p. 29.

¹²⁴ Lettre de Victor Hugo à Villemain, le 19 mai 1856, *Œuvres complètes*, édition chronologique sous la direction de Jean Massin, Club français du livre, tome 10, p. 1249.

Dans cette perspective, les séances de spiritisme auxquelles Mme de Girardin initia les exilés le 11 septembre 1853 et qu'ils continuèrent jusqu'en octobre 1855, apparaissent comme le révélateur - l'exorcisme ou le simulacre ? - de l'épreuve temporelle de l'exil : faire parler les morts (le premier esprit qui se manifeste est celui de « la fille morte »), c'est s'exiler du présent qui délimite socialement le passé et le futur, le monde des vivants et le monde des morts. Fantômes, apparitions et spectres rôdent dans la nuit de l'exil. Aussi le premier poème des *Contemplations* consacré à ces apparitions n'est-il pas placé dans le livre VI mais dans le livre V, le livre de l'exil : « - Qu'est-ce que tu viens faire, ange, dans cette nuit ? / Lui dis-je. - Il répondit : - Je viens prendre ton âme. » (V, 18).

On comprend aisément que cette étrange expérience, être « dans le grand précipice » (V, 1), habiter une maison « tombeau »¹²⁵, ait fait fuir peu à peu les proches du poète. « Ne parle pas d'avenir muré ; pour que l'avenir vous fût muré, mes enfants, il faudrait qu'il fût muré au progrès, à la démocratie, à la liberté » répond Hugo à son fils qui s'impatiente (Lettre de Victor Hugo à François-Victor Hugo, 14 avril 1852¹²⁶). Quelques années plus tard, à ses enfants comme à sa femme qui désertent, Hugo ne trouvera rien à répondre¹²⁷.

B. L'exil et la vie

Mais Hugo finit par renverser l'assimilation qu'il avait faite entre l'exil et la mort en proclamant : *Exilium vita est*¹²⁸, l'exil, c'est la vie. C'est une marche dans la nuit, une position nouvelle acquise par rapport à l'histoire, « toujours en avant » (V, 2). L'exil n'est pas un lieu

¹²⁵ Voir la comparaison de la maison de Marine-Terrace, « lourd cube blanc à angles droits », à un « tombeau », au début de *William Shakespeare*, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 245-246.

¹²⁶ Victor Hugo, *Œuvres complètes*, édition chronologique sous la direction de Jean Massin, Club français du livre, tome 8, 1968, p. 994.

¹²⁷ À la date du 3 octobre 1858, Victor Hugo cite entre guillemets et sans commentaire dans son agenda un propos entendu « ta maison est à toi, on t'y laissera seul » (Victor Hugo, *Œuvres complètes*, édition chronologique sous la direction de Jean Massin, Club français du livre, tome 10, p. 1575). L'évolution divergente de Hugo et de sa famille est déjà claire dans la lettre où Adèle parle du rajeunissement de son mari qui aime l'île et prend des bains de mer et de sa propre crainte de mourir dans cette maison nouvellement achetée et décorée par lui : « J'y mourrai dans cette maison. Hier en traversant le vestibule qui mène à la porte d'entrée, je me disais : ma bière passera par ici. » (Lettre d'Adèle Hugo à Mme Paul Meurice, le 17 octobre 1856, *ibidem*, p. 1264)

¹²⁸ Cette devise latine a été gravée par Victor Hugo au-dessus de la porte de la salle à manger de Hauteville House à Guernesey.

où l'on va, c'est un temps où l'on entre, une temporalité qui s'ouvre. « D'où sortait-il ? De la nuée. / Où s'enfonçait-il ? Dans la nuit. » (V, 2). Dans la conscience de sa propre finitude, Hugo se sent alors au sommet de la vie.

Je suis à ce moment de la vie, à ce point-milieu, où l'on cesse de voir le berceau et où l'on commence à voir le tombeau. L'enfant qu'on a été s'est évanoui, le jeune homme a passé, l'homme voit le vieillard lui apparaître, et au-delà du vieillard le squelette. Là où les jeunes voient de la lumière et de l'azur, il voit l'immense suaire universel frissonnant au vent de l'éternité. Alors la pensée devient attentive et ne se distrait plus. On se sonde et on sonde la tombe. On songe à l'âme qu'on sera¹²⁹.

C'est dans ces conditions, à la fois personnelle, politique et poétique, que Hugo déclare sa satisfaction à vivre en exil, non seulement parce que, délivré de ses obligations sociales, il a plus de temps pour écrire (« Quel dommage que je n'aie pas été exilé plus tôt ! J'aurais fait bien des choses pour lesquelles je sens que le temps va me manquer » écrit-il vers 1860¹³⁰ et encore, en 1872 « Un mois de travail ici vaut un an de travail à Paris¹³¹ »), mais aussi parce que son rapport au temps s'est en quelque sorte accru :

9 9bre

Je trouve de plus en plus l'exil bon.

Il faut croire qu'à leur insu les exilés sont près de quelque soleil, car ils mûrissent vite.

Depuis trois ans, - en dehors de ce qui est l'art,- je me sens sur le vrai sommet de la vie et je vois les linéaments réels de tout ce que les hommes appellent faits. Histoire, événements, succès, catastrophes, machinisme énorme de la Providence.

Ne fût-ce qu'à ce point de vue, j'aurais à remercier M. Bonaparte qui m'a proscrit, et Dieu qui m'a élu.

Je mourrai peut-être dans l'exil, mais je mourrai accru.

Tout est bien¹³².

Destructeur pour sa famille, l'exil comme accroissement temporel a placé Hugo dans une position qu'il n'espérait pas : à la fois, comme hors du temps – « ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort » écrit-il dans la préface des *Contemplations* - et au plus proche du temps, « dans les linéaments réels de tout ce que les hommes appellent faits. Histoire, événements, succès, catastrophes, machinisme énorme de la Providence », dans le sentiment à la fois intime et historique du temps qui passe.

¹²⁹ *Océan*, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », « Moi, l'amour, la femme », manuscrit 13420 « Moi prose », vers 1855, p. 272.

¹³⁰ *Ibidem*, vers 1860, p. 276

¹³¹ Lettre de Victor Hugo à Paul Meurice citée par Sheila Gaudon in « *Exilium vita est* ». *Victor Hugo à Guernesey*, Paris Musées, 2002, p. 40.

¹³² *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Océan*, « Moi, l'amour, la femme », manuscrit 13420 « Moi prose », « F° 70, 167/159, 1855 », p. 273.

Je suis là, j'ai deux chaises dans ma chambre, un lit de bois, un tas de papiers sur ma table, l'éternel frisson du vent dans ma vitre et quatre fleurs dans mon jardin que vient becqueter la poule de Catherine pendant que Tchougna, ma chienne foule l'herbe et cherche des taupes. Je vis, je suis, je contemple Dieu à un pôle, la nature à l'autre et l'humanité au milieu. Chaque jour m'apporte un nouveau firmament d'idées. L'infini du rêve se déroule devant mon esprit, et je passe en revue les constellations de la pensée¹³³.

Quelques années plus tard, les photographies que l'on connaît de Victor Hugo montrent un homme tout différent. En refusant l'amnistie sans condition offerte en 1859 par Napoléon III, en achetant sa maison à Guernesey, il s'est installé définitivement dans ce sentiment du provisoire caractéristique de l'exil. L'image des années 1860, conservée sans changement majeur dans les années qui suivront, sera interprétée comme celle d'un vieillard éternel, serein, aux cheveux blancs et à la barbe blanche. Debout ou assis, le poète apparaît solide comme un roc : il ne s'accoude plus au rocher, il est le rocher, il est « le devoir, seul debout, qui comme un clocher d'église dans une ville écroulée, paraît plus haut de toute cette chute autour de lui¹³⁴ ». Très connue du grand public, cette représentation de Hugo est conforme à l'image qu'il voulait donner de lui¹³⁵ : elle accomplit physiquement avec quelques années de retard, « l'attitude » - la « pose¹³⁶ » - qu'Hugo cherchait à adopter poétiquement avec *Les Contemplations*. Le titre l'annonçait clairement : après une œuvre de combat, *Châtiments*, *Les Contemplations* sont une œuvre sereine, une œuvre de « vers calmes ». Les propos de Hugo dans sa *Correspondance*, les précautions qu'il déploie pour éviter tout amalgame avec l'œuvre militante de *Vacquerie*, *Profils et grimaces*, qui devait être publiée au même moment, le confirment.

Auguste va publier en ce moment même un livre. Ce livre, dont je connais beaucoup de pages, est une chose grande, large, profonde et vivante, une des plus vigoureuses pousses de son esprit original et puissamment enclin au vrai. Cependant c'est un livre de critique, un livre de vaillance et de lutte, un livre batailleur et qui fait rude guerre. Or, s'il semble sortir de Guernesey et de

¹³³ *Ibidem*, « F° 89, 168/521, Jersey, avant juin 1854 », p. 275.

¹³⁴ *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Politique, Actes et paroles*, III, « Ce que c'est que l'exil », p. 399.

¹³⁵ Voir les études consacrées par Pierre Georgel aux images du poète dans *La Gloire de Victor Hugo*, Ministère de la Culture, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, en particulier « Les clichés » p. 64 à 87 et « De l'inspiré au voyant » p. 104 à 108. Pierre Georgel parle de la barbe blanche de Victor Hugo, qui lui donne des airs de Dieu le père, comme d'un « coup de génie » du poète.

¹³⁶ Hugo réglait lui-même la mise en scène des clichés où il posait – l'instantané photographique n'existant pas à l'époque. Ce n'est pas à tort que Sainte-Beuve emploie dans un sens figuré le terme de « pose » pour parler de l'effet cherché par le poète :

« Hugo, dans son exil, se fait une double attitude : *Les Contemplations* et *les Vengeresses*, tantôt le profil Dante, tantôt le profil *trois-quarts Olympio* : il fait ce qu'il a fait si souvent, - il pose. » (Sainte-Beuve à M.X +++, le 17 mai 1856, in *Œuvres complètes*, édition sous la direction de Jean Massin, Club français du livre, tome 10, p. 1252) Si les poses de Hugo ne révèlent pas la transparence de son âme (Hugo n'est-il pas le « grand crocodile » ?), elles sont fidèles à une certaine vérité de son être.

Hauteville-House le même jour que *Les Contemplations*, on accouplera tout naturellement les deux ouvrages, et *Les Contemplations* perdront leur calme, leur deuil, leur sérénité religieuse, et feront presque un effet contraire à celui qu'elles doivent produire. [...] ce serait me faire perdre l'attitude qu'il m'importe de conserver... [...] Ce fait singulier, de la publication le même jour par le même groupe d'exil, - poésie par l'un, critique par l'autre, ne semblera pas fortuit mais arrangé. L'honnête interprétation à laquelle j'ai été en butte toute ma vie s'en emparera, la commentera ; je deviendrai à l'instant même un homme jouant la poésie, jouant le calme, etc., et faisant faire des exécutions (Sainte-Beuve, Planche, etc.) par un autre. Cela est hideusement bête ; c'est une raison pour que cela se dise beaucoup et pour que cela se croie très fort. (Victor Hugo à Paul Meurice, le 15 avril 1856¹³⁷)

Il est clair que Hugo en publiant *Les Contemplations* cherchait une position qui le démarque du champ étroit de l'actualité. Exclu de la sphère politique, il a voulu conquérir l'exil. *Victus, sed victor*. À l'épreuve de l'exil, « les traces ou les signes avant-coureur de la mort, les heures douteuses de la vie et de la conscience, le vieillissement, le péché¹³⁸ » se sont effacés de son visage et sont restés dans son œuvre : elles sont dans les poèmes des *Contemplations*. « *Gigas fio* », écrit-il à Flaubert¹³⁹. Hugo travaille pour l'avenir.

¹³⁷ Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. *Correspondance. Tome 2*. « Victor Hugo publie *Les Contemplations* », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 294.

¹³⁸ Le commentaire est de Pierre Georgel à propos des portraits de Hugo dans les années 1853-1855, in *La Gloire de Victor Hugo*, Ministère de la Culture, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 72.

¹³⁹ « Je deviens un géant » in Lettre de Victor Hugo à Gustave Flaubert, le 15 novembre 1853 (*Œuvres complètes*, édition dirigée par Jean Massin, Club français du livre, tome 9, 2, p. 1060).

À comparer avec les propos de Hetzel : « Ton père, écrit-il à Charles, a fait deux œuvres immortelles entre ses œuvres. C'est l'exil qui les a produits avec lui et par lui. L'exil a donc du bon. » (Lettre de Hetzel à Charles Hugo, peu après le 5 novembre 1854, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2*, *op. cit.*, p. 111).

Hugo, qui se dit lui-même « élu » de Dieu, a pourtant la conscience intime que rien n'est éternel sur terre. En témoigne son effroi à l'idée que toute l'œuvre de Shakespeare ait pu disparaître dans un incendie (*Œuvres complètes, William Shakespeare*, I, IV, 5, édition Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 315).

PREMIÈRE PARTIE

Les constituants linguistiques du temps

INTRODUCTION

Des mots à l'énonciation

Le temps est, à plus d'un titre, un élément constitutif du langage. Les mots du temps sont nombreux et le recours à l'informatique permet aisément d'établir des statistiques sur la fréquence d'emploi de tel ou tel mot dans une œuvre si celle-ci fait partie d'une banque de données. C'est le cas des *Contemplations* de Victor Hugo sur lesquelles on peut travailler à partir de la base textuelle *Frantext*. Mais on s'aperçoit vite que la difficulté consiste à dresser une liste de termes pertinente car la notion est complexe d'un point de vue philosophique. À cette première difficulté s'en ajoute une seconde : le temps n'est pas un objet du discours comme un autre. Il y a toujours du temps dans la langue, ne serait-ce que par les désinences verbales, même si le temps n'est pas l'objet du discours. Le champ d'investigation est donc très large. En prendre conscience est nécessaire, faire des choix tout autant.

- **Temps et langue : Guillaume**

Le temps est constitutif de la langue dans sa genèse, non seulement d'un point de vue diachronique, ce qui est le domaine de la grammaire historique, mais aussi d'un point de vue synchronique. La langue, comme la pensée, se construit dans le temps :

Non seulement la combinaison des idées en propositions, mais la conception même des idées est une opération intellectuelle qui demande un certain espace de temps, si minime soit-il. On est donc à l'opposé de la thèse cartésienne selon laquelle les idées sont éternelles, situées hors du temps, et perçues par l'esprit dans une vision instantanée : la psychomécanique se situe au contraire dans une philosophie représentée à l'époque en France par H. Bergson ou L. Brunschvicg, qui, dans des perspectives d'ailleurs différentes, tiennent le mouvement essentiel à la pensée. Selon Guillaume, penser une notion, c'est la construire, et il appelle *temps opératif* le temps nécessaire à ce travail¹⁴⁰.

Gustave Guillaume, en reprenant l'idée saussurienne de structure, la transforme en y intégrant l'axe temporel. « La véritable histoire des langues n'est pas l'histoire des faits détachés du système dont ils font partie, mais l'histoire bien différente du système même et de sa manière de s'intégrer les faits, manière différente à chaque moment historique, de sorte que les faits, sans changer d'apparence, peuvent changer considérablement de position dans les systèmes, et de valeur¹⁴¹. » Ce qui permet à Guillaume de penser une histoire du système, réconciliant ainsi la diachronie et la synchronie, c'est la distinction dans le langage de ce que les guillaumiens appellent deux plans, le plan de la puissance (la langue qui en tant que *pensable* siège en nous) et le plan de l'effet (le discours qui construit du *pensé* dans le moment présent). Le passage du plan de la langue au plan du discours comprend une durée, aussi minime soit-elle. Par conséquent, toute notion est construite dans une tension, comme un mouvement de pensée, dans une temporalité propre à la langue. Il y aurait donc lieu de distinguer un temps historique, qui est lié à l'évolution des formes, et un temps en quelque sorte logique, qui sous-tend leur organisation, afin d'expliquer le système de la langue comme processus.

▪ **« Parties de langue », temps linguistique et temps « hors de la langue »**

Dans une perspective plus traditionnelle, étudier les constituants linguistiques du temps peut consister à relever les « parties de langue » (ou « parties du discours ») qui signifient le temps. On constate, d'une part, l'hétérogénéité grammaticale de ces formes, d'autre part, le

¹⁴⁰ Article « Psychomécanique du langage », in Ducrot (Oswald) et Schaeffer (Jean-Marie), *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1995 (1^{ère} éd. 1972), p. 59.

¹⁴¹ Gustave Guillaume, « Leçon inédite du 23 novembre 1939 », *La Linguistique génétique*, cité par Soutet (Olivier), *Linguistique*, PUF, 1995, p. 138.

fait qu'un texte qui ne parle pas du temps comporte malgré tout des marques verbales temporelles.

À côté des mots dits « pleins¹⁴² », verbes, substantifs et adjectifs (termes les plus souvent utilisés dans des études thématiques), on trouve les mots grammaticaux, adverbes de temps (« *Autrefois* », « *aujourd'hui* », titre des deux parties des *Contemplations*, « *jadis* » I, 11), prépositions (« *pendant ce temps-là* » I, 4 ; « *dès l'aube* »... IV, 14), conjonctions (« *à mesure que le jour vient* » I, 19 ; « *Quand nous habitons tous ensemble* » IV, 6). Toutefois, les différentes parties de langue n'expriment pas le temps de la même façon dans la mesure où il s'agit d'espèces de mots différents. Le substantif, par exemple, « assign[e] une matière notionnelle à une forme linguistique », alors que la conjonction « opère sur une matière beaucoup plus ténue, qui *n'est faite que de ce que la pensée a pu saisir des conditions de son propre fonctionnement*¹⁴³ ». Le substantif est une partie de langue prédicative alors que la conjonction est une partie de langue non prédicative, c'est un mot de relation. Le substantif *souvenir* désigne par lui-même une notion temporelle. La conjonction *quand* exprime un rapport temporel entre deux propositions. Elle n'est pourtant pas un mot « dépourvue de signification » comme le disait Aristote¹⁴⁴, un mot « vide ». Les mots grammaticaux ont aussi un signifié dont les analyses « sémantico-syntaxiques » peuvent montrer les nuances. Ajoutons que la frontière n'est pas absolue entre « parties de langue ». Les substantifs *temps*, *heure*, *moment*, en raison de leur définition variable, à la fois en extension et en intension, ont la possibilité de prendre place dans des groupes de nature et de fonctions divers, où ils changent de catégories grammaticales et, parfois, de sens. C'est la raison pour laquelle les relevés statistiques de vocabulaire ne sont parfois guère productifs.

Par ailleurs, la flexion du verbe fait de celui-ci un constituant linguistique du temps essentiel. On sait que c'est à partir de cette caractéristique qu'Aristote opposait le nom et le verbe : « le nom est un composé de sons significatif, sans idée de temps [...] le verbe est un composé de sons significatif, avec idée de temps¹⁴⁵. » Ceci n'est pas tout à fait exact¹⁴⁶ mais il

¹⁴² L'expression « mots pleins », opposée à « mots vides », utilisée par Étienne Brunet dans son *Vocabulaire de Victor Hugo* (éditions Champion, Slatkine, Paris-Genève, 1988, tome 1 et 2), est très contestable comme le dit Olivier Soutet, op. cit., p. 271 et 276.

¹⁴³ Soutet (Olivier), *La Syntaxe du français*, PUF, « Que sais-je ? », 1989, p. 16. L'auteur cite Moignet (Gérard), *Systématique de la langue française*, Klincksieck, 1981.

¹⁴⁴ Aristote, *Poétique*, Les Belles Lettres, 1457a.

¹⁴⁵ Aristote, op. cit.

¹⁴⁶ L'opposition entre nom et verbe est de nature morphosyntaxique, et non logique comme le pensait Aristote. Le verbe n'est évidemment pas la seule partie de langue à signifier le temps. Toutes les langues

reste que les temps verbaux, par leur présence récurrente et la visibilité de leur système morphologique¹⁴⁷ sont les marqueurs de temps les plus connus. La langue française entretient, à cet égard, une certaine confusion entre temps linguistique et temps « extra-linguistique » en ne faisant pas la distinction entre deux termes, comme le font l'allemand avec les deux mots *zeit* et *tempus* et l'anglais avec *time* et *tense*. La distribution des temps verbaux en trois époques, passé, présent, futur, est une représentation du temps propre à de nombreuses langues, en particulier les langues indo-européennes, mais elle n'est pas universelle. D'autres systèmes temporels existent, opposant passé et non-passé ou futur et non-futur. On ne s'étonnera pas, évidemment, que dans la littérature occidentale, la structure linguistique du grec et du latin ait été considérée comme substrat pour penser le temps mais on gardera à l'esprit que le système des temps verbaux, variant d'une langue à l'autre, n'est pas un décalque du temps « hors de la langue ». « Les langues ne nous offrent en fait que des constructions diverses du réel, écrit Benveniste, et c'est peut-être justement dans la manière dont elles élaborent un système temporel complexe qu'elles divergent le plus¹⁴⁸. »

Pour éviter toute confusion, les linguistes emploient l'expression « tiroir verbal¹⁴⁹ », ou ils usent des guillemets, afin de distinguer d'une part « les temps », à savoir les différents paradigmes des formes conjuguées du verbe et d'autre part, le temps dit « extra-linguistique ». Cette expression mérite aussi quelques explications. Tous les linguistes affirment qu'ils s'intéressent aux temps de la langue et non au « Temps comme phénomène extralinguistique¹⁵⁰ ». Ce sont les termes utilisés par Weinrich au début de son ouvrage, dont le titre en allemand est *Tempus*, et dont le premier chapitre s'intitule « le temps hors de la langue et les temps de la langue ». Mais la coupure entre *Tempus* et *Zeit* n'est pas si claire. Selon Paul Ricœur, « la question reste ouverte de savoir jusqu'à quel point le système des temps verbaux peut s'affranchir de la référence à l'expérience phénoménologique du

expriment le temps, même les langues non flexionnelles. Voir Benveniste (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, tome 1, « Chapitre XIII. La phrase nominale (1950) », pp. 151-167.

¹⁴⁷ Weinrich parle de « signes à récurrence obstinée », in Weinrich (Harald), *Le temps*, Seuil, 1973 (1^{ère} éd. 1964), p. 14.

¹⁴⁸ Benveniste (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, tome 2, 1974, « Chapitre IV. Le langage et l'expérience humaine (1965) », p. 69.

¹⁴⁹ L'expression est de Damourette (Jules) et Pichon (Émile), *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, (1911), Éditions d'Artrey, 1927.

¹⁵⁰ Weinrich (Harald), *op. cit.*, p. 9.

temps¹⁵¹. » Ricœur postule ainsi à la fois « la nécessité de disjoindre le système des temps verbaux de l'expérience vive du temps et l'impossibilité de l'en séparer complètement¹⁵². »

C'est donc à plusieurs niveaux grammaticaux que l'expression du temps peut apparaître. Si le temps est bien une catégorie universelle, l'expression du temps n'est pas l'apanage d'une catégorie grammaticale. Le verbe ne se limite pas à situer un procès dans le temps des époques par ses différentes flexions. Il implique aussi un temps sans rapport avec le temps chronologique, par sa valeur aspectuelle.

Cependant, opter pour un classement grammatical des marques du temps n'aurait guère de sens pour nous, notre objet n'étant pas la langue en général, ni même la langue de Hugo (concept qui à notre avis est vide de signification en dehors des réalisations concrètes où la langue fait sens), mais une œuvre de Hugo, *Les Contemplations*. Or, un texte n'est pas une simple addition de phrases. Il nous faut donc chercher des théories ou des concepts susceptibles de nous permettre une approche du temps dans le *texte*.

▪ Temps de l'énonciation

Les théories de l'énonciation amènent à considérer le texte comme une réalisation particulière par un sujet parlant déterminé, en un moment déterminé. L'expression « temps linguistique », utilisée par Benveniste, désigne ainsi de façon précise le temps de l'énonciation, qui s'organise dans le discours à partir de la prise de parole d'un locuteur quelconque.

Ce que le temps linguistique a de singulier est qu'il est organiquement lié à l'exercice de la parole, qu'il se définit et s'ordonne comme fonction du discours. [...] Chaque fois qu'un locuteur emploie la forme grammaticale de « présent » (ou son équivalent), il situe l'événement comme contemporain de l'instance de discours qui le mentionne. Il est évident que ce présent en tant qu'il est fonction du discours ne peut être localisé dans une division particulière du temps chronique, parce qu'il les admet toutes et n'en appelle aucune. [...] Ce présent est réinventé chaque fois qu'un homme parle parce que c'est, à la lettre, un moment neuf, non encore vécu¹⁵³.

¹⁵¹ Ricœur (Paul), *Temps et récit*, Seuil, tome 2, 1984, « Les configurations dans le récit de fiction ». Chapitre 3. « Les jeux avec le temps », p. 117.

¹⁵² *Ibidem*

¹⁵³ Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, tome 2, 1974, « Chapitre IV. Le langage et l'expérience humaine (1965) », p. 73-74.

L'acte de parole institue un présent qui constitue l'axe à partir duquel se déploie une ligne du temps où les événements peuvent être situés. L'opposition est donc nette entre le « temps linguistique » et le « temps chronique ». Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'y ait pas de liens entre les deux. À l'évidence, ces deux temporalités sont complémentaires puisque d'un côté, une datation qui peut être très précise à elle seule ne permet pas de *se* repérer dans le temps (« Rien ne dit de tel jour du calendrier, pris en lui-même, s'il est passé, présent ou futur¹⁵⁴ ») et que de l'autre, le présent linguistique qui « se déplace avec le progrès du discours tout en demeurant toujours présent¹⁵⁵ » ne peut être repéré dans le temps si le moment auquel il renvoie n'est pas daté.

Par ailleurs, le caractère écrit du texte ne nous paraît pas opposable à l'idée qu'il comporte une temporalité propre à son énonciation. Certes, un livre est un objet et, à ce titre, il relève de l'espace. Mais dès qu'on le considère comme un objet de langage, on en revient toujours à l'idée qu'il faut du temps pour écrire un texte, comme il faut du temps pour lire, ou comme il faut du temps pour penser. Le discours, en tant que système articulé, est temporel. Sa combinatoire est linéaire et non réversible. On peut rappeler la formule amusante de Giono à ce propos : « Le musicien peut faire entendre simultanément un très grand nombre de timbres. Il y a évidemment une limite qu'il ne peut pas dépasser, mais nous, avec l'écriture, nous serions même bien contents de l'atteindre, cette limite. Car nous sommes obligés de raconter *à la queue leu leu* ; les mots s'écrivent les uns à la suite des autres¹⁵⁶. »

L'hypothèse de travail consiste donc à considérer le poème comme résultat d'un acte d'énonciation, et à chercher dans le texte les marques temporelles de cette énonciation. Au-delà de ce qui est appelé couramment *déictique*, il y aurait d'autres phénomènes langagiers temporels qui résulteraient de l'énonciation et qui relèveraient, comme on le verra, non de la référence, mais du « rythme », entendu au sens large, comme le fait Meschonnic, pour qui le texte entier participe de l'énonciation.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 73.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 74.

¹⁵⁶ Giono (Jean), *Noé*, Gallimard, 1973, folio, p. 53.

PREMIÈRE PARTIE

Les constituants linguistiques du temps

CHAPITRE 1. Le vocabulaire du temps

L'affirmation selon laquelle la poésie lyrique ne serait pas temporelle, affirmation dont nous nous sommes fait l'écho dans le premier chapitre préliminaire pour la critiquer, peut sembler contradictoire avec le fait que le temps est reconnu généralement comme un thème majeur de la poésie. Mais dans quelle mesure une étude thématique fondée principalement sur le vocabulaire peut-elle rendre compte du temps dans une œuvre ? Faut-il, comme le préconise Étienne Brunet dans ses études de linguistique quantitative¹⁵⁷, relever les mots du temps et conclure, en fonction de comparaisons avec d'autres œuvres, que le temps est, ou n'est pas, un thème important chez un auteur ? Nous verrons à quoi aboutit une telle démarche.

¹⁵⁷ Brunet (Étienne), *Vocabulaire de Hugo*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, Trois volumes, 1988. Le premier volume commente les données en quatre sections : la structure lexicale, le rythme et le son, les éléments de syntaxe, le contenu lexical. Le deuxième donne les informations brutes sous la forme d'un « dictionnaire des fréquences ». Le troisième comprend divers index.

A. Le temps : étude thématique

Le thème du temps dans la poésie lyrique est depuis longtemps reconnu et étudié. Chaque univers poétique est identifiable par la perception qu'il donne du temps. Quelques vers glanés au fil d'un recueil suffisent à évoquer les couleurs de la gerbe. La nostalgie du paradis perdu (« J'aime le souvenir de ces époques nues... », V), l'accablement du temps qui passe (« C'est un univers morne à l'horizon plombé / [...] / Tant l'écheveau du temps lentement se dévide ! », XXVIII, « De profundis clamavi »), le sentiment de l'irréparable qui ronge l'âme humaine (« Pouvons-nous étouffer le vieux, le long Remords... », L, « L'irréparable »), fait du temps chez Baudelaire un ennemi, un « Spectre », avec qui une lutte inégale s'est engagée. Le « temps mange la vie » (X, « L'ennemi ») de celui qui déclare « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans » (LX, « Spleen »). L'espoir de découvrir des « fleurs nouvelles » (X) ne change rien à la fin des *Fleurs du mal* qui s'achève avec « La mort des artistes » (C).

Baudelaire, Hugo, Lamartine, Mallarmé, Maurice Scève, et d'autres, sont l'objet des *Études sur le temps humain* de Georges Poulet où l'auteur s'attache, à chaque fois, à reconstituer une pensée à travers les textes d'un écrivain. Romanciers, poètes, prosateurs y sont donc traités de la même façon : les extraits sont tirés d'œuvres diverses, avec le seul souci de pénétrer dans un monde d'idées, tantôt conscientes, tantôt inconscientes, à la fois personnelles et historiques, grâce à quoi Poulet esquisse une histoire de la conscience humaine.

Cette méthode appliquée à une œuvre en particulier, *Les Contemplations* par exemple, prendrait le risque de laisser de côté tout texte où le temps ne constitue pas un objet du discours et de ne s'intéresser qu'à ceux qui font un usage spécifique du vocabulaire du temps.

B. La « structure thématique » du temps d'après *Le Vocabulaire de Victor Hugo* d'Étienne Brunet

C'est le risque pris par Étienne Brunet dans son livre sur *Le Vocabulaire de Victor Hugo* lorsqu'il se demande si le temps est un thème hugolien.

La question de savoir si Hugo utilise, dans *Les Contemplations*, un vocabulaire spécifique du temps, avec une fréquence particulière, semble pourtant pertinente. Pour y répondre, on

bénéficie, outre l'index établi manuellement par René Journet et Guy Robert¹⁵⁸, d'un travail de grande ampleur mené par Étienne Brunet sur *Le Vocabulaire de Victor Hugo* selon les méthodes de la linguistique quantitative.

Le corpus hugolien étudié par Étienne Brunet - à partir du corpus communiqué par l'Institut national de la langue française de Nancy - comprend *Les Feuilles d'automne*, *Les Rayons et les ombres*, *Les Contemplations*, *Le Rhin*, *La Fin de Satan*, *Les Chansons des rues et des bois*, les trois séries de *La Légende des siècles*, *Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables*, *Les Travailleurs de la mer*, *Ruy Blas*, *Hernani*, *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor*, *Lettres à la fiancée*, *Correspondances*¹⁵⁹. La fréquence des mots fait l'objet de comparaisons à partir d'un calcul dit par « écart réduit », élaboré en faisant l'hypothèse que le texte où la fréquence du mot est étudiée se comporte comme l'ensemble du corpus de référence. Les chiffres donnés par Étienne Brunet établissent des comparaisons dites « internes » et « externes ». Dans le premier cas, il s'agit d'indiquer la fréquence d'un mot à l'intérieur de l'œuvre de Hugo en prenant en compte la chronologie des œuvres et le genre auquel elles appartiennent. Dans le second cas, il s'agit de faire des comparaisons avec d'autres auteurs : les comparaisons « externes » sont établies entre, d'une part, le corpus hugolien (considéré soit dans son ensemble, soit selon la distinction entre prose et vers) et d'autre part, divers corpus enregistrés par le « Trésor de la langue française », à savoir, l'ensemble des œuvres du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, les œuvres de l'époque (1815-1892), la prose littéraire de l'époque, et enfin les textes en vers de l'époque.

Il faut noter que le critère du vers est pris en compte pour distinguer théâtre en vers et théâtre en prose et permettre la comparaison avec le corpus de l'époque de même forme mais la distinction entre poésie lyrique et poésie épique n'est pas faite. Sont classés dans la même rubrique nommée « recueils de poésie » : *Les Feuilles d'automne*, *Les Rayons et les ombres*, *Les Contemplations*, *La Fin de Satan*, *Les Chansons des rues et des bois* et *La Légende des siècles*.

Après avoir distingué dans ses relevés les mots dits « pleins » (substantifs, adjectifs, verbes) et les termes dits grammaticaux (prépositions, adverbes, conjonctions de

¹⁵⁸ Journet (René) et Robert (Guy), *Notes sur Les Contemplations, suivies d'un Index*, Les Belles lettres, Annales littéraires de l'université de Besançon, vol.21, 1958.

¹⁵⁹ Le choix de ces œuvres n'est pas sans incidence sur les résultats obtenus. On regrette surtout l'absence des *Châtiments* et de *L'Art d'être grand-père*.

subordination¹⁶⁰), Étienne Brunet concentre ses analyses sur les premiers dans le chapitre intitulé « Structures thématiques » :

Mais ici le temps n'est pas seulement une forme, il peut être un contenu, et devenir un thème. Est-ce un thème hugolien, comme ce fut un thème de Chateaubriand, dont Proust allait développer l'orchestration ? On pourrait le penser à lire certains titres de recueils poétiques comme les *Feuilles d'automne*, les *Chants du crépuscule*, ou la *Légende des siècles*. Mais on peut aussi en douter [...] Si l'on compare Hugo à l'ensemble du corpus des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, les écarts négatifs et positifs s'équilibrent. Mais si le corpus de référence se limite à l'époque, de 1815 à 1885, alors le déficit ne fait plus de doute ...¹⁶¹

À la question de savoir si le temps est un thème hugolien dans l'ensemble de son œuvre, la réponse donnée par Étienne Brunet est clairement négative. Chiffres à l'appui, celui-ci montre qu'en comparaison avec les textes de l'époque, Hugo utilise moins les mots du temps, et que ce déficit s'accroît encore si l'on compare le corpus en vers de Hugo avec les textes en vers de l'époque¹⁶². Globalement, Hugo utilise moins les adverbes de temps que ses contemporains, exception faite des embrayeurs¹⁶³ et, sur les 64 substantifs, adjectifs et verbes retenus par Étienne Brunet pour constituer sa liste de référence, l'écart est aussi majoritairement négatif¹⁶⁴. Le déficit des mots du temps chez Hugo s'accroît même au fil des années. Dans cette évolution, *Les Contemplations* occupent une place médiane à la fois sur l'axe chronologique (le recueil de 1856 est situé au centre de la production hugolienne) et sur l'axe décroissant de la fréquence des termes du temps¹⁶⁵. *Les Feuilles d'automne* sont le « recueil de poésie » qui comporte le plus de mots du temps, la *Fin de Satan* et la *Légende des siècles* (les séries 2 et 3 sont les dernières œuvres de Hugo citées) celles qui en comportent le moins. Un cap semble franchi avec *Les Contemplations*.

Si le constat est juste, comment l'analyser ? Étienne Brunet propose deux explications qui ne nous satisfont pas entièrement ni l'une ni l'autre. La première est que Hugo s'intéresserait davantage à l'espace qu'au temps : « Hugo voit les choses et les êtres dans l'espace. Et il ne les

¹⁶⁰ Les premiers sont traités dans le chapitre 3 de la quatrième partie du premier volume, les seconds, dans le chapitre 2 de la troisième partie. Notons que ce classement est discutable grammaticalement. Dans le classement des parties de langue, les adverbes sont rangés parmi les parties de langue prédicatives, comme le substantif, le verbe et l'adjectif.

¹⁶¹ Brunet (Étienne), *Vocabulaire de Hugo*, op. cit., p. 345.

¹⁶² D'après Étienne Brunet, lorsque le corpus de référence est celui de 1815 à 1885, l'écart réduit est de -5,65 ; quand l'on compare le corpus en vers d'Hugo, l'écart est de -14,39. (Voir *ibidem*, p. 345)

¹⁶³ Voir tableau 153, *ibid.*, p. 238.

¹⁶⁴ Voir tableau 216, *ibid.*, p. 346.

¹⁶⁵ Voir graphique 218, *ibid.*, p. 349.

voit pas dans le temps¹⁶⁶. » La seconde, d'ordre psychologique, comprend la désaffection de Hugo pour les mots du temps comme un désintérêt progressif lié à la maturité. Hugo, jeune, obsédé par la menace du vieillissement, plus âgé, s'en est détaché. Dans *Les Feuilles d'automne* (1831), livre défini par Hugo comme recueil « des feuilles tombées, des feuilles mortes comme toutes les feuilles d'automne¹⁶⁷ », poèmes agités par le souffle du temps et de la mort, un poète vieux de trente ans¹⁶⁸ médite sur la vanité du monde :

Combien vivent joyeux, qui devaient, sœurs ou frères,
Faire un pleur éternel de quelques ombres chères !
Pouvoir des ans vainqueurs !
Les morts durent bien peu. Laissons-les sous la pierre.
Hélas ! dans le cercueil ils tombent en poussière
Moins vite qu'en nos cœurs !

Voyageur ! voyageur ! Quelle est notre folie !
Qui sait combien de morts à chaque heure on oublie ?
Des plus chers, des plus beaux ?
Qui peut savoir combien toute douleur s'émousse,
Et combien sur la terre un jour d'herbe qui pousse
Efface de tombeaux !

(*Les Feuilles d'automne*, 6, « À un voyageur¹⁶⁹ »)

Passé la cinquantaine, Hugo n'a plus eu le même rapport au temps.

[...] les attributs de l'âge, qui ont marqué Hugo avant l'âge, Hugo les perd précisément avec l'âge. Les contemporains qui l'ont connu quarante ans plus tard - ce ne sont pas les mêmes - ont été frappés par son rire et sa verve. Ce gaillard-là, grand retrousseur de manches et grand trousseur de filles, n'a plus de temps à perdre avec le temps¹⁷⁰.

Mais changer son rapport au temps ne signifie pas qu'on ne s'intéresse pas au temps. Dans ses explications, le tort d'Étienne Brunet est de ne s'interroger ni sur la difficulté à définir la notion de temps, ni sur la difficulté à délimiter les mots du temps¹⁷¹. Dans le deuxième

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 237-239.

¹⁶⁷ Victor Hugo, Préface du recueil, datée du 20 novembre 1831, *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Poésie I*, p. 562.

¹⁶⁸ *Les Feuilles d'automne*, 18, « Où donc est le bonheur, disais-je ?... », O.C., p. 612 :

*Vieillir enfin, vieillir ! comme des fleurs fanées
Voir blanchir nos cheveux et tomber nos années*

¹⁶⁹ *Op. cit.*, p. 582.

¹⁷⁰ Brunet (Étienne), *Vocabulaire de Hugo*, *op. cit.*, pp. 347-349.

¹⁷¹ Étienne Brunet est plus circonspect lorsqu'il parle d'espace : « L'espace est un second cadre, qui croise celui du temps. Il est plus difficile à cerner, car tout concourt à la constitution de l'environnement spatial : les objets, les lieux, mais peut-être aussi les êtres animés, les mouvements, tout ce que l'on touche et tout ce qui vous touche, tout ce qui bouge et ce qui ne bouge pas », *ibidem*, p. 351.

chapitre préliminaire, nous avons rappelé les controverses qui agitent philosophes et scientifiques à cet égard. Par ailleurs, le fait que le temps soit un élément constitutif du langage lui-même, et du discours en particulier en tant qu'acte d'énonciation, complique le problème.

Voyons en quoi la liste des termes retenus par Étienne Brunet est discutable. Celle-ci comporte trois catégories de termes, attachées chacune à un aspect de la notion de temps, que nous distinguons à partir de la définition donnée par Lalande dans son *Dictionnaire de Philosophie*¹⁷².

Une première catégorie, la plus aisée à délimiter, comporte les mots de la mesure du temps¹⁷³. Ce sont des divisions du temps qui permettent de situer dans le calendrier ou d'indiquer une durée, comme *heure, jour, semaine, mois, année...* Ce sens serait le sens étymologique de *tempus* dont la racine « *tem* » signifierait « proprement division, section, de là particulièrement division du temps¹⁷⁴ ». Un deuxième groupe de mots renvoie au caractère abstrait de la notion. Ce sont des mots comme *temps, moment, éternité, souvenir, oubli, mémoire, histoire...* On les retrouve avec une grande régularité dans les ouvrages de philosophie ou les articles de dictionnaire qui traitent de la notion de temps. Enfin un troisième ensemble, dont l'extension, on le verra, pose problème, exprime le changement continu qui affecte les êtres et les choses. Il comporte les mots qui désignent les différents âges de la vie (*jeune, vieux, enfant, adulte, aïeul*) et plus généralement des mots comme *naître, vivre, mourir*. Comment ces trois catégories¹⁷⁵ sont-elles représentées dans *Les Contemplations* ?

¹⁷² Article « temps », in Lalande (André), *Vocabulaire technique et critique de philosophie*, PUF, 1926.

¹⁷³ À cette liste, on aurait pu ajouter les noms d'instruments de la mesure du temps, comme *calendrier, horloge, cadran, pendule, carillon, clepsydre*. On s'engagerait alors dans une représentation plus concrète de la mesure temporelle, ce qui n'est pas l'optique de Brunet.

¹⁷⁴ D'après le *Dict. lat.* de Freund et Theil, cité in Lalande (André), *Vocabulaire technique et critique de philosophie*, PUF, 1926, p. 1112.

¹⁷⁵ Précisons que certains mots peuvent passer, selon leur emploi, d'une catégorie à une autre, en particulier selon qu'ils sont employés au sens propre ou au sens figuré, seul ou dans des locutions grammaticales : le *temps*, substantif, avec sa valeur générale, appartient à la deuxième catégorie que nous avons définie (les mots abstraits du temps), *de temps en temps*, locution adverbiale, à la première (les mots de la mesure du temps).

1) Les mots de la mesure du temps

Les mots de la mesure du temps, qu'ils soient utilisés pour dater ou pour indiquer une durée, sont, d'après Brunet, en déficit dans l'œuvre de Hugo. « Parmi les déficits figurent les divisions du temps de l'horloge : *minute, heure, jour, semaine, mois, année*. Hugo n'est sensible à la marche du temps que lorsque le rythme s'élargit aux dimensions du *siècle*, de *l'avenir*, de *l'éternité*¹⁷⁶ ».

Minute est employé une fois dans *Les Contemplations*, *semaine* une fois, *année* six fois. Le mot *heure* est également en léger déficit par rapport à l'œuvre totale d'Hugo (- 0.8). Son emploi dans les recueils en vers de Hugo est aussi déficitaire par rapport au corpus externe de référence (- 1,8). Il est tout de même employé 81 fois. La difficulté est de cerner la valeur de ses emplois. Le mot *heure* est parfois utilisé avec son sens précis, pour indiquer le temps de l'horloge (« On entendit un roi dire : *quelle heure est-il ?* » I, 7. « Réponse à un acte d'accusation ») ou une durée (« Ce juge, - ce marchand, - fâché de perdre une heure, / Jette un regard distrait sur cet homme qui pleure, / L'envoie au bague, et part pour sa maison des champs » III, 2. « Melancholia »). Mais, le plus souvent, il est utilisé avec un sens plus vague dans des locutions fréquentes en français (« Tout à l'heure il râlait, se tordait, étouffait » VI, 13. « Cadaver ») et surtout de façon plus spécifique aux *Contemplations* dans des expressions comme « à l'heure où », « à l'heure de » : « ...c'est l'heure solennelle / Où l'âme aime à chanter son hymne le plus doux. » (II, 5. « Hier au soir »); « Beaucoup s'en sont allés qui ne reviendront plus / Qu'à l'heure de l'immense et lugubre reflux » (VI, 3. « Un spectre m'attendait ... »). Enfin dans plusieurs occurrences, il signifie le temps par métonymie ; il sort alors de sa catégorie pour rejoindre celle du vocabulaire abstrait du temps (« Ô délire ! et, d'encens et de bruit enivrées, / L'heure emporte en riant les rapides soirées, / Et les nuits et les jours, feuilles mortes des cieux. » III, 2. « Melancholia »).

Le déficit des mots du temps de l'horloge est pratiquement constant dans l'œuvre de Hugo et ne s'explique donc pas seulement par le genre poétique. On peut donc proposer les hypothèses suivantes. Hugo privilégierait l'expression du temps vécu, du temps subjectif au détriment d'un temps comptable, mesuré. Et plus largement encore, on peut se demander si Hugo ne s'intéresse pas moins à la mesure du temps qu'à sa démesure. Ainsi peut-on noter que le mot *éternité* est employé avec une fréquence inhabituellement élevée dans *Les*

¹⁷⁶ Brunet (Étienne), *Vocabulaire de Hugo*, op. cit., p. 345.

Contemplations. Or si l'on s'en tient à la définition la plus courante de la notion¹⁷⁷, l'éternité est précisément ce qui n'est pas divisible - mais tout entier présent - par opposition au temps. Encore faudra-t-il vérifier que c'est dans ce sens que le poète entend le mot.

Il convient aussi de rectifier l'idée que les mots de la mesure du temps sont totalement absents des *Contemplations*, impression que l'on peut avoir en lisant Étienne Brunet. Tous les lecteurs du recueil savent bien que les poèmes de Hugo sont datés. Par conséquent, si le mot *date* n'apparaît que deux fois et si le mot *année* est peu employé, les dates elles-mêmes constituent des repères constants dans le texte avec le plus souvent, l'indication de l'année et le nom des mois (en particulier *avril, mai, juin, juillet, août, janvier*), parfois le chiffre du jour : « 11 décembre », « 15 février 1843 », « 2 novembre 1855 ». Enfin, Hugo utilise aussi les divisions du temps qui se rattachent aux cycles naturels, le jour, la nuit, et les saisons. *Aube, crépuscule, soir, matin, jour, nuit, printemps* et *hiver* ont des fréquences très élevées : *aube* apparaît 69 fois (plus 14.8 par rapport à l'ensemble de l'œuvre) et *nuit* 250 fois (plus 16.8).

Dans leur index, René Journet et Guy Robert n'avaient pas retenu les indications de dates qui suivent les poèmes : seul le texte, à l'exclusion du « péricycle », est pris en compte. Et dans le relevé statistique de Brunet, ces indications temporelles restent aussi peu visibles dans la mesure où elles sont éparpillées entre plusieurs entrées et plusieurs catégories : on sait ainsi, d'après Brunet, que Hugo utilise tant de fois le mot « avril », mais non qu'il utilise tant de fois les noms de mois. De même, l'emploi des dates (jours et années) est reporté et dilué dans l'emploi des numéraux¹⁷⁸. Enfin, certains termes comme « aurore » sont répertoriés dans la rubrique « lumière » et n'apparaissent pas dans le relevé des mots du temps. Les conclusions d'Étienne Brunet sont donc en partie faussées.

2) Les mots abstraits du temps

Les mots plus abstraits comme *durée, éternité, éternel, instant, moment, passé, souvenir, oubli, temps...* forment une liste de termes attendus dans une étude thématique du temps. Ils

¹⁷⁷ On verra dans la deuxième partie de la thèse que la notion d'éternité est à redéfinir. La définition que nous en avons donnée est celle de la tradition catholique depuis Boèce. Elle n'est pas la seule qu'on trouve chez Hugo.

¹⁷⁸ Brunet note globalement que l'emploi des numéraux est plus important chez Hugo que chez les écrivains de la même époque. (Voir Troisième partie, Chapitre 2 « les mots grammaticaux »)

apparaissent au cœur de toute réflexion sur le temps humain lorsque le temps est conçu comme objet de discours.

Toutefois, il est clair que l'absence de ces termes dans un texte ne signifie pas que le poète ne parle pas du temps. Le mot *heure*, par exemple, dont on a vu qu'il pouvait avoir un sens abstrait (« L'heure est pour tous une chose incomplète » I, 1 ; « l'heure aux pas solennels ne sonne plus pour toi » VI, 6. « Pleurs dans la nuit ») est aussi utilisé dans des locutions où il est grammaticalisé. Ces emplois sont tout aussi importants dans de nombreux poèmes où ils participent à la construction de la temporalité. Nous y reviendrons dans l'étude des poèmes. Il est en ainsi dans ces exemples : « Paisible, heure par heure, à petit bruit, j'épanche / Mes jours... » (II, 6) ; « Mourir ! Demandons-nous, à toute heure, en nous-même : / - Comment passerons-nous le passage suprême ? » (III, 26) ; « Il sent croître en lui, d'heure en heure, / L'humble foi, l'amour recueilli » (III, 30) ; « C'est qu'ils savent [...] / Que je raconte, à l'heure où la lampe s'allume » (I, 6) ; « Le soleil, cette fleur des splendeurs infinies, / Se penchait sur la terre à l'heure du couchant » (I, 25) ; « ...C'est l'heure solennelle / Où l'âme aime à chanter son hymne le plus doux. » (II, 5) ; « Puisque je suis à l'heure où l'homme fuit le jour, / Hélas ! » (IV, 13). « Il tombe heure par heure, et ruine, il regarde / Le monde, écroulement » (VI, 9).

En comparant quelques fréquences de mots dans *Les Feuilles d'automne* (1830), *Les Rayons et les Ombres* (1840), *Les Contemplations* (1856) et *L'Art d'être grand-père* (1877), on voit que dans leur grande majorité et considérant la longueur respective de chaque œuvre, les mots abstraits du temps subissent une première érosion dans *Les Contemplations* avant de disparaître presque totalement dans le dernier recueil. C'est le cas de *siècle*, *passé*, *avenir*. Certains, qui disparaîtront dans *L'Art d'être grand-père*, résistent encore dans *Les Contemplations*. Ainsi le mot *temps* y est encore très présent : on trouve 23 occurrences dans *Les Feuilles d'automne*, 24 dans *Les Rayons et les Ombres*, 66 dans *Les Contemplations* mais 6 seulement dans *L'Art d'être grand-père*. Les mots *éternité*, *éternel*, *éternellement* y sont aussi très employés. Par contre, les termes *oubli*, *oublier*, *souvenir* sont relativement peu employés dans *Les Contemplations* (le nombre de leurs occurrences diminue encore après 1856), ce qui peut sembler surprenant si l'on songe à la définition du recueil comme « mémoires d'une âme » (préface) et à la place qu'y occupe le souvenir de Léopoldine. Le tableau suivant permet de rendre compte de ces évolutions¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Nous avons pris comme base de comparaison le nombre de pages de chaque recueil dans l'édition Laffont, collection « Bouquins ». Le chiffre est un pourcentage que nous avons calculé à partir du nombre

	<i>Les Feuilles d'automne</i>	<i>Les Rayons et les ombres</i>	<i>Les Contemplations</i>	<i>L'Art d'être grand-père</i>
	1830	1840	1856	1877
	117 pages	129 pages	314 pages	152 pages
Temps	23 occurrences 19,6 %	24 occurrences 18,6 %	66 occurrences 21 %	6 occurrences 3,9 %
Heure	21 occurrences 17,9 %	25 occurrences 19,3 %	81 occurrences 25 %	6 occurrences 3,9 %
Passé	15 occurrences 12,8 %	14 occurrences 10,8 %	27 occurrences 8,5 %	4 occurrences 2,6 %
Avenir	11 occurrences 9,4 %	12 occurrences 9,3 %	12 occurrences 3,8 %	6 occurrences 3,9 %
Siècle	14 occurrences 11,9 %	21 occurrences 16,2 %	14 occurrences 4,4 %	2 occurrences 1,3 %
Eternel(le)	14 occurrences 11,9 %	16 occurrences 12,4 %	62 occurrences 19,7 %	5 occurrences 3,2 %
Eternité	6 occurrences 5,1 %	2 occurrences 1,5 %	33 occurrences 10,5 %	1 occurrence 0,6 %
Souvenir	2 occurrences 1,7 %	7 occurrences 5,4 %	6 occurrences 1,9 %	1 occurrence 0,6 %
Se souvenir	5 occurrences 5,8 %	7 occurrences 9 %	24 occurrences 7 %	1 occurrence 0,6 %
Oubli	4 occurrences 3,4 %	8 occurrences 6,2 %	12 occurrences 3,8 %	1 occurrence 0,6 %
Oublier	11 occurrences 9,4 %	11 occurrences 8,5 %	9 occurrences 2,8 %	1 occurrence 0,6 %
Oublier (inf. + verbe conjugué)	14 occurrences 12,8 %	18 occurrences 13,9 %	30 occurrences 9,5 %	1 occurrence 0,6 %

La désaffection progressive pour ces mots ne confirme cependant pas la thèse d'Étienne Brunet selon laquelle le temps cesse d'être une obsession hugolienne. Elle indique seulement que le temps cesse peu à peu d'être un thème dans la poésie lyrique hugolienne pour devenir – c'est notre hypothèse - une écriture.

d'occurrences donné par Étienne Brunet - à l'exception de *L'Art d'être grand-père*, recueil lyrique qui nous semblait important d'intégrer au corpus, où nous avons procédé à un comptage manuel (le risque d'erreur n'est pas exclu). Enfin rappelons que ces chiffres ne prennent pas en compte les formes fléchies (pluriel, féminin, verbes conjugués). Dans le cas contraire, nous le signalons.

Elle s'inscrit dans un mouvement général qui affecte la poésie de Hugo, laquelle devient moins discursive¹⁸⁰. À ce titre, le recueil de 1856 inaugure une nouvelle façon d'écrire le temps.

3) Les mots du changement temporel

Un dernier ensemble de termes se rattache à la notion de temps défini comme changement continu qui affecte toutes choses de façon irréversible. Dans cette définition, est prise en compte la direction du temps : les êtres naissent, vivent puis meurent.

Étienne Brunet a ainsi retenu une liste assez nombreuse de ces mots, *adolescent, adulte, âge, ancien, enfance, génération, jeune, jeunesse, mort, mourant, mourir, naissance, naître, vie, vieillard, vieillesse, vieillir, vieux, vivre*, qui tous se rapportent aux âges de la vie. Il aurait pu retenir aussi des termes qu'il a classés dans la structure thématique de la famille comme *enfant, aïeul, grand-père*. L'emploi spécifique, et de plus en plus important, de ces termes chez Hugo, pour désigner les rapports des êtres au temps (par la filiation, la succession, la génération) serait apparu de façon plus évidente, comme on peut le constater avec les chiffres relevés dans ce tableau, complétant le précédent, selon les mêmes calculs.

	<i>Les Feuilles d'automne</i>	<i>Les Rayons et les ombres</i>	<i>Les Contemplations</i>	<i>L'Art d'être grand-père</i>
	1830	1840	1856	1877
Âge	13 occurrences 11,1 %	8 occurrences 6,2 %	19 occurrences 6 %	8 occurrences 5,2 %
Enfant	64 occurrences 54 %	79 occurrences 61 %	158 occurrences 50,3 %	103 occurrences 67 %
Grand-père	5 occurrences 4,2 %	14 occurrences 10,8 %	19 occurrences 6 %	13 occurrences 8,5 %
Aïeul(e)	7 occurrences 5,9 %	1 occurrence 0,7 %	15 occurrences 4,7 %	14 occurrences 9,2 %

¹⁸⁰ La thèse de Ludmila Charles-Wurtz sur les interlocuteurs de la poésie hugolienne montre cette évolution des premiers recueils aux derniers : on passe ainsi des thèmes de la faiblesse, de la pauvreté, des enfants à une mise en scène énonciative des faibles, des pauvres, des enfants qui deviennent sujet du discours alors qu'ils n'en étaient que l'objet. Voir Charles-Wurtz (Ludmila), *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Honoré Champion, 1998.

Ainsi dans *L'Art d'être grand-père*, les mots abstraits du temps ont-ils disparu au profit de mots comme *enfant, père, mère, petit, grand, aïeul, grand-père*, qui loin d'être de simples objets de discours, constituent le plus souvent de véritables personnages poétiques. Plaidoyer pour la clémence politique, combat pour l'amnistie des Communards, *L'Art d'être grand-père* s'inscrit dans une réflexion plus large sur le temps, les liens entre le siècle et l'année terrible, les pères et les fils, les grands-pères et les enfants, les hommes et les bêtes¹⁸¹.

Dans cette catégorie, d'autres termes posent problème. En effet, la définition du temps comme changement continuél amène à étendre le champ d'investigation en dehors de la sphère humaine ou plus exactement hors des âges de la vie. Cette définition, en s'opposant à l'idée d'un temps mesuré, nous rapproche de l'idée de durée, liée de façon quasi inextricable au mouvement. Certes, le mouvement n'est pas le temps, mais s'il n'y avait pas de mouvement (le mouvement des astres, ou les tours du potier comme l'a dit Saint Augustin), nous n'aurions pas conscience du temps. Ce n'est pas le mouvement lui-même qui signifie le temps, mais le mouvement appréhendé par une conscience.

La liste des termes retenue par Étienne Brunet est donc trop réduite. Il cite dans le champ sémantique du temps des mots comme *long, court, lent, lenteur, vitesse* qui expriment une mesure du mouvement mais il ignore *courir, passer, tomber* qui signifient des mouvements. Les conclusions ne peuvent, dans ces conditions, être correctes. De la même façon, il retient les mots *vie, vivre* et note la désaffection de Hugo pour ces termes sans se préoccuper des mots qui signifient concrètement la vie sous toutes ses formes : la conclusion, « la face claire du temps reste dans l'ombre », est faussée¹⁸². En déclarant sans nuance : « Hugo voit les choses et les êtres dans l'espace. [...] Et il ne les voit pas dans le temps¹⁸³. », Étienne Brunet ne prend pas en compte le fait que le mouvement ne se comprend pas seulement en fonction de l'espace mais aussi en fonction du temps. Or si l'on peut traverser une prairie de part en part, puis la parcourir en sens inverse, c'est-à-dire si l'on peut accomplir le même mouvement dans l'espace, au sens mécanique du terme, indépendamment du sens dans lequel on l'accomplit, on ne peut jamais faire deux fois le même acte dans le temps. C'est le sens du célèbre aphorisme d'Héraclite : « Tu ne te baigneras jamais deux fois dans la même rivière. »

¹⁸¹ Voir Ubersfeld (Anne), *Paroles de Hugo*, chapitre 10 « L'aïeul infini », éditions sociales Messidor, 1985.

¹⁸² Brunet (Étienne), *Vocabulaire de Hugo*, op. cit., p. 347.

¹⁸³ Brunet (Étienne), *Vocabulaire de Hugo*, op. cit., p. 237 et p. 239.

La tombée de la nuit, le passage de l'oiseau, l'herbe qui frémit ou le bouquet qui se penche, expriment dans les poèmes de Hugo une certaine conscience du temps. *Tomber, passer, frémir, se pencher* ou encore le mot *extase*, ont donc leur place dans la catégorie des mots qui se rattachent au temps en tant que changement continu. Beaucoup de ces mots sont des verbes. Or, on remarque que sur les 64 mots retenus par Étienne Brunet dans son analyse de la structure thématique du temps¹⁸⁴, il y en a seulement quatre. Cette inégalité dans la répartition grammaticale ne peut, là encore, que perturber les résultats obtenus puisque Hugo, quel que soit son propos, utilise davantage de verbes que ses contemporains¹⁸⁵ : retenir un nombre très faible de verbes ne peut qu'amener à un déficit de la fréquence des mots du temps par rapport à d'autres corpus de la même époque.

De plus, le temps est, comme le dit Étienne Brunet lui-même, une « modalité de l'action¹⁸⁶ », non seulement par le jeu des désinences verbales, mais aussi par la façon dont le procès est perçu temporellement. La valeur temporelle de ces verbes - et des substantifs et adjectifs qui leur sont rattachés - est liée à leur mode de procès. Ces termes sont essentiels dans *Les Contemplations* pour exprimer le sentiment du temps vécu. *Frémir, frémissement, frissonner, frisson*, par exemple, sont des mots dont la fréquence est plus importante chez Hugo que chez ses contemporains. Dans l'annexe jointe à ce chapitre, on trouvera des comparaisons « internes » qui montrent que leur emploi est même plus important dans *Les Contemplations* que dans les autres œuvres de Hugo. De même, le verbe *tomber* présente un écart positif de 19.7 en comparant Hugo au corpus du *Trésor de la Langue Française* du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, de 12.4 par rapport à l'époque, de 3.7 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque. Il y a 126 emplois du mot dans *Les Contemplations*, soit un écart positif de 10.2 par rapport à l'ensemble de l'œuvre. De même, *pencher* (et *se pencher*)¹⁸⁷ présente un écart positif de 9.9 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} - XX^{ème} siècle, de 10.8 par rapport à l'époque, de 5.8 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque. On relève 39 emplois du mot dans *Les Contemplations*, soit un écart de + 9.8 par rapport au

¹⁸⁴ *Ibidem*, tableau 216 de la page 346.

¹⁸⁵ Selon Étienne Brunet, Hugo privilégierait le verbe et le substantif au détriment de l'adjectif pourtant très utilisé au XIX^{ème} siècle, de l'adverbe et de la préposition. Voir Brunet volume 1, troisième partie, chapitre 1.

¹⁸⁶ L'expression n'est pas définie par l'auteur (*ibid.*, p. 345). Elle pourrait traduire le terme allemand d'*Aktionsart*. Pour une définition du « mode de procès » ou « *Aktionsart* », voir partie I, chapitre 4 « Temps et aspects ».

¹⁸⁷ L'index d'Étienne Brunet ne distingue pas les emplois pronominaux du verbe des autres emplois (*pencher / se pencher*). On verra à la fin de la thèse que la distinction est cependant intéressante à faire.

corpus hugolien. Même excédent pour *extase* : + 10.9 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} - XX^{ème} siècle, + 10.0 par rapport à l'époque, + 1.9 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque, + 6.7 dans *Les Contemplations* avec 20 occurrences.

D'une certaine façon, on ne s'étonnera pas de ne pas avoir trouvé ces mots dans la liste retenue par Étienne Brunet. Car, à la différence des deux autres catégories – les mots de la mesure du temps et les mots abstraits du temps -, il est impossible d'en dresser une liste *a priori* sans une connaissance préalable de l'œuvre.

4) Vocabulaire imagé du temps : *rayon, spirale, comète...*

De même, le recensement des termes dont l'emploi, figuré, est lié à l'expression du temps ne peut être envisagé dans le cadre d'une étude quantitative. Les mots *rayon et rayonnement*, par exemple, sont souvent utilisés par Hugo comme métaphores du souvenir (« Chère lueur des choses éclipsées ! / Rayonnement du passé disparu ! » II, 28 ; « Ô souvenirs ! printemps ! aurore ! / Doux rayon triste et réchauffant ! » IV, 9). Étienne Brunet n'en fait évidemment pas état.

L'analyse de ces figures temporelles peut se faire dans le cadre d'un poème (c'est le choix que nous faisons, voir deuxième partie de la thèse) ou dans le cadre de l'œuvre, comme l'a fait Pierre Albouy à propos des figures de la mythologie hugolienne¹⁸⁸. La spirale et la comète, par exemple, pourraient faire partie de ce genre d'études regroupant des figures de l'imaginaire temporel chez Hugo. Quelques remarques en donneront une idée.

La figure de la spirale, dont Jean Gaudon a fait un relevé dans l'œuvre de Hugo¹⁸⁹, semble devenir, dans *La Légende des siècles* et dans les romans de l'exil, une figure du temps historique : elle représente à travers la roue de Gilliatt ou l'hélice de l'aéronef, le renouvellement humain, le progrès de l'humanité avec ses retours en arrière et sa poursuite sans fin. Dans *Les Contemplations*, elle a une portée peut-être plus métaphysique : elle est une image du devenir universel, un et tout, visible et invisible, ombre et lumière, vie et mort.

Qui, dans l'ombre vivante et l'aube sépulcrale,
Qui, dans l'horreur fatale et dans l'amour profond,
A tordu ta splendide et sinistre spirale,
Ciel, où les univers se font et se défont ?

¹⁸⁸ Voir Albouy (Pierre), *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Corti, 1963.

¹⁸⁹ Gaudon (Jean), *Victor Hugo, Le Temps de la contemplation*, Flammarion, 1969, p. 305-312.

Un double précipice à la fois les réclame.
« Immensité ! » dit l'être. « Éternité ! » dit l'âme.
À jamais ! le sans fin roule dans le sans fond.
(*Magnitudo parvi*, III, 30)

La comète, autre figure emblématique de l'imaginaire hugolien¹⁹⁰, est une représentation du temps dans ce qu'il a d'imprévisible et de fécond. Dans deux poèmes des *Contemplations*, « *Magnitudo parvi* » (III, 30) et « À la fenêtre, pendant la nuit » (VI, 9), les comètes sont des vagabondes folles dont la course échevelée et terrifiante échappe à toute prévision (« Savons-nous ce que font toutes ces vagabondes / Qui courent dans nos cieux ? » VI, 9). Hugo, comme d'autres avant lui, leur donne les caractéristiques des météorites quoique le calcul de leur orbite soit connu depuis longtemps.

C'est elle ! éclair ! voilà sa livide surface
Avec tous les frissons de ses océans verts !
Elle apparaît, s'en va, décroît, pâlit, s'efface,
Et rentre, atome obscur, aux cieux d'ombre couverts ;
Et tout s'évanouit, vaste aspect, bruit sublime... -
Quel est ce projectile inouï de l'abîme ?
Ô boulets monstrueux qui sont des univers !

[...]

Et, par instants encor, - tout va-t-il se dissoudre ? –
Parmi ces mondes, fauve, accourant à grand bruit,
Une comète aux crins de flamme, aux yeux de foudre,
Surgit, et les regarde, et, blême, approche et luit ;
Puis s'évade en hurlant, pâle et surnaturelle,
Traînant sa chevelure éparsée derrière elle,
Comme une Canidie affreuse qui s'enfuit.
(III, 30)

La rareté de l'apparition de la comète n'en fait pas chez Hugo la messagère des grands événements historiques, annonçant la ruine d'un empire ou l'avènement d'un ordre nouveau, comme il est d'usage dans la littérature depuis l'Antiquité. Au contraire, elle symbolise chez Hugo, dans la prose du monde, le temps de l'univers dans ce qu'il a d'inventif et de libre. L'ironie utilisée par Hugo dans le poème « La Comète » (*La Légende des siècles*, nouvelle série) pour évoquer les calculs de Halley laisse percer, à côté de la sincère admiration pour le

¹⁹⁰ Pierre Albouy rappelle que les comètes, « personnages familiers de la mythologie hugolienne » étaient « à la mode au XIX^{ème} siècle qui en a vu apparaître plusieurs » (p. 411). Sur les comètes, voir Albouy (Pierre), *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Corti, 1963, pp. 411 à 417.

savant incompris, le refus d'une science à l'esprit étroit, refus justifié à la fois par une sorte de credo religieux (l'Infini est l'Inconnu) mais aussi par la pensée que l'univers n'est pas fini :

Vous savez le total quand Dieu jette les dés !
Quoi ! cet astre est votre astre, et vous lui défendez
De s'attarder, d'errer dans quelque route ancienne,
Et de perdre son temps, et votre heure est la sienne !
Ah ! vous savez le rythme énorme de la nuit !

Pour Hugo, « Le rythme énorme de la nuit » échappe aux hommes de science. Tantôt la comète est comme la « plume énorme et formidable » du Créateur, l'instrument d'un Dieu poète dont il se sert pour écrire « Sur l'infini splendide / Les constellations, phrases du firmament ¹⁹¹ ». Tantôt elle est « la fille publique » de l'infini, « l'épouse en feu » qui « éveille du chaos le rut démesuré ¹⁹² », l'amoureuse dont la liberté frôle le génie créatif de l'univers. L'analogie hugolienne entre Dieu et le poète est réversible : elle exprime le désir du poète d'écrire un poème à l'image du monde créé par Dieu ¹⁹³, elle signifie aussi la liberté infinie de Dieu créateur ou celle de la Création, en tant que Possible.

▪ Conclusion

L'étude d'Étienne Brunet sur le vocabulaire hugolien apporte des informations non négligeables. Elle fait apparaître clairement que Hugo n'utilise pas, ou de moins en moins, les termes abstraits du temps, essentiellement des substantifs, ceux qui font du temps un objet du discours. Mais cela ne signifie ni que la conscience hugolienne du temps se limite à ces quelques mots, ni qu'elle ne se constitue qu'avec ces quelques mots, ce dont on a donné un aperçu.

Le temps n'est pas seulement un thème de la poésie lyrique, contrairement à ce que dit Étienne Brunet qui oppose de façon simpliste à ce sujet le récit et la poésie : « Le temps, cadre

¹⁹¹ *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Poésie IV*, « Océan vers », p. 997.

*Dieu calme et sombre écrit sur l'infini splendide
Les constellations, phrases du firmament ;
Jamais on n'aperçoit la main, mais par moment
On voit errer, au fond de l'ombre inabordable,
La comète, sa plume énorme et formidable.*

¹⁹² *Légende des siècles*, Nouvelle série, XXIV, « Là-haut », in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Poésie III*, p. 536.

¹⁹³ Voir le chapitre « Mimer le réel : la poésie » in Gaudon (Jean), *Victor Hugo, Le Temps de la contemplation*, Flammarion, 1969.

dans le récit, est un thème dans la poésie¹⁹⁴. » Bien des poèmes de Hugo sont des textes essentiels sur le temps sans pour autant comporter les mots auxquels Brunet réduit son étude.

Il nous semble ainsi qu'on peut distinguer d'un côté le temps constitué, où le temps est un objet du discours et un thème de réflexion, de l'autre ce que nous appelons les constituants du temps. Ceux-ci intègrent le fait que le temps n'est pas une notion tout à fait comme les autres, à la fois du point de vue philosophique et du point de vue linguistique.

¹⁹⁴ Gaudon (Jean), *Victor Hugo, Le Temps de la contemplation, op.cit.*, p. 351.

ANNEXE : fréquence d'emploi d'un choix de mots dans *Les Contemplations*

Nous donnons ici quelques exemples de chiffres à partir d'Étienne Brunet, *Vocabulaire de Hugo*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, volume 2.

apparaître

-comparaison externe : +3.1 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +10.0 par rapport à l'époque, +10.2 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 35 emplois dans les *Cont.* +5.4 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

éternel

-comparaison externe : +5,7 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +4,2 par rapport à l'époque, -2,1 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 62 emplois dans les *Cont.* +12,2 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

éternité

-comparaison externe : +5,8 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +6,8 par rapport à l'époque, +2,6 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 33 emplois dans les *Cont.* +11,7 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

extase

-comparaison externe : +10.9 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +10.0 par rapport à l'époque, +1.9 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 20 emplois dans les *Cont.* +6.7 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

évanoui

-comparaison externe : +10.0 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +6.6 par rapport à l'époque, +3.3 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 9 emplois dans les *Cont.* +2.8 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

s'évanouir

-comparaison externe : +9.5 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +8.9 par rapport à l'époque, +2.9 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 9 emplois dans les *Cont.* +2 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

évanouissement

-comparaison externe : +6.1 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +4.4 par rapport à l'époque, +3.9 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 2 emplois dans les *Cont.*

frémir

-comparaison externe : +7.6 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +5.8 par rapport à l'époque, -0.3 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 14 emplois dans les *Cont.* +4.1 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

frémissement

-comparaison externe : +7.2 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +7.6 par rapport à l'époque, +3.3 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : +7 emplois dans les *Cont.* +2.9 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

frémissant

-comparaison externe : +8.8 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +7.9 par rapport à l'époque, +4.8 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 17 emplois dans les *Cont.* +7.4 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

frisson

-comparaison externe : + 4.4 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +1.0 par rapport à l'époque, + 2.2 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 16 emplois dans les *Cont.* +5.9 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

frissonnant

-comparaison externe : +12.8 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +8.3 par rapport à l'époque, +5.3 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 18 emplois dans les *Cont.* +8.3 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

frissonner

-comparaison externe : +18.5 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +13.9 par rapport à l'époque, +4.7 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 31 emplois dans les *Cont.* +9.4 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

mort

-comparaison externe : +9,4 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +9,2 par rapport à l'époque, +1,2 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 122 emplois dans les *Cont.* +7,6 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

oubli

-comparaison externe : +6 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +5,2 par rapport à l'époque, -1,4 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 12 emplois dans les *Cont.* +3 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

oublier

-comparaison externe : +0.5 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, -1 par rapport à l'époque, -3,4 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 9 emplois dans les *Cont.* -1,7 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

passant

-comparaison externe : +23,3 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +19,2 par rapport à l'époque, +6,4 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 40 emplois dans les *Cont.* +3,9 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

passer

-comparaison externe : +6,2 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +2.6 par rapport à l'époque, +8 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 102 emplois dans les *Cont.* +2.7 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

passé

-comparaison externe : +0,9 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, -0,1 par rapport à l'époque, -1,8 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 27 emplois dans les *Cont.* 0 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

Penchant

-comparaison externe : -1.0 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, -1.5 par rapport à l'époque, - 1.5 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 8 emplois dans les *Cont.* +3.8 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

penché

-comparaison externe : +5.2 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +6.0 par rapport à l'époque, +2.3 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 18 emplois dans les *Cont.* +5.9 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

pencher / se pencher

-comparaison externe : +9.9 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +10.8 par rapport à l'époque, +5.8 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 39 emplois dans les *Cont.* +9.8 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

rouler

-comparaison externe : +1.7 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, -1.4 par rapport à l'époque, - 5.2 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 24 emplois dans les *Cont.* (sans compter deux emplois sous la forme du participe présent «roulant») +5.5 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

souvenir

-comparaison externe : -1,1 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, -1 par rapport à l'époque, -7 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 24 emplois dans les *Cont.* +0.8 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

souvenirs

-comparaison externe : -6,1 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, -6,4 par rapport à l'époque, -3,7 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 6 emplois dans les *Cont.* +0,7 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

surgir

-comparaison externe : +3.4 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +8.7 par rapport à l'époque, +3.2 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 8 emplois dans les *Cont.* +2.6 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

temps

-comparaison externe : -2,8 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, -2 par rapport à l'époque, -2,9 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 66 emplois dans les *Cont.* -3,2 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

tomber

-comparaison externe : +19.7 en comparant Hugo au corpus TLF XIX^{ème} XX^{ème} siècle, +12.4 par rapport à l'époque, +3.7 en comparant la poésie de Hugo à celle de son époque.

-comparaison interne : 126 emplois dans les *Cont.* +10.2 en comparant *Les Contemplations* à l'ensemble de l'œuvre hugolienne.

PREMIÈRE PARTIE

Les constituants linguistiques du temps

CHAPITRE 2. Énonciation, texte et temps

Les théories de l'énonciation présentent l'intérêt d'étudier la langue non en elle-même, comme un objet abstrait qui serait en quelque sorte déjà constitué, mais comme le résultat d'un acte d'énonciation singulier et historique. Dans cette perspective, le temps n'est plus un objet sur lequel on parle mais il est lié à la parole en tant que celle-ci est un acte temporel. « On pourrait croire que la temporalité est un cadre inné de la pensée, écrit Émile Benveniste. Elle est produite en réalité dans et par l'énonciation. De l'énonciation procède l'instauration de la catégorie du présent, et de la catégorie du présent naît la catégorie du temps¹⁹⁵ ». Bref, le temps linguistique est lié à la constitution du discours. « Ce que le temps linguistique a de singulier est qu'il est organiquement lié à l'exercice de la parole, qu'il se définit et s'ordonne comme fonction du discours¹⁹⁶ ». Mais comment étudier l'énonciation dans le texte écrit ?

¹⁹⁵ Benveniste (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, tome 2, 1974, « Chapitre V. L'appareil formel de l'énonciation (1970) », p. 83.

¹⁹⁶ Benveniste (Émile), *op.cit.*, « Chapitre IV. Le langage et l'expérience humaine (1965) », p. 73.

A. De la communication orale à la « pseudo-énonciation littéraire »

Etudier l'énonciation, c'est d'abord repérer les marques de l'énonciation, qu'on appelle « déictiques, embrayeurs, ou shifters¹⁹⁷ », et analyser leur fonctionnement dans un énoncé. Mais ces analyses, fondées sur le fonctionnement du discours oral, peuvent-elles s'appliquer sans modification à l'objet qui nous occupe ?

Benveniste conclut son célèbre article sur « L'appareil formel de l'énonciation » par une mise en garde assez générale sur la spécificité de l'énonciation dans le texte : « Il faudrait aussi distinguer l'énonciation parlée de l'énonciation écrite [...] De longues perspectives s'ouvrent à l'analyse des formes complexes du discours, à partir du cadre formel esquissé ici¹⁹⁸. » Catherine Kerbrat-Orechioni insiste de même sur la « situation [d'énonciation] non partagée¹⁹⁹ » entre l'auteur et le lecteur. Dans la communication orale, le locuteur et le destinataire partagent en effet le même présent. Benveniste écrit : « la temporalité qui est mienne quand elle ordonne mon discours est d'emblée acceptée comme sienne par mon interlocuteur²⁰⁰. »

Mais dans la communication écrite²⁰¹, le moment de réception est différé. Écrivain et lecteur ne partageant pas la même situation d'énonciation, l'un ignore quand a eu lieu l'émission du message, l'autre quand aura lieu sa réception, ils ignorent aussi combien de temps l'une et l'autre durent²⁰², ni même si l'ordre dans lequel a été émis le message sera l'ordre de sa réception. À vrai dire, ce n'est pas en ces termes que ces questions sont généralement posées à propos d'un texte littéraire. En effet, l'univers fictionnel constitue en quelque sorte le « lieu » que se partagent l'auteur et les lecteurs, « l'espace mental²⁰³ », où le présent de l'écrivain et le présent du lecteur se rejoignent dans un présent mixte. Malgré son

¹⁹⁷ Le terme « déictique » est le plus couramment utilisé. Il existe d'autres terminologies. Voir Kleiber (Georges), « Déictiques, embrayeurs, *token-réflexives*, symboles indexicaux, etc. : comment les définir ? », in *L'Information grammaticale*, juin 1986, n° 30, pp. 3-22.

¹⁹⁸ Benveniste (Émile), *op. cit.*, « Chapitre V. L'appareil formel de l'énonciation (1970) », p. 88.

¹⁹⁹ Kerbrat-Orechioni (Catherine), *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, 1980, p. 61.

²⁰⁰ Benveniste (Émile), *op. cit.*, « Chapitre IV. Le langage et l'expérience humaine (1965) », p. 76.

²⁰¹ Dans le cas du journal d'information écrit, publié quotidiennement, le moment de réception est différé. Mais le lecteur a l'illusion d'une simultanéité dans la mesure où ce sont les vingt-quatre heures d'une journée qui font office de moment d'énonciation. Celui-ci n'est pas seulement une date mais il est conçu comme une durée. Le lecteur qui lit le journal du jour se situe dans la même durée.

²⁰² Dans la communication orale, la durée du message équivaut à la durée de l'émission qui est aussi équivalente à celle de sa réception.

²⁰³ L'expression est de G. Fauconnier, cité par Vuillaume (Marcel), *Grammaire temporelle des récits*, éd. de Minuit, 1990, p. 37.

caractère différé, cette communication est immédiate. Dominique Maingueneau parle ainsi de « pseudo-énonciation littéraire ».

Certes la notion de « situation d'énonciation » composée d'un énonciateur, d'un destinataire, un moment et un lieu particuliers, ne présente pas un visage aussi évident lorsqu'il s'agit de textes littéraires que lorsqu'on a affaire à des échanges linguistiques ordinaires (où les interlocuteurs dialoguent au même endroit), mais l'énonciation littéraire en tant précisément qu'elle est une énonciation, n'échappe pas à la règle commune. Il convient surtout d'être attentif à la manière dont le discours littéraire joue avec une contrainte que, par définition, il ne peut annuler²⁰⁴.

L'énonciateur dans un texte écrit utilise conjointement, comme dans le discours oral, trois types de mécanismes référentiels : la « référence absolue », la « référence relative au contexte linguistique », la « référence relative à la situation de communication, ou *déictique*²⁰⁵ ». Mais à la différence du discours oral, les éléments de la situation d'énonciation nécessaires à la compréhension sont intégrés au texte, verbalisés et transformés en énoncé. Les dates, les noms propres et les « descriptions définies » (groupes nominaux comportant un article défini) servent d'antécédents aux déictiques qui, tout en conservant leur sens déictique, fonctionnent alors comme des anaphoriques. Une date citée dans le contexte permettra d'interpréter à quoi réfère « demain » : « Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne... » [...] « 3 septembre 1847 » (IV, 14). La verbalisation de la situation d'énonciation est le procédé majeur qui remédie au caractère différé du message écrit. « Les textes littéraires, écrit Dominique Maingueneau, construisent leurs scènes énonciatives par un jeu de relations internes au texte lui-même²⁰⁶ ».

B. Verbalisation de la situation d'énonciation : le périphrase dans *Les Contemplations*

L'un des aspects les plus frappants de l'écriture des *Contemplations* est la façon dont Hugo fait de ses poèmes des actes de parole rattachés à leur situation d'énonciation. Le poème, en

²⁰⁴ Maingueneau (Dominique), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1986, p. 1.

²⁰⁵ Dans le premier cas, le terme se suffit à lui-même pour qu'on trouve le référent : « Pierre habite à Lyon. Pierre partira le 24 décembre ». Dans le second cas, le référent est trouvé en relation avec un élément explicite dans le contexte verbal : « Pierre habite le sud de Paris. Pierre partira la veille de Noël ». Dans le dernier cas, le référent est trouvé en considérant les éléments constitutifs de la situation d'énonciation. « Pierre habite ici. Pierre partira demain ». Voir Kerbrat-Orechioni (Catherine), *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, 1980, p. 35.

²⁰⁶ Maingueneau (Dominique), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1986, p. 10.

tant qu'énoncé, n'est pas un objet en quelque sorte intemporel mais il est relié à l'acte qui l'a produit, il est inscrit dans le temps. Le caractère temporel du lyrisme de Victor Hugo est lié à cette historicisation de la parole par la mention de l'acte qui fonde l'écriture ou la profération du texte. Dès lors, le poème ne saurait être lu indépendamment de son énonciation.

L'acte d'énonciation peut apparaître sous des formes diverses. Il peut s'apparenter à un acte de parole, ce qui donne l'illusion d'une communication orale, mais il peut aussi apparaître comme un acte d'écriture. Et le poète peut y remplir plusieurs rôles : il peut être celui qui profère, écrit ou imagine, ou encore celui qui lit ou écoute : « Dieu dictait, j'écrivais » (« À celle qui est restée en France »). De nombreux poèmes des *Contemplations* font état, dans leur titre, de l'acte d'énonciation qui est consubstantiel à leur existence. Ils sont « Écrit sur un exemplaire de la Divine Comédie » (III, 1), « Écrit au bas d'un crucifix » (III, 4), « Écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique » (III, 21). Ou bien, ce sont des « Paroles dans l'ombre » (II, 15), des « Paroles sur la dune » (V, 13). Le poète est celui qui parle ou qui écrit : « Réponse à un acte d'accusation » (I, 7), « Quelques mots à un autre » (I, 26), « Billet » (II, 14), « Lettre » (II, 6), ou bien celui qui écoute et fait entendre la parole d'un autre : « Écoutez. Je suis Jean. J'ai vu des choses sombres... » (VI, 4), « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, 26). Cette mise en situation de la parole poétique n'est pas le fait exclusif des *Contemplations* ni de Hugo. On la trouve chez d'autres poètes, particulièrement à l'époque romantique²⁰⁷, où les titres de poèmes du type « Écrit sur/à/le/pour » sont fréquents. En se limitant au premier cas (« Écrit sur... »), en voici quelques exemples dans les recueils de Hugo : « Écrit sur la première page à un Pétrarque » (*Les Chants du crépuscule*, 34), « Écrit sur la vitre d'une fenêtre flamande » (*Les Rayons et les ombres*, 18), « Écrit sur le tombeau d'un petit enfant au bord de la mer » (*Les Rayons et les Ombres*, 38), « Écrit sur la première page d'un livre de Joseph de Maistre » (*Les Quatre Vents de l'Esprit*, I, 8), « Écrit après la visite d'un bain » (*Les Quatre Vents de l'Esprit*, I, 24). Dans *Les Contemplations*, les variantes de mise en situation de la parole sont nombreuses, déclinant les possibilités des paradigmes du lieu, du destinataire, du moment, de la nature de l'acte de communication, ou encore de la forme littéraire : *écrit, dicté, ce qu'on entend, ce que dit, choses écrites, chanson, hymne, lettre, en marchant, en frappant, en passant, regard jeté, dans, au bord de, le, soirée, nuit, jour de, à ...*

Parmi les moyens linguistiques utilisés pour mettre en scène la parole poétique, les déictiques, dont la particularité est de ne pouvoir être interprétés qu'en relation avec la

²⁰⁷ Voir Introduction. Chapitre préliminaire 1 « Temps et lyrisme », note 36.

situation d'énonciation, sont importants. Étienne Brunet remarque que, dans l'ensemble de son œuvre, Hugo recourt davantage aux adverbes de temps déictiques que ses contemporains alors qu'il emploie moins les autres adverbes de temps.

Hugo fait [...] une exception en faveur des embrayeurs directs : *aujourd'hui, hier, demain, jadis*. Le temps qui apparaît dans ces adverbes est le temps absolu, ou du moins celui du locuteur, celui de la première personne, de la correspondance, du théâtre, de la poésie. Les autres adverbes de temps sont relatifs à un point de repère qui n'appartient pas au locuteur. Ils expriment l'enchaînement chronologique et servent à l'articulation du récit (*alors, aussitôt, déjà, puis, ensuite, enfin, longtemps, souvent, toujours, jamais*)²⁰⁸.

« Autrefois », « aujourd'hui » font partie des titres des deux parties du recueil des *Contemplations* et les deux adverbes, côte à côte, sont cités aussi à la fin de la préface : « Nous venons de le dire, c'est une âme qui se raconte dans ces deux volumes : *Autrefois, Aujourd'hui*. Un abîme les sépare, le tombeau ». Dans l'ensemble du recueil, « aujourd'hui » est employé 23 fois, « autrefois » 13 fois, « maintenant » 26 fois, « demain » 16 fois. Ce ne sont pas, à vrai dire, des chiffres exceptionnellement élevés pour la poésie²⁰⁹, car c'est une constante de l'écriture lyrique que d'utiliser les déictiques, mais leur présence est particulièrement intéressante dans *Les Contemplations* où ils fonctionnent en relation avec les titres et les indications de bas de pages, « seuils » du poème, afin de créer un péri-texte²¹⁰, précis et original.

Gérard Genette signale dans *Seuils* la « passion des titres en tous genres²¹¹ » dont fait preuve Victor Hugo dans ses recueils lyriques comme dans ses romans et ses pièces de théâtre. *Les Contemplations* ne dérogent pas à cette habitude. Mais il faut ajouter que, outre les titres à fonction thématique (le titre indiquant le contenu du texte), « rhématique » (le titre soulignant la forme du texte), Victor Hugo a aussi la passion des titres énonciatifs. Le « péri-texte » des *Contemplations* constitue un cadre aux poèmes, visuel et matériel, mais surtout énonciatif et temporel. Notre hypothèse, sur laquelle nous reviendrons dans la

²⁰⁸ Brunet (Étienne), *Vocabulaire de Hugo*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, tome 1, 1988, p. 239.

²⁰⁹ Les chiffres donnés par Brunet montrent que, par rapport au corpus en vers de référence, la fréquence d'*aujourd'hui* n'a rien d'exceptionnel (écart réduit -0.58). Voir *ibidem*, p. 238.

²¹⁰ Le péri-texte se caractérise par son emplacement ; il se trouve « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes » écrit Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, p. 10. Le péri-texte est à distinguer de l'épi-texte, situé à l'extérieur du livre (entretien, correspondances...), tous deux formant le paratexte de l'œuvre.

²¹¹ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 272.

troisième partie de la thèse, est qu'il constitue un accomplissement exemplaire des virtualités temporelles du recueil lyrique.

C'est en effet par un jeu de renvois internes au recueil que Victor Hugo construit une scène énonciative se substituant à la situation d'énonciation. Les indications de bas de page, comportant des informations temporelles sur le moment où le texte est censé avoir été écrit, comportent généralement deux paramètres, le mois et l'année (pour 105 pièces sur 158), parfois trois, le jour, le mois, l'année (pour 20 pièces), exceptionnellement un quatrième, le moment de la journée ou l'heure (« 1843, nuit » III, 20 ; « nuit du 30 mars 1854 » VI, 16 ; « Minuit [...] mars 1855 » VI, 25). À trois reprises, l'indication est une date religieuse « jour des morts » (IV, 5 ; VI, 22 ; « À celle qui est restée en France »). Deux pièces comportent une datation relative qui accompagne une datation absolue : « 11 juillet 1846, en revenant du cimetière » IV, 11 ; « 5 août 1854, anniversaire de mon arrivée à Jersey » V, 13. Les indications de temps sont donc très précises. On ne trouve qu'une fois un poème daté seulement du jour et du mois (« 11 décembre », V, 19), très rarement l'année seule (I, 10 ; VI, 26). Il est à noter que dans de nombreux cas, l'indication de mois est suivie du millénaire. On considérera l'expression « 18.. » (complétée par la décennie, « 183. », pour les pièces I, 21 et II, 9) non comme une absence de datation mais comme une datation incomplète. En voici des exemples extraits du livre II dans lequel aucun poème n'a de date complète :

II, 1. « Premier mai » / « Saint-Germain, 1^{er} mai 18..²¹² » ;

II, 2. « Mes vers fuiraient, doux et frêles... » / « Paris, mars 18.. »

II, 3. « Le rouet d'Omphale » / « Juin 18.. »

II, 4. « Chanson » / « Mai 18.. »

II, 5 « Hier au soir » / « Mai 18.. »

Un seul texte des *Contemplations* n'est pas suivi d'indication mais son titre est une date approximative : « Vers 1820 » (I, 16). Les titres comportent en effet aussi des dates, plus ou moins précises, « À Granville, en 1836 » (I, 14), « Vers 1820 » (I, 16), « Premier mai » (II, 1), « 15 février 1843 » (IV, 2), « Écrit en 1846. Écrit en 1855 » (V, 3), « Trois ans après » (IV, 3) ; des indications sur le moment de la journée « Hier au soir » (II,5), « Billet du matin » (II, 14), « Crépuscule » (II, 26), « Un soir que je regardais le ciel » (II, 28), « Joies du soir » (III, 26), « Lueur au couchant » (V, 16), « Pleurs dans la nuit » (VI, 6), « À la fenêtre, pendant la nuit » (VI, 9), « Voyage de nuit » (VI, 19) ; des indications sur la saison ou le temps

²¹² Nous donnons le titre du poème puis l'indication qui suit le texte.

météorologique « Il fait froid » (II, 20), « Après l'hiver » (II, 23), « Chose vue un jour de printemps » (III, 17), « Éclaircie » (VI, 10) ; enfin des indications de temps sous forme de gérondif qui synthétise en réalité plusieurs circonstances de l'action, essentiellement une circonstance de temps, secondairement la manière ou le moyen, et qui établit un rapport syntaxique particulier avec le texte, faisant de celui-ci en quelque sorte la suite de la phrase commencée par le titre : « Halte en marchant » (I, 29), « En écoutant les oiseaux » (II, 9), « En frappant à une porte » (VI, 24).

La situation de parole est recréée afin de donner l'impression d'un rapport de simultanéité entre « temps de l'énonciation » et « temps de l'énoncé ». Il ne peut s'agir évidemment que d'une « pseudo-simultanéité », non seulement parce que la lecture du texte est forcément ultérieure à son écriture mais aussi parce que l'auteur n'est probablement pas, crayon à la main, devant le spectacle qu'il décrit au présent. Cependant, il peut chercher à donner l'illusion qu'en tant que locuteur fictif, en tant que figure du poète, il décrit ce qu'il voit, il raconte ce qu'il vit, il exprime ce qu'il sent, au moment même où il l'écrit. Évidemment, il ne s'agit que du moment où le texte est censé avoir été écrit, même si de nombreux éléments biographiques peuvent être repérés dans les textes. Ainsi dans le poème « Lettre » (II, 6), Hugo donne-t-il l'impression de décrire ce qu'il voit à l'instant même où il l'écrit. Le titre, l'indication précise qui suit le poème « Près le Tréport, juin 18.. », la tournure phatique qui ouvre le texte, donnent l'illusion d'une vraie lettre écrite dans la situation que développe le poème.

Lettre

Tu vois cela d'ici. Des ocres et des craies ;
Plaines où les sillons croisent leurs mille raies,
Chaumes à fleur de terre et que masque un buisson ;
Quelques meules de foin debout sur le gazon ;
De vieux toits enfumant le paysage bistre ;
[...]
Une grosse charrette, au coin de ma maison,
Se rouille ; et devant moi, j'ai le vaste horizon
Dont la mer bleue emplît toutes les échancrures ;
Des poules et des coqs, étalant leurs dorures,
Causent sous ma fenêtre, et les greniers des toits
Me jettent, par instants, des chansons en patois.
Dans mon allée habite un cordier patriarche,
Vieux qui fait bruyamment tourner sa roue, et marche
À reculons, son chanvre autour des reins tordu.

Le paysage est décrit, au présent, à partir d'un point de vue localisé comme si le poète, attablé à sa fenêtre, décrivait ce qu'il avait devant les yeux : « ici », « à droite », « devant moi ». Hugo a en effet séjourné au Tréport au début d'août 1835, en compagnie de Juliette Drouet, et en septembre 1849, toujours avec Juliette. Mais il n'y était pas en mai 1839, date du manuscrit, ni en juin, date du recueil. Et il n'a jamais séjourné chez un maître d'école comme le texte le dit (« Chez le maître d'école où je me suis logé / [...] tout le jour chez mon hôte, / C'est un doux bruit d'enfants épelant à voix haute »). Quant au destinataire, « ma beauté blanche », il semble désigner Juliette alors que celle-ci l'accompagnait dans ses voyages. Le caractère énigmatique de cette « Lettre » se résout aisément, comme l'a montré Jean-Marc Hovasse²¹³, par la mise en relation de ce poème et des lettres adressées par Hugo, d'abord du Tréport, le 6 août 1835, où il écrit à sa femme Adèle (à qui il promet implicitement de ne pas la quitter si elle ne quitte pas non plus la « cage » du mariage) et à son ami peintre Louis Boulanger à qui il décrit le paysage marin, puis de Saint-Malo, le 24 juin 1836, où il écrit encore à ce dernier. Beaucoup des impressions notées alors par Hugo passent dans le poème des *Contemplations*²¹⁴. Écrit au présent du discours épistolaire, le poème met en relation plusieurs temporalités, celle de l'océan, celle de la charrette qui rouille, celle de l'éclat du coq, mesures du temps qui passe, mesures du temps infini, confrontées avec celle de la destinée humaine, la roue du « cordier patriarche », le babil des enfants, et le « navire ailé » parti pour « un long voyage », « Qui, naguère, dormait au port, le long du quai, / Et que n'ont retenu, loin des vagues jalouses, / Ni les pleurs des parents, ni l'effroi des épouses²¹⁵ ». Le poème a conservé de son origine sa forme épistolaire et des allusions à sa vie conjugale. Cependant, la question du destinataire n'est pas plus importante que la façon dont se dessinent, dans l'actualité du présent, les contours d'une poésie du temps dont le premier acte de constitution est la référence à l'acte de parole.

²¹³ Hovasse (Jean-Marc), « La lettre à Louis Boulanger du 6 août 1835 », Communication au Groupe Hugo, le 15 janvier 2005 (consultable sur le site du Groupe Hugo : <http://groupugo.div.jussieu.fr>). « Les biographes ont beau jeu de constater que Victor Hugo ne s'est jamais trouvé près le Tréport au mois de juin, alors que l'énigme de cette date est assez facile à percer : « près le Tréport », c'est la première lettre à Louis Boulanger, celle du 6 août 1835 ; « juin », c'est la seconde, écrite à Saint-Malo le 24 juin 1836 ».

²¹⁴ Jean-Marc Hovasse souligne l'importance de la « Lettre à Louis Boulanger du 6 août 1836 » par les ramifications qu'elle entretient avec, d'une part, les journaux de voyage, d'autre part, la poésie de l'exil : au poème « Lettre » des *Contemplations* (II, 6), il ajoute avec raison « Paroles sur la dune » du même recueil (V,13) et un autre poème intitulé « Lettre » extrait des *Quatre vents de l'esprit* (III, 47).

²¹⁵ La rime « jalouses / épouses » et les allusions au « port [d'attache] » reprennent la teneur implicite de la lettre à Adèle du 6 août 1835.

C. Difficultés relatives à une conception étroite de l'énonciation

1) L'opposition déictique/anaphorique et les niveaux textuels dans *Les Contemplations*

Dans le cas du texte écrit, le « non-partage » de la situation d'énonciation conduit, on l'a vu, à un fonctionnement contextuel des déictiques temporels. Au lieu de référer à la situation d'énonciation, les déictiques renvoient à des éléments qui se trouvent dans le contexte. Ce fonctionnement n'est pas inconnu de la communication orale, où le référent est parfois absent de la situation d'énonciation. Georges Kleiber en donne un exemple qui vaut pour sa clarté : « Un familier pourra ainsi s'adresser à un homme dont la femme vient de partir, emmenant les enfants, le mobilier, la voiture, etc., en lui disant : *Cette femme / Elle t'aura tout pris !* sans qu'ils aient parlé auparavant de la femme en question, et en dehors, évidemment, de sa présence dans la situation d'énonciation²¹⁶. » Le démonstratif de « cette femme » est-il un cas de deixis ou d'anaphore ? Georges Kleiber répond en disant que si ce problème de classification reste sans réponse, la question a au moins le mérite de montrer les limites de l'approche référentielle en termes de localisation et de poser l'hypothèse d'une approche mémorielle de ces phénomènes. Dans l'exemple, le référent de « cette femme » est évidemment connu des deux interlocuteurs, il fait partie de leur « univers de discours », de leur « mémoire immédiate²¹⁷ ». Doit-on en conclure qu'il s'agit d'une référence anaphorique ou d'une référence déictique ? La réponse n'est pas facile à faire car d'un côté, la présence du référent est tellement évidente, tellement transparente et vive, même si elle ne l'est que mentalement, qu'on pourrait rapprocher le cas de la deixis, mais de l'autre, l'on peut dire que l'expression renvoie implicitement à un discours antérieur et qu'il s'agit d'une anaphore.

Dans le texte écrit, plus encore que dans le discours oral, les déictiques et les anaphoriques, qu'ils soient personnels ou temporels, ont un point commun : il faut chercher leur référent. Ainsi dans « Elle avait pris ce pli... » (IV, 5), le pronom « elle » est utilisé sans antécédent ; celui-ci est supposé connu du lecteur (même si le nom de Léopoldine n'est jamais cité dans

²¹⁶ Kleiber (Georges), « Déictiques, embrayeurs, token-réflexives, symboles indexicaux, etc : comment les définir ? », in *L'Information grammaticale*, juin 1986, n° 30, p. 12.

²¹⁷ Kleiber (Georges), « Anaphore Deixis : où en sommes-nous ? », in *L'Information grammaticale*, octobre 1991, n° 51, pp. 3-18.

*Les Contemplations*²¹⁸). Le fonctionnement est très proche de celui du pronom « tu » dans l'exemple suivant, où aucune mention n'est faite du référent : « Demain, dès l'aube... / Je partirai. Vois-tu je sais que tu m'attends » (IV, 14). Inversement « tu », pronom déictique, peut être employé comme un anaphorique : « Ô *mon enfant*, tu vois, je me sou mets » (I, 1). Si du point de vue de l'interlocution, il y a bien sûr une différence essentielle entre, d'une part, *je* et *tu* (pronoms dit de la présence, déictiques) et, d'autre part, *elle* (pronom dit de l'absence, anaphorique), du point de vue de la référence, la différence s'estompe à partir du moment où la situation d'énonciation n'est pas partagée. Or on remarque que très souvent Hugo utilise « elle » sans antécédent : « Elle me dit, un soir, en souriant... » (« Un soir que je regardais le ciel », II, 28). *Tu, demain* sont toujours des déictiques dans la mesure où ils ont un *sens* déictique, mais ils fonctionnent dans les exemples donnés ci-dessus comme des anaphoriques. À l'inverse, des termes comme le déterminant *le* qui ne sont pas répertoriés parmi les déictiques peuvent être employés comme déictiques. « Une expression peut être employée déictiquement (dans le sens restreint de déictique [à savoir pour saisir un référent localisé dans la situation d'énonciation] sans que son sens soit pour autant déictique²¹⁹ ».

Dans le cadre d'un fonctionnement référentiel écrit, on l'a dit, il n'y a pas de partage de la situation d'énonciation matérielle, effective, réelle. Par contre, il y a un fonctionnement mémoriel de la référence. Le lecteur doit chercher le référent dans la mémoire qu'il a du texte. Mais ce fonctionnement pose la question des limites du texte. On le sait, le concept de texte, comme celui de discours, est sujet à discussion. Harald Weinrich entend par « texte » « une succession de signes linguistiques entre deux ruptures manifestes de communication », telles que les pauses de la communication orale (« à l'exclusion des pauses de respiration ou de celles qui traduisent la recherche des mots ») ou dans la communication écrite, « ces coupes, délibérément introduites, et qui dans un sens quasi-métalinguistique, ménagent des ruptures manifestes dans la communication²²⁰ ».

Dans *Les Contemplations*, comme dans tout recueil lyrique, deux niveaux textuels sont à distinguer, celui des poèmes et celui du recueil. Or cette double réalité du texte lyrique est souvent oubliée. Nous ne parlons pas ici de la cohérence du recueil mais simplement du fait

²¹⁸ On peut aussi lire *Les Contemplations* sans connaître le nom de Léopoldine. Les liens qui s'établissent de poème en poème construisent le personnage désigné par « elle ».

²¹⁹ Kleiber (Georges), « Déictiques, embrayeurs, token-réflexives, symboles indexicaux, etc : comment les définir ? », in *L'Information grammaticale*, n° 30, p. 7.

²²⁰ Weinrich (Harald), *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973 (1^{ère} éd., 1964), p. 13.

que plusieurs textes, singuliers (au point qu'on puisse les étudier à part), composent un recueil. À ces deux niveaux, peuvent s'en ajouter d'autres. Dans *Les Contemplations*, les poèmes sont constitués d'un texte et de son périphrase (le titre du poème et les indications de bas de page) et le texte peut lui-même comporter plusieurs niveaux énonciatifs, le discours cité et le discours citant. Quant au recueil, il est composé de plusieurs poèmes et d'un périphrase (les titres des parties et des livres, la préface) et il fait partie d'une œuvre (l'ensemble des textes de l'écrivain et des actes de sa vie donnés à la connaissance du public).

Le décrochage d'un niveau textuel permettrait de parler d'emploi déictique. Il peut s'agir d'une différence entre discours citant et discours cité, entre texte et périphrase, entre poème et recueil, entre recueil et œuvre. La proximité, ou inversement, l'éloignement de la mention du référent, autrement dit, l'appartenance ou la non-appartenance au même niveau textuel, rapproche en effet le fonctionnement de formes considérées comme opposées dans la répartition classique des déictiques et des anaphoriques. L'emploi de l'article défini dans l'expression « les étoiles » serait ainsi déictique si l'on considère que l'expression trouve son référent dans la situation d'énonciation verbalisée dans le titre du poème « À la fenêtre, pendant la nuit » (VI, 9).

À la fenêtre, pendant la nuit

Les étoiles, points d'or, percent les branches noires ;
Le flot huileux et lourd décompose ses moires
Sur l'océan blémi ;

Le recueil lyrique construit un univers poétique par un jeu de renvois, de poème en poème, de livre en livre, auquel chaque texte peut référer de façon immédiate.

2) Le temps de l'énoncé et le « moment regardé »

Le dernier problème que nous voudrions évoquer concerne le temps de l'énoncé. La notion a été, à notre connaissance, moins étudiée par Benveniste que celle de temps de l'énonciation. On ne s'en étonnera pas étant donné la nouveauté théorique du concept d'énonciation mais cela signifie que les rapports entre temps de l'énonciation et temps de l'énoncé restent un champ d'investigation à explorer.

L'analyse que propose Oswald Ducrot, dans son article sur le « Temps dans la langue »²²¹, en se démarquant des théories classiques de l'énonciation, donne des éléments d'analyse intéressants à ce sujet. Ainsi pour classer les références au temps dans la phrase : « Le 6 juin à l'aube, les premiers transports de troupes avaient déjà quitté l'Angleterre depuis plusieurs heures, certains même depuis la veille », Ducrot distingue trois catégories. Le « thème temporel » nommé (A) est la période dont il est question dans l'énoncé: ici, il s'agit du « 6 juin à l'aube ». Souvent placé en tête de phrase, le « thème temporel » est marginalisé syntaxiquement. La deuxième catégorie, nommée (B), concerne le « procès » : les événements servant à caractériser le thème. Dans l'exemple, le procès est antérieur au « thème temporel » ; il est développé dans le groupe sujet et le groupe verbal « les *premiers* transports », « *depuis la veille* », *quitter*. Le temps verbal plus-que-parfait et l'adverbe *déjà* indiquent le rapport entre (A) et (B), ils font partie de la catégorie (C). On voit donc que le « temps de l'énoncé » englobe le « thème temporel » et le temps du « procès ». La distinction proposée par Ducrot s'inspire de la théorie de Reichenbach. Pour ce logicien américain, dont la théorie date de 1947 mais qui n'a eu d'influence que depuis une trentaine d'années²²², la description du système des temps verbaux nécessite qu'on prenne en compte trois points, et non seulement deux, comme il est d'usage dans les théories de l'énonciation. Au moment de la parole, appelé S (« point of speech ») et au moment de l'événement, appelé E (« point of the event »), qui sont équivalents du temps de l'énonciation et du temps de l'énoncé, Reichenbach ajoute une troisième coordonnée, le moment de la référence, appelé R (« point of reference »).

Notre (A), moment dont parle le locuteur, constitue, écrit Oswald Ducrot, une interprétation du R : nous comprenons R comme le moment « regardé » par le locuteur, comme celui auquel il prétend s'intéresser dans son discours. Quant à notre (B), on peut le rapprocher du E : il concerne les événements au moyen desquels le discours caractérise la période dont il parle. L'introduction du point S marque que toute localisation, qu'elle concerne le thème ou le procès, se fait à partir de l'énonciation. L'idée centrale de Reichenbach est que, dans le cas du procès, cette localisation est indirecte, et passe d'abord par la localisation du thème²²³.

D'un point de vue logique, en effet, les relations entre deux coordonnées ne peuvent décrire que trois temps, le passé, le présent et le futur : il y a soit antériorité du moment de

²²¹ Ducrot (Oswald) et Schaeffer (Jean-Marie), *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, article « Temps dans la langue », Seuil, 1995, pp. 566-577.

²²² Carl Vetters, que nous suivons dans cet exposé, montre que Reichenbach, a plusieurs précurseurs, par exemple Beauzée (1782). Voir Vetters (Carl), *Temps, aspect et narration*, Amsterdam-Atlanta, éditions Rodopi, 1996, en particulier les pages 15 à 43.

²²³ Ducrot (Oswald) et Schaeffer (Jean-Marie), *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, article « Temps dans la langue », Seuil, 1995, p. 570.

l'événement (E) par rapport au moment de la parole (S), soit simultanément, soit postérieurement. Les rapports avec une troisième coordonnée permettent de rendre compte de tous les tiroirs verbaux.

Notre but n'est pas ici d'entrer dans le détail de cette analyse²²⁴ mais d'en souligner l'intérêt. Si l'on se contente de l'opposition entre temps de l'énonciation et temps de l'énoncé, que dire du temps dans l'énoncé suivant « Aujourd'hui, cela fait trois ans qu'elle est morte » ? Avec trois paramètres, on peut décrire non seulement le rapport de simultanéité entre le *thème* (« aujourd'hui » qui est le « moment regardé », le moment dont le locuteur veut dire quelque chose, ou « point R » dans la théorie de Reichenbach) et le moment de la parole, mais aussi l'antériorité du *procès* (« elle est morte depuis trois ans ») par rapport au moment de la parole. La différence entre « procès », « moment regardé » et « moment de la parole » permet de rendre compte de façon plus efficace du temps dans certains énoncés.

François Récanati, dans son article sur « Le présent épistolaire : une perspective cognitive²²⁵ » en fait la démonstration, à partir de l'exemple suivant : « J'ai devant moi ta lettre, et tu as devant toi ma réponse ». L'emploi du présent dans un tel exemple permet au locuteur d'opérer, à l'intérieur de son énoncé, un changement de point de vue (ou « point de référence²²⁶ ») : il l'utilise pour faire référence tantôt au moment de l'émission de son message, tantôt au moment de sa réception. Selon François Récanati, cette variation suppose un « plan de représentation où ces points de vue deviennent compatibles et fusionnent, grâce à l'idéalisation métaphorique qui projette sur toute communication les propriétés de la communication orale en face à face. Dans cette hypothèse, le présent, tout en gardant un seul et même sens, prendrait des valeurs distinctes dans les trois espaces mentaux en jeu : dans l'espace du locuteur, il désignerait le moment de l'énonciation ; dans l'espace correspondant au point de vue du destinataire, le présent renverrait au moment de la lecture ; enfin, dans l'espace mixte correspondant à l'idéalisation métaphorique, il renverrait au moment unique où ont lieu l'émission et la réception²²⁷. » Or rien n'oblige à écrire une lettre ainsi. Le locuteur peut anticiper sur le caractère différé de la réception du message écrit, et prendre comme repère, non le moment de l'énonciation, mais celui de la lecture. Catherine Kerbrat-Orechionni

²²⁴ On aura l'occasion de reparler de cette théorie dans le chapitre consacré aux temps verbaux.

²²⁵ Récanati (François), « Le présent épistolaire : une perspective cognitive » in *L'Information grammaticale*, n° 66, juin 1995, pp. 38-44.

²²⁶ Selon l'expression de Reichenbach.

²²⁷ Récanati (François), « Le présent épistolaire : une perspective cognitive » in *L'Information grammaticale*, n° 66, juin 1995, p. 44.

en donne un exemple²²⁸ : un locuteur qui écrit à un ami en vacances et qui sait que celui-ci ne trouvera sa lettre qu'à son retour, n'écrit pas « J'espère que tu passes de bonnes vacances » mais « J'espère que tu as passé de bonnes vacances ». Elle considère ce déplacement du repère comme exceptionnel et l'analyse en terme d'écart, comme un « énullage ». En latin, au contraire, le locuteur utilise habituellement l'imparfait quand nous utilisons le présent. Il prend en compte que ce qu'il dit sera passé lorsque son destinataire lira la lettre.

L'exemple du discours épistolaire analysé par François Récanati est intéressant puisqu'il montre que s'il y a des différences incontestables entre communication écrite et communication orale, il existe aussi des possibilités dans la langue même, et qui plus est, dans l'usage fictionnel de la langue, d'effacer ou de jouer avec ces différences. D'autre part, il nous permet de voir que le repère que constitue le moment de l'énonciation dans un discours est susceptible de se déplacer, ce qui n'est pas envisagé par Benveniste, pour qui l'acte de parole constitue le fondement inaliénable de l'énonciation.

3) « à l'heure où » et « maintenant [...] quand »

L'intérêt de cette analyse est aussi d'attirer l'attention sur le fonctionnement similaire des circonstants temporels (adverbes, groupes prépositionnels...), placés le plus souvent en début de proposition, quel que soit leur statut de déictique ou de non-déictique.

Or l'emploi d'expressions comme « à l'heure où », « à l'instant où », « au moment où », « il est des jours où » est particulièrement fréquent dans *Les Contemplations*²²⁹ : ces expressions permettent une projection du « moment regardé » par un procédé de « thématization » temporelle. Ainsi, un tiers des occurrences du mot *heure*²³⁰ a lieu dans la construction prépositionnelle « à l'heure où ». On trouve aussi à « l'heure de » (« Par-dessus l'horizon aux collines brunies, / Le soleil, cette fleur des splendeurs infinies, / Se penchait sur la terre à l'heure du couchant » I, 25) et « c'est l'heure où » (« C'est l'heure solennelle / Où l'âme aime à chanter son hymne le plus doux » II, 5) qui peut varier avec « il est des jours où » (« Il est des

²²⁸ Kerbrat-Orechioni (Catherine), *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, 1980, p. 62 et sq.

²²⁹ D'où l'erreur d'Étienne Brunet qui considère, après avoir relevé des adverbes comme *jadis*, *autrefois*, que la poésie de Hugo ne connaît que les teintes de la nostalgie, sans s'être intéressé aux syntagmes tels que *à l'heure où* qui embrayent le poème sur l'actualité du « moment regardé ».

²³⁰ Exactement dix-neuf sur soixante-deux occurrences (il faut ôter sur les soixante-neuf occurrences enregistrées par *Frantext* celles qui, dans des expressions lexicalisées, redoublent le mot *heure* comme *d'heure en heure*).

jours de brume et de lumière vague / [...] / Des heures où... » III, 3). Il s'agit dans tous ces cas de désigner le « moment regardé » par le poète, que celui-ci coïncide, ou non, avec le moment de l'énonciation.

Hugo fait un usage particulier de ces expressions en redoublant l'indication de temps. Très souvent, en effet, « à l'heure où », qui marque la singularité d'un événement appartenant à une série répétitive quelconque, est suivi dans le texte de Hugo d'une proposition qui elle-même indique le temps, par métonymie ou métaphore. La série répétitive qui sert de cadre à l'action située par « à l'heure où » est presque toujours chez Hugo celle du temps lui-même, celle des jours et des nuits qui se succèdent et se répètent. En voici quelques exemples :

« ... à l'heure où la lampe s'allume » (I, 6)

« ... à l'heure où le jour devant la nuit recule » (III, 3)

« À l'heure où, sous le ciel dormant, / Les méduses du crépuscule / Montrent leur face vaguement » (III, 30)

« ...quand renaît le jour sonore, / À l'heure où sur le mont lointain / Flamboie et frissonne l'aurore, / Crête rouge du coq matin » (III, 30)

« ...dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne » (IV, 14)

« À l'heure où, débordant d'incendie et de jour, / Splendide, il s'évada de leurs cachots funèbres, / Le soleil frémissant renia les ténèbres » (V, 3)

« Et je reste parfois couché sans me lever / Sur l'herbe rare de la dune, / Jusqu'à l'heure où l'on voit apparaître et rêver / Les yeux sinistres de la lune » (V, 13)

« ...à l'heure où le soleil se couche » (V, 17)

« On croit être à cette heure où la terre éveillée / Entend le bruit que fait l'ouverture du jour » (VI, 10)

« ...à l'heure où tout le prie, / Pendant qu'il crée et vit » (VI, 17)

Ce redoublement interne au poème donne au « moment regardé », quel qu'il soit, une certaine actualité sur laquelle « embraye » le poème, comme le ferait un déictique.

À l'inverse, les déictiques temporels, surtout lorsqu'ils désignent un moment précis, ne sont généralement pas employés seuls mais accompagnés d'autres circonstants. Dans l'énoncé « aujourd'hui [...] en cette nuit qui tombe », les deux circonstants temporels, l'adverbe

déictique et le syntagme prépositionnel, ont le même référent. Ce système de coréférence est symétrique à celui que nous venons de décrire. En voici quelques exemples :

« Et vous savez bien qu'aujourd'hui / Je cherche, en cette nuit qui tombe, / Un autre ange qui s'est enfui ! » (IV, 3)

« Mugissement des bœufs, au temps du doux Virgile, / Comme aujourd'hui, le soir, quand fuit la nuit agile, / Ou, le matin, quand l'aube aux champs extasiés / Verse à flots la rosée et le jour, vous disiez ... » (V, 17)

« J'ai le droit aujourd'hui d'être, quand la nuit tombe, / Un de ceux qui se font écouter de la tombe » (AC)

En fait, le fonctionnement est similaire à celui du pronom personnel et de son antécédent ; par exemple, dans l'énoncé « Ô ma fille ! j'aspire à l'ombre où tu reposes » (IV, 13), « ma fille » est l'antécédent du pronom « tu ». Toutefois, on notera deux différences. L'une d'ordre sémantique, l'autre d'ordre syntaxique. On constate l'impossibilité d'intervertir la place des deux éléments apposés, on ne peut dire **en cette nuit qui tombe, aujourd'hui*. Le déictique temporel occupe la première place, ce qui n'est pas nécessaire avec un déictique de la personne sauf s'il s'agit d'une forme prédicative, tonique. La contrainte syntagmatique confère à « aujourd'hui » le même rôle qu'au pronom « moi » dans l'expression « moi, X .. », celui de thème. Enfin, la notion de personne est beaucoup mieux définie que celle du temps. Si « je » est celui qui dit « je », renvoyant par-delà la fonction dans l'interlocution à une réalité physique et à une identité sociale, « maintenant » n'est que le moment où « je » parle. Il peut désigner un instant précis comme une période beaucoup plus étendue. Dans un contexte généralisant, il désigne une période qui dépasse largement la journée, une durée très extensible à l'intérieur de laquelle le locuteur situe son discours. Dans le poème « Réponse à un acte d'accusation » (I, 7), « aujourd'hui » (« Grâce à toi, progrès saint, la Révolution / Vibre aujourd'hui_dans l'air, dans la voix, dans le livre. ») et « maintenant » (« Elle [la Révolution] ouvre maintenant deux yeux où sont deux flammes ») renvoient à l'époque présente, ouverte par la Révolution, par opposition à l'Ancien Régime (« Oui, de l'ancien régime ils ont fait table rase »). La verbalisation de la situation d'énonciation contribue alors à réduire cette extension. C'est la fonction du titre dans le poème « Écrit en 1846 » (V, 3) : « Marquis, depuis vingt ans, je n'ai, comme aujourd'hui, / Qu'une idée en l'esprit : servir la cause humaine ». Les déictiques réfèrent non seulement à la situation d'énonciation mais aussi à des éléments d'expansion narrative et descriptive comme le font des anaphoriques.

▪ Conclusion

On voit donc que les procédés d'actualisation sont beaucoup plus complexes et variés qu'une conception étroite de l'énonciation ne le laissait présager. Le poème, s'il est lié à un acte singulier de parole (ou d'écriture), n'est pas le lieu clos du discours. Il fait partie d'un ensemble, le recueil, mais aussi d'un « archipel du poème », constitué de tout ce qui a été produit par le poète, ses écrits, peut-être aussi les actes de sa vie. Les indications temporelles qui entourent les poèmes des *Contemplations* fonctionnent ainsi à un double niveau. Liées au texte, elles verbalisent la situation d'énonciation faisant de chaque poème une prise de parole singulière. Reliées entre elles, elles contribuent à la construction du recueil, créant un « univers fictionnel » dont la mémoire est constamment activée. Les déictiques et les anaphoriques contribuent de façon égale à cette double liaison, par décrochage et redoublement. L'écriture lyrique de Hugo, inscrite dans le temps, s'affirme en elle-même comme temporelle. Enfin, on peut se demander si le « temps de l'énonciation », loin de se définir exclusivement par le « moment » de l'énonciation, ne comporte pas d'autres dimensions comme l'ordre, la fréquence et la durée²³¹.

²³¹ On aura reconnu ici les notions principales utilisées par Gérard Genette dans son analyse du temps dans le récit, in *Figures III*, Seuil, 1972.

PREMIÈRE PARTIE

Les constituants linguistiques du temps

CHAPITRE 3. Le présent verbal

Le présent est de loin le temps verbal le plus employé dans *Les Contemplations* et l'on ne s'en étonnera pas puisque le genre lyrique est lié à la catégorie du « discours » et que le « temps de base » du « discours » est le présent. Défini dans la théorie de l'énonciation comme temps axial dans la mesure où il « situe l'événement comme contemporain de l'instance de discours qui le mentionne²³² », les limites et les valeurs du présent sont cependant assez floues pour être discutées par les linguistes.

A. Théorie du présent verbal

1) La contemporanéité du présent

Comment circonscrire la « contemporanéité » du présent ? Il est rare que le présent marque une stricte coïncidence entre le moment d'énonciation et le procès. Ce n'est le cas qu'avec des verbes de parole, dits performatifs, comme *j'écris, je jure, je proclame...* On trouve dans la littérature linguistique deux théories opposées au sujet du présent. Selon les unes, la valeur fondamentale du présent est l'actualité et les différents emplois du présent (présent de généralité, présent d'habitude, présent historique, présent à valeur de passé, présent à valeur

²³² Benveniste (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, tome 2, 1974, « Chapitre IV. Le langage et l'expérience humaine (1965) », p. 73.

de futur...) résultent du contexte. Pour d'autres, le présent est au contraire atemporel, il est indifférent à l'expression du temps. Weinrich parle à son propos de « temps zéro » ou de « temps non-marqué ». C'est pour lui une caractéristique du présent comme temps de base du « Commentaire » (ou « discours »). Weinrich écrit :

Dans un texte comportant des formes de présent [...], le problème du rapport entre Temps du texte et Temps de l'action est tout simplement laissé ouvert. Rien n'est dit sur leur coïncidence ou leur défaut de coïncidence : la perspective de locution est décrétée sans intérêt²³³.

La diversité d'emploi du présent, son extrême malléabilité, est un argument qui plaide en faveur d'une conception atemporelle²³⁴. Le présent serait un temps verbal neutre, indéterminé du point de vue du temps. Cette solution a l'avantage de la simplicité et l'apparence de l'efficacité. Puisqu'il est vrai que la valeur d'un présent est déterminée en contexte, il semble possible de dire que le présent, à lui seul, ne signifie rien. Cette théorie n'est pas sans rappeler ce qui a été dit longtemps sur les pronoms de la personne, qu'on appelait, faute de mieux, des « formes vides », avant que les linguistes ne parviennent à définir plus précisément le signifié des déictiques. D'autres arguments sont avancés pour étayer la thèse de l'atemporalité du présent. Outre l'absence de morphème temporel spécifique (le verbe au présent est « le verbe personnel à l'état nu²³⁵ »), l'argument principal est que ce n'est pas le verbe conjugué qui aurait une valeur d'actualité mais la phrase toute entière. Seul le contexte détermine la valeur du présent. Si aucune indication dans le contexte ne renvoie au passé ou au présent, le présent a une valeur d'actualité. Mais ce n'est pas le verbe au présent qui réfère à « maintenant » ; c'est, dit Guy Serbat, « toute la phrase qui est repérée par rapport à ces coordonnées fondamentales de toute énonciation, un maintenant et un ici²³⁶. » L'explication donnée par l'auteur est la suivante :

Il [l'utilisateur ordinaire de la langue] considère naïvement que l'actuel, il y est commodément et définitivement installé. Il ne connaît *aucun autre séjour temporel* ; et à la réflexion, il ne voit pas comment il s'en évaderait. Cet actuel est si essentiellement associé à l'existence qu'il est superflu de le désigner à tout propos par le verbe. C'est une zone certes dénommable au besoin (maintenant) mais où le temps reste indivis.

²³³ Weinrich (Harald), *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973 (1^{ère} éd. 1964), p. 69.

²³⁴ On retrouve la même conception chez Sylvie Mellet qui définit le présent comme « une forme non-marquée, étrangère au temps », in Mellet (Sylvie), « Le présent historique ou de narration », in *L'Information grammaticale*, 1980, n° 4, p. 7.

²³⁵ Serbat (Guy), « La place du présent de l'indicatif dans le système des temps », in *L'Information grammaticale*, 1980, n° 7, p. 38.

²³⁶ *Ibidem*

Et c'est pourquoi - retrouvons la grammaire ! - tout énoncé quel qu'il soit est, en définitive rapporté à ce *NUNC* existentiel, primordial²³⁷.

L'actuel, le *Nunc*, est pour l'homme (fût-il mathématicien ou philosophe) cette plage calme où le temps reste indivis, où son cours reste suspendu. Si dans cette zone privilégiée de notre éternel présent la question du temps ne se pose pas, n'est-ce pas justement parce que nous sommes totalement dominés par le temps, liés à lui de tout notre être²³⁸?

Malgré l'intérêt de cette thèse, on peut se demander si elle ne déplace pas le problème. En effet, même si c'est la phrase, et non le verbe au présent qui a une valeur d'actualité, il reste à expliquer la valeur fluctuante du *Nunc*, selon l'expression utilisée par Guy Serbat au risque d'une définition circulaire. Le définissant comme « notre éternel présent », il nous place face à une alternative qui n'est guère satisfaisante. Car, ou le *Nunc* du locuteur renvoie à un « éternel présent » qui est bien un présent et dans ce cas, il reste toujours à trouver une explication des valeurs de passé ou de futur du présent verbal, ou le *Nunc* du locuteur renvoie à un « éternel présent » qui est une sorte d'éternité, et l'on ne voit pas alors comment expliquer sa valeur d'actualité, que ce soit celle de la phrase ou celle du verbe.

Pour d'autres linguistes, le présent a une valeur d'actualité. C'est la position de Benveniste qui affirme : « Chaque fois qu'un locuteur emploie la forme grammaticale de *présent* (ou son équivalent), il situe l'événement comme contemporain de l'instance de discours qui le mentionne²³⁹. » Carl Vetters défend ainsi l'unité sémantique du présent à propos du « présent historique » contre ceux qui voudraient en faire une forme « non-marquée », « vide de sens » :

Je considère que le *présent historique* reste fondamentalement un *présent* et qu'il faut expliquer POURQUOI un *présent* peut fonctionner dans des contextes passés, ou en d'autres termes : il faut chercher l'unité sémantique dans les différents emplois du *présent*.

L'analyse, dans son principe, vaut pour tous les emplois du présent. Reste à expliquer cette unité de sens. Selon Gustave Guillaume, le présent, empiétant sur le passé et sur l'avenir, ne doit pas être conçu comme un point géométrique. L'opposition entre passé et futur est en fait interne au présent verbal et le structure. « Le présent se recompose dans l'esprit pour partie de

²³⁷ Serbat (Guy), « Le prétendu présent de l'indicatif : une forme non-déictique du verbe », in *L'Information grammaticale*, 1988, n° 38, pp. 34-35.

²³⁸ Serbat (Guy), « Le Temps : le temps des philosophes, des savants, des grammairiens, ... et celui des sujets parlants », in *Linguistique latine et linguistique générale*, Peeters, Louvain-La-Neuve, 1988, p. 21.

²³⁹ Benveniste (Émile), *op. cit.*, « Chapitre IV. Le langage et l'expérience humaine (1965) », p. 73.

l'instant qui vient de s'écouler et pour partie de l'instant qui va s'écouler²⁴⁰ ». Il comporte une parcelle de passé, qu'il appelle *omega*, et une parcelle de futur, qu'il appelle *alpha*. Le présent serait donc une forme synthétique. Ses diverses valeurs, présent de généralité, présent à valeur de passé, présent à valeur de futur, s'expliqueraient par la dilatation ou la rétraction de l'une ou de l'autre de ces parcelles, dites aussi *chronotypes*. Cette conception linguistique, héritière de l'analyse du présent par Augustin et proche de la théorie de Husserl qui, à la même époque que Guillaume, parle du présent comme rétention et propension, est assez communément admise mais ne fait cependant pas l'unanimité²⁴¹.

2) Temps objectif, temps subjectif

Si l'on ne se contente pas de l'explication donnée par Guillaume pour définir la valeur du présent, on peut recourir, comme le font de nombreux travaux linguistiques récents, à la théorie de Reichenbach. Pour ce logicien américain, comme on l'a dit déjà dans la discussion sur les théories de l'énonciation (voir Partie I, chapitre 2), la description du système des temps verbaux nécessite qu'on prenne en compte trois coordonnées et non seulement deux comme on le fait communément. Le mot « point » utilisé par l'auteur (« point of speech », « point of the event », « point of reference ») renvoie à des intervalles ou à des instants, c'est pourquoi nous préférons l'éviter et adopter comme le fait Molendijk²⁴², le terme « moment » qui comporte ce double sens. Le moment de la parole (S) et le moment de l'événement (E) sont proches de ce que Benveniste nomme respectivement le moment de l'énonciation et le moment de l'énoncé. La grande nouveauté, c'est la troisième coordonnée : le moment qui sert de référence (R).

On pourrait dire ainsi que le signifié du présent est l'actualité dans la mesure où R coïncide toujours avec S. Mais le moment de l'événement (E) varie de position et d'étendue sur l'axe temporel : par exemple, il peut être antérieur à S (= présent à valeur de passé), il peut être postérieur à S (= présent à valeur de futur) ; il peut ne pas être un point mais une période (= présent de généralité). Le présent historique tiendrait ainsi de la superposition de R et de S sa forme de présent verbal ; l'antériorité de E par rapport à S signifie qu'il situe un événement

²⁴⁰ Guillaume (Gustave), *Temps et verbe*, Champion, 1984 (1^{ère} éd. 1929), p. 51.

²⁴¹ Guy Serbat écrit : « Parler ici de *dilatation des chronotypes* est risible (G. Guillaume) », « Le Temps : le temps des philosophes, des savants, des grammairiens,... et celui des sujets parlants » in *Linguistique latine et linguistique générale*, Peeters, Louvain-La-Neuve, 1988, p. 19.

²⁴² Molendijk (Arie), « Point référentiel et imparfait », in Vet (Co), éd., *La Pragmatique des temps verbaux, Langue française* n° 67, septembre 1985. La distinction entre les deux sens de « moment » permet d'expliquer l'opposition entre le passé simple (où E est un point) et l'imparfait (où E est une période).

dans le passé ; la superposition de R et de S donne à cet événement passé une valeur d'actualité. L'ensemble de ces paramètres confère au présent historique sa valeur : il transporte mentalement le locuteur et le lecteur dans le passé.

François Schanen, dans un article intitulé « Temps, modes, aspects : réflexions générales et applications au français moderne²⁴³ », pense que c'est le temps de référence (R), plutôt que le temps de l'événement (E), qui est susceptible de se déplacer. Le temps de référence du présent d'énonciation ne serait pas forcément le moment objectif de l'acte de parole.

Certes, en tant que conscience du présent (ou de l'actualité), il peut correspondre au *hic et nunc* de l'acte de parole. Mais il peut aussi marquer un point translocalisé de l'Histoire. [...] Qui dit présent ne dit pas forcément procès concomitant à l'acte de parole, mais procès intégré dans ma conscience du présent.

Il s'écarte ainsi de Benveniste pour qui le moment de l'acte de parole institue, de façon inaliénable, le moment de référence des temps du discours. Le présent ne daterait pas de façon objective un procès (E) mais la conscience dans laquelle se reflète le procès. On retrouve ici les analyses d'Oswald Ducrot sur le « moment regardé » lequel déterminerait l'actualité du procès.

Dans cette perspective, les expressions renvoyant au regard ou à toute forme de perception, qu'on trouve si souvent dans les poèmes de Hugo, auraient pour fonction de créer cette actualité. En voici quelques exemples :

« Ô mon enfant, tu vois, je me sou mets. » (I, 1)

« Voyez, la grande sœur et la petite sœur / Sont assises au seuil du jardin... » (I, 3)

« Une brume couvrait l'horizon ; maintenant / Voici le clair midi qui surgit rayonnant » (I, 29)

« Tout conjugue le verbe aimer. Voici les roses. » (II, 1)

« Tu vois cela d'ici. Des ocres et des craies » (II, 6)

« Écoutez. Une femme au profil décharné » (III, 2)

« Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends » (IV, 14)

²⁴³ Schanen (François), « Temps, modes, aspects : réflexions générales et applications au français moderne » in *Cahiers du C.I.S.L.*, n° 3, 1981/2, Université Toulouse Le Mirail, pp. 114-115.

Cette actualité est donc celle d'un regard porté mentalement sur un procès. Le présent daterait moins le procès lui-même que la « conscience » ou « la subjectivité dans laquelle le procès se reflète »²⁴⁴ :

Dans la conception du temps subjectif, les temps verbaux continuent à véhiculer une information temporelle. Mais celle-ci n'instaure plus une relation situative entre le procès et le temps objectif du monde : la relation est subjective au sens où elle renvoie à une conscience du temps²⁴⁵.

3) Procès simultanés, procès successifs

Le présent pose un autre problème : en effet, on ne peut savoir, en l'absence d'indications temporelles supplémentaires, si les procès rapportés au présent doivent être compris comme successifs ou simultanés. Cependant, même si l'on ignore l'ordre des procès dans le temps de l'énoncé, leur ordre de succession dans le temps de l'énonciation n'est pas sans intérêt. Prenons l'exemple d'un texte très court, une phrase, composée de deux propositions : « Jean boit et chante²⁴⁶ ». L'énoncé a deux interprétations temporelles. Dans le cas où l'on considère que les deux procès se suivent, la succession des deux propositions sur l'axe linéaire du texte se superpose à la succession des deux procès sur l'axe chronologique : « Jean boit et chante » signifie « Jean boit *puis* chante ». La linéarité du texte en tant que signifiant énonciatif supplée en quelque sorte l'absence d'indication temporelle dans l'énoncé.

On peut penser que dans certains poèmes des *Contemplations* où la linéarité fait l'objet d'un travail poétique particulier, celle-ci oriente l'interprétation de l'énoncé dans le sens de la succession. C'est un des cas où l'on parle de narrativisation, ou de narrativité du texte, sans pour autant qu'il y ait de récit organisé explicitement. « Effet de lecture », dit le groupe Mu, pour qui « toute lecture d'une succession de segments tend à narrativiser cette succession »²⁴⁷.

²⁴⁴ L'expression est de Faucher, cité par Confais (Jean-Paul), *Temps mode aspect. Les approches des morphèmes verbaux et leurs problèmes à l'exemple du français et de l'allemand*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1995, p. 239.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 239.

²⁴⁶ Cet exemple est proposé par François Schanen dans son étude du présent verbal, in Schanen (François), « Temps, modes, aspects : réflexions générales et applications au français moderne » in *Cahiers du C.I.S.L.*, n° 3, 1981/2, Université Toulouse Le Mirail, p. 115.

²⁴⁷ Pour le groupe *Mu*, « nous sommes enclin à la lire [la transformation produite dans le texte] comme consécution narrative alors qu'elle relève davantage du logique. Somme toute, nous retournons la formule : *propter hoc, ergo post hoc* ! De la sorte, nous valorisons si bien le déroulement chronologique du discours qu'il n'est plus possible de concevoir le texte dans un ordre autre que celui dont il procède », *Rhétorique de la poésie*, Seuil, 1990 (1ère éd. 1977), p. 316.

Le propos est tendancieux, laissant croire que cette lecture ne serait pas guidée par des indices textuels qui font partie intégrante du texte.

Dans le cas où l'on considère que les deux procès « Jean boit et chante » sont simultanés, l'on veut dire que les procès renvoient simultanément à la même période temporelle et non qu'ils s'accomplissent nécessairement exactement au même instant. La cohérence textuelle peut créer un effet d'épaisseur temporelle ou d'amplification temporelle²⁴⁸ : plusieurs procès au présent ne signifient pas alors l'instantanéité mais la durée. Par ailleurs, s'il n'y a pas, du point de vue du temps de l'énoncé, de rapport d'antériorité ou de postériorité entre les deux procès, il y a du point de vue du temps de l'énonciation, un ordre temporel entre les deux signifiants lequel n'est pas indifférent.

La raison de cette double valeur temporelle du présent résulte de sa valeur aspectuelle, à la fois perfective et imperfective mais plus souvent imperfective que perfective²⁴⁹. Si l'on compare la suite de ces deux phrases « Je sors. Il meurt » et « Je sortis. Il mourut », on voit bien que les procès rapportés au passé simple se succèdent, et que pour marquer la simultanéité des deux procès, le couple imparfait/passé simple est nécessaire : « Je sortis. Il mourait »²⁵⁰. Le rapport entre les mêmes procès rapportés au présent est beaucoup plus ambigu pouvant signifier la succession ou la simultanéité. Les actions rapportées dans une suite de verbes au présent sont vues à la fois comme achevées et dans leur déroulement, au point que leur succession n'aille pas sans une superposition des procès.

B. Le présent dans *Les Contemplations*

1) Présent d'actualité

Le présent, on l'a dit avec Benveniste, est celui du locuteur qui, par son acte de parole, s'approprie « l'appareil formel de l'énonciation ». Il est aussi celui de l'interlocuteur dans la

²⁴⁸ Sur l'amplification temporelle, voir partie I, chapitre 5. Cet effet d'épaisseur temporelle confère à la narration son caractère de description et donne, inversement, à la narration son caractère de description.

²⁴⁹ « Le présent simple présente un degré d'indétermination comparable, du point de vue des déterminations temporelles et aspectuelles, à celui de l'infinitif » écrit Jean-Jacques Franckel, in *Étude de quelques marqueurs aspectuels du français*, Droz, 1989, Genève, p. 83

²⁵⁰ Même l'utilisation d'un adverbe comme « à l'instant » ne peut effacer la succession des deux procès au passé simple. Il ne fait que la réduire.

mesure où la communication suppose un partage : « Mon *aujourd'hui* se convertit en son *aujourd'hui*, quoiqu'il ne l'ait pas lui-même instauré dans son propre discours, et mon *hier* en son *hier*²⁵¹ ». Dans le cadre du texte écrit, ce partage n'existe que dans la mesure où la situation d'énonciation est verbalisée dans l'énoncé.

Mais séparons « aujourd'hui » du discours qui le contient, mettons-le dans un texte écrit ; « aujourd'hui » n'est plus alors le signe du présent linguistique puisqu'il n'est plus parlé et perçu [...] On est dans la même situation avec un *je* soustrait au discours qui l'introduit et qui, convenant alors à tout locuteur possible, ne désigne pas son locuteur réel : il faut l'actualiser en y accrochant le nom propre de ce locuteur : « moi, X...²⁵² »

Le référent du présent, on l'a vu dans le chapitre sur l'énonciation, est le plus souvent défini par l'intermédiaire d'indications temporelles (dates, adverbes de temps, groupes nominaux) situées dans le texte ou dans le périphrase. Dans le poème 2 de la quatrième partie, les verbes au présent (comme les verbes à l'impératif, lequel est un mode de l'énonciation) ont pour référent la date qui est le titre du poème « 15 février 1843 », laquelle est reprise dans l'indication qui suit le texte : « Dans l'église, 15 février 1843 ».

15 février 1843

Aime celui qui t'aime, et sois heureuse en lui.
- Adieu ! - Sois son trésor, ô toi qui fus le nôtre !
Va, mon enfant béni, d'une famille à l'autre.
Emporte le bonheur et laisse-nous l'ennui !

Ici, l'on te retient ; là-bas, on te désire.
Fille, épouse, ange, enfant, fais ton double devoir.
Donne-nous un regret, donne-leur un espoir,
Sors avec une larme ! entre avec un sourire !

Dans l'église, 15 février 1843.

En l'absence de ces indications, le présent, comme les pronoms de la personne en l'absence de nom propre, ne deviennent pas pour autant des formes vides de sens. Si un présent verbal peut désigner n'importe quel moment, comme le pronom « je » peut désigner n'importe quel locuteur, le sens de ces formes est cependant fixe ; elles impliquent le renvoi nécessaire au contexte d'énonciation, à celui qui parle *hic et nunc*. Bref, ce n'est pas parce qu'un présent

²⁵¹ Benveniste (Émile), *op. cit.*, « Chapitre IV. Le langage et l'expérience humaine (1965) », p. 76.

²⁵² *Ibidem*, p. 77.

verbal n'est pas accompagné d'une date explicitant le moment du temps chronique auquel il renvoie qu'il a une valeur générale. Or c'est implicitement la thèse qui semble prévaloir sur l'emploi du présent en poésie. Et l'inverse vaut également ; ce n'est pas parce qu'un texte est accompagné d'une date qui situe le moment de l'énonciation que les verbes au présent qu'il contient renvoient obligatoirement à ce moment. Ainsi le présent d'habitude, par sa valeur temporelle itérative, s'oppose-t-il à la fois au présent de généralité (non temporel) et au présent d'actualité (« singulatif²⁵³ »).

Or l'alternative entre présent à valeur générale, présent d'habitude et présent d'actualité est parfois décisive pour le sens d'un texte. On s'en convaincra avec l'exemple du poème « Relligio » (VI, 20) qui joue sur cette ambiguïté. Le poème met en scène deux personnages, Hermann et le poète, la nuit venue. Hermann demande au poète : « Quelle est ta foi, quelle est ta bible ? » Le poète ne répond pas.

Je me taisais ; il dit : - Songeur qui civilises,
Pourquoi ne vas-tu pas prier dans les églises ? -
Nous marchions tous deux dans les bois.

Et je lui dis : - Je prie. - Hermann dit : - Dans quel temple ?
Quel est le célébrant que ton âme contemple,
Et l'autel qu'elle réfléchit ?

Devant quel confesseur la fais-tu comparaître ?
- L'église, c'est l'azur, lui dis-je ; et quant au prêtre...-
En ce moment le ciel blanchit.

Lorsque le poète dit « je prie », Hermann ne comprend pas que ce présent n'a pas une valeur d'habitude mais une valeur d'actualité dans la situation de discours. Il lui demande : « Dans quel temple ? » La mise en place d'une situation discursive à l'intérieur d'une narration comportant des repères temporels et spatiaux prend alors toute son importance. Le poète prie « en ce moment », dans les bois alors que la lune monte « à l'horizon, hostie énorme ». L'emploi d'une forme verbale ambiguë, « blanchit », qui peut être un passé simple ou un présent, n'est pas un hasard. Dans un texte où les temps sont majoritairement ceux du « récit », elle actualise la conscience qu'on a de l'événement à un moment crucial du poème. L'expression « en ce moment », qui débute le vers, renforce cette impression d'un procès vu

²⁵³ Le présent dans la phrase « Les oiseaux volent » peut avoir trois sens : un sens général, non actuel (on parle alors de présent de définition ou présent gnomique) ; un sens actuel, singulatif, désignant un procès unique ; un sens habituel, itératif.

de l'intérieur, dans sa durée, et non de l'extérieur, comme le ferait l'expression « à ce moment », qui conviendrait davantage avec un passé simple. Le texte se termine par ces mots, décrivant la montée de la lune dans le ciel : « Courbe-toi Dieu lui-même officie, / Et voici l'élévation. » La valeur d'actualité du présent est fondamentale pour comprendre cette religion immanente, cette Présence de Dieu *hic et nunc*. C'est sur elle que repose la signification du texte mais c'est aussi le sens du texte qui confère à ce présent sa valeur d'actualité.

Comme le montre Georges Kleiber, l'interprétation générique, non événementielle d'une phrase dépend de plusieurs caractéristiques du syntagme verbal et du syntagme nominal²⁵⁴. Ainsi la situation de discours, soulignée par la verbalisation de la situation d'énonciation dans le « péritexte » ou créée à l'intérieur d'un récit, ne justifie pas à elle seule la valeur d'actualité du présent. Elle est cependant un facteur important d'actualisation, et on a dit, à ce sujet, l'originalité du cadre énonciatif des *Contemplations*.

Dans le poème « Premier mai » (II, 1), le titre et l'indication en bas de page « Saint-Germain, 1^{er} mai 18.. » verbalisent les éléments de la situation d'énonciation auxquels réfère le texte.

Tout conjugue le verbe aimer. Voici les roses.
Je ne suis pas en train de parler d'autres choses.
Premier mai ! l'amour gai, triste, brûlant, jaloux,
Fait soupirer les bois, les nids, les fleurs, les loups ;
L'arbre où j'ai, l'autre automne, écrit une devise
Le reedit pour son compte et croit qu'il l'improvise
[...]
Les monts, les champs, les lacs et les chênes mouvants,
Répètent un quatrain fait par les quatre vents.

Saint-Germain, 1^{er} mai 18..

La première phrase « Tout conjugue le verbe aimer », qui pourrait avoir une valeur générale, est actualisée : l'amour respire dans les champs en ce jour de printemps, ce n'est pas une « devise » intemporelle, mais le discours prononcé *au présent* par toutes les voix de la nature.

²⁵⁴ Kleiber (Georges), *Du côté de la référence verbale. Les phrases habituelles*, éd. Peter Lang SA, Berne, 1987.

Lorsque le périphrase du poème ne remplit pas cette fonction de cadre de référence, c'est le recueil tout entier qui peut être considéré comme le « monde de référence » d'un poème. Aussi lorsque le poète écrit « Ne me parlez pas d'autre chose / Que des ténèbres où l'on dort ! » (IV, 3) ou « ...L'abîme / Qui n'a pas de rivage et qui n'a pas de cime, / Était là, morne, immense ; et rien n'y remuait » (VI, 1), ces ténèbres où l'on dort, cet abîme qui n'a pas de rivage, n'apparaissent pas au lecteur comme des idées abstraites, atemporelles, générales, celles de la mort ou de l'infini. Il y a pour lui une représentation mentale, actuelle, des « ténèbres où l'on dort » et de « l'abîme qui n'a pas de rivage » faite de toutes les références textuelles des *Contemplations* qu'il retrouve en mémoire. Que ce monde existe ou n'existe pas *ici*, il existe *maintenant* pour le lecteur. Il existe dans l'actualité de sa conscience. On voit donc que même dans les phrases qui tendent à la définition, le présent conserve sa part d'actualité grâce à la cohérence d'un monde imaginaire où les images gardent un sens littéral.

2) Le « présent de continuité » et le « présent de reportage »

Le « présent de continuité », employé dans un contexte strictement présent, pour faire une narration, est fréquent dans la poésie lyrique mais il ne semble pas avoir intéressé beaucoup les linguistes. Ainsi il n'apparaît pas dans le livre de Jean-Paul Confais, *Temps, mode aspect*²⁵⁵, qui donne pourtant une liste détaillée des emplois du présent (*présent à valeur de futur proche, de passé proche, présent générique, présent historique, présent narratif, présent de résumé, présent encyclopédique, présent des titres de presse, présent de reportage*). Nous n'avons trouvé une rapide description de cet emploi que dans le livre de Jean Rousset, *Le Lecteur intime* (1986), à propos de l'écriture du journal. Rousset classe les présents utilisés dans l'écriture diariste en quatre catégories principales : le « présent ponctuel », le « présent itératif », le « présent gnominique » et le « présent de narration » : « On constate que le présent du verbe n'est généralement pas un présent strict ou ponctuel, mais qu'il est le plus souvent ou itératif (*je vis à la dérive*), ou gnominique (*le sentiment s'alimente surtout de souvenirs*) ou de narration (*visite à X., nous causons de ...*). [...] Le présent de simultanéité [...] dont le paradigme serait *pendant que j'écris* est l'exception²⁵⁶. » Suit une analyse d'extraits de journaux où, exceptionnellement, selon Rousset, apparaît un cinquième emploi du présent :

²⁵⁵ Confais (Jean-Paul), *Temps, mode, aspect*. Les approches des morphèmes verbaux et leurs problèmes à l'exemple du français et de l'allemand, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1995, pp. 238.

²⁵⁶ Rousset (Jean), *Le Lecteur intime*, Corti, 1986, p. 164.

« moments purs, dit Jean Rousset, qui ménagent autour du diariste une pause des événements, éloignant même les souvenirs proches ; l'esprit se concentre sur soi et sur son état actuel [...], moments de répit [où] le solitaire s'ouvre au monde²⁵⁷ », où « le regard se reporte sur l'espace qui l'englobe²⁵⁸ ». L'expression de « présent de continuité », utilisé alors par le critique, paraît judicieuse : « le présent de continuité, embrassant l'ensemble d'une existence, prend appui sur le présent ponctuel²⁵⁹. » C'est donc l'appellation que nous adopterons.

Rappelons que les termes utilisés dans la littérature critique pour désigner les emplois du présent dans le récit sont parfois hésitants. À notre sens, on a pourtant intérêt à distinguer quatre emplois : le « présent de narration », le « présent historique », le « présent de reportage » et le « présent de continuité. »

Dans le cas du « présent de narration » et du « présent historique », le contexte est passé. C'est probablement la raison pour laquelle ils sont souvent, et abusivement, confondus²⁶⁰. Une différence importante permet pourtant de les distinguer : le « présent de narration » apparaît dans le « discours », il a un emploi proche de celui du passé composé comme dans l'exemple proposé par Jean Rousset (**visite à X, nous avons causé de... / « visite à X, nous causons de... »*). Au contraire, le « présent historique » est utilisé dans le « récit » (au sens de Benveniste) et peut être remplacé par un passé simple. Quoique les exemples de Jean-Paul Confais répondent à ces critères, les définitions qu'il donne manquent de précision, laissant en particulier dans un certain flou le présent de narration : « le *présent historique* [est] inséré dans un récit marqué par un temps verbal *passé* [...] ; le *présent narratif* [...] n'est pas nécessairement inséré dans un texte marqué comme *passé* par un temps verbal²⁶¹. »

Dans un contexte présent, il existe aussi deux présents pour faire un récit : le « présent de reportage » et le « présent de continuité », tous deux se fondant sur l'actualité du présent d'énonciation. Le déroulement d'un procès est rapporté par le locuteur en même temps que le

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 165.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 167.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ La distinction n'est pas faite par Sylvie Mellet, voir Mellet (Sylvie), « Le présent *historique* ou de *narration* », in *L'Information grammaticale*, janvier 1980, n° 4, pp. 6-11.

²⁶¹ L'exemple donné pour le présent historique est le suivant : « Clemenceau fit aussitôt sentir sa terrible autorité [...] on fait la chasse aux *embusqués* ; la censure est renforcée... ». Pour le présent de narration, Jean-Paul Confais propose deux exemples. Le premier est : « Hier, j'étais convoqué à la sécurité sociale à trois heures. J'arrive à l'heure, il y avait déjà plein de mondes ; je m'assois... ». Le second, transcrit de l'oral, commence ainsi : « Il s'agit donc d'histoires + à propos de mes sixièmes [...] alors + la dernière en date c'est que vendredi soir j'arrive... », in *op.cit.*, p. 236.

procès a lieu. Ce déroulement implique donc une double extension, celle du moment énoncé, le procès n'ayant pas lieu en un instant mais dans la durée (précisons que n'importe quel procès peut être rapporté de cette façon, peu importe sa durée réelle, comptable), et celle du moment de l'énonciation. Cependant, le « présent de reportage » n'est pas continu ; on dira qu'il est, selon l'expression courante, « suspendu » à l'action, l'acte énonciatif étant entrecoupé de pauses. Les raisons de cette discontinuité peuvent être diverses, c'est le contexte qui donne la signification de cet emploi. Guy Serbat rapproche le « présent de reportage » de l'antique *teichoscopie* où « un acteur, du haut d'un rempart fictif, décrit aux spectateurs des événements pour eux invisibles²⁶² », rapporte les moments jugés intéressants d'une action et passe sous silence les autres.

Le présent utilisé dans la partie centrale de « Pleurs dans la nuit » (VI, 6), long poème composé de 16 parties numérotées, elles-mêmes composées de strophes, où le poète suit le déroulement d'un enterrement dans une succession entrecoupée de pauses, est ainsi à rapprocher du « présent de reportage ». L'ensemble du poème est rattaché à un acte d'énonciation unique, il forme un tout mais il est constitué de moments énonciatifs différents. Les parties textuelles rapportent l'action, les « blancs » entre les strophes font l'ellipse d'une partie de l'action. Les procès forment une unité, malgré les « blancs énonciatifs » ainsi que les commentaires qui l'entrecoupent. Comme dans un reportage, le poète semble accompagner chaque étape de l'action, allant du « gai matin » (partie VI) au « soir qui vient » (partie XI) :

« Ô deuil ! qui passe là ? C'est un cercueil qu'on porte. » (Partie IV)

« Le corbillard franchit le seuil du cimetière. » (Partie VI)

« La fosse, plaie au flanc de la terre, est ouverte » (Partie VIII)

« La terre, sur la bière, où le mort pâle écoute / Tombe... » (Partie XI)

« Et puis le fossoyeur s'en va boire la fosse. »

« Le mort est seul. Il sent la nuit qui le dévore. »

Progression thématique (passant par les mots « deuil », « cercueil », « corbillard », « cimetière », « fosse », « fossoyeur », « terre », « mort ») et marqueurs chronologiques n'empêchent pas qu'il y ait discontinuité dans l'acte énonciatif. La composition du poème en

²⁶² Serbat (Guy), « La place du présent de l'indicatif dans le système des temps », in *L'Information grammaticale*, 1980, n° 7, p. 36. Cet emploi est aussi signalé par Gérard Genette in *Figures III*, Seuil, 1972, note 2 de la page 229.

parties distinctes, séparées par des « blancs » et numérotées, parties elles-mêmes composées de strophes hétérométriques, a, de toute évidence, partie liée avec cette discontinuité.

Au contraire, dans le poème intitulé « Premier mai » (II, 1), l'auteur utilise tout au long le présent verbal qui s'apparente à un « présent de continuité ». Comme on l'a dit précédemment, le présent établit une coïncidence entre l'acte énonciatif et l'énoncé, ce qui est souligné par la locution verbale « je ne suis pas en train de parler d'autres choses » et par le jeu de renvoi entre le texte et le « périphrase » où est verbalisée la situation d'énonciation (« Premier mai ! » (vers trois) / « Premier mai » (titre) / « Saint-Germain, 1^{er} mai 18.. »). Mais si dans le cas de la périphrase verbale *être en train de*, il y a réellement simultanéité entre l'énonciation et l'énoncé du fait de son caractère performatif, dans le reste du texte, le présent renvoie à une durée élargie puisqu'il évoque des procès dans leur déroulement temporel, comme l'indique le vers 12 « À chaque pas du jour dans le bleu firmament ». Et pourtant il n'y a pas à proprement parler de récit où ces procès seraient disposés sur un axe chronologique.

À chaque pas du jour dans le bleu firmament,
La campagne éperdue, et toujours plus éprise,
Prodigue les senteurs, et dans la tiède brise
Envoie au renouveau ses baisers odorants ;
[...]
Tout semble confier à l'ombre un doux secret ;
Tout aime, et tout l'avoue à voix basse ; on dirait
Qu'au nord, au sud brûlant, au couchant, à l'aurore,
La haie en fleur, le lierre, et la source sonore,
Les monts, les champs, les lacs et les chênes mouvants,
Répètent un quatrain fait par les quatre vents.

Saint-Germain, 1^{er} mai 18..

Le présent, tout en étant rattaché au moment d'énonciation, en dépasse les limites en créant une durée *hic et nunc* où tout arrive en même temps. L'expression peut sembler paradoxale puisqu'elle associe à la fois ce qui dure et ce qui est considéré comme un instant. Ainsi, dans un même vers, est-il question du couchant et de l'aurore (« ...on dirait / Qu'au nord, au sud brûlant, au couchant, à l'aurore » vers 28-29). Ce « présent de continuité²⁶³ », comme son nom l'indique, implique une continuité de tous les instants, en « se dépla[çant] avec le progrès du discours tout en demeurant présent²⁶⁴ ». Ce déroulement rendu continu par la continuité de

²⁶³ Le présent de continuité, dont l'emploi est si important dans la poésie lyrique dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, est peut-être un prédécesseur de l'imparfait de narration qui s'illustrera dans la nouvelle et le roman dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle.

²⁶⁴ Benveniste (Émile), *op. cit.*, « Chapitre IV. Le langage et l'expérience humaine (1965) », p. 74.

l'acte énonciatif est souvent associé dans les poèmes des *Contemplations* à l'absence de paragraphes et de strophes, soulignant l'attention toujours présente du locuteur.

3) La « métalepse » du présent

Le troisième emploi du présent qui nous semble remarquable dans *Les Contemplations* met en cause les niveaux énonciatifs du poème. Dans le texte littéraire, on l'a dit, le présent est celui du locuteur tel qu'il se donne dans l'univers de fiction qu'est le texte. Or, rappelons-le, on a tout intérêt à distinguer la figure du poète et la personne de l'écrivain, les deux pouvant être liées par des rapports de ressemblance (ainsi le poète parle de sa fille morte, il habite à Guernesey...), mais les deux étant absolument distinctes par leurs fonctions et leur nature. « Le poète qu'il (Hugo) représente sur la scène énonciative lyrique est un personnage qui lui ressemble²⁶⁵. » Le plus souvent, dans *Les Contemplations*, le locuteur est le « poète », mais ce peut être un autre personnage, par exemple « un spectre » dans VI, 3 (« Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre, / Et m'a dit ... »), « Jean » dans VI, 4 (« Écoutez. Je suis Jean. J'ai vu des choses sombres... »). De la même façon, on a intérêt à distinguer le destinataire fictif, auquel peut s'adresser nommément le poète dans ses textes (par exemple « ma fille » I, 1 ; André Chénier I, 5 ; madame D.G. de G. I, 10 ...) et le lecteur réel. Le poète ne s'adresse pas au lecteur réel mais à un destinataire fictif (nommé ou non), même si en définitive, le lecteur réel est le destinataire véritable de l'écrivain. De façon analogue, le présent verbal réfère non au présent de l'écrivain mais au présent du poète ou du locuteur, tel qu'il est donné dans le texte. Et le lecteur ne confond pas son présent avec celui énoncé dans le texte. Cependant, lorsque le passage d'un niveau énonciatif à un autre se fait sans qu'il soit explicité par le poète, l'impression créée est celle d'une confusion des niveaux.

La « métalepse narrative » est définie par Gérard Genette comme le fait de « prendre (raconter) en changeant de niveau²⁶⁶ ». Il y a « métalepse » lorsqu'un changement de niveau narratif est fait sans qu'il soit assumé par la narration en tant que tel : par exemple, lorsque le narrateur ou le narrataire sont introduits dans l'univers de la fiction où ils deviennent personnages, ou lorsqu'un personnage de la fiction apparaît dans un récit second sans transition narrative, ou encore, lorsqu'un personnage de la fiction est mis sur le même plan que le narrateur ou le narrataire.

²⁶⁵ Charles-Wurtz (Ludmila), *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Champion, 1998, p. 8.

²⁶⁶ Genette (Gérard), *Figures III*, Seuil, 1972, note 4 de la page 244.

Le passage d'un niveau narratif à l'autre, écrit Gérard Genette, ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'un autre discours. Tout autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive²⁶⁷.

Ainsi le poème « Heureux l'homme, occupé de l'éternel destin... » (I, 24), se termine-t-il sur une image, celle de l'homme au livre sur lequel se penchent les anges, qui inclut en un même présent, le temps du personnage, celui de l'écrivain et celui du lecteur. Le silence requis par les anges s'associe à la fin du texte au silence auquel retourne le poète à la fin de son poème et le livre est à la fois celui qu'a écrit le poète et celui que lit le lecteur.

Et, cependant, fermant leur bouche de leur doigt,
Derrière lui, tandis que l'extase l'enivre,
Les anges souriants se penchent sur son livre.

Paris, septembre 1842.

Dans certains poèmes, la « métalepse » est liée au passage de la temporalité de « l'histoire » à celle de l'énonciation, comme c'est le cas dans cet extrait de Balzac : « Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer... »²⁶⁸ C'est ce qui se produit dans le poème 26 du livre III, intitulé « Joies du soir ».

La première strophe décrit un paysage ensoleillé, riant, qui semble répondre aux attentes créées par le titre. Puis le texte change de ton, il n'est plus question ni de soleil ni de joie, mais de mort :

Joies du soir

Le soleil, dans les monts où sa clarté s'étale,
Ajuste à son arc d'or sa flèche horizontale ;
Les hauts taillis sont pleins de biches et de faons ;
Là rit dans les rochers, veinés comme des marbres,
Une chaumière heureuse ; en haut, un bouquet d'arbres ;
Au-dessous, un bouquet d'enfants.

C'est l'instant de songer aux choses redoutables.
On entend les buveurs danser autour des tables ;
Tandis que, gais, joyeux, heurtant les escabeaux,

²⁶⁷ Genette (Gérard), *Figures III*, op. cit. p. 243-244.

²⁶⁸ Cette phrase extraite des *Illusions perdues* de Balzac est citée par Gérard Genette comme un cas de métalepse (*ibidem*, p. 244), ce qui est discuté par Marcel Vuillaume. Pour ce dernier, il n'y a métalepse que si le narrateur ou le lecteur sont décrits comme « présents au sein de l'univers où se déroulent les événements de la fiction principale » in Vuillaume (Marcel), *Grammaire temporelle des récits*, éd. de Minuit, 1990, p. 111.

Ils mêlent aux refrains leurs amours peu farouches,
Les lettres des chansons qui sortent de leurs bouches
Vont écrire autour d'eux leurs noms sur leurs tombeaux.

Au début de la deuxième strophe, l'expression « c'est l'instant de » permet le passage de la vision de la vie à la pensée de la mort. L'expression permet aussi le passage de la temporalité du monde représenté dans le poème à celle de la parole du poète. « C'est l'instant de » peut renvoyer en effet à deux moments, celui qui est contemporain des événements racontés, un soir de juillet 1843 à Biarritz, et celui qui est solidaire du processus d'énonciation. Il y a donc deux présents : le présent des buveurs qui s'égaient au coucher du soleil et le présent du poète qui écrit la scène et qui songe à la mort. La locution conjonctive temporelle « tandis que », qui marque la simultanéité entre deux procès appartenant normalement au même niveau textuel, est utilisée aussi pour faire coexister les deux temporalités du texte. « Tandis que, gais, joyeux, heurtant les escabeaux, / Ils mêlent aux refrains leurs amours peu farouches » correspond au temps de l'histoire, « Les lettres des chansons qui sortent de leurs bouches / Vont écrire autour d'eux leurs noms sur leurs tombeaux » correspond au temps de la parole poétique. Bien sûr, il est toujours question de ces buveurs mais les mots utilisés pour les désigner appartiennent presque tous au domaine de la parole : « lettres », « chanson », « bouches », « écrire », « noms ». Le poème laisse apparaître son existence en tant que texte. Ces personnages esquissés dans le poème sont des « noms » dont les « lettres » se défont et se recomposent pour dire non leur vie mais leur mort. Le poème suit dans les strophes 3 et 4 un mouvement inverse : « Le moment est lugubre et l'âme est accablée » marquant le passage du présent du poète au présent de la scène d'agonie racontée par le poète. « Le moment est » peut renvoyer en effet à deux époques, celle qui est contemporaine du processus d'énonciation et celle des événements rapportés.

Mourir ! demandons-nous, à toute heure, en nous-même :
- Comment passerons-nous le passage suprême ? -
Finir avec grandeur est un illustre effort.
Le moment est lugubre et l'âme est accablée ;
Quel pas que la sortie ! – Oh ! l'affreuse vallée
Que l'embuscade de la mort !

Quel frisson dans les os de l'agonisant blême !
Autour de lui tout marche et vit, tout rit, tout aime,
La fleur luit, l'oiseau chante en son palais d'été,
Tandis que le mourant, en qui décroît la flamme,
Frémit sous ce grand ciel, précipice de l'âme,
Abîme effrayant d'ombre et de tranquillité !

Il y a donc à nouveau deux présents : le présent du poète qui écrit la scène et qui songe à la mort et le présent de l'agonisant, présent en apparence « dé-contextualisé », sans référent. La locution conjonctive temporelle « tandis que », comme dans la première partie du texte, est utilisée pour faire coexister les deux temporalités.

Or à la cinquième strophe, le poète se tourne vers son passé et évoque ses propres souvenirs.

Souvent, me rappelant le front étrange et pâle
De tous ceux que j'ai vus à cette heure fatale,
Êtres qui ne sont plus, frères, amis, parents,
Aux instants où l'esprit à rêver se hasarde,
Souvent je me suis dit : Qu'est-ce donc qu'il regarde,
Cet œil effaré des mourants ?

C'est alors qu'on comprend ce qui s'est passé. L'ordre du texte pourrait faire croire que ces souvenirs (souvenir des mourants ou d'un mourant ?) viennent après la réflexion morale sur la fin de l'homme mais il n'en est rien. Le vers 7 qui ouvre la deuxième strophe « C'est l'instant de songer aux choses redoutables » n'était pas seulement une recommandation chrétienne dont la portée est générale et atemporelle mais l'expression d'une pensée qui a surgi soudainement et confusément dans le texte. Car ce n'est pas « après » que le poète se souvient mais « au moment même » où il écrit la première strophe.

Du coup, le début du poème prend un relief particulier, à l'image de ce « bouquet d'enfants » dans l'octosyllabe, qui clôt de façon étrange la première strophe, sur un changement de mètre. Le merveilleux enfantin qui entoure « chaumière heureuse », « biches » et « faons » ne va pas sans la terreur des « choses redoutables ». Le chasseur et son arc tendu, les « rochers, veinés comme des marbres », double image de la mort imminente et du corps qui vieillit et périt, sont déjà là. C'est donc le texte lui-même qui est devenu cette « affreuse vallée » où la mort s'est embusquée, cachée dans les « hauts taillis » des souvenirs les plus doux. À défaut de pouvoir répondre à la question « - Comment passerons-nous le passage suprême ? - », le poète s'efforce donc d'être le passeur des « choses redoutables ». Le poème ne fait pas que raconter une histoire, il est lui-même une histoire qui joue de sa double temporalité.

▪ Conclusion

L'emploi massif du présent verbal dans *Les Contemplations* recouvre des nuances de sens qu'on peut expliquer de plusieurs façons. La plus connue est de reconnaître au présent une capacité d'extension sur la ligne du temps qui lui confère sa valeur d'actualité, de généralité, de passé et de futur. D'autres analyses ont une approche plus subjective de la temporalité. Ainsi l'important dans la valeur temporelle du présent pourrait ne pas être le moment objectif du procès mais le « moment regardé ». L'interaction qui existe au présent entre le temps de l'événement et le temps de l'énonciation amène aussi d'autres nuances de sens qui s'écartent de la représentation traditionnelle du temps comme ligne géométrique. La « métalepse du présent », le « présent de continuité » et le « présent de reportage » font état d'une durée qui peut être à la fois celle de l'événement et celle de l'énonciation. On est donc loin de l'idée selon laquelle la poésie lyrique serait atemporelle.

PREMIÈRE PARTIE

Les constituants linguistiques du temps

CHAPITRE 4. Temps et aspects

Repérer les temps verbaux utilisés dans les poèmes et classer ceux-ci en fonction de ce critère apparaît *a priori* une méthode simple et efficace pour distinguer les constituants linguistiques du temps et étudier la temporalité des poèmes. En réalité, il n'en est rien car le classement des temps verbaux ne va pas de soi. Il en existe plusieurs qui à l'usage présentent tous des inconvénients. Privilégiera-t-on la distinction entre les temps des époques, passé, présent, futur ? Mais est-on sûr que, dans tous les poèmes écrits à l'imparfait, celui-ci soit employé pour sa valeur de passé ? Et que dire du passé simple, qui, pour certains linguistes, n'a aucune valeur temporelle ? Choisira-t-on plutôt le classement selon les modes énonciatifs utilisés, « discours » ou « récit » ? La distinction entre ces deux « attitudes de locution » est clairement établie mais la valeur des temps verbaux dans chacun de ces systèmes reste un problème discuté par les linguistes. Qui plus est, qu'apporte cette distinction à la compréhension du temps dans *Les Contemplations* ? Dans tous les cas, on se rend compte que la temporalité verbale est une construction extrêmement complexe qui résulte du croisement de plusieurs traits distinctifs : le temps des époques en est un, « l'attitude de locution » (ou « mode énonciatif ») en est un second, mais il en existe d'autres encore qui relèvent de la catégorie très large appelée « aspect ». Or le problème des relations entre les uns et les autres est parmi les plus difficiles de la langue française. Sans vouloir rentrer dans le détail des

discussions qu'il suscite, on essaiera, après un aperçu théorique, de voir sur quelques points comment les temps verbaux et les aspects fonctionnent dans *Les Contemplations*.

A. Présentation théorique

1) L'opposition entre « discours » et « récit » et le temps des époques

La grande avancée de Benveniste consiste à avoir montré que le système des temps verbaux ne s'organise pas seulement en fonction de l'axe chronologique mais aussi en fonction de « plans d'énonciation différents ».

Les temps d'un verbe français ne s'emploient pas comme les membres d'un système unique, ils se distribuent en deux systèmes distincts et complémentaires. Chacun d'eux ne comprend qu'une partie des temps du verbe ; tous les deux sont en usage concurrent et demeurent disponible pour chaque locuteur. Ces *deux systèmes* manifestent deux plans d'énonciation différents, que nous distinguerons comme le plan de *l'histoire* et celui du *discours*²⁶⁹.

Le rôle des tiroirs verbaux ne se limite donc pas à situer un procès dans le temps des époques. Ils expriment aussi un rapport du locuteur à son énonciation : soit le repère temporel des temps verbaux est le moment de l'énonciation, soit c'est un autre moment, et dans ce cas, il y a une distance entre le locuteur et l'énonciation. Benveniste répartit ainsi les temps verbaux en deux groupes : d'un côté, les temps du « discours », de l'autre les temps de « l'histoire », d'un côté un locuteur impliqué dans l'acte énonciatif, de l'autre un locuteur à distance, comme si les événements se racontaient eux-mêmes²⁷⁰. « Discours » et « histoire » sont deux modes d'énonciation définis selon Benveniste par la présence ou l'absence des pronoms dits de la personne. Pour Weinrich²⁷¹, qui propose une répartition des temps similaires, le jeu des pronoms personnels ne vient que corroborer l'analyse, ce n'est tout au plus qu'un indice. On sait en effet que les « temps du récit » s'accommodent très bien de la première personne : le récit au passé simple et à la première personne, qu'il soit autobiographique, ou non, est courant. La répartition proposée par Weinrich s'effectue selon

²⁶⁹ Benveniste (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, tome 1, 1966, « Chapitre XIX. Les relations de temps dans le verbe français (1959) », p. 238.

²⁷⁰ De là à dire qu'« il n'y a même plus de narrateur », il y a une différence, ce que Gérard Genette a démontré avec force dans « Discours du récit » (in *Figures III, Seuil, 1972*). Si l'expression précédemment citée est en effet inacceptable, la suivante, dont l'auteur est encore Benveniste, est par contre tout à fait pertinente : « les événements semblent se raconter eux-mêmes ». Elle souligne l'impression que peut ressentir le lecteur, elle ne dit nullement que le récit n'est pas le produit d'un acte de communication. C'est pourtant le reproche que formule Carl Vetters à l'encontre de Benveniste (in Vetters (Carl), *Temps, aspect et narration*, Atlanta, Rodopi, 1996, p. 172).

²⁷¹ Weinrich (Harald), *Le Temps*, Seuil, 1973 (1^{ère} éd. 1964).

« l'attitude de locution » adoptée par le locuteur en fonction de la réaction que celui-ci entend susciter chez son interlocuteur. Son analyse est donc fondée sur une théorie de la communication alors que celle de Benveniste est plus grammaticale. Soit le locuteur a une « attitude tendue », dit Weinrich, « ce dont il parle le touche de près, et il lui faut également toucher celui à qui il s'adresse »²⁷², il utilise alors « les temps du monde commenté » ; soit son attitude est « détendue », alors il emploie « les temps du monde raconté ». Cette bipartition entre « commentaire » et « récit » est donc très proche de la distinction de Benveniste entre « discours » et « histoire ». On y retrouve la même opposition entre d'un côté implication, engagement du locuteur, de l'autre côté distanciation, détachement du locuteur et, à peu de choses près, la même répartition des formes verbales²⁷³. Par conséquent, nous avons adopté, comme il est devenu habituel de le faire dans les ouvrages de vulgarisation, les termes les plus usités, « discours » et « récit », dont l'un revient à Benveniste et l'autre à Weinrich.

D'un côté, on a les « temps du discours » qui s'organisent autour du présent, avec principalement le futur qui marque la postériorité, et le passé composé qui marque l'antériorité ; de l'autre, on a les « temps du récit », avec le passé simple et l'imparfait, qui constituent les temps de base, le plus-que-parfait et le passé antérieur qui marquent l'antériorité et le conditionnel qui marque la postériorité. L'imparfait appartient en fait aux deux groupes où il fonctionne en complémentarité soit avec le passé composé, soit avec le passé simple, à cause de sa valeur aspectuelle.

L'organisation du système des temps verbaux se fait donc à un double niveau : à un premier niveau, qui est celui de « l'attitude de locution », deux plans énonciatifs sont distingués, « discours » et « récit » ; à un deuxième niveau, l'organisation des temps se fait selon la « perspective de locution ». La « perspective de locution » établit un rapport temporel (simultanéité, antériorité ou postériorité) entre le procès et le repère, lequel est soit le moment de l'énonciation dans le cas du « discours », soit un autre repère temporel dans le cas du « récit » (une date ou un syntagme nominal). L'organisation en temps des époques, passé, présent, futur, présentée depuis l'Antiquité comme fondamentale²⁷⁴, n'apparaît donc qu'à un niveau hiérarchiquement inférieur. On voit ainsi que la construction du système des « temps » relève à la fois d'un rapport subjectif du locuteur à sa propre parole et d'un repérage objectif des procès sur la ligne du temps.

²⁷² Weinrich (Harald), *Le Temps, op.cit.*, p. 33.

²⁷³ Weinrich exclut, à tort, l'imparfait des temps du « commentaire ».

²⁷⁴ À ce sujet, voir Weinrich (Harald), *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973 (1^{ère} éd. 1964), p. 66-67.

La distinction de ces deux plans énonciatifs a conduit certains linguistes à défendre l'idée que les temps de base de ces deux systèmes n'avaient pas de valeur temporelle. Weinrich dit qu'ils sont des « temps non-marqués », des « temps zéro » :

Dans un texte comportant des formes du Présent, ou bien des formes généralement mêlées, de l'Imparfait et du Passé simple, le problème du rapport entre Temps du texte et Temps de l'action est tout simplement laissé ouvert. Rien n'est dit sur leur coïncidence ou leur défaut de coïncidence : la perspective de locution est décrétée sans intérêt. Le Présent (pour le monde commenté), l'Imparfait et le Passé simple (pour le monde raconté) sont donc des temps-zéro, autrement dits des temps non-marqués²⁷⁵.

Il ajoute : le passé simple « signale qu'il y a récit. Sa fonction n'est pas donc de marquer le passé. »²⁷⁶ Il rejoint en ceci les analyses de Käte Hamburger sur le « prétérit épique » qui, selon elle, n'exprimerait pas le passé mais marquerait seulement « l'entrée en fiction ». Ces analyses sont contestables dans la mesure où elles ne font pas la distinction entre auteur et narrateur. Nous préférons donc la définition proposée par Paul Ricœur, pour qui le passé simple est « le passé fictif de la voix narrative²⁷⁷ », c'est-à-dire qu'il marque l'antériorité des événements racontés par rapport au moment d'énonciation du narrateur (même s'il n'y a pas d'antériorité par rapport au moment d'écriture de l'auteur). Le même raisonnement peut s'appliquer au temps de base du « discours », le présent. La distinction entre énonciateur fictif (le poète, dans le cas d'un recueil lyrique) et auteur permet d'expliquer l'actualité fictive du « discours ».

2) Les aspects et le temps des époques : *temps impliqué et temps expliqué*

L'aspect est défini globalement comme la manière dont on envisage le déroulement du procès, comme son mode de déroulement dans le temps. Il se différencie donc nettement des *temps* (tiroirs verbaux) qui principalement, mais non exclusivement (on y reviendra), situent les procès par rapport au moment d'énonciation ou par rapport à un autre repère. Les temps verbaux situent les procès, dans le temps chronologique, les uns par rapport aux autres. Ils positionnent un procès sur la ligne du temps en fonction du repère que constitue le moment de l'énonciation ou en fonction d'un autre repère. C'est ce qu'on appelle le « temps expliqué » ou le « temps des époques » (passé, présent, futur). L'expression « temps externe » est parfois

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 69.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 100.

²⁷⁷ Ricœur (Paul), *Temps et récit*, tome 2, Seuil, 1984, p. 186.

utilisée dans le même sens. L'aspect, au contraire, concerne le temps lié au procès lui-même. Tout procès a une durée et c'est cette durée interne qui constitue la temporalité aspectuelle. Les procès ne sont pas alors localisés dans une chronologie mais considérés dans leur durée propre. C'est ce qu'on appelle l'aspect ou le « temps impliqué²⁷⁸ ». Jean David et Robert Martin, dans leur introduction à *La Notion d'aspect*, résument l'opposition qui fonde la distinction entre les deux temporalités, dans les termes suivants :

Aussi bref soit-il, un procès a besoin pour *être* d'une certaine étendue de durée ; si faible soit-elle, cette durée ne peut être inexistante. Dès lors, le procès peut être envisagé non seulement quant à la place qui lui revient dans une chronologie, mais aussi sous l'angle de son déroulement interne et des bornes qui le limitent [...] L'opposition du *temps interne* et du *temps externe* nous paraît - au plan conceptuel s'entend - fonder solidement la notion d'aspect...²⁷⁹

La distinction entre temps des époques et aspect n'est toutefois pas facilitée en français dans la mesure où toute forme verbale comporte à la fois des indications de temps et d'aspect. Dans d'autres langues, comme le russe et le grec moderne, la distinction est plus nette dans la mesure où les paradigmes des temps sont dédoublés selon les aspects. C'est ce qui explique que les études concernant l'aspect en français soient relativement récentes.

La notion d'aspect recouvre plusieurs catégories. Nous n'entrerons pas dans le détail de la diversité des marques aspectuelles (périphrases verbales du type *commencer à, finir de*, oppositions flexionnelles des conjugaisons, contenu sémantique du verbe lui-même) pour nous limiter à une présentation des trois catégories aspectuelles généralement distinguées : l'opposition entre accompli et inaccompli, les modes de procès (dits aussi « modes d'action » ou aspects lexicaux), l'opposition entre perfectif et imperfectif.

▪ **L'opposition entre accompli et inaccompli**

À la différence des autres catégories aspectuelles, l'opposition entre accompli et inaccompli est clairement marquée par la morphologie verbale. Les formes simples de la conjugaison correspondent à l'inaccompli, les formes composées à l'accompli. *J'écris* signifie que le procès est en cours d'accomplissement, c'est un inaccompli. *Aujourd'hui, j'ai écrit trois pages* signifie que le procès est achevé, c'est un accompli. Les temps composés, écrit Benveniste, présentent « la notion comme accomplie par rapport au moment considéré, et la situation *actuelle*

²⁷⁸ Les expressions *temps impliqué, temps expliqué* sont de Gustave Guillaume.

²⁷⁹ David (Jean) et Martin (Robert), éd., *La Notion d'aspect*, Klincksieck, 1980.

résultant de cet accomplissement temporalisé²⁸⁰. » Les formes composées peuvent donc avoir deux emplois : elles peuvent être utilisées avec la valeur aspectuelle d'accompli ou avec la valeur temporelle d'antériorité. Le passé composé, en particulier, est une forme ambiguë. Il s'emploie majoritairement comme un « temps » du passé : mais il peut aussi signifier l'accompli du présent.

▪ Le « mode d'action » ou aspect lexical

Le « mode d'action » (traduction de l'allemand *Aktionsart*) est une catégorie aspectuelle liée au sémantisme du verbe lui-même. On l'appelle ainsi aspect lexical²⁸¹ dans la mesure où le sens du verbe est concerné. *Dormir* est duratif, *éclater* est ponctuel. On insiste généralement sur le caractère invariant de cet aspect au sens où il est une qualité sémantique intrinsèque, en quelque sorte abstraite. « Le mode de procès est imposé par le sens du verbe » écrit Dominique Maingueneau²⁸², « le mode d'action concerne de façon abstraite et hors contexte l'existence d'un point d'accomplissement ... » écrit Carl Vetters²⁸³. Mais, s'il est vrai que le verbe, hors contexte, a un mode de procès invariant - on étudie alors des lexies comme dans un dictionnaire -, cela n'est plus vrai en contexte où l'on étudie des syntagmes, voire des énoncés. Ainsi lorsque Dominique Maingueneau écrit « *éclater* suppose un procès instantané²⁸⁴ », cela est juste si l'on songe à une bombe qui éclate mais non si l'on parle d'une roche qui éclate sous la pression de l'eau ce qui suppose un long processus. Aussi a-t-on intérêt à préciser le « mode de procès » du verbe à l'infinitif puis dans le contexte. Un même verbe, en fonction de sa construction « syntaxico-sémantique²⁸⁵ » (avec un complément d'objet ou non, selon le type de sujet et l'emploi de tel ou tel déterminant ...) et de la situation énoncée, n'appartient pas à la même catégorie aspectuelle.

²⁸⁰ Benveniste (Émile), *op. cit.*, « Chapitre XIX. Les relations de temps dans le verbe français (1959) », p. 246.

²⁸¹ Marc Wilmet parle d' « aspect sémantique » (« Aspect grammatical, aspect sémantique, aspect lexical : un problème de limites » in *La Notion d'aspect*, Jean David et Robert Martin, éd., Klincksieck, 1980, pp. 51-68).

²⁸² Maingueneau (Dominique), *L'Énonciation en linguistique française*, Hachette, collection Hachette Université Linguistique, 1991, p. 51.

²⁸³ Vetters (Carl), *Temps, aspect et narration*, Amsterdam-Atlanta, éditions Rodopi, 1996, p. 78.

²⁸⁴ Maingueneau (Dominique), *op. cit.*, 1991, p. 51.

²⁸⁵ L'expression est de Catherine Fuchs et Anne-Marie Léonard, *Vers une théorie des aspects. Les systèmes du français et de l'anglais*, Mouton, 1979. Les auteurs proposent non « une classification taxinomique statique » mais une « caractérisation de schémas de fonctionnement syntaxico-sémantiques ».

Dans la pratique, on retiendra la classification des « modes de procès » la plus courante, celle de Vendler. Dans la présentation qu'en donne Carl Vetters²⁸⁶, les trois critères utilisés sont définis ainsi : le procès est ponctuel ou duratif ; il est borné ou non borné (on dit aussi conclusif ou non conclusif, ou encore « télélique » ou « non-télélique ») ; il exprime ou non, un changement dans l'intervalle de temps pris en considération. À partir de ces critères, quatre modes de procès sont distingués.

Les *états* sont des situations qui ont une certaine durée, qui ne subissent pas de changement dans l'intervalle de temps pris en considération et qui n'ont pas de borne inhérente après laquelle elles ne peuvent plus continuer.

Les *activités* sont 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 plus continuer.

Les *accomplissements* sont des situations qui ont une certaine durée, qui subissent un changement dans l'intervalle pris en considération et qui ont une borne inhérente après laquelle elles ne peuvent plus continuer.

Les *réalisations instantanées* sont des situations ponctuelles dont on n'envisage pas la durée, qui subissent un changement et qui ont une borne inhérente après laquelle elles ne peuvent plus continuer²⁸⁷.

Dans cette classification, *habiter* est un état, *sortir* est un accomplissement, *marcher* est une activité, *apercevoir* est une réalisation instantanée. D'autres critères, moins fréquemment utilisés, permettent de définir la répétition d'un procès (*sautiller* et *ressauter* sont dits itératifs), ou encore l'entrée graduelle dans un état (*s'affaiblir*, *vieillir* sont dits inchoatifs).

▪ L'opposition entre perfectif et imperfectif ou l'aspect grammatical

La dernière catégorie aspectuelle, l'opposition entre perfectif et imperfectif, dépend de l'emploi en contexte et s'actualise dans les tiroirs verbaux. C'est ce qui la différencie du mode de procès qui se définit, en principe, hors contexte. C'est pourquoi elle est appelée aspect grammatical par opposition à l'aspect lexical. Elle n'a cependant pas de formes clairement opposées comme le sont les formes simples et composées qui différencient l'aspect accompli et l'aspect inaccompli. Certains temps verbaux ont selon le contexte une valeur imperfective ou perfective, d'autres forment des systèmes d'opposition. Un procès qui est vu comme un

²⁸⁶ Z. Vendler, *Linguistics and philosophy*, 1967, ch.4 (paru sous la forme d'un article intitulé « Verbs and Times » in *The philosophical Review*, LXVI, 1956, pp. 143-160.) cité par Vetters (Carl), *Temps, aspect et narration*, Amsterdam-Atlanta, éditions Rodopi, 1996, chapitre 2, « Mode d'action, aspect et linéarité ».

²⁸⁷ Vetters (Carl), *op. cit.*, p. 105-106. L'expression « réalisation instantanée » est préférée par Vetters à celle d'« achèvement » qui traduit généralement le terme anglais « achievement » utilisé par Vendler.

tout indivisible, globalement, « du dehors », en comprenant son achèvement, est dit perfectif, alors qu'un procès qui est vu dans son déroulement, « de l'intérieur », sans prendre en compte son début et sa fin, est dit imperfectif. Il y a donc deux critères permettant aux linguistes de définir l'opposition entre perfectif et imperfectif : d'une part, le procès peut être vu de l'extérieur ou de l'intérieur ; d'autre part, l'intervalle de temps auquel il renvoie peut être considéré dans sa totalité (l'intervalle est dit fermé) ou non (l'intervalle est dit ouvert, à gauche, c'est-à-dire vers le passé, ou à droite, c'est-à-dire vers le futur). Ces différences permettent de comprendre la distinction entre, d'une part, passé simple et imparfait, d'autre part, passé simple et passé composé, laquelle recoupe, du moins en partie, la distinction entre modes énonciatifs. Elles sont aussi essentielles dans la constitution de plans appelés « mise en relief ». Le passé simple a un aspect perfectif : le procès est envisagé dans sa totalité (l'intervalle est fermé et il est vu de l'extérieur ; l'imparfait a un aspect imperfectif : le procès n'est pas envisagé dans sa totalité (l'intervalle est ouvert à gauche et à droite) et il est vu de l'intérieur ; le passé composé a un aspect perfectif : le procès n'est pas envisagé dans sa totalité (l'intervalle est fermé à gauche, ouvert à droite) et il est vu de l'extérieur.

Le plus souvent, une suite de phrases à l'imparfait ne marque donc pas la succession. En effet, à la différence du passé simple, l'imparfait n'introduit pas de point de référence nouveau. Une suite d'imparfaits, comme une suite de verbes au présent, peut donc marquer la simultanéité. Cependant, l'interprétation peut différer selon que le point de vue adopté dissocie chaque procès ou les englobe. Arie Molendijk en donne un exemple intéressant en citant un texte où un homme se déplace et traverse trois villes²⁸⁸. Le point de vue adopté dans le récit est celui de l'homme. Les imparfaits utilisés changent de point de repère dans l'espace mais aussi dans le temps. La suite des imparfaits marque la succession des événements. Si les procès étaient vus à partir d'un même point (l'auteur de l'article imagine un ballon dans le ciel), les événements rapportés sembleraient se produire alors simultanément. L'analyse grammaticale des temps verbaux et la narratologie se recourent ici : par point de vue, il faut entendre le moment de référence (R dans la théorie de Reichenbach ou le « moment regardé » selon O. Ducrot) mais aussi le point de vue adopté par le narrateur pour faire son récit, appelé aussi focalisation.

Quant au présent et au futur, ils sont susceptibles, selon le contexte, en particulier selon le « mode de procès » du verbe, de plusieurs valeurs aspectuelles, quoique, en règle générale, le

²⁸⁸ Arie Molendijk, « Point référentiel et imparfait », in *La pragmatique des temps verbaux*, Vet (Co), *Langue française* n° 67, Larousse, septembre 1985, pp. 78-94.

présent soit imparfaitif et le futur perfectif. Cette dualité sémantique est à rapprocher du fait que le présent et le futur, ne forment pas de système avec d'autres temps, comme le passé simple, l'imparfait et le passé composé.

3) La mise en relief

La notion de mise en relief est le troisième élément d'analyse proposé par Weinrich après l'attitude de locution et la perspective de locution. Cette fois, il n'est plus question de la constitution paradigmatique des temps verbaux mais de leur disposition sur l'axe syntagmatique. Les phrases d'un texte constituent des plans, un premier plan et un arrière-plan, en fonction de la disposition des temps verbaux sur la chaîne textuelle.

À un niveau qu'on peut dire syntagmatique, écrit Ricœur, les temps du verbe contribuent à la narrativisation, non plus seulement par le jeu de leurs différences à l'intérieur des grands paradigmes grammaticaux, mais par leur *disposition successive* sur la chaîne du récit. [...] Autrement dit, la syntagmatisation des temps verbaux est aussi essentielle que leur constitution paradigmatique²⁸⁹.

La mise en relief est liée au rôle respectif de l'imparfait et du passé simple dans le récit. L'opposition entre perfectif et imparfaitif explique en effet que le passé simple soit « plus apte à représenter un *événement* et que l'imparfait confère au procès le caractère d'un *état*²⁹⁰ ». On ne considère plus alors une phrase mais des *plans* constitués chacun d'une à plusieurs phrases, plans qui selon Harald Weinrich, crée une mise en relief. « L'imparfait est dans le récit *le temps de l'arrière-plan*, le passé simple *le temps du premier plan*²⁹¹ ». Est ainsi créée une hiérarchie entre les événements rapportés au passé simple, qui constituent le noyau narratif, et les événements qui sont exposés au second plan avec l'imparfait. Le début et la fin d'un récit sont aussi généralement présentés avec les temps de l'arrière-plan : ils encadrent la narration. On ne peut pas dire *a priori* ce qui, dans une histoire, appartiendra au premier plan et ce qui sera placé à l'arrière-plan. « Appartient au premier plan ce que l'auteur veut

²⁸⁹ Ricœur (Paul), *Temps et récit*, Seuil, tome 2, 1984, p. 117.

²⁹⁰ Confais (Jean-Paul), *Temps, mode, aspect*. Les approches des morphèmes verbaux et leurs problèmes à l'exemple du français et de l'allemand, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1995, p. 217.

²⁹¹ Weinrich (Harald), *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973 (1^{ère} éd. 1964), p. 115. Il est à noter que, dans le « discours », imparfait et passé composé forment un système de mise en relief comparable à celui des temps du « récit ».

constituer comme tel²⁹² ». Cependant, dans le récit traditionnel, il existe des « lois fondamentales de la narrativité », comme le dit Weinrich :

[lesquelles] veulent que le premier plan soit habituellement ce pourquoi l'histoire est racontée ; ce que retient un compte rendu factuel ; ce que le titre résume ou pourrait résumer ; [...] c'est en somme, selon le mot de Goethe, l'événement inouï. À partir de là se laisse enfin déterminer, à l'inverse, l'arrière-plan du récit : dans son sens le plus large, c'est ce qui à lui seul n'éveillerait pas l'intérêt, mais qui aide l'auditeur à s'orienter à travers le monde raconté et lui en rend l'écoute plus aisée²⁹³.

Dans les textes écrits avec les « temps du discours », c'est, d'après Weinrich, la situation d'énonciation, et non les temps verbaux, qui permettent à l'auditeur de comprendre si les propos rapportés appartiennent au premier plan ou à l'arrière-plan. C'est pourquoi il en parle très peu.

Quand nous sommes en posture de commentaire, nous pouvons habituellement mobiliser, dans la situation même, des éléments très divers qui guident l'interprétation. En particulier, il sera aisé d'établir si le thème du discours coïncide ou non avec la situation où se trouvent les interlocuteurs. Gestes et éléments déictiques de la langue le révèlent avec évidence. Si tel est le cas, le commentaire se rapporte le plus souvent au premier plan. En l'absence de renvois déictiques, de tout apport déterminatif par la situation, l'objet des paroles échangées recule de lui-même dans l'arrière-plan, refluant d'une situation proche vers le lointain et le général. Normalement, la langue n'a pas besoin de temps pour l'explicitier. La situation parle d'elle-même un langage suffisamment clair²⁹⁴.

Le présent verbal occupe à lui seul la double fonction que remplissent dans le « récit » le passé simple et l'imparfait. Il est à la fois un temps du premier plan (c'est sa valeur de déictique lorsque le temps de l'énonciation coïncide avec le temps de l'énoncé) et un temps de l'arrière-plan (on parle alors de présent à valeur générale). Cette double valeur éclaire le propos de Weinrich selon lequel « la langue n'a pas besoin de temps pour l'explicitier » : en fait, la langue n'a dans ce cas qu'un temps pour explicitier l'appartenance d'un procès au premier plan ou à l'arrière-plan. Tant que le discours est oral, la situation d'énonciation donne les informations nécessaires. « Normalement, la langue n'a pas besoin de temps pour l'explicitier. La situation parle d'elle-même un langage suffisamment clair ». Les difficultés commencent lorsque le discours est écrit car le fonctionnement des déictiques y est, on l'a vu dans un chapitre précédent²⁹⁵, plus complexe.

²⁹² *Ibidem*

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ Weinrich (Harald), *Le Temps, op. cit.*, p. 115-116.

²⁹⁵ Voir première partie, chapitre 2 « Énonciation, texte et temps ».

B. Temps et aspects dans les poèmes des *Contemplations*

1) Temps du « discours » et temps du « récit »

On le sait, les textes peuvent être classés en deux types, « discours » et « récit », selon les temps employés. La majorité des poèmes des *Contemplations* sont écrits avec les temps du « discours », et plus particulièrement avec le présent, mais environ un tiers des pièces du recueil contiennent pour tout ou partie des temps du « récit ». Cette proportion est assez importante si on la compare à celle qu'on trouve dans *Les Fleurs du mal* de Baudelaire où un dixième des poèmes, seulement, comporte des passés simples²⁹⁶.

La notion de « dominance d'un temps ou d'un groupe de temps²⁹⁷ » utilisée par Weinrich pour classer les textes repose sur le nombre de formes verbales. Mais ce critère n'est pas toujours suffisant. Le poème liminaire des *Contemplations*, par exemple, « Un jour, je vis, debout au bord des flots mouvants... », contient plus de verbes au présent qu'au passé simple, mais l'on ne dira pas pour autant que les temps du « discours » dominent. Le poème est composé de deux parties de longueur égale : dans les deux premières strophes, il s'agit de « récit », dans les deux suivantes, de « discours ». La combinaison entre les deux modes énonciatifs met en jeu plusieurs paramètres : la longueur respective des passages relevant de l'un ou de l'autre, leur place dans le poème, enfin la façon dont ils sont reliés, qu'on peut classer en deux types sur le modèle de l'analyse la phrase complexe, par juxtaposition (les commentaires du poète faisant suite au « récit » comme dans « Vieille chanson du jeune temps », I, 19²⁹⁸, ou dans « Enfance », I, 23²⁹⁹) et par subordination (les discours cités sont subordonnés au « récit » comme dans le poème liminaire³⁰⁰).

²⁹⁶ Dans *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, on trouve du passé simple dans 11 poèmes sur 100, et davantage à la fin du recueil. Les pièces concernées sont les suivantes : V « J'aime le souvenir de ces époques nues », X « l'Ennemi » (un seul vers, le premier « Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage »), XV « Don Juan aux enfers », XVI « Châtiment de l'orgueil », LXXX « Lesbos », LXXXI « Femmes damnées », LXXXVI « La Béatrice », LXXXVII « Les métamorphoses du vampire », LXXXVIII « Un Voyage à Cythère », XC « Le Reniement de Saint-Pierre », XCV « Le vin de l'assassin ».

²⁹⁷ Weinrich (Harald), *Le Temps*, *op. cit.*, p. 20.

²⁹⁸ Passage de « récit » :

*Je ne songeais pas à Rose ;
Rose au bois vint avec moi ;
Nous parlions de quelque chose,
Mais je ne sais plus de quoi.
[...]
« Soit ; n'y pensons plus ! » dit-elle.*

La mixité des textes, souvent complexe, faisant alterner et s'emboîter de nombreux passages de « discours » et de « récit », n'est pas la seule difficulté. L'emploi de l'imparfait pose aussi problème dans la mesure il est à la fois un temps du « récit » et un temps du « discours³⁰¹ ». Dans le poème I, 13 « À propos d'Horace », on se trouve dans le cas où, en l'absence de passé simple ou de passé composé dans les passages écrits à l'imparfait, il est impossible de trancher sur le mode énonciatif utilisé. « Unité » (I, 25), entièrement écrit à l'imparfait, en est un autre exemple.

On notera enfin que les poèmes narratifs sont beaucoup plus présents que la répartition entre « discours » et « récit » pourrait le laisser croire. Dans le livre I, sur les deux tiers des poèmes écrits avec les temps du « discours », la moitié est à proprement parler des discours ou des dialogues, aux marques discursives nombreuses comme l'adresse à un destinataire (« Ô mon enfant, tu vois, je me soumetts » I, 1, « Quelques mots à un autre » I, 26), les enchaînements logiques (« Voici pourquoi » I, 5, « Donc, j'en conviens » I, 7). L'autre moitié est constituée de poèmes narratifs où se mêlent récit, description, impression et sentiment.

2) Mise en relief avec les temps du « récit »

Dans les poèmes des *Contemplations*, l'emploi des temps du « récit » diffère souvent de celui qu'on trouve dans le récit traditionnel où ils servent à structurer l'action d'un personnage. Ainsi l'on remarque que dans plusieurs poèmes, ce ne sont pas des verbes d'action mais des

Passage de « discours » :

Depuis, j'y pense toujours. (I, 19)

²⁹⁹ Passage de « récit » :

*L'enfant chantait ; la mère au lit exténuée,
Agonisait, beau front dans l'ombre se penchant ;*

[...]

La mère alla dormir sous les dalles du cloître ;

Et le petit enfant se remit à chanter ...-

Passage de « discours » :

*La douleur est un fruit ; Dieu ne le fait pas croître
Sur la branche trop faible encor pour le porter. (I, 23)*

³⁰⁰ Passage de « récit » :

Un jour je vis.../ Et j'entendis...

Me parler à l'oreille une voix dont mes yeux

Ne voyaient pas la bouche :

Passage de discours :

« Poète, tu fais bien ! Poète au triste front... »

³⁰¹ « Le problème est qu'il est difficile de tracer la frontière entre la description et le commentaire. Une phrase comme *Elle était belle*, est-elle une description de la personne en question, ou un commentaire à son propos, ou les deux en même temps ? », Vetters (Carl), *Temps, aspect et narration*, Amsterdam-Atlanta, éditions Rodopi, 1996, p. 182.

verbes de parole qui sont mis au passé simple. Et à l'imparfait, c'est-à-dire à l'arrière-plan, si l'on s'en tient à l'analyse de Weinrich, sont placés les autres procès quelle que soit par ailleurs leur importance dans le poème. Cette différence, mettant en cause la hiérarchie des plans, s'explique par le rôle particulier que joue le passé simple par rapport aux imparfaits.

C'est ce qui apparaît lorsqu'on analyse la première partie de « Magnitudo parvi » (III, 30). Dans ce passage constitué de sept strophes, l'imparfait est utilisé de façon exclusive pendant cinq strophes :

Le jour mourait ; j'étais près des mers, sur la grève,
Je tenais par la main ma fille, enfant qui rêve,
 Jeune esprit qui se tait !
La terre, s'inclinant comme un vaisseau qui sombre,
En tournant dans l'espace allait plongeant dans l'ombre ;
 La pâle nuit montait.
[...]

Soudain l'enfant bénie, ange au regard de femme,
Dont je tenais la main et qui tenait mon âme,
 Me parla, douce voix,
Et, me montrant l'eau sombre et la vie âpre et brune,
Et deux points lumineux qui tremblaient sur la dune :
 - Père, dit-elle, vois,

Vois donc là-bas, où l'ombre aux flancs des coteaux rampe,
Ces feux jumeaux briller comme une double lampe
 Qui remuerait au vent !
Quels sont ces deux foyers qu'au loin la brume voile ?
- L'un est un feu de pâtre et l'autre est une étoile ;
 Deux mondes, mon enfant !

Les passés simples « me parla » et « dit » introduisent le discours de l'enfant à son père. Ils amènent ainsi au discours du poète, qui fait le corps du poème et qui est, en quelque sorte, la reprise sous une forme très développée de la réponse du poète à sa fille : « - L'un est un feu de pâtre et l'autre est une étoile ; / Deux mondes, mon enfant ! » La deuxième partie du poème commence par une anadiplose : « Deux mondes ! - l'un est dans l'espace », et la troisième s'ouvre sur la reprise du second terme de l'alternative : « Enfant ! l'autre de ces deux mondes, / C'est le cœur de l'homme ! » Le passé simple crée une rupture dans la continuité des imparfaits mais son fonctionnement diffère du récit traditionnel. L'évocation du jour qui meurt n'est pas secondaire dans ce poème qui propose une longue rêverie sur le devenir de l'univers. De même, le fait de tenir son enfant par la main - propos qui est répété à deux reprises dans les strophes à l'imparfait - n'est pas une simple circonstance pour le poète qui se

définit dans le poème « Trois ans après » (IV, 3) comme *un homme qui passe / Tenant son enfant par la main*³⁰². En fait, ce ne sont pas deux temps, mais trois, qui sont à prendre en considération dans cette analyse : l'imparfait, le présent et le passé simple.

L'ouverture du poème à l'imparfait constitue un prologue narratif où la parole du poète est mise en situation. Dans cette première partie, le monde est raconté. Dans le corps du poème, qui est présenté comme une expansion du dialogue rapporté à la fin de la première partie, la position du poète face au monde change. Le temps principal est le présent. Le poète n'a plus la même attitude de locution. Il ne raconte plus le monde, il s'interroge et construit des hypothèses, il le commente.

Dans cette structuration ternaire des temps verbaux, le passé simple joue un rôle de jonction entre les deux positions du poète. Le passé simple des verbes « parler » et « dire » ne vise pas à créer une hiérarchie entre deux plans : il articule les deux attitudes de locution que sont le « récit » (à l'imparfait) et le « discours ». Il y a donc ici un emploi spécifique des temps verbaux.

Un autre exemple nous en convaincra. *Relligio* (VI, 20) est un poème narratif écrit avec les temps du « récit », le passé simple et l'imparfait. Cependant les verbes au passé simple ne constituent pas un noyau narratif qui serait mis au premier plan par rapport à l'arrière-plan que constitueraient les imparfaits. Toutes les formes du passé simple, essentiellement le verbe *dire* (« me dit », « Hermann dit », « je lui dis », « Hermann dit », « dis-je », « je lui dis »), introduisent les paroles échangées par le poète et Hermann. Le passé simple ne sert donc pas à raconter mais à articuler deux « attitudes de locution » : d'une part, le récit à l'imparfait (six formes verbales), d'autre part, le discours au présent (dix-huit formes verbales).

Relligio

L'ombre venait ; le soir tombait, calme et terrible.
Hermann me dit : - Quelle est ta foi, quelle est ta bible ?
Parle. Es-tu ton propre géant ?
Si tes vers ne sont pas de vains flocons d'écume,
Si ta strophe n'est pas un tison noir qui fume
Sur le tas de cendre Néant,

Si tu n'es pas une âme en l'abîme engloutie,
Quel est donc ton ciboire et ton eucharistie ?

³⁰² *J'eusse aimé mieux, loin de ta face,
Suivre, heureux, un étroit chemin,
Et n'être qu'un homme qui passe
Tenant son enfant par la main ! (IV, 3)*

Quelle est donc la source où tu bois ? -
Je me taisais ; il dit : - Songeur qui civilises,
Pourquoi ne vas-tu pas prier dans les églises ? -
Nous marchions tous deux dans les bois.

Et je lui dis : - Je prie. - Hermann dit : - Dans quel temple ?
Quel est le célébrant que ton âme contemple,
Et l'autel qu'elle réfléchit ?
Devant quel confesseur la fais-tu comparaître ?
- L'église, c'est l'azur, lui dis-je ; et quant au prêtre...-
En ce moment le ciel blanchit.

La lune à l'horizon montait, hostie énorme ;
Tout avait le frisson, le pin, le cèdre et l'orme,
Le loup, et l'aigle, et l'alcyon ;
Lui montrant l'astre d'or sur la terre obscurcie,
Je lui dis : - Courbe-toi Dieu lui-même officie,
Et voici l'élévation.

Marine-Terrace, octobre 1855.

Ce mode d'articulation n'est pas dans ce poème sans signification sur un plan métaphysique. *Relligio*, poème, non de la religion, mais de la contemplation (la rime *contemple/temple* se trouve au centre du texte), fait poétiquement, sous la forme d'un récit lyrique, tenant ensemble monde raconté et monde commenté, le lien entre le monde sensible et l'esprit de Dieu. Le mouvement du texte consiste en effet à faire coïncider ce qui au départ est séparé : d'un côté, le monde raconté (les imparfaits), de l'autre, le monde commenté (les présents) ; d'un côté, le récit de la promenade du poète et d'Hermann, dans les bois, à la tombée de la nuit, de l'autre, la conversation entre les deux personnages. À la fin du poème, ces deux mondes ne sont plus séparés, ni ontologiquement, ni linguistiquement. L'utilisation de la locution temporelle « en ce moment » qui rend possible la lecture de « blanchit » comme présent et comme passé simple tend à faire se rapprocher les deux attitudes de locution. Au passé simple articulant les deux groupes de temps fait place le déictique « voici » qui associe, dans la monstration, le « récit » et le « discours ».

Lui montrant l'astre d'or sur la terre obscurcie,
Je lui dis : - Courbe-toi Dieu lui-même officie,
Et voici l'élévation.

Le monde dont parle le poète à la fin du poème est présent et c'est la Présence de ce monde qui est, à proprement parler, l'événement du poème. Le caractère narratif de ce poème ne repose donc pas sur une quelconque « mise en intrigue » mais sur le déroulement temporel du

poème. Du premier vers au dernier vers, de la tombée du soir à la montée de la lune, le texte suit un double mouvement, chute et élévation, où s'incarne et se révèle l'Infini.

La mise en relief dans ces poèmes ne différencie donc pas hiérarchiquement deux plans internes à la narration comme dans le récit traditionnel mais articule deux attitudes de locution en recourant à trois temps, le passé simple, l'imparfait et le présent, le premier faisant la jonction entre les deux autres.

3) Interférences entre les aspects : les « figures aspectuelles »

▪ Le passé composé à valeur d'accompli du présent

Le passé composé a deux emplois : accompli du présent, temps du passé. Dans le poème « Hier au soir » (II, 5), par exemple, le procès « j'ai dit aux astres d'or ... » se réalise au moment indiqué par le titre. Le passé composé est utilisé avec sa valeur temporelle pour situer un procès dans le passé. Mais on trouve aussi de nombreux exemples d'accompli du présent dans *Les Contemplations*. En voici quelques exemples :

« Donc, c'est moi qui suis l'ogre et le bouc émissaire. / Dans ce chaos du siècle où votre cœur se serre, / J'ai foulé le bon goût et le bon vers françois / Sous mes pieds... » (I, 7)

« Il est temps que je me repose / [...] / Pourquoi m'appelez-vous encore ? / J'ai fait ma tâche et mon devoir » (IV, 3)

« Mère, voilà douze ans que notre fille est morte ; / Et depuis, moi, le père et vous la femme forte, / Nous n'avons pas été, Dieu le sait, un seul jour / Sans parfumer son nom de prière et d'amour. / Nous avons pris la sombre et charmante habitude / De voir son ombre vivre en notre solitude... » (V, 12)

Le passé composé est la forme privilégiée par le poète pour faire le bilan de sa vie à partir du moment présent. Le plus souvent, la double valeur du passé composé est utilisée dans un même texte. « J'ai bien assez vécu » dit le poète dans « Veni, vidi, vixi » (IV, 13). Il marque ainsi le résultat présent d'un procès antérieur.

Je n'ai pas refusé ma tâche sur la terre.

Mon sillon ? Le voilà. Ma gerbe ? La voici.

Les actions accomplies ne sont pas envisagées seulement dans leur résultat : elles sont vues comme des actions passées par opposition à des actions présentes.

J'ai fait ce que j'ai pu ; j'ai servi, j'ai veillé,
Et j'ai vu bien souvent qu'on riait de ma peine.
Je me suis étonné d'être un objet de haine,
Ayant beaucoup souffert et beaucoup travaillé.

[...]

Maintenant, mon regard ne s'ouvre qu'à demi

« J'ai bien assez vécu » signifie donc que le procès est achevé au moment indiqué par l'énonciation « maintenant ». Le poète se considère, en quelque sorte, comme mort :

Puisque l'espoir serein dans mon âme est vaincu ;
Puisqu'en cette saison des parfums et des roses,
Ô ma fille ! j'aspire à l'ombre où tu reposes,
Puisque mon cœur est mort, j'ai bien assez vécu.

Le passé composé est donc utilisé avec deux valeurs sans que celles-ci ne correspondent à des verbes différents. La forme verbale « j'ai bien assez vécu » fonctionne donc comme une « syllepse » aspectuelle. Le double sens repose sur les deux « modes de procès » de *vivre*. Ce verbe a en effet pour synonyme « agir » qui est un verbe d'activité conclusif et « être en vie » qui est un verbe d'état non conclusif. Ainsi *vivre*, mis à l'accompli, peut-il signifier aussi bien *avoir agi* qu'*être mort*. Dans le poème de Hugo, ce sont les deux sens d'*avoir vécu* qui sont requis. Le titre du poème « Veni, vidi, vixi » en reprenant la formule de Jules César *Veni, vidi, vici* est donc bien choisi. De *vici* à *vixi*, de « j'ai vaincu » à « j'ai vécu », se fait entendre la fatigue d'un homme qui s'est battu toute sa vie. Mais il ne s'agit pas seulement d'un changement lexical comme pourrait le faire croire l'abandon du titre initial « Abattement » qui est noté dans le manuscrit et qui correspond à la date d'écriture du poème (11 avril 1848). Car l'utilisation du passé composé dans le reste du poème à la place du parfait latin (utilisation, si l'on veut, contrainte, puisque le latin ne possède pas de forme équivalente à celle du français) n'est pas insignifiante. L'écart entre les deux langues n'échappait certainement pas à Hugo qui aura l'occasion de commenter les difficultés de la traduction: « Les langues ne s'ajustent pas. Elles n'ont point la même configuration [...] Forme et fond

adhèrent au point que dans beaucoup de cas, le fond se dissout si la forme change³⁰³. » Le décalage entre le parfait latin et le passé composé français est donc une façon de surdéterminer la signification du poème : il ne reste que cendres et désenchantement à celui qui examine son passé à partir du présent s'il regarde le siècle présent à l'aune des grandeurs antiques.

▪ L'imparfait employé seul

L'imparfait a besoin de s'appuyer sur un autre verbe au passé simple ou au passé composé, ou sur un circonstant temporel, pour situer une action dans le passé. On dit que l'imparfait est anaphorique dans le sens où il reprend un intervalle de temps qui est donné dans l'énoncé. Il n'est cependant pas nécessaire que ce moment de référence soit explicite. L'emploi de l'imparfait, dissocié du système qu'il forme avec le passé simple et le passé composé, est donc possible : faut-il y voir un fonctionnement déictique ? Appelé « présent du passé » dans l'ancienne grammaire, l'imparfait fonctionne comme le présent, en marquant la coïncidence entre un procès et un moment, passé, dont le locuteur parle, et en montrant le procès de l'intérieur³⁰⁴. L'emploi de l'imparfait, avec un moment de référence implicite, est fréquent dans les poèmes évoquant le souvenir de Léopoldine dans le livre IV des *Contemplations* :

Elle était pâle, et pourtant rose,
Petite avec de grands cheveux.
Elle disait souvent : Je n'ose,
Et ne disait jamais : Je veux.

Le soir, elle prenait ma Bible
Pour y faire épeler sa sœur,
Et, comme une lampe paisible,
Elle éclairait ce jeune cœur.

Les caractéristiques aspectuelles de l'imparfait (la situation énoncée à l'imparfait est vue de l'intérieur et en faisant abstraction des phases initiales ou terminales des procès) expliquent des décrochages subtils d'un mode énonciatif à l'autre, du temps d'une époque à une autre. Dans le poème 21 du premier livre qui commence par « Elle était déchaussée, elle était

³⁰³ Victor Hugo, « Proses philosophiques des années 1860-1865 », [Les traducteurs], *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 631.

³⁰⁴ Faut-il penser que les faits désignés à l'imparfait englobent le moment où ils sont vus (formulation de Kamp et Rohrer reprise par Arie Molendijk), ou à l'inverse, que le moment qui sert de référence à l'imparfait englobe les faits énoncés ? Voir Arie Molendijk, « Point référentiel et imparfait », in *La pragmatique des temps verbaux*, éd. Vet (Co), *Langue française* n° 67, Larousse, septembre 1985, p. 81.

décoiffée... », les imparfaits des vers 12 et 13 (« Oh ! comme les oiseaux chantaient au fond des bois ! / Comme l'eau caressait doucement le rivage ! ») ne forment pas un système avec le passé simple comme c'est le cas des autres imparfaits du poème (« elle était », « moi qui passais » / « je crus », « je lui dis », « elle me regarda »...). L'imparfait déborde le cadre du récit par sa valeur aspectuelle et envahit la conscience présente du poète. Le texte reste écrit au passé, plus exactement, à l'imparfait mais la valeur temporelle de ces vers n'est pas le passé : ils font plutôt entendre une sorte d'écho du passé comme si le poète revivait au moment présent ce qu'il écrit, l'exclamation et l'anaphore rattachant l'énoncé au présent du discours.

Si avec l'imparfait, on glisse si aisément des pensées d'autrefois à la conscience actuelle, écrit Ana Jaubert, c'est qu'il offre à la fois une image du passé et une vision intérieure des événements passés. Le point de contact réside dans le temps impliqué commun à l'imparfait et au présent : l'aspect sécant.³⁰⁵

▪ Aspects grammatical et lexical

Les phénomènes d'interférences entre aspects grammatical et lexical sont fréquents puisqu'ils concernent principalement la même partie de langue et qu'ils ont des valeurs proches. L'aspect grammatical, opposant « imperfectif » et « perfectif », est proche du « mode de procès » défini par le trait opposant verbes conclusifs et verbes non-conclusifs.

Hors contexte, *tomber* est conclusif, il implique une borne inhérente. On peut parler d'une affinité avec l'aspect perfectif (le passé simple par exemple). Mais le verbe peut être employé avec l'aspect imperfectif (à l'imparfait par exemple) : dans ce cas, si le contexte temporel souligne cet écart entre les différents aspects, on peut parler de « figure aspectuelle » comme dans le premier vers de *La Fin de Satan* : « Depuis quatre mille ans il tombait dans l'abîme. » Le procès signifié par « tomber » est vu dans son déroulement sans que soit envisagé son achèvement. Il n'y a pas, dans cette ouverture, de fin prévue à la chute de Satan. Et l'on sait que si Hugo imagine finalement une réconciliation entre l'ange déchu et Dieu, il laisse inachevé son livre.³⁰⁶ Doit-on parler d'écart, de figure... ? Certainement, si l'on se réfère à la définition de la figure que donne Georges Molinié dans *Éléments de stylistique française* : « Il

³⁰⁵ Jaubert (Ana), « Le déploiement littéraire du temps verbal » in Vetters (Carl), éd., *Le temps, de la phrase au texte*, Presses universitaires de Lille, 1993, p. 201. L'aspect sécant signifie que le procès est vu de l'intérieur.

³⁰⁶ Dans sa préface, Jean Gaudon définit ainsi *La Fin de Satan* : « non [...] un poème *inachevé* mais l'épopée de l'inachèvement », édition Gallimard, collection « poésie », 1984, p. 31

y a figure quand, dans un segment de discours, l'effet de sens produit ne se réduit pas à celui qui résulte du simple arrangement lexico-syntaxique³⁰⁷ » ou, autrement dit, lorsqu'il n'y a pas « adéquation entre le contenu informatif véhiculé (I - l'information) et les moyens lexicaux et syntaxiques (E - l'expression) utilisés pour l'exprimer³⁰⁸ ». Dans le cas du vers de Hugo précédemment cité, on pourrait dire qu'il y a une sorte d'antithèse aspectuelle entre « l'imperfectivité » de l'imparfait et le caractère « télique » du lexème verbal, l'effet de sens ne se réduisant ni à l'un ni à l'autre mais résultant de l'association contradictoire des deux aspects.

La « figure aspectuelle » est un élément essentiel de la temporalité des poèmes des *Contemplations*. Dans le poème intitulé « Lettre » (II, 6), plusieurs verbes sont mis en parallèle par la construction syntaxique : « Le ciel rit, l'air est pur » / [...] / « L'eau coule, un verdier passe ». Chacun de ces hémistiches est constitué de deux propositions indépendantes minimales comprenant un sujet et un verbe : le mode de procès du verbe tantôt est ponctuel, tantôt est duratif. *Rire* et *passer* sont ponctuels, *couler* et *être* sont duratifs, les quatre verbes par leur disposition formant un chiasme. Or ce qui est intéressant, c'est que l'opposition entre les deux « modes de procès » dans chacun de ces hémistiches est en quelque sorte posée pour être effacée.

Le ciel rit, l'air est pur ; tout le jour, chez mon hôte,
C'est un doux bruit d'enfants épelant à voix haute ;
L'eau coule, un verdier passe ; et moi, je dis : Merci !
Merci, Dieu tout puissant ! - Ainsi je vis ; ainsi,
Paisible, heure par heure, à petit bruit, j'épanche
Mes jours, tout en songeant à vous, ma beauté blanche !

Rire, à l'infinitif, est une « réalisation instantanée » qui se combine avec une indication ponctuelle. Dans le syntagme « le ciel rit », la « densité » du sujet, comme disent les linguistes, contribue à donner une certaine durée au procès lequel tend vers l'« activité ». Inversement, par une sorte de contamination, certainement aussi en raison de la brièveté des monosyllabes qui composent cet hémistiché, le verbe *être*, qui à l'infinitif indique un « état », et qui n'est pas compatible alors avec une indication ponctuelle, tend ici vers l'action. L'association de ces deux aspects contribue paradoxalement à la même impression, celle d'une action continue, sans clôture, saisie de l'intérieur, à la fois un instant et une durée. Dans l'hémistiché « l'eau coule, un verdier passe », *couler* est « duratif », il n'implique pas

³⁰⁷ Molinié (Georges), *Éléments de stylistique française*, PUF, 1986, p. 82.

³⁰⁸ *Ibidem*

d'achèvement, alors que « passer » est au contraire ponctuel et conclusif. Une transposition de ce vers avec les temps du « récit » amènerait à l'utilisation de l'imparfait et du passé simple, * *l'eau coulait, un verdier passa*, afin de marquer la mise en relief entre deux plans, le premier plan de l'action et l'arrière-plan de la durée, soulignant ainsi le contraste entre les deux modes de procès. Mais le poème est au présent et c'est le seul temps utilisé dans le texte. L'emploi du même temps pour les deux verbes annule toute hiérarchie entre les deux procès, comme si ce qui dure et ce qui ne dure pas occupait le même espace temporel, la même mesure du vers, le même temps dans la conscience.

C. La poésie : absence de temporalité ?

La notion d'aspect nous intéresse particulièrement parce qu'elle permet de comprendre les particularités de la temporalité poétique chez Hugo. Les aspects n'expriment pas la temporalité à laquelle nous sommes le plus habitués, celle des époques, mais ils participent de façon majeure, on l'a vu, à la construction de l'idée de temps dans un texte donné. L'importance accordée par Hugo aux verbes, dont on a noté la fréquence dans le chapitre consacré au vocabulaire (par exemple, « s'élever », « s'évanouir », « frissonner »)³⁰⁹, est liée au travail poétique sur les aspects. Souvent utilisés avec un actant non humain et dans des contextes temporels particuliers, ils n'ont pas le sens moral ou psychologique qu'ils ont chez d'autres poètes mais servent à décrire, temporellement, des impressions sensibles. Les aspects ne sont évidemment pas une catégorie linguistique propre à la poésie lyrique mais il est à remarquer que l'emploi majoritaire du présent, dont la valeur aspectuelle est double, à la fois imperfective et perfective (contrairement à celle du passé simple), contribue à ouvrir le jeu des aspects.

Cependant, il faut se garder de prêter à l'aspect plus qu'il ne convient car la distinction linguistique entre temps verbal et aspect ne recouvre pas la distinction philosophique entre temps mesuré (le temps du calendrier) et temps vécu (« la durée vraie » de Bergson). Le rapprochement est certes possible³¹⁰ mais il s'arrête, d'une part, à la nature fondamentalement

³⁰⁹ Voir Partie I, chapitre 1.

³¹⁰ Robert Martin et Jean David font état de ce rapprochement à partir de l'opposition entre temps *expliqué* (temps des époques) et temps *impliqué* (« temps » aspectuel), in *La notion d'aspect*, David (Jean) et Martin (Robert), éd., Klincksieck, 1980.

différente des deux objets que sont la pensée et le langage, d'autre part, à l'intrication des liens entre les temps verbaux et les aspects. Le temps des époques (passé, présent et futur) diffère sans aucun doute des aspects mais ceux-ci faisant partie intégrante de la valeur des temps verbaux, on ne peut accepter l'opposition réductrice entre une temporalité dite aspectuelle et une temporalité dite verbale.

C'est pourquoi nous émettons des réserves quant à la thèse défendue par Dominique Combe dans *La Pensée et le style*³¹¹, où il oppose la temporalité du récit, au sens générique, à celle de la poésie à partir du constat selon lequel le récit établit une chronologie des faits qui renvoie par la datation à un temps extérieur et qu'il recourrait donc de façon privilégiée aux temps des époques alors que la poésie lyrique, ne s'inscrivant pas dans une chronologie, privilégierait le temps impliqué, appelé aussi aspect, le temps y étant, dit-il, interne, propre à l'idée, à la chose, à l'événement rapporté. L'idée, séduisante³¹², vaut surtout pour la grande généralité du constat opposant le récit et la poésie lyrique, l'un se définissant par la « mise en intrigue » d'actions humaines s'inscrivant dans le temps chronologique, soit le temps des époques, à la différence de l'autre. Mais dire que la poésie - même moderne - se définit par un « présent intemporel³¹³ », une temporalité non achevée, retenue, virtuelle, car non actualisée dans le temps chronique, et qu'elle tendrait vers une « parole *originnaire*³¹⁴ » contre le « temps vulgaire » du récit parce qu'elle utilise des modes nominaux, c'est se servir de cautions philosophique (l'opposition heideggérienne entre « temps vulgaire » et « temporalité originnaire ») et linguistique (le concept guillaumien de « chronogenèse³¹⁵ ») pour ramener la pluralité des textes de l'époque concernée à l'étiage d'une conception – la poésie serait attachée à découvrir l'essence des choses en les dépouillant de leur contingence, en les détachant du temps -, somme toute estimable, mais historique et partielle. On peut du reste s'étonner du rapprochement fait entre la conception d'une poésie atemporelle et *Être et temps* (1929) où Heidegger défend l'idée d'une temporalité de l'être et dénonce précisément la tradition philosophique qui établit une équivalence métaphysique entre l'être et l'éternité.

³¹¹ Combe (Dominique), *La Pensée et le style*, éditions Universitaires, 1991.

³¹² Elle permet d'expliquer l'effet dit poétique ou lyrique de certaines pages romanesques qui apparaissent détachées de la chronologie en développant une durée interne.

³¹³ *Ibidem*, p. 163.

³¹⁴ « L'emploi systématique de la syntaxe nominale peut constituer pour le poète un moyen d'échapper au récit inhérent à l'emploi de formes verbales, quels qu'en soient les modes et les temps ; le temps est alors exprimé indirectement, de manière pré-réflexive, par le caractère aspectuel porté par les noms, les adjectifs et les participes : non pas *expliqué* - en une représentation dont le récit serait le paradigme - mais seulement *impliqué*. La poésie est alors *lyrique* car elle tend vers une parole *originnaire* », *ibid.*, p. 145.

³¹⁵ « La chronogenèse ne s'achève qu'avec l'indicatif, qui consacre le passage d'une temporalité *originnaire* à une temporalité *vulgaire* en instaurant la représentation », in Combe (Dominique), *La Pensée et le style*, *op. cit.*, p. 161.

▪ Conclusion

Étudier le temps dans *Les Contemplations* et comprendre le fonctionnement des tiroirs verbaux ne sont pas choses équivalentes mais complémentaires. Il est clair que le classement des poèmes de Victor Hugo en fonction de l'emploi des temps verbaux n'aurait pas été pertinent compte tenu de la complexité des valeurs temporelles, aspectuelles et modales de ceux-ci. Il était donc nécessaire de revenir d'abord sur les liens complexes qui unissent les tiroirs verbaux, les modes énonciatifs, le temps expliqué ou temps des époques, le temps impliqué ou temps aspectuel, dans ses différentes dimensions (l'opposition entre accompli et inaccompli, l'aspect lexical et l'aspect grammatical). On retiendra deux points qui montrent l'originalité de l'écriture du temps dans *Les Contemplations* : la mise en relief, qui articule deux attitudes de locution par les verbes de parole au passé simple, et ce que nous avons appelé les figures aspectuelles, qui jouent des écarts entre les différentes valeurs des aspects.

PREMIÈRE PARTIE

Les constituants linguistiques du temps

CHAPITRE 5. Le vers, la strophe, le « blanc » : mesure et disposition du temps poétique

La composition rythmique du poème fait partie de l'énonciation, au même titre que les déictiques temporels définis dans la théorie « classique » de l'énonciation. Une différence cependant les distingue. *Aujourd'hui, hier, demain* renvoient au temps de l'énonciation en tant que moment, que l'on peut situer par une date. Les déictiques rythmiques relèvent du temps de l'énonciation en tant que durée. Étudier le rythme d'un poème consiste donc à étudier son mouvement, « l'ordre [de son] mouvement³¹⁶ », sa durée et ses mesures temporelles.

A. Benveniste, Meschonnic et la notion de rythme³¹⁷

Communément, on identifie le rythme à la versification, c'est-à-dire à un ensemble de règles qui s'appliquent au vers et qui reposent sur l'ordre, la proportion et la régularité. À cette conception métrique du rythme, Benveniste oppose une autre définition qui prend en compte le caractère continu du discours. Dans un article intitulé « La notion de *rythme* dans son

³¹⁶ Meschonnic (Henri), *Critique du rythme*. Anthropologie historique du langage, Verdier, 1982, p. 154.

³¹⁷ Sur les définitions du rythme, voir Dessons (Gérard) et Meschonnic (Henri), *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, 1998.

expression linguistique³¹⁸ », il montre que le mot *rythme* signifiait originellement la disposition de ce qui est en mouvement. Contrairement à ce qui est dit dans les dictionnaires, explique Benveniste, le mot *rythme*, *rhuthmos*, n'est pas dérivé de *rheun*, *couler* et n'a jamais signifié le mouvement régulier des flots. Or c'est souvent au mouvement de la mer qu'on fait référence pour justifier l'idée que le rythme est un retour à intervalles réguliers, une cadence. *Rhuthmos* viendrait bien de *rheo* mais n'a pas été utilisé pour parler du mouvement des flots. Il signifie *forme*, *disposition*.

Plus précisément, ajoute Benveniste, il ne désigne pas « une *forme* fixe, réalisée, posée, en quelque sorte comme un objet » mais « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas de consistance organique [...], la forme improvisée, momentanée, modifiable³¹⁹ ». Le suffixe *-thmos* dans les mots abstraits signifie « non l'accomplissement de la notion, mais la modalité particulière de son accomplissement, telle qu'elle se présente aux yeux³²⁰ ». Quant au radical, *rhein*, il est « le prédicat essentiel de la nature et des choses dans la philosophie ionienne depuis Héraclite. [...] Le choix d'un dérivé de *rheo* pour exprimer cette modalité spécifique de la *forme* des choses est caractéristique de la philosophie qui l'inspire ; c'est une représentation de l'univers où les configurations particulières du mouvant se définissent comme des *fluements*³²¹. » Ce n'est qu'avec Platon que la notion de rythme est fixée, telle qu'on la connaît, comme décomposition d'une activité continue (danse, chant, parole...) par un mètre selon une alternance. Le rythme est associé alors à une mesure et à un ordre, considérés à l'intérieur d'une séquence.

Benveniste n'a pas développé cette étude. Cet article est cependant le point de départ d'une réflexion sur le rythme faisant de celui-ci une part intégrante de l'énonciation, caractérisant sa « manière particulière de fluer³²² ».

« À partir de Benveniste, écrit Meschonnic, le rythme peut ne plus être une sous-catégorie de la forme. C'est une organisation (disposition, configuration) d'un ensemble³²³ ». L'analyse du linguiste donne des arguments au poéticien pour développer sa propre thèse. Pour Meschonnic, le rythme n'est pas une mesure extérieure à l'objet considéré, une forme prédéterminée, un système qu'on appliquerait sur le langage, une forme qui s'ajouterait à un

³¹⁸ Benveniste (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, tome 1, 1966, « Chapitre XXVII. La notion de *rythme* dans son expression linguistique (1951) », pp. 327-335.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 333.

³²⁰ *Ibid.*, p. 332.

³²¹ *Ibid.*, p. 333.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*, p. 70

sens, dans un rapport ornemental ou mimétique avec lui. Reprenant à Benveniste sa définition, Meschonnic conçoit le rythme comme la disposition ou la configuration d'un ensemble mouvant. Mais il va plus loin que lui, en précisant que cet ensemble mouvant est le discours, que celui-ci soit écrit ou oral. Il rattache donc explicitement, ce que ne faisait pas Benveniste, la théorie du rythme à la théorie de l'énonciation. L'expression *déictiques prosodiques, rythmiques*³²⁴ est significative de l'élargissement qu'il fait ainsi subir à la notion d'énonciation.

La difficulté est d'analyser cette « configuration, disposition particulière du mouvant », c'est-à-dire d'identifier les constituants de la temporalité du poème. Meschonnic a dessiné les contours d'un domaine à explorer qui est immense, en travaillant les notions de prosodie, de métrique et de mise en page. Nous nous contenterons de quelques remarques.

B. Le vers

Dans les manuels de métrique, le mot *mesure* est utilisé pour désigner un groupe syllabique délimité par un accent principal et constitué d'éléments comptables. Le vers, constitué de « mesures », a ceci de particulier qu'il est le constituant le plus évident du rythme au point d'avoir été souvent confondu avec lui. Mais que mesure-t-il ?

1) Le vers, mesure objective du temps de l'énonciation poétique

Le temps de la poésie lyrique (le temps énoncé) est le plus souvent un temps non mesuré. Le paradoxe est que, justement, temps non mesuré, il est celui qui, linguistiquement, offre le plus de mesures : la strophe, le vers, la syllabe, et même, dans certaines langues, comme le grec et le latin, la quantité des voyelles (l'opposition entre brèves et longues). On a du mal à croire qu'il s'agisse d'un simple hasard. Mais comment l'expliquer ? Ce qui est sûr, c'est qu'on constate un rapport entre la mesure du temps de l'énonciation et la mesure du temps de l'énoncé.

³²⁴ « On pourrait, sur le plan du rythme et de la prosodie du discours, parler de déictiques prosodiques, rythmiques [...] la prosodie et la rythmique font partie de la grammaire du parlé. Elles sont des variables dans certaines situations de discours. », Meschonnic (Henri), *Les États de la poésie*, PUF, 1985, p. 132.

Dans *Figures III*, Gérard Genette insiste sur le fait qu'il est impossible de mesurer la durée d'un récit.

Confronter la « durée » d'un récit à celle de l'histoire qu'il raconte est une opération [...] scabreuse, pour cette simple raison que nul ne peut mesurer la durée d'un récit. [nous soulignons] Ce que l'on nomme spontanément ainsi ne peut être [...] que le temps qu'il faut pour le lire, mais il est trop évident que les temps de lecture varient selon les occurrences singulières, et que, contrairement à ce qui se passe au cinéma, ou même en musique, rien ne permet ici de fixer une vitesse « normale » à l'exécution³²⁵.

Etrangement, la raison avancée par l'auteur n'est pas l'absence d'unité de mesure permettant d'évaluer de façon objective la durée d'un récit. Gérard Genette n'envisage pas cette explication puisqu'il est parti de l'idée que le texte *écrit*, le récit en l'occurrence, n'a pas de temporalité propre.

Il n'est pas question d'identifier ici le statut du récit écrit (littéraire ou non) à celui du récit oral : sa temporalité est en quelque sorte conditionnelle ou instrumentale ; produit, comme toute chose dans le temps, il existe dans l'espace et comme espace, et le temps qu'il faut pour le « consommer » est celui qu'il faut pour le « parcourir » ou le « traverser », comme une route ou un champ. Le texte narratif, comme tout autre texte, n'a d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture³²⁶.

Il ne cherche donc pas à mesurer le temps du récit mais le temps que met le lecteur à *parcourir* le texte en considérant celui-ci comme un espace. Ne pouvant davantage trouver une mesure permettant d'évaluer le temps de la lecture (« les temps de lecture varient selon les occurrences singulières »), il en vient à définir la durée du récit comme « 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 pages³²⁷. » On en arrive finalement, et inévitablement, à une mesure : la ligne, la page. Mais il s'agit de mesures relatives, sujettes à variation, en fonction de la taille des caractères d'imprimerie utilisés, de l'espace des interlignes, du format de la page... Par comparaison, la durée de l'énonciation dans le poème versifié est mesurable de façon beaucoup plus exacte. La mesure qu'est le vers (nombre de vers), ou celle du décompte syllabique (formant dans le vers ce qu'on appelle précisément des *mesures*), est objective, quel que soit l'ouvrage imprimé et quel que soit le lecteur. Dans n'importe quelle édition, un poème aura toujours le même nombre de vers. Il y a, dans le récit en prose, comme dans la poésie lyrique, en vers, un rapport inverse entre la mesure du temps de l'énoncé et la mesure du temps de l'énonciation. L'exactitude de l'une semble compenser la relative imprécision de l'autre.

³²⁵ Genette (Gérard), *Figures III*, 1972, Seuil, p. 122.

³²⁶ Ibidem, p. 78.

³²⁷ Ibid., p. 123.

Il faut y insister. Car les auteurs qui se sont intéressés à l'étude du temps de l'énonciation ont tous pris comme texte de référence les récits en prose, le roman apparaissant comme idéal pour étudier les rapports entre temps de l'énonciation et temps de l'énoncé, la principale raison étant que le temps de l'énoncé y est fortement marqué, mesuré en années, mois, jours, heures, de façon objective et précise. Mais Gérard Genette, à qui l'on doit beaucoup dans le domaine de la narratologie, ne parlant pas de poésie, même à titre comparatif, ne pose pas la question de savoir s'il existe, ou non, une mesure de la durée de l'énonciation dans le texte en vers.

S'il y a une difficulté pour rendre compte du temps en poésie, c'est que le temps de l'énoncé est souvent imprécis, difficile à mesurer ; cela ne signifie pas que la poésie soit atemporelle. L'emploi du vers et son rapport au temps de l'énonciation en sont la preuve.

▪ **Le vers, mesure de la « prononciation » selon Saint Augustin**

Saint Augustin dans sa réflexion sur la mesure du temps (« qu'est-ce donc que je mesure quand je mesure le temps ? » *Les Confessions*, Livre XI, chapitre 26) évoque la mesure qu'est le vers. Il met le doigt sur cette temporalité spécifique du langage lorsqu'il parle de la « prononciation ». Que la lecture des vers d'un poème se fasse à voix basse ou à voix haute, le lecteur articule les vers dans un certain ordre et dans une certaine durée. « Nous mesurons, dit Augustin, l'étendue des poèmes par le nombre des vers, la longueur des vers par le nombre de pieds, la longueur des pieds par le nombre des syllabes, la durée des syllabes longues par celles des brèves. » Ce temps, propre au poème, ne se confond pas avec l'espace de la page. Je cite à nouveau : « Ce n'est pas sur des feuillets de livres que nous faisons ces comptes, ce serait mesurer de l'espace et non du temps ; mais au passage des paroles, au fur et à mesure qu'on les prononce... » Il ne se confond pas non plus avec le temps au sens philosophique qui, selon Saint Augustin - et c'est ce qui l'intéresse dans cette démonstration -, ne se réduit pas à une mesure, quelle qu'elle soit, le mouvement des astres, les tours du potier³²⁸, ou le nombre de vers dans un poème. Je cite la fin du passage : « ... même ainsi, nous n'obtenons pas une mesure exacte du temps : il peut se faire qu'un vers plus court, s'il est prononcé plus lentement, se fasse entendre plus longtemps qu'un vers plus long, récité plus vite. De même,

³²⁸ « Si les astres du ciel s'arrêtaient, et que la roue du potier continuât de tourner, est-ce qu'il n'y aurait plus de temps pour en mesurer les tours, pour nous permettre de dire qu'ils s'accomplissent à des intervalles égaux, ou tantôt plus lentement, tantôt plus rapidement, que les uns durent davantage, les autres moins ? », Saint Augustin, *Les Confessions*, livre XI, chapitre 23, Garnier Flammarion, 1964, (trad. J. Trabucco), p. 272.

un poème, un pied, une syllabe³²⁹ ». Saint Augustin, on le sait, oppose ainsi à la définition du temps comme mesure du mouvement, le temps de l'âme. « Qu'est-ce donc que je mesure ? Où est la brève qui est ma mesure ? Où est la longue que je mesure ? Toutes les deux ont retenti, elles se sont envolées, elles ont passé, elles ne sont plus [...] Ce ne sont donc pas elles que je mesure, puisqu'elles ne sont plus, mais quelque chose qui demeure gravé dans ma mémoire³³⁰. »

L'exemple utilisé dans la démonstration, dont tous les commentateurs ont souligné la complexité, nous intéresse particulièrement puisqu'il s'agit de mesurer la durée d'un poème. Son choix est déterminé par l'existence de mesures évidentes, le pied, la syllabe, le vers. Mesurer le nombre de vers d'un poème ne permet pas, en effet, de mesurer le temps effectif que je mets pour lire ou réciter un poème. Pour autant, les mesures que sont le vers ou la syllabe ne sont pas de simples mesures spatiales. Le commentaire d'Augustin est essentiel, nous le citons une nouvelle fois : « Ce n'est pas sur des feuillets de livres que nous faisons ces comptes, ce serait mesurer de l'espace et non du temps ; mais au passage des paroles, au fur et à mesure qu'on les prononce. » Qu'on suppose que la « prononciation » dont parle Augustin soit orale, écrite ou mentale, dans une sorte de diction à voix basse, ne change en définitive pas la conclusion : la « prononciation » du vers, dans sa temporalité, ne relève pas d'une diction personnelle, propre à tel ou tel lecteur. C'est pourquoi il n'y a pas lieu de « déplacer [...] l'énonciation dans la lecture », comme le voudrait Michel Picard³³¹. Il y a une réalité temporelle du texte, qu'on ne peut confondre ni avec le temps philosophique, ni avec le temps de la lecture, ni avec le temps de l'écriture.

Notre retrouvons ainsi l'idée avancée par Meschonnic lorsqu'il commente ces propos de Valéry. « C'est l'exécution du poème qui est le poème » écrit Valéry en 1937. Ou encore « la poésie sur le papier n'a aucune existence. Elle est alors ce qu'est un appareil dans l'armoire, un animal empaillé sur le rayon. Elle n'a d'existence que dans deux états - à l'état de composition dans une tête qui la rumine et la fabrique ; à l'état de diction » (*Cahiers*, 1944³³²). À quoi Meschonnic fait remarquer que dire que le poème n'existe que s'il est lu, c'est oublier

³²⁹ *Ibidem*, p. 275.

³³⁰ *Ibid.*, livre XI, chapitre 27, p. 277.

³³¹ Picard (Michel), *Lire le temps*, éd. de Minuit, 1989, p. 83.

³³² Valéry (Paul), *Cahiers*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome 2, 1974, p. 1141.

« le discours, incluant son code, et sa perception selon ce code, le discours comme trans-subjectivité, [...] confondu avec une réception subjective unique³³³. »

▪ La mesure du vers : « La Muse lyrique danse »

L'analyse rejoint ainsi les réflexions de Tzvetan Todorov, commentant un passage de *l'Essai d'une prosodie allemande* de Moritz (1786) :

Dès l'instant où les pas ne servent plus à rapprocher d'un but, apparaît l'organisation interne: la mesure. [...] lorsque le discours se trouve *renvoyé en lui-même*, le vers, c'est-à-dire l'organisation interne au nom d'une loi autonome, fait son apparition³³⁴.

Todorov commente un texte de Moritz³³⁵ qui recourt à l'opposition entre la danse et la marche.

La danse est associée au vers, la marche à la prose. Ce texte rappelle celui de l'abbé Batteux que nous avons commenté en introduction³³⁶. On note toutefois un déplacement important entre les deux textes. Dans celui de Moritz, postérieur à celui de Batteux, l'opposition entre la danse et la marche sert à marquer la distinction entre le vers et la prose. Dans le texte de l'abbé Batteux, l'image de la marche et de la danse était utilisée pour caractériser les genres : « la Muse épique est assise », « La Muse dramatique marche », « La Muse lyrique danse ».

En un mot, la Muse épique est assise, et raconte à des auditeurs étonnés, des choses qui tiennent du prodige. La Muse dramatique marche, et se presse d'atteindre à un but indiqué. La Muse lyrique danse et chante, mesurant ses pas sur ses paroles, et ses paroles sur la joie vive qu'elle ressent³³⁷.

La Muse lyrique danse, elle ne marche pas, selon l'abbé Batteux. Son temps n'est pas mesuré, elle ne « se presse pas d'atteindre à un but indiqué », c'est-à-dire elle ne représente

³³³ Meschonnic (Henri), *Critique du rythme*. Anthropologie historique du langage, Verdier, 1982, p. 278

³³⁴ Todorov (Tzvetan), *Théories du symbole*, Seuil, 1977, p. 191.

³³⁵ « Il en est ici du discours comme de la *marche*. La marche habituelle a son but *en dehors d'elle-même*, elle est un pur moyen pour parvenir à un but, et elle tend incessamment vers ce but, sans tenir compte de la régularité ou de l'irrégularité des pas séparés. Mais la passion, par exemple la joie sautillante, *renvoie la marche en elle-même*, et les pas séparés ne se distinguent plus entre eux par ceci que chacun rapproche davantage du but ; ils sont tous égaux, car la marche n'est plus dirigée vers un but, mais a lieu plutôt *pour elle-même*. Comme de la sorte les pas séparés ont acquis une *importance égale*, l'envie devient irrésistible de mesurer et de subdiviser ce qui est devenu identique de nature ; de la sorte est née la *danse* (p. 185.186). » *ibidem*, p. 191.

³³⁶ Voir Introduction. Chapitre préliminaire 1 « Temps et lyrisme ».

³³⁷ Batteux (Charles, Abbé), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1773 (1ère édition, 1746), troisième partie, section première, chapitre VII « Que cette doctrine est conforme à celle d'Aristote », p. 262.

pas une action dont la mesure serait le temps chronique. Mais si le temps de l'énoncé dans la poésie lyrique n'est pas mesuré, la Muse lyrique a pour mesure ses propres pas (« elle mesure ses pas sur ses paroles »), elle a une mesure interne : le vers. Il s'agit alors de la mesure du temps de l'énonciation.

On est frappé de voir que l'abbé Batteux confère à la Muse lyrique, seule, cette caractéristique, la mesure du temps de la parole, liée à l'emploi du vers alors que genre épique et genre dramatique sont aussi des genres écrits principalement en vers. Cependant, il est vrai que ces genres ne sont pas, à l'époque du texte de Batteux, écrits exclusivement en vers, comme c'est le cas de la poésie lyrique. La comédie est souvent écrite en prose. Le roman, à la fin du XVIII^{ème} siècle, avatar de l'épopée, est déjà un genre florissant. Il est écrit en prose. La poésie lyrique, par contre, à cette époque, ne connaît pas d'exemple qui ne soit écrit en vers. On peut donc penser que le texte de Batteux superpose des niveaux d'analyse différents sans toujours les distinguer : le genre, le mode énonciatif (discours/récit)³³⁸, la distinction prose/vers.

Finalement, on peut conclure de ces réflexions que, d'une part, la mesure du temps de l'énonciation fonde l'opposition prose/vers et que d'autre part la mesure du temps de l'énoncé n'est que relative dans l'opposition poésie lyrique/récit (*récit* étant à prendre dans le sens traditionnel défini par Aristote, comme *mimesis* d'actions humaines).

2) Jeu de mesures entre temps de l'énoncé et temps de l'énonciation

Le vers permet de comparer, objectivement, la durée du fait rapporté et la durée de l'énonciation, comme on le fait dans un récit en comparant le temps de l'histoire et le temps de la narration. Par exemple, dans le poème 5 du livre IV, treize vers sont consacrés au souvenir de la visite de Léopoldine, le matin, dans la chambre de son père (« 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 groupés sur mes genoux, leur mère / Tout près, quelques amis causant au coin du feu ! »). On peut comparer le nombre de vers utilisés pour représenter chacun de ces moments dont la durée est par ailleurs sensiblement

³³⁸ Nous avons montré dans le chapitre préliminaire que l'immobilité de la Muse épique par opposition à la mobilité des Muses dramatique et lyrique pouvait représenter métaphoriquement la distinction entre modes énonciatifs, le Discours (caractéristique des genres dramatique et lyrique) et le Récit (genre épique).

égale (une matinée, une soirée). Cette médiation d'un temps, celui du fait remémoré, en un autre temps, celui de l'énoncé, est similaire à ce qui se passe dans un récit.

▪ Amplification temporelle

En l'absence d'indications sur le temps de l'énoncé, c'est parfois la durée du discours poétique (qu'il s'agisse d'un vers, d'une strophe ou d'un poème entier), son ordre, les répétitions lexicales et sonores, les phénomènes de rythme (enjambements, anaphores...) qui construisent une représentation du temps qui passe. Gérard Genette définit comme « pause » la description dans le récit : « un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle³³⁹. » Le texte avance, mais pas l'histoire. Ce terme utilisé en narratologie ne prend en compte que le temps de l'énoncé, et plus précisément le temps chronique. Mais il semble peu adéquat à décrire ce qui se passe dans le poème lyrique (comme dans d'autres textes dits poétiques), où le temps qui s'écoule est souvent un temps plus subjectif, qui se constitue à travers un acte de conscience et qui ne se calcule pas au cadran d'une horloge³⁴⁰. De plus, le terme de « pause » ne prend pas en compte le temps de l'énonciation, il masque l'importance du déroulement temporel du texte. C'est pourquoi on préfère, au terme de « pause », l'expression d'amplification temporelle³⁴¹ qui donne au phénomène une autre dimension.

Dans la strophe du poème 6 du livre IV qui commence par « le soir », l'indication temporelle situe, dans le temps, les événements de cette scène, mais ne les mesure pas puisque que c'est la seule indication chronologique de la strophe et que la strophe précédente, comme la suivante, ne forment pas avec elle une continuité chronologique :

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

³³⁹ Genette (Gérard), *Figures III*, Seuil, 1972, p. 128.

³⁴⁰ Cependant la description ne se résume pas à une « pause ». Gérard Genette l'a montré avec la description proustienne, « 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. » (*ibidem*, p. 136)

³⁴¹ L'amplification est définie dans le *Dictionnaire de stylistique* (1989) de Jean Molinié et Mazaleyrat comme une « figure macrostructurale générique, selon laquelle une unique information est développée par une augmentation du matériel lexical et phrastique ».

Rien ne dit combien de temps a duré la scène décrite. Le temps n'est pas mesuré et il ne se passe rien, ou presque rien : en ce sens, on peut parler de « pause ». Pourtant, tout y dit le temps qui passe : la locution temporelle « tandis que », l'imparfait et sa valeur imperfective, l'aspect inchoatif dans l'expression « vitre rougie » signifiant l'entrée graduelle dans un état, la locution « à petit bruit » qui indique le temps qui s'écoule³⁴², et même la « bougie », dont l'existence figure le temps qui se consume. La continuité de la phrase (une seule phrase dont les groupes sont disposés dans la strophe de façon à souligner la succession des vers), l'amplification induite par le rapport de simultanéité entre les deux propositions liées par la locution temporelle, la cohésion prosodique (avec la répétition du son /r/ et les rimes qui, exceptionnellement dans cette strophe, sont toutes en /i/ tantôt masculines, tantôt féminines), figurent aussi, dans le temps de l'énonciation, cette durée qui, dans le temps de l'énoncé, n'est pas mesurée. La clôture strophique et le développement interne de la strophe donnent, au temps énoncé, une durée qu'il n'aurait pas si le temps de l'énonciation n'y suppléait, par son développement et surtout par la cohésion du matériel lexical, phrastique et sonore. On voit donc que la temporalité du texte se construit à travers la durée et le rythme de l'énonciation.

▪ **Isométrie et jeu de mesures différentes dans un poème :**
« On vit, on parle... » (IV, 11)

Dans le poème « On vit, on parle... » (IV, 11) que Hugo a écrit après l'inhumation de Claire Pradier, la fille de Juliette Drouet, au cimetière de Saint-Mandé, le « 11 juillet 1843, en revenant du cimetière », on remarque la rupture créée par le derniers vers.

Le poème est composé de deux parties de longueurs très inégales, dont la première est de dix-neuf vers, la seconde d'un seul vers, le dernier. La première parle de la vie (*on vit*), la seconde, de la mort. Le rapport de nombre entre les deux parties peut être analysé en considérant « vivre » et « mourir » comme les actions d'un récit. Le poème raconte « l'histoire de tous » (Préface des *Contemplations*) : on vit, on meurt. Et on passe plus de temps à vivre qu'à mourir. Pourtant, la mort est là, celle de Claire Pradier le rappelle, une nouvelle fois, cruellement au poète, trois ans après la mort de sa fille. Le vers final marque la fin brutale de la vie. Tout ce qui a composé une vie, les amours, les luttes et les rêves, est anéanti dans le

³⁴² Comme dans le poème « Lettre » (II, 6) : « ... Ainsi je vis ; ainsi / Paisible, heure par heure, à petit bruit j'épanche / Mes jours... »

silence de la mort. La brièveté de la seconde partie manifeste la toute-puissance de la mort qui emporte tout.

On vit, on parle, on a le ciel et les nuages
Sur la tête ; on se plaît aux livres des vieux sages ;
On lit Virgile et Dante ; on va joyeusement
En voiture publique à quelque endroit charmant,
En riant aux éclats de l'auberge et du gîte ;
Le regard d'une femme en passant vous agite ;
On aime, on est aimé, bonheur qui manque aux rois !
On écoute le chant des oiseaux dans les bois ;
Le matin, on s'éveille, et toute une famille
Vous embrasse, une mère, une sœur, une fille !
On déjeune en lisant son journal. Tout le jour
On mêle à sa pensée espoir, travail, amour ;
La vie arrive avec ses passions troublées ;
On jette sa parole aux sombres assemblées ;
Devant le but qu'on veut et le sort qui vous prend,
On se sent faible et fort, on est petit et grand ;
On est flot dans la foule, âme dans la tempête ;
Tout vient et passe ; on est en deuil, on est en fête ;
On arrive, on recule, on lutte avec effort ...-
Puis, le vaste et profond silence de la mort !

11 juillet 1846, en revenant du cimetière.

L'effet de chute, produit par le déséquilibre entre les deux parties, a une signification morale. Le rapport entre les deux parties dénonce, ironiquement, la vanité des actes dont on remplit sa vie. Poussière, tout n'est que poussière.

Cependant, l'opposition des deux parties est loin d'être le seul élément de composition du poème et il n'est pas sûr que le souci des choses humaines ne compte pour rien face à la mort.

Le début du poème avec ses deux mesures égales 2/2 (« On vit », // « on parle »), puis le redoublement 4/4 (« on a le ciel » // « et les nuages »), donne le schéma principal de la composition temporelle de toute la première partie : la répétition et l'accumulation. Les dix-neuf premiers vers du poème répètent en effet sur le mode de la variation la première mesure : *on vit, on parle*. Celle-ci n'est pas donc pas seulement une mesure au sens métrique du terme, elle configure le temps de l'énoncé en une durée énonciative signifiante. La syntaxe paratactique, l'anaphore de « on », les verbes tous au présent, les parallélismes très nombreux (« on vit, on parle » ; « le ciel et les nuages... » ; « Virgile et Dante » ; « on aime, on est aimé » ; « faible et fort » ; « petit et grand » ; « on est flot... / âme » ; « dans la foule... / dans la tempête » ; « vient et passe » ; « en deuil / en fête », « on arrive, on recule »), répètent le schéma initial binaire. Quel que soit le nombre exact des syllabes dans chaque groupe, l'effet

produit par la répétition est la régularité rythmique. La vitesse du texte du vers 1 au vers 19 est constante : tous les procès ont la même durée, tous signifient la même chose : on vit. C'est ici qu'on peut parler d'isochronie ou isométrie puisqu'il y a un rapport répété et constant entre la mesure du temps de l'énonciation et celle du temps énoncé³⁴³.

Les points de suspension à la fin de l'avant-dernier vers marquent, virtuellement, le caractère illimité de la répétition. Si l'on considère cette seule structuration, elle paraît pouvoir continuer sans fin sur le même rythme, les vers pouvant s'accumuler comme s'accumulent les jours au fil de la vie. Mais ce n'est pas la seule structuration temporelle de la première partie.

Un micro récit est intégré dans ce schéma accumulatif, micro récit organisé de façon chronologique avec les termes « Le matin, on s'éveille... », « On déjeune », « tout le jour »... Ce récit n'est pas achevé, mais la suite du poème, plus sombre, la laisse présager. Le matin plein de rires et de baisers est terni par des heures plus sombres. L'ébauche narrative annonce la fin inéluctable de la première partie en créant l'attente d'un dénouement. Elle indique qu'une fin doit arriver même si on ne sait quand elle arrivera.

Le déroulement chronologique n'est cependant pas suivi de façon purement linéaire. Le mot « deuil » est suivi du mot « fête », et non l'inverse. Au groupe binaire « on arrive, on recule », qui pourrait marquer l'achèvement du récit, fait suite un troisième terme « on lutte » : « Tout vient et passe ; on est en deuil, on est en fête ; / On arrive, on recule, on lutte avec effort... - » L'adverbe « Puis » au début du dernier vers, n'est donc pas une simple cheville, mais un mot essentiel dans le poème. Il porte, du reste, le premier accent du vers et est suivi d'une pause signifiée par la virgule. Quoique la succession de la vie à la mort semble aller de soi, puisqu'elle correspond à l'ordre de l'expérience humaine, elle est explicitement construite dans le texte et cette construction est importante à signaler puisque l'ordre énonciatif inverse était possible. La fin est dans l'ordre des choses, comme elle est dans l'ordre du texte C'est parce que la phrase « Puis le vaste et profond silence de la mort » est située à la fin du poème, qu'il y a une succession dans l'ordre temporel des énoncés : on vit, puis, seulement après, on meurt. Les deux parties du texte ne forment pas seulement une opposition logique où l'on aurait d'un côté la vie, qui serait peu de chose, et de l'autre, la mort.

³⁴³ L'isométrie (ou isochronie) pourrait donc être définie comme une équivalence établie entre le temps de l'énonciation et le temps de l'énoncé. « L'isochronie » dit Genette, citant Ricardou serait une « espèce d'égalité entre le segment narratif et le segment fictif », in Genette (Gérard), *Figures III*, Seuil, 1975, p. 122.

La composition temporelle du poème repose sur un jeu de mesures différentes dans lequel l'ordre de succession des éléments a aussi son importance. La mesure du vers (nombre de vers) permet de distinguer deux parties dans le poème, l'une de 19 vers, l'autre, d'un seul vers. La mesure de la syllabe (nombre de syllabes) oppose deux faits : le premier est énoncé en 2 syllabes (« on vit »), le second en 12 syllabes (« Puis, le vaste et profond silence de la mort »), un vers sans commune mesure avec la première partie, sans marque de personne ni de temps. Certes, il est illusoire de croire que la vie est sans fin. Pour autant, le temps des choses humaines a son prix face à la mort, valeur paradoxale qui réside dans le fait qu'on ne le compte pas, quoiqu'on sache qu'il nous est compté. Ce que dit le poème, c'est donc la dissemblance, le passage d'un ordre à un autre ordre, souligné par la présence d'un tiret à la fin de l'avant-dernier vers. Le changement de rythme entre le premier et le dernier vers signifie aussi cette différence : le premier vers est construit sur la répétition 2244 (« On vit, on parle, on a le ciel et les nuages »), le dernier sur l'amplification 12324 (« Puis, le vaste et profond silence de la mort ! »). Ce qui valait comme mesure ne devient pas inférieur en valeur, mais ne vaut plus. La pensée de la mort n'est pas supérieure au souci des choses humaines. Mais la mort apparaît, de façon énigmatique, comme un changement de mesure, une dé-mesure (au sens propre du mot).

▪ **Isométrie et poème en tant que mesure du temps**

Certains poèmes des *Contemplations* présentent la particularité d'apparaître, dans leur entier, comme la mesure du temps qu'ils énoncent, à la fois comme un moment unique (tous les procès peuvent être compris comme simultanés) et un moment qui dure (tous les procès peuvent être compris comme successifs). Les marqueurs rythmiques du temps de l'énonciation visent donc à la fois l'unité du poème (par redoublement, répétition, toutes les formes de reprise et d'équivalence) et son développement. Cette double tension entre succession et simultanéité qui s'exerce sur le plan de l'énoncé et sur le plan de l'énonciation contribue à établir une sorte d'équivalence entre le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation faisant ainsi du poème, dans son déroulement textuel et l'acte d'énonciation qui y préside, la mesure du temps qu'il représente.

Le poème « Éclaircie » (VI, 10) est un exemple de cette isométrie qui confère au texte une dimension temporelle particulière³⁴⁴. Le premier vers et le dernier vers, formés chacun d'une

³⁴⁴ Pour une explication développée du poème, voir Partie II, chapitre 1.

seule phrase, constituent ce qu'on peut appeler la phrase noyau du poème, la progression du texte consistant à aller de l'un à l'autre : du fait à l'impression ressentie.

L'océan resplendit sous sa vaste nuée.

[...]

Tout est doux, calme, heureux, apaisé ; Dieu regarde.

Le développement du poème est en quelque sorte interne, il ne comporte aucune rupture, aucun élément disparate qui pourrait être considéré comme amenant un nouvel épisode. Le titre, à lui seul, « Éclaircie », constitue l'événement unique relaté dans le texte. Dans un langage cinématographique, on pourrait dire que le texte n'est constitué que d'un seul plan dont la durée est soutenue d'une part, par l'enregistrement de mouvements dans le cadre d'un plan fixe, mouvements de la mer sur la plage, de la lumière sur les champs, frisson des feuilles ou passage furtif de la mouche et du moineau, qui signifient que le temps passe, d'autre part par la variation du point de vue, celui-ci s'élargissant (« L'horizon semble un rêve éblouissant où nage...») ou se rétrécissant (« Le brin d'herbe palpite aux fentes du pavé ») alternativement quoique le paysage contemplé soit toujours le même. La suite des vers suivis et les nombreux enjambements assurent cette continuité du texte. Même quand les vers se succèdent par parataxe, et que la fin des vers ou des hémistiches est fortement marquée, l'unité est assurée par des réseaux sémantiques et sonores.

Le moineau d'un coup d'aile, ainsi qu'un fol esprit,
Vient taquiner le flot monstrueux qui sourit ;
L'air joue avec la mouche et l'écume avec l'aigle

La succession des propositions, soulignée par les parallélismes de construction³⁴⁵, est contrebalancée par les échos qui évitent une segmentation des vers : le « moineau », élément aérien, est repris sémantiquement par « l'air », les deux mots étant en début de vers ; le « flot », élément marin, est repris sémantiquement par « l'écume » et il est, phonétiquement, un écho inversé de « fol » ; le son /m/ de « moineau » trouve un écho sonore dans « mouche » et dans « écume », *l'air/aile/aigle* forment un paragramme sonore dont la disposition, au milieu du premier vers et aux deux extrémités du troisième, tient ensemble les vers.

On voit donc que le poème en son entier, construit sur la continuité et l'amplification, est la mesure du temps énoncé.

³⁴⁵ *le moineau* / [verbe] / *le flot*
l'air / [verbe] / *avec la mouche*
l'écume / [verbe] / *avec l'aigle*

C. La strophe

La strophe, « intermédiaire entre le vers et le poème³⁴⁶ », est aussi à notre sens un élément constitutif de la temporalité du poème. Michel Grimaud semble aller dans ce sens lorsqu'il dit que « l'étude de l'organisation strophique d'un poème indique déjà certaines tendances du sens ». Il ajoute : « Certains schémas calquent mieux les mouvements de certaines pensées³⁴⁷. »

À vrai dire, il semble déjà exister un lien évident, au moins historique, entre la forme non strophique et le récit : il suffit de songer aux épopées, celles d'Homère, de Ronsard ou de Hugo. *La Légende des siècles, Ière série*, par exemple, est écrite presque entièrement en distiques de rimes suivies. Seuls cinq poèmes, la plupart des chansons, comportent des strophes³⁴⁸. « Cette distinction correspond en grande partie à l'opposition entre d'un côté poésie lyrique et de l'autre poésie épique et narrative » écrivent Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine³⁴⁹. Dans *Les Contemplations*, la forme poétique est libre. Mais pour autant, la forme choisie, strophique ou non strophique est-elle indifférente ?

1) Terminologie

La distinction entre poème strophique et poème non strophique nous semble incontournable. Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine préfèrent parler de « poésie avec articulation formelle récurrente » et de « poésie sans articulation formelle récurrente ». Leur terminologie est discutable dans la mesure où, dans un cas comme dans l'autre, il y a en fait récurrence d'une articulation formelle par le système de rimes qu'elles soient, embrassées, croisées ou, simplement, suivies. Benoît de Cornulier, dans *Linguistique de la strophe et du vers*, a critiqué la distinction proposée par ses collègues linguistes en montrant qu'on ne pouvait opposer des strophes qui seraient « codées » et des suites de distiques de rimes plates qui seraient « libres ». « [...] dans un poème rimé en (abab)ⁿ, écrit-il, le nombre *n* n'est en

³⁴⁶ Cette définition est complétée de la manière suivante : « moyen de donner au poème une organisation rythmique supérieure au vers », Molino (Jean) et Gardes-Tamine (Joëlle), *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome 2. De la strophe à la construction du poème, PUF, Linguistique nouvelle, 1988, p. 11.

³⁴⁷ Grimaud (Michel), *Pour une métrique hugolienne*, Textes de Ténint (Wilhem), Aae (Gustaf), Martinon (Philippe), précédés d'une introduction de Michel Grimaud intitulée « Illustration et défense de la métrique », Minard, « Reprint érudition poche », 1992, p. 23.

³⁴⁸ Sur ces cinq poèmes comportant des strophes, deux sont des chansons, la chanson dans « Eviradnus, XI. Un peu de musique » et « La chanson des aventuriers de la mer », les trois autres sont « Booz endormi », « 1453 » et certaines parties du poème « Plein ciel ».

³⁴⁹ Molino (Jean) et Gardes-Tamine (Joëlle), op.cit., p. 12.

général pas moins libre que dans un poème rimé en (aa)ⁿ. Il est vrai que le nombre et la disposition des rimes est codé dans la forme (abab) ; mais il ne l'est ni plus ni moins dans la forme (aa) »³⁵⁰. À partir de cette généralisation mettant à un même niveau structurel une suite de quatrains et une suite de distiques à rimes plates, Benoît de Cornulier récuse la distinction entre poème strophique et poème non strophique, le distique étant pour lui une strophe comme une autre. Nous ne partageons pas tout à fait ce point de vue puisque le distique ne peut comporter, par définition, que deux vers dont la rime est *invariablement* suivie alors que les autres organisations strophiques regroupent un nombre de vers variable (quoique limité, de quatre à quinze) dont le système des rimes varie d'autant. Nous suivons donc sur cette question Jean Mazaleyrat. Pour qu'il y ait strophe, dit-il, il « faut un principe d'unité supérieur, non par simple liaison, mais par combinaison, non par simple répétition, mais par élaboration d'une structure³⁵¹ ». Il conclut : « On conservera les noms traditionnels [...] de *distique* à l'ensemble minimal de deux vers unis par la rime, l'assonance ou tout autre moyen de liaison. Et on réservera le nom de *strophe* aux groupements correspondant à la définition donnée (disposition déterminée des homophonies finales et éventuellement des mètres), définition à laquelle on gardera son caractère formel³⁵². »

Quant au « paragraphe » de vers suivis, selon l'expression employée par Joëlle Gardes-Tamine, il est une variante à l'intérieur de la bipartition entre poème strophique et poème non strophique. L'usage ou non de la strophe est un critère de première importance, le rôle du « paragraphe » de vers suivis n'est que secondaire. Sans constituer nullement une strophe³⁵³, le regroupement de vers suivis, formant une séquence séparée par un « blanc », est une variante rapprochant certains poèmes non strophiques, par la discontinuité introduite par le « blanc », des poèmes strophiques³⁵⁴.

³⁵⁰ Cornulier (Benoît de), « La strophe classique à la lumière des *Contemplations* », in *Victor Hugo, 2. Linguistique de la strophe et du vers*, op. cit., p. 126.

³⁵¹ Mazaleyrat (Jean), *Éléments de métrique française*, Armand Colin, 1974, collection U2, p. 80.

³⁵² Mazaleyrat (Jean), *Éléments de métrique française*, op. cit., p. 82.

³⁵³ « Les blancs séparant des suites de vers ne suffisent pas à déterminer des ensembles strophiques [...] Les séries en rimes plates isolées par des blancs ne sauraient non plus être appelées strophes », *ibidem*, pp. 84-85.

³⁵⁴ Les analyses faites par J. Gardes-Tamine pour *Châtiments* nous paraissent donc intéressantes mais pas entièrement pertinentes pour *Les Contemplations* où l'on ne peut parler d'une opposition entre paragraphes de vers suivis et strophes. « Si enfin on examine la répartition dans *Châtiments* entre les strophes et les paragraphes, entre unités strictement codées et unités plus souples, entre unités courtes et unités parfois massives, on s'aperçoit qu'elle correspond à deux stratégies de constructions différentes, construction par variation d'un même thème parcourant les strophes, et construction narrative pour les paragraphes ». Voir Gardes-Tamine (Joëlle), « Strophes et paragraphes dans *Châtiments* », in *Victor Hugo, 2. Linguistique de la strophe et du vers*, op. cit., p. 148.

2) Longueur et brièveté des poèmes

Les Contemplations ne comportent aucun poème à forme fixe. Qu'on soit en présence d'une suite de quatrains ou d'une suite de distiques, rien, si ce n'est le poème lui-même, n'oblige à ce que cette suite s'arrête ou se poursuive. Le nombre de strophes ou de distiques varie toujours librement.

C'est une tendance manifeste de Hugo, à partir de sa maturité, et une constante notable des *Contemplations*, que la liberté (métrique) de la forme globale des poèmes ou des ensembles métriques. Et comme il s'agit généralement de suites cycliques, on peut dire que Hugo enfile les « strophes » cycliquement comme on va droit devant soi³⁵⁵.

Loin de la forme codifiée du sonnet qui comporte un nombre de strophes limité, la durée que Hugo impose à son poème est toujours purement singulière, propre à l'idée du poème³⁵⁶.

De plus, contrairement à une idée reçue, la longueur ou la brièveté d'un poème n'est pas lié au fait qu'il soit écrit en strophes ou en distiques de vers suivis. Rappelons le propos de Benoît de Cornulier : « dans un poème rimé en (abab)ⁿ, le nombre n n'est en général pas moins libre que dans poème rimé en (aa)ⁿ³⁵⁷ ». Cette explication, inattaquable en théorie, est confirmée par le nombre de vers des poèmes strophiques et des poèmes non strophiques dans *Les Contemplations*.

Les poèmes longs et les poèmes courts existent dans les deux catégories de textes. On peut ainsi trouver des poèmes non strophiques qui sont courts comme I, 3 « Mes deux filles » (10 vers de rimes suivies), I, 24 « Heureux l'homme, occupé de l'éternel destin.. » (12 vers), I, 25 « Unité » (10 vers), II, 7 « Nous allions au verger... » (14 vers) ; tout comme il existe des poèmes non strophiques qui sont longs : c'est le cas de I, 7 « Réponse à un acte d'accusation »

³⁵⁵ Cornulier (Benoît de), « La strophe classique à la lumière des *Contemplations* », *op. cit.*, p. 107.

³⁵⁶ Hugo n'a écrit que très peu de sonnets. On en compte cinq dans toute son œuvre. Il s'agit de « Jolies femmes. -sonnet pour album - », poème 18 du livre I des *Quatre vents de l'esprit* (1881). Notons que le Livre I de ce recueil n'est pas le livre Lyrique mais le livre Satirique. Trois autres sont regroupés dans un poème intitulé « Roman en trois sonnets », poème 8 du livre VI de *Toute la lyre* (1888). Ce regroupement de sonnets constituant les trois parties numérotées d'un « roman » comme dit le titre est, par sa liberté (pourquoi pas cinq ou dix ? le chiffre est libre), significatif du refus des formes fixes. Enfin, le sonnet à Judith Gautier, publié dans les journaux dès juillet 1872, « Ave, Dea ; moriturus te salutat » est le poème 34 du livre I de *Toute la lyre*.

À titre de comparaison, rappelons que dans *Les Fleurs du mal* (éd. de 1861), on relève 48% de sonnets et, dans *Le Parnasse contemporain* (1866), 40% (chiffres donnés par Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo et le Parnasse*, 1999, thèse soutenue à Paris VII, pp. 140-141).

³⁵⁷ Cornulier (Benoît de), « La strophe classique à la lumière des *Contemplations* », in *op.cit.*, p. 126.

(234 vers de rimes suivies), I, 13 « À propos d'Horace » (214 vers), III ,2 « Melancholia » (336 vers), III, 23 « Le revenant » (102 vers)...

Et de même, on trouve des poèmes strophiques courts et longs : IV, 2 « 15 février 1843 » est formé de deux quatrains (8 vers au total), IV, 14 « Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne.. » de trois quatrains (12 vers au total), V,10 « Aux Feuillantines » de quatre sizains (24 vers au total distribués en huit tercets), alors que IV,15 « À Villequier » comporte 40 quatrains (160 vers au total), VI, 6 « Pleurs dans la nuit » 112 sizains (672 vers au total)³⁵⁸.

La masse des vers du recueil se répartit à égalité entre les pièces strophiques et les pièces non strophiques : 5479 vers pour les poèmes strophiques, soit 49 % du nombre total des vers, 5702 vers pour les poèmes non strophiques, soit 51 %. Le tableau suivant qui précise le nombre moyen de vers par poème dans chaque livre des *Contemplations* montre que les chiffres varient de façon semblable, de 1 à 4 pour les poèmes non strophiques et de 1 à 5 pour les poèmes strophiques.

	Nombre de poèmes non strophiques	Nombre de vers	Nombre moyen de vers par poème non strophique	Nombre de poèmes strophiques	Nombre de vers	Nombre moyen de vers par poème strophique
poème liminaire				1	16	
livre 1	20	1 318	65,9	10	290	29
livre 2	9	240	26,6	20	646	32,3
livre 3	18 + 1/2 ¹	1 142	60,1	11 + 1/2	1 207	100,5
livre 4	4	86	21,5	13	716	55
livre 5	20	1 516	75,8	6	226	37,6
livre 6	11 + 1/2	1 046	87,1	14 + 1/2	2 378	158,5
poème final	1	354				

³⁵⁸ Pour établir ces chiffres, nous avons utilisé le décompte des vers donné par Mohammed Chetoui dans son « Tableau général des ensembles métriques des *Contemplations* », in *Métrie et syntaxe dans Les Contemplations de Victor Hugo*, Presses universitaires du Septentrion, 1997, pp. 286-294.

total	82 + 2 parties de poèmes	570 2 soit 51%		74 + 2 parties de poèmes	5479 soit 49%	
1	poème mixte, comportant une partie strophique et une partie composée de distiques.					

L'idée couramment admise selon laquelle l'absence de strophe permettrait à Hugo de jouer sur la longueur du texte est donc fort discutable³⁵⁹. En principe, il n'y a aucune raison pour que le système que constitue la strophe ne puisse se répéter autant de fois que celui que constitue le distique. « Magnitudo parvi³⁶⁰ » (III, 30) et « Les mages » (VI, 23) sont les deux poèmes les plus longs des *Contemplations* (ils comportent respectivement 813 et 710 vers) et ils sont strophiques. La conclusion est donc la même si l'on prend en compte les poèmes de plus de trois cents vers : cinq sont strophiques (III, 2 « Melancholia », III, 30 « Magnitudo parvi³⁶¹ », V, 3 « Écrit en 1846. Écrit en 1855 », VI, 6 « Pleurs dans la nuit »), deux sont non strophiques (V, 26 « Les malheureux », « À celle qui est restée en France »), un est mixte, le poème 26 du livre VI « Ce que dit la bouche d'ombre », d'abord non strophique puis strophique. Si l'on comptabilise le nombre de vers de ces longs poèmes, sur un total de 4495 vers (soit un peu moins de la moitié des vers du recueil³⁶²), 2623 font partie de strophes, 1872 sont des vers suivis.

Toutefois, l'impression que les poèmes non strophiques sont plus longs que les poèmes strophiques est à prendre en considération : elle suggère que le nombre exact de vers est peut-être moins important dans l'effet temporel produit que la disposition des vers.

3) Discontinuité et continuité du temps énonciatif

La suite de vers, accouplés seulement deux à deux, selon la rime dite *suivie*, assure en effet une continuité du temps de l'énonciation qui coïncide avec la progression d'une action ou d'un

³⁵⁹ Cette idée se trouve par exemple dans l'article de Joëlle Gardes-Tamine intitulé « Strophes et paragraphes dans *Châtiments* », in *Victor Hugo, 2. Linguistique de la strophe et du vers, op.cit.*, p. 145, qui biaise le sujet en opposant strophe à paragraphe de vers : « Ils [les paragraphes de vers aux rimes plates] offrent donc une possibilité de jeu sur la longueur que n'ont pas les strophes. »

On la trouve aussi chez Ludmila Charles-Wurtz qui écrit : « La majorité des poèmes du recueil sont écrits en alexandrins à rimes plates. Leur longueur est variable, la rime plate permettant une succession de vers illimitée » in *Les Contemplations de Victor Hugo*, Gallimard, « Foliothèque », 2001, p137.

³⁶⁰ Le poème III, 30 « Magnitudo parvi » ne comporte qu'un distique de rimes plates sur un total de 813 vers. Nous l'avons donc répertorié parmi les poèmes strophiques.

³⁶¹ À l'exception d'un distique.

³⁶² Le recueil contient 11181 vers.

discours. Le retour de la rime d'un vers au vers suivant rapproche le distique de vers suivis de la prose, dont le développement se fait aussi sur un axe horizontal, de la ligne à la ligne suivante. Le mot *versus*, désignant en latin la ligne d'écriture, a donné le mot *vers*. Au contraire, la strophe, par le système de rimes qui met en jeu au moins quatre vers, se construit par un aller et retour sur l'axe vertical du texte, « jusqu'à clôture du système par réponse à tous les échos appelés, différés par d'autres appels, et progressivement obtenus³⁶³. » Elle construit une progression évidemment moins continue que ne le fait le poème en distiques de vers suivis.

Le principe esthétique de la strophe est alors, dans cette perspective, comme un principe d'attente déçue, renouvelée, puis progressivement satisfaite, avec une distribution des homophonies qui ajoute à l'effet de la répétition le plaisir structural d'une organisation sensible³⁶⁴.

Enfin, la discontinuité du poème strophique est liée à l'usage du « blanc » qui sépare les strophes. Certes, les « blancs » ne sont pas indispensables, en principe, à la constitution de la strophe. Mais lorsqu'ils sont utilisés, et ils le sont dans *Les Contemplations*, y compris dans le manuscrit, on doit les considérer comme des constituants du discours, et non comme des éléments accessoires, relevant de la tradition et de conventions.

L'alternance des strophes et des « blancs » compose une unité énonciative qui est celle du poème (il s'agit d'un seul texte) mais cette unité est construite à partir d'éléments discontinus. Dans un poème strophique, chaque strophe apparaît donc comme la réitération de la prise de parole qui engage le poème : d'où le lien entre la forme strophique et la poésie lyrique. Au contraire, dans le poème non strophique, l'acte de parole est verbalisé dans une forme continue et cette continuité énonciative se prête à la poursuite d'un fil narratif ou discursif : d'où le lien entre le genre épique et la forme non strophique mais aussi entre celle-ci et le discours oratoire.

Cette opposition est essentielle dans l'essai de typologie des poèmes des *Contemplations* que nous proposons au début de la deuxième partie. La strophe, ou l'absence de strophe, est un élément majeur dans la composition temporelle des poèmes, qui interfère sur le rapport au temps que le poète établit dans son texte.

³⁶³ Mazaleyra (Jean), *Éléments de métrique française*, op. cit., p. 84.

³⁶⁴ Mazaleyra (Jean), *Éléments de métrique française*, op. cit., p.84.

On peut aussi replacer cette opposition dans une perspective plus large, celle de l'évolution de Hugo dans le choix des formes lyriques. L'abandon progressif de la strophe longue pour la strophe courte (quatrain et sizain) puis de celle-ci, à partir des *Feuilles d'Automne*, pour la forme non strophique³⁶⁵, serait un moyen pour Hugo d'explorer, selon les termes de Meschonnic, « une narrativité propre au poème³⁶⁶ », c'est-à-dire une narrativité qui ne se réduit pas au récit. Cette évolution est à rapprocher d'une évolution inverse, dont on a parlé dans un chapitre précédent, à savoir la disparition progressive dans les recueils lyriques de Hugo du vocabulaire abstrait du temps. L'une serait compensée par l'autre. Au lieu de parler du temps comme d'un thème abstrait, Hugo *narrativise* ou, si l'on préfère, temporalise son écriture poétique. Henri Meschonnic rapproche ainsi l'emploi de la forme non strophique « qui porte le poème vers sa propre narrativité » et « l'historicité de l'écrire » : « le poème dans et par l'histoire [...] n'est pas seulement un thème historique mais la structuration d'un langage³⁶⁷ ».

D. Le « blanc »

1) Définition du « blanc » typographique

Un blanc n'est pas de l'espace inséré dans le temps d'un texte. Il est un morceau de sa progression ; la part visuelle du dire³⁶⁸.

Cette définition met en avant les qualités contradictoires du blanc typographique, contradiction qui a conduit souvent à ce qu'il soit ignoré ou à ce qu'il soit interprété d'un point de vue exclusivement graphique. D'une part, dit Meschonnic, le « blanc » n'est pas du texte, mais il est tout de même un « morceau de sa progression ». D'autre part, malgré la perception

³⁶⁵ Voir les relevés de Chung (Ji-Yung), « Les strophes chez Victor Hugo », in *Victor Hugo, 2. Linguistique de la strophe et du vers*, textes réunis par Benoît de Cornulier, Joëlle Gardes-Tamine et Michel Grimaud, La Revue des Lettres modernes, Minard, 1988, pp. 65.77.

Dans *Les Feuilles d'automne* (1831), 11 poèmes sur 40 sont non strophiques, soit 27,5%. Dans *Les Contemplations* (1856), les parts des deux types de poèmes sont équivalentes (83 poèmes non strophiques sur 158 poèmes, soit 52,5 %). Enfin, dans *L'Art d'être grand-père* (1877), la proportion passe à 70,5 %, soit 48 sur les 68 poèmes.

Cependant, il faut noter que ce mouvement comporte des exceptions importantes : *Les Chansons des rues et des bois* (1865) sont entièrement composées de poèmes strophiques, le « Livre lyrique » des *Quatre vents de l'esprit* (1881) comporte aussi un nombre largement majoritaire de poème strophiques.

³⁶⁶ Meschonnic (Henri), *Pour la poésie IV, Écrire Hugo*, Gallimard, 1977, volume 1, p. 16.

³⁶⁷ Meschonnic (Henri), *Pour la poésie IV, Écrire Hugo*, Gallimard, 1977, volume 1, p. 210.

³⁶⁸ Meschonnic (Henri), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 304.

d'abord visuelle qu'on en a, il n'est pas seulement « de l'espace » mais il est en rapport avec « le temps d'un texte ». Alors qu'est-il ?

Il est la « part visuelle du dire » dans sa dimension temporelle, ou si l'on préfère, la part temporelle du dire, laquelle textuellement est visible dans l'espace de la page. Encore vierge, la page est une étendue ; écrite, elle garde trace du temps de la pensée et de la parole. « Il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si l'on ne tient pas compte du blanc et de l'intermittence » dit Claudel³⁶⁹. Cette évidence matérielle (il faut une page blanche pour écrire un poème) acquiert en effet une valeur énonciative et poétique dans l'acte d'écriture. « Le blanc, écrit Paul Claudel en commentant le *grand poème typographique* de Mallarmé, n'est pas en effet seulement pour le poème une nécessité matérielle imposée du dehors. Il est la condition même de son existence, de sa vie, de sa respiration³⁷⁰ ». Le « blanc » est donc une composante temporelle du poème.

L'intérêt accordé par les poètes au cours du XIX^{ème} siècle et au XX^{ème} siècle à l'emploi du « blanc », à la typographie et plus largement à la mise en page est lié à la conception du langage comme *energeia*. La mise en page souligne le rythme de la parole poétique, sa production, dans sa double dimension personnelle et temporelle, en indiquant ses modulations, ses intermittences, sa vitesse et ses silences. Pour certains, elle est un moyen de restituer la dimension orale de la poésie que l'imprimerie aurait fait disparaître. « La dimension visuelle du poème allait s'imposer comme représentation de l'oralité du langage figurant dans l'écriture le dynamisme de la parole³⁷¹. » Cette perte est, à vrai dire, surtout idéologique et imaginaire : elle s'apparente au mythe rousseauiste d'un langage originaire, dont les caractères essentiels que sont l'expression des sentiments, l'énergie et la musicalité se seraient perdus dans l'écrit : « L'écriture, qui semble devoir fixer la langue est précisément ce qui l'altère ; elle n'en change pas les mots mais le génie ; elle substitue l'exactitude à l'expression. L'on rend ses sentiments quand on parle et ses idées quand on écrit³⁷². » Pour d'autres, elle donne au langage la qualité d'un matériau graphique et sonore où la page, comme unité, remplace celle du vers. Le poème figure un objet (calligramme), une pensée, les « subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène exacte » selon les termes de Mallarmé. Visuelle, la mise en page

³⁶⁹ Claudel (Paul), « Réflexions et propositions sur le vers français » (1925), in *Réflexions sur la poésie*, Gallimard, 1963, p. 8.

³⁷⁰ Claudel (Paul), « La Philosophie du Livre » (1925), in *op. cit.*, p. 119.

³⁷¹ Dessons (Gérard), *Introduction à l'analyse du poème*, Dunod, 1996 (1^{ère} éd. 1991), p. 55.

³⁷² Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, chapitre V « De l'écriture », Gallimard, Folio, p. 79.

frappe d'abord le regard ; elle reste cependant du côté de la parole, soulignant sa durée, suivant « le fil conducteur latent [...] que s'impose le texte » - même celui qui « évite le récit³⁷³ ».

Transposition, dans l'ordre de l'écrit du temps qui existe dans la communication orale, représentation, dans l'espace de la page, d'un objet ou d'une idée, ou conversion, dans le temps du texte écrit, de ce qui relève du mouvement de la pensée, la mise en page devient à la fin du XIX^{ème} siècle un élément visible du poème dès lors que le vers est abandonné. La mesure du vers, comme mesure du temps de l'énonciation poétique, est remplacée par celle de la page blanche. Mais qu'en est-il chez Hugo dont Mallarmé dit qu' « il était personnellement le vers³⁷⁴ » ?

2) Analyses du « blanc » dans les poèmes des *Contemplations*

L'intérêt de Hugo pour la mise en page de ses textes, roman ou poésie, en dépit du carcan des habitudes éditoriales et des conventions littéraires de son temps, est connu. Dans sa correspondance et dans ses manuscrits, on trouve de nombreuses remarques à ce sujet. Ainsi René Journet et Guy Robert citent-ils, à propos des *Feuilles d'automne*, cette indication portée sur le manuscrit : « Ce blanc doit être très grand. Ne prendre que quatre ou cinq lignes pour la première page³⁷⁵. » Lors de l'impression de *Châtiments*, Hugo recommande de ne pas couper les vers, « que, dans tous les cas, il soit bien entendu qu'on entaillera la garniture pour les vers

³⁷³ « Les blancs en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers - plutôt subdivisions prismatiques de l'idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte. L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'autre part le Vers ou ligne parfaite. » Mallarmé (Stéphane), *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, préface, Gallimard, 1914, p. 1.

³⁷⁴ « Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discours ou narre, presque le droit à s'énoncer. Monument en ce désert, avec le silence loin ; dans une crypte, la divinité ainsi d'une majestueuse idée inconsciente, à savoir que la formule appelée vers est simplement elle-même la littérature ; que vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style. Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer ; pour, lui, se rompre. » Mallarmé (Stéphane), *Crise de vers*, in *Poésies*, Le Livre de poche, p. 196.

³⁷⁵ Journet (René) et Robert (Guy), *Autour des Contemplations*, Annales littéraires de l'université de Besançon, Les Belles Lettres, 1955, p. 10.

longs et qu'il n'y aura pas de pauvres hexamètres pliés en deux³⁷⁶ », ce qu'il redit lors de l'impression des *Contemplations* : « Pour le long vers, je me fiche que vous entamiez la garniture et que ce soit hideux en typographie [...] Mais ne brisez et ne pliez jamais de vers³⁷⁷. » Hugo donne des indications précises à son imprimeur quant à l'emploi du « blanc » pour l'édition des *Contemplations*.

Mettre vingt-quatre vers à la page. Si l'éditeur le désire on peut en mettre vingt-six.
Ne pas mettre de page blanche (faux titre) entre chaque pièce. Se borner à faire finir toutes les pièces en belle page et à jamais commencer une pièce sur un verso.
[...]
ne pas exagérer la largeur des blancs
imprimer les dates des pièces en très petits caractères (non-pareille) et tout à fait en bas de la page³⁷⁸.

Il souhaite au départ mettre une page blanche entre chaque pièce puis il y renonce compte tenu de l'ampleur du volume et se limite à exiger que chaque poème commence sur la page de droite, sujet sur lequel il revient dans sa lettre du 11 novembre 1855 à Hetzel après une nouvelle interrogation de son éditeur : « sur *page blanche*. J'ai voulu dire *faux titre*. Prenez les *Feuilles d'automne* ou les *Rayons et les ombres*, édition Renduel ou édition Delloye ; vous trouverez *entre chaque pièce* un faux titre ou page blanche, ce qui n'a rien de commun avec *tomber en belle page* comme dans les *Contemplations* (pardon de tout cet argot) or, les *Contemplations* devaient, au terme du traité, être imprimées avec faux-titres entre chaque pièce comme les *F. d'automne*, les *R. et les O.*, etc. C'est à ce sujet que vous m'écriviez que [...] je n'ai vu nul inconvénient à publier les 10 000 vers en renonçant aux faux titres ou pages blanches. Est-ce clair à présent ?³⁷⁹ » Il se plaint aussi de la suppression des tirets³⁸⁰, utilisés par lui comme pause rythmique, et de l'ajout de virgules qui rompent la continuité du vers³⁸¹ : « 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

³⁷⁶ Lettre de Victor Hugo à Hetzel, le 24 février 1853, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 1 : 1852-1853*. « Publication de *Napoléon le petit* et de *Châtiments*. », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 1979, p. 237.

³⁷⁷ Lettre de Victor Hugo à Noël Parfait, le 19 juillet 1855, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2*. « Victor Hugo publie *Les Contemplations* », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 150.

³⁷⁸ 13363 f.2, « Note pour l'imprimeur ». Voir Lettre de Victor Hugo à Hetzel, le 31 mai 1855, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2, op. cit.*, p. 131.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 195.

³⁸⁰ « 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. », Lettre de Victor Hugo à Noël Parfait, le 9 octobre 1855, *ibid.*, p. 176.

³⁸¹ Voir à ce sujet Dürrenmatt (Jacques), « Blancs et virgules », in *Victor Hugo et la langue*, Bréal, 2005, pp. 71-86.

toute ampleur disparaît sous cette vermine³⁸². » Il est donc très attentif à ce qu'on peut appeler la dimension temporelle de l'énonciation poétique, qu'elle se déploie dans le vers ou qu'elle réside dans les « blancs » qui sont liés à l'écriture poétique.

Hugo fait un usage particulièrement intéressant du « blanc » dans le livre IV des *Contemplations*, « *Pauca meae* », où il intercale une page presque blanche entre le poème 2 et le poème 3 : nous y reviendrons longuement dans la troisième partie de la thèse³⁸³.

La présence du « blanc » à l'intérieur des poèmes n'est pas non plus indifférente. Victor Hugo essaie de le faire comprendre à son correcteur Noël Parfait : « [...] je ne puis ajouter un alinéa à *Halte en marchant*. Les alinéas sont des chapitres³⁸⁴. » On a vu précédemment que l'opposition entre poèmes strophiques et poèmes non strophiques était un des éléments permettant d'établir une typologie des poèmes des *Contemplations*. Qu'il apparaisse lié à l'emploi de la strophe ou non, le « blanc » met en jeu le rapport entre temps de l'énoncé et temps de l'énonciation en contribuant au rythme du texte.

Dans le poème 11 du troisième livre qui porte pour titre un point d'interrogation, poème non strophique, le « blanc » qui sépare le dernier vers coïncide avec le changement de modalité temporelle du poème : le temps n'apparaît plus comme *donné*, il est *construit*. La première partie du poème, la plus longue, décrit le monde où nous vivons. L'anaphore de « où », en tête de vers, marque avec insistance les enchaînements de vers à vers. Elle insiste sur le lieu (« Une terre »), constitué comme un agrégat spatial par la juxtaposition des phrases nominales, l'accumulation de propositions sans verbe conjugué, la mise en chaîne des prédicats. Le monde décrit dans ce poème est en proie à la misère, à l'exploitation, à la guerre, c'est un monde sans regard (« sans yeux »), sans âme, et sans durée, un monde terrible où le temps est absent, où l'avenir n'existe pas.

Une terre au flanc maigre, âpre, avare, inclément,
Où les vivants pensifs travaillent tristement,
Et qui donne à regret à cette race humaine
Un peu de pain pour tant de labeur et de peine ;
Des hommes durs, éclos sur ces sillons ingrats ;
Des cités d'où s'en vont, en se tordant les bras,
La charité, la paix, la foi, sœurs vénérables ;

³⁸² Lettre de Victor Hugo à Paul Meurice, le 4 septembre 1859, à propos de *La Légende des siècles* in Victor Hugo, *Œuvres complètes*, édition chronologique sous la direction de Jean Massin, Club français du livre, tome 10, 1969, p. 1316

³⁸³ Voir Partie III, chapitre 3.

³⁸⁴ Lettre de Victor Hugo à Noël Parfait, le 19 juillet 1855, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2, op. cit.*, p. 150.

[...]
Où...
Où, toujours quelque part fume une ville en flamme,
Où se heurtent sanglants les peuples furieux ; -

Et que tout cela fasse un astre dans les cieux !

Le dernier vers coïncide avec un changement de modalité : de l'indicatif présent faisant le constat du monde tel qu'il est, on passe au subjonctif, mode du possible et de l'incertain (*temps in fieri*, où « l'image temps » n'est pas encore complètement réalisée, selon l'analyse de Guillaume). En s'arrachant à la chaîne continue des vers suivis, en faisant apparaître le « blanc », part temporelle du dire rendue visible, le poète pose la question : *cela*, ce « baigne », peut-il être différent ? Non pas ce monde peut-il changer mais est-il autre chose que *cela* ? Il construit, ne serait-ce que par l'hypothèse, une temporalité différente projetant notre monde « dans les cieux », dans un devenir ouvert figuré par le « blanc » sur lequel se détache le dernier vers. La rupture introduite par le « blanc » et le tiret, dans la continuité des vers suivis, correspond ici à un changement de temporalité énonciative : le temps *donné* laisse place à un temps *construit*, possible.

Dans le poème strophique, le « blanc » apporte une discontinuité énonciative. Celle-ci est compensée, dans certains poèmes, par une continuité narrative, thématique, ou grammaticale, parfois par un « sur chant » qui court de strophe en strophe, par exemple dans « Ibo » (VI, 2) et dans « Paroles sur la dune » (V, 13).

Dans d'autres poèmes, cette discontinuité est au contraire soulignée. Dans le poème 6 du livre IV « Quand nous habitons tous ensemble... », le « blanc » séparant les strophes prend le plus souvent la valeur d'une discontinuité chronologique. Comme dans un album de souvenirs, les strophes 3 à 9, sans enchaînement de l'une à l'autre, représentent un moment différent du passé, un « instantané », fragmentaire, sans que soit pris en compte l'ordre chronologique exact des événements.

Dans le poème 21 du livre I « Elle était déchaussée, elle était décoiffée », les questions posées par le poète à la jeune fille (« Et je lui dis : Veux-tu t'en venir dans les champs ? », « Veux-tu nous en aller sous les arbres profonds ? ») restent sans réponse. Situées toutes deux à la fin d'une strophe, elles sont suivies d'un « blanc » qui rend visible le silence et crée une attente où les regards et les gestes en disent plus long que les mots.

Elle était déchaussée, elle était décoiffée,
Assise, les pieds nus, parmi les joncs penchants ;
Moi qui passais par-là, je crus voir une fée,
Et je lui dis : Veux-tu t'en venir dans les champs ?

Elle me regarda de ce regard suprême
Qui reste à la beauté quand nous en triomphons,
Et je lui dis : Veux-tu, c'est le mois où l'on aime,
Veux-tu nous en aller sous les arbres profonds ?

Elle essuya ses pieds à l'herbe de la rive ;
Elle me regarda pour la seconde fois,
Et la belle folâtre alors devint pensive.
Oh ! comme les oiseaux chantaient au fond des bois !

Comme l'eau caressait doucement le rivage !
Je vis venir à moi, dans les grands roseaux verts,
La belle fille heureuse, effarée et sauvage,
Ses cheveux dans les yeux, et riant au travers.

Mont-l'Am., juin 183.

Entre la troisième et la quatrième strophe, le « blanc » en rompant la cohésion grammaticale construite par l'anaphore ne fonctionne pas tout à fait de la même façon : il marque moins un silence (du reste, les oiseaux chantent) qu'il n'indique une durée dans l'interstice laissé vide entre les éléments du texte.

Oh ! comme les oiseaux chantaient au fond des bois ! (fin de la strophe 3)

Comme l'eau caressait doucement le rivage ! (début de la strophe 4)

Le « blanc » souligne les harmonies sonores et sentimentales du poème en prolongeant la valeur imperfective de l'imparfait dans le présent de la conscience. Comme en musique lorsqu'une note est allongée quoique la mesure reste la même, ces deux alexandrins durent davantage que les douze syllabes qui les composent : ils s'allongent d'une durée que leur ajoute le « blanc » par l'enjambement de strophe à strophe. « Il [le « blanc »] a une durée, qui signifie aussi. Il est entre des paroles, *du côté de la parole*³⁸⁵. » Le *tempo* (la vitesse d'exécution de la diction du poème) n'est donc pas une simple affaire de subjectivité et d'interprétation personnelle. Il est marqué, en partie du moins, dans l'écriture, non par des signes additionnels comme en musique, mais éventuellement par le « blanc ». « Une page est un rythme³⁸⁶. »

³⁸⁵ Meschonnic (Henri), *Critique du rythme*. Anthropologie historique du langage, Verdier, 1982, p. 304.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 303.

Le « blanc » dispose le texte dans le temps de l'énonciation établissant ainsi, de façon étroite et souvent subtile, des liens avec le temps représenté.

E. L'ordre du texte

Comme le disent Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine, qui consacrent un chapitre à « la construction du poème »,

Le sujet n'est guère à la mode aujourd'hui. D'abord parce qu'il rappelle des souvenirs scolaires [...] Plus profondément ensuite parce que l'étude de la construction se situe en dehors du champ défini par les méthodes critiques d'aujourd'hui. Ces méthodes se caractérisent en effet par l'accent mis sur les structures au détriment du mouvement, sur les relations paradigmatiques au détriment des relations syntagmatiques. À cet égard les recherches sémantiques sont du même côté que les analyses structuralistes formalistes [...] Et c'est dans le domaine de la poésie que ce refus de la succession se manifeste avec le plus de clarté, rejoignant ainsi le préjugé contemporain selon lequel la poésie ne doit pas raconter mais dire et perpétuer³⁸⁷.

Deux obstacles sont signalés. L'un concerne la méthode utilisée pour analyser les textes qui donne la préférence aux structures plutôt qu'au mouvement du texte, l'autre concerne la conception de la poésie lyrique qui prescrit des règles de composition et impose une visée idéologique à l'écriture poétique : dire, perpétuer, chanter, plutôt que raconter, chercher l'éternité plutôt que se situer dans le temps. Or cette conception, en amont du texte, influence le choix des méthodes d'analyse – on l'a vu dans le chapitre préliminaire sur temps et lyrisme. Prenant leur distance par rapport à cette conception, les deux auteurs définissent la composition du poème comme « ce qui en fait quelque chose d'irréversible ». Ils précisent : « Ce n'est donc pas non plus ce que certains linguistes appellent la cohésion du poème³⁸⁸. » Mais étrangement, leurs analyses prennent peu en compte, par la suite, ce qu'ils ont appelé le « mouvement du poème ». Ainsi Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine, reprenant le critère de déplaçabilité défini par E. Haüblein, distinguent-ils des poèmes construits « par variation », qui « n'implique ni progression ni même ordre et n'utilise que la succession d'éléments à la fois semblables et différents³⁸⁹ », des poèmes construits par progression, qu'elle soit narrative ou argumentative. Pour eux, il y aurait donc des strophes déplaçables sans que cela apporte

³⁸⁷ Molino (Jean) et Gardes-Tamine (Joëlle), *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome 2. De la strophe à la construction du poème, PUF, Linguistique nouvelle, 1988, p. 116.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 117.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 121.

« de modification sensible à la cohérence du poème et sans que l'un des deux ordres semble préférable à l'autre³⁹⁰. »

Pour nous, l'ordre des strophes, leur succession, comme l'ordre de succession de tous les signifiants du texte, sont essentiels. Ils sont immanents au sens du texte. L'idée que le poème se déroule dans le temps amène plusieurs corollaires : le poème a une durée et un ordre, il est irréversible. Michel Grimaud, en étudiant la « mise en ordre des idées³⁹¹ » dans le poème, s'intéresse, sans la nommer ainsi, à ce que nous appelons son rythme ou sa composition temporelle. Il précise que cette notion n'a rien de spécifique à la poésie³⁹², en quoi il a raison. Mais si cette notion n'est pas spécifique à la poésie, elle n'y est pas, à notre connaissance, suffisamment étudiée.

1) La fin du poème et l'ordre des mots : « Spes » (VI, 21)

Michel Grimaud fait la preuve que la disposition des mots dans un poème est consubstantielle à son sens, en changeant l'ordre des vers 20 à 26 qui terminent le poème « Spes » (VI, 21) des *Contemplations* et en constatant les modifications de sens qui en découlent.

Ordre du poème :

- 20 Et tout, hormis le coq à la voix sibylline,
- 21 Raille et nie ; et passants confus, marcheurs nombreux,
- 22 Toute la foule éclate en rires ténébreux
- 23 Quand ce vivant, qui n'a d'autre signe lui-même
- 24 Parmi tous ces fronts noirs que d'être le front blême,
- 25 Dit en montrant ce point vague et lointain qui luit :
- 26 Cette blancheur est plus que toute cette nuit !

³⁹⁰ Molino (Jean) et Gardes-Tamine (Joëlle), *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome 2. De la strophe à la construction du poème, PUF, Linguistique nouvelle, 1988, p. 50.

³⁹¹ Grimaud (Michel), *Pour une métrique hugolienne*, Textes de Ténint (Wilhem), Aae (Gustaf), Martinon (Philippe), précédés d'une introduction de Michel Grimaud intitulée « Illustration et défense de la métrique », Minard, « Reprint érudition poche », 1992, p. 18.

³⁹² « Disons d'abord que la notion n'a, bien sûr, rien de spécifique à la poésie. Les grammairiens et les linguistes en parlent aussi bien au niveau de la phrase (thème, rhème ; topique, commentaire) qu'à celui du discours (problèmes de cohésion et de cohérence discursive). Cependant, le texte poétique peut exploiter cet aspect du discours plus systématiquement puisque la poésie est écrite (on peut la relire) et puisque le public de la poésie s'attend à fournir une lecture plus lente faite de jouissance face au mot singulier ou à l'organisation particulière des vers. », *ibidem*.

Ordre modifié³⁹³ :

- 20 Quand ce vivant, qui n'a d'autre signe lui-même
- 21 Parmi tous ces fronts noirs que d'être le front blême,
- 22 Dit en montrant ce point vague et lointain qui luit :
- 23 Cette blancheur est plus que toute cette nuit !
- 24 Chacun, hormis le coq à la voix sibylline,
- 25 Raille et nie ; et passants confus, marcheurs nombreux,
- 26 Toute la foule éclate en rires ténébreux.

La modification consiste à intervertir l'ordre de deux propositions, la proposition subordonnée de temps « Quand ce vivant... » et la proposition dont elle dépend « Toute la foule éclate en rires ténébreux », elle-même coordonnée à une autre proposition « Et tout [...] / Raille et nie ». Dans les deux cas, la subordination introduite par « quand » exprime un rapport de simultanéité : l'ordre des idées, quel que soit l'ordre des propositions, reste inchangé. L'ordre logique du texte n'est pas modifié, seul change l'ordre temporel de l'énonciation. Dans la version modifiée, la subordonnée temporelle vient avant la proposition qui la régit, dans la version originale, elle vient après celle-ci.

La valeur sémantique de chaque segment est préservée, écrit Michel Grimaud, mais la progression des idées (et donc les rapports entre elles) n'est plus la même. Le coin d'espoir luit encore mais le dédain de la foule pour le mage domine, étant, au sens propre comme au figuré, le dernier mot³⁹⁴.

Si l'on intervertit les deux propositions de la dernière phrase, dans un cas, c'est le cri du vivant qui l'emporte, dans l'autre, c'est le cri railleur de la foule. Le sens du poème n'est plus le même. Pourtant, du point de vue de la logique de la phrase, les deux positions sont équivalentes. L'exemple est à ce titre très clair : il signifie qu'il y a un ordre temporel dans la composition d'un poème. Le poème a une temporalité fondée sur le rapport entre temps de l'énoncé et temps de l'énonciation.

Dans l'analyse de Michel Grimaud, la place finale du poème est décrite comme étant celle « au sens propre comme au figuré », du « dernier mot ». Au sens propre, en effet, le dernier vers du poème est une phrase de discours direct d'un locuteur qui a d'abord été présenté comme personnage dans le poème. Le « vivant » qui parle est le dernier à avoir la parole et il a le dernier mot. Au sens figuré, occuper le dernier vers signifie donc « avoir le dernier mot ». Le poème repose en effet sur une opposition entre la nuit, symbolisant ici le pessimisme, la négation de tout idéal, l'esprit de sarcasme, et la blancheur du jour, symbolisant l'espoir :

³⁹³ Grimaud (Michel), *op. cit.*, p. 19.

³⁹⁴ *Ibidem*

« Cette blancheur est plus que toute cette nuit ! » Le dernier vers marque en quelque sorte la victoire de l'un des termes de l'antithèse sur l'autre en donnant l'avantage à l'espoir sur les ténèbres. Modifier l'ordre du texte ici, ce serait donc manquer le vers de clausule, « typiquement hugolien », dit Michel Grimaud. Nous ajouterons que l'importance de ce vers vient de ce qu'il ne clôt pas le texte, contrairement à ce que suggère son nom. Mal nommé, ce type de vers, fréquent chez Hugo, ressortit à une esthétique qui n'est pas en effet celle du poème clos sur lui-même où le dernier vers a pour rôle de refermer une série, de clore une succession chronologique, de résoudre un conflit, de conclure une démonstration. Au contraire, il est la cheville ouvrière d'une ouverture sur une durée qui existe en dehors du poème et qui prend sens grâce à lui. Le poème lyrique, à la différence du poème épique et du récit, suppose une durée extérieure au poème, qu'on qualifiera donc de durée lyrique.

Dans le poème « Spes », le dernier vers, désignant par le déictique la blancheur du jour qui se lève, inverse le premier plan et l'arrière-plan, à la fois temporel et descriptif, en ouvrant le poème sur une autre durée située hors-texte.

Un seul homme debout, qu'ils nomment le songeur,
[...]
Dit en montrant ce point vague et lointain qui luit :
« Cette blancheur est plus que toute cette nuit ! »

Loin de clore le texte, le dernier vers crée ainsi une tension, un mouvement vers cet au-delà du texte, désigné au seuil du texte, à l'ouverture de la page, comme la lumière de l'aube. Il dessine le mouvement de l'Esprit vers son accomplissement. Le mot « blancheur » n'est pourtant pas lui-même le dernier mot du poème. Le dernier mot est « nuit ». La blancheur du jour est un « coin » dans la nuit qui se referme presque immédiatement. Les pages des *Contemplations* ne sont pas blanches mais noires. « Spes », dit le texte, mais ce n'est pas un espoir déclamé triomphalement. Le jour n'est qu'entrevu : « C'est à peine un coin blanc, pas même une rougeur. » Désigné, montré du doigt par le songeur, il est un signe rendu visible par « ce vivant qui n'a d'autre signe lui-même / Parmi tous ces fronts noirs que d'être le front blême. »

2) Progression du poème : « Le poète s'en va dans les champs... » (I, 2)

La continuité du poème « Le poète s'en va dans les champs... », non strophique, sans « blanc », composé de vingt alexandrins aux rimes suivies, correspond non seulement à l'élan

de la marche du poète mais aussi à une absence de segmentation du temps de l'énoncé. Et pourtant, le poème comporte bien un déroulement temporel et une certaine forme de narrativité.

Le poète s'en va dans les champs ; il admire,
Il adore, il écoute en lui-même une lyre ;
Et le voyant venir, les fleurs, toutes les fleurs,
Celles qui des rubis font pâlir les couleurs,
Celles qui des paons même éclipsaient les queues,
Les petites fleurs d'or, les petites fleurs bleues,
Prennent pour l'accueillir agitant leurs bouquets,
De petits airs penchés ou de grands airs coquets,
Et, familièrement, car cela sied aux belles :
« Tiens ! c'est notre amoureux qui passe ! » disent-elles.
Et, pleins de jour et d'ombre et de confuses voix,
Les grands arbres profonds qui vivent dans les bois
Tous ces vieillards, les ifs, les tilleuls, les érables,
Les saules tout ridés, les chênes vénérables,
L'orme au branchage noir, de mousse appesanti,
Comme les ulémas quand paraît le muphti,
Lui font de grands saluts et courbent jusqu'à terre
Leurs têtes de feuillée et leurs barbes de lierre,
Contemplant de son front la sereine lueur,
Et murmurent tout bas : C'est lui ! c'est le rêveur !

Les Roches, juin 1831.

Le poème est constitué de deux parties de longueurs inégales, la première (les vers 1 et 2) étant beaucoup plus courte que la seconde (les vers 3 à 20). Dans les deux premiers vers, le poète est le sujet des verbes (« le poète s'en va », « il admire », « il adore », « il écoute »). Dans les dix-huit vers restants, la nature, personnifiée, devient à son tour sujet : les fleurs et les arbres regardent le poète qui se promène dans les champs, inversant le rapport attendu, puisque ce n'est pas le poète qui contemple la nature mais la nature qui contemple le poète (« [ils] contemplant de son front la sereine lueur »). La liaison entre ces deux parties est assurée par la coordination « et » au début du vers 3 (« Et le voyant venir, les fleurs... »). Elle est donc visiblement marquée d'autant plus que le « et » est repris au début du vers 11 pour lier les deux sous parties de la seconde partie, l'une consacrée aux fleurs, l'autre aux arbres (« Et, pleins de jour et d'ombre et de confuses voix, / Les grands arbres profonds qui vivent dans les bois »). À l'intérieur de ces sous parties, la coordination est utilisée aussi pour introduire les discours cités (« Et, familièrement, car cela sied aux belles: / « Tiens ! c'est notre amoureux qui passe ! » disent-elles. » vers 9-10 ; « Et murmurent tout bas : C'est lui ! c'est le rêveur ! » vers 20). Le poème est donc construit, sur une structure binaire, par

additions³⁹⁵ : d'un côté on a le poète, de l'autre, la nature, et chaque partie est dédoublée. On peut schématiser cette composition de la façon suivante :

Le poète s'en va dans les champs / il écoute en lui-même une lyre
et les fleurs [l'accueillent]...et disent....
et les arbres [le saluent]...et murmurent tout bas ...

Mais cette construction logique n'est que le développement de la phrase noyau du poème : « Le poète s'en va dans les champs » comme le fait entendre une première série d'équivalences entre « champs » / [chants] / « lyre » à laquelle répondent à la fin du poème les échos sonores entre « lierre » / « lueur » / « lui » / « le rêveur » qui forment l'anagramme de « lyre ». Le poème dans son entier repose sur un double mouvement d'intériorisation et de distanciation. Les fleurs disent : « Tiens ! c'est notre amoureux qui passe ! » ; les arbres disent : « C'est lui ! c'est le rêveur ! » L'adjectif possessif (« notre ») est remplacé par l'article et le pronom de 3ème personne (« lui », « le rêveur »). L'énonciation met à distance la figure du poète. À l'inverse, le discours des fleurs est introduit par le verbe « dire » et il est cité entre guillemets alors que celui des arbres est introduit par le verbe « murmurer » auquel est adjoint le complément « tout bas » et n'est pas cité entre guillemets ou après tirets : la parole de la nature est intériorisée dans le poème. Ce double mouvement nous ramène à la première partie du texte, comportant elle-même un mouvement de distanciation « le poète s'en va dans les champs » et un mouvement d'intériorisation « il écoute en lui-même une lyre ».

Le premier, la mise à distance, l'écart, le départ, « Le poète s'en va », est premier dans l'ordre du texte. « Le poète s'en va dans les champs » puis « il écoute en lui-même une lyre » : le passage du mot « champs » au mot « lyre », par le relais implicite de l'homonyme du premier, se fait par un développement à la fois syntagmatique et paradigmatisé. On ne peut inverser l'ordre de ces éléments. C'est par l'action « le poète s'en va dans les champs », en

³⁹⁵ Les additions, par groupe binaire le plus souvent ou par énumérations, sont très nombreuses dans ce texte :

v.1-2 : « il admire » / « il adore »

v.3 : « les fleurs, toutes les fleurs »

v.4-5 : « celles qui... » / « celles qui... »

v.6 : « les petites fleurs d'or, les petites fleurs bleues »

v.7 : « de petits airs penchés ou de grands airs coquets »

v.11 : « pleins de jour et d'ombre et de confuses voix »

v.12-13-14-15 : « Les grands arbres profonds qui vivent dans les bois / Tous ces vieillards, les ifs, les tilleuls, les érables, / Les saules tout ridés, les chênes vénérables, / L'orme... »

v.17 : « Lui font de grands saluts et courbent jusqu'à terre »

v.18 : « Leurs têtes de feuillée et leurs barbes de lierre »

v.19-20 : « Contemplant... » / « Et murmurent ».

apparence la plus prosaïque qui soit, la plus ordinaire, dans un vers aux allures de prose³⁹⁶, qu'a lieu le poème. C'est par la narration (le poème peut en effet être dit narratif quoiqu'il n'y ait en fait qu'une action, celle rapportée dans la première mesure³⁹⁷ du premier alexandrin) que s'accomplit la voix poétique, non celle d'un *je* qui parle (selon la conception traditionnelle du lyrisme - on a vu que l'énonciation met à distance la figure du poète -), ni même d'un poète qui contemple (ce sont les arbres qui *contemplant* le poète, et non l'inverse) mais celle qui, par une marche non calculée, sans but³⁹⁸, fait du *poète* un *rêveur*.

Hugo réalise ici le projet d'écriture exposé dans la préface des *Odes* (1822) en développant une phrase noyau, ici placée au début du poème. « Il [l'auteur de ce recueil] a donc pensé que, si l'on plaçait le mouvement de l'Ode dans les idées plutôt que dans les mots, si, de plus, on en essayait la composition sur une idée fondamentale quelconque qui fût appropriée au sujet, et dont le développement s'appuyât dans toutes ses parties sur le développement de l'événement qu'elle raconterait, [...] on pourrait jeter dans l'ode quelque chose de l'intérêt du drame...³⁹⁹ » Les deux premiers vers du poème peuvent être considérés comme « l'idée⁴⁰⁰ » que le poème développe. Ils sont construits sur une sorte de dédoublement qui ne vaut pas identité mais progression. C'est ce dédoublement qui contribue au mouvement du poème.

Le poète s'en va dans les champs ; il admire,
Il adore, il écoute en lui-même une lyre

Action (« Le poète s'en va dans les champs ») et pensée (« il écoute en lui-même une lyre ») sont simultanées, ce sont les deux aspects d'un même procès qui renvoient au même laps de temps. La succession des signifiants dans les deux vers, en particulier la suite des quatre verbes au présent, ne vaut pas ici succession dans le temps de l'énoncé. Le tiroir verbal du présent, rappelons-le, crée cette possibilité, à la différence du passé simple⁴⁰¹ dont la succession sur le plan des signifiants vaut presque toujours succession sur le plan des signifiés. Ainsi de nombreux parallélismes entre le premier et le deuxième vers créent la

³⁹⁶ On note le rejet interne du complément circonstanciel, et le contre-rejet externe, regroupant dans le même élan les trois verbes « il admire », « il adore », « il écoute ».

³⁹⁷ Nous utilisons le terme de « mesure » dans le sens d'unité rythmique délimitée par le rapport entre temps de l'énonciation et temps de l'énoncé.

³⁹⁸ Voir à ce sujet l'article de Philippe Le Roux « Éloge de la promenade » in *Corps en mouvement*, Études réunies par Alain Vaillant, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1996.

³⁹⁹ Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Poésie I*, p. 55.

⁴⁰⁰ Riffaterre parlerait de « matrice », voir Riffaterre (Michael), *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1983, p33.

⁴⁰¹ Vetters écrit à propos du passé simple qu'il « exprime la succession, sauf s'il est employé dans un contexte où une interprétation linéaire serait plus coûteuse qu'une interprétation non linéaire », Vetters (Carl), *Temps, aspect et narration*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996, p. 150

cohérence temporelle de ce segment. *Il admire / il adore*, de part et d'autre des deux vers, l'un en position finale, l'autre en position inaugurale, constitue, sur le modèle de la rime enchaînée⁴⁰² (même son initial en /ad-/ et même son final en /-r(e)/), le pivot dans la structure en chiasme des deux vers. Le rythme 9/3 (vers 1), 3/9 (vers 2), avec deux césures effacées, qui est un des éléments du chiasme, met en valeur l'équilibre rythmique des deux propositions « le poète s'en va dans les champs » / « il écoute en lui-même une lyre » et le rapport sémantique entre ces deux mesures. Les deux compléments circonstanciels « dans les champs » / « en lui-même », bien qu'opposés logiquement, sont ainsi superposés. Ils spécifient le sens des deux verbes *admirer* et *adorer*, pivot sémantique de ce début de poème et sur lequel est construit tout le texte : « admirer » est le regard vers l'extérieur (*ad-mirare*) et « adorer » le regard vers l'intérieur (*ad-orare*: fausse étymologie sur le modèle précédent par « dérivation » dirait Riffaterre). Mais ils ne sont pas non plus totalement équivalents. Poser leur équivalence sur un axe paradigmatique reviendrait à supprimer la progression du poème. Pour *adorer*, il faut d'abord *s'en aller dans les champs*. L'amplification temporelle, au plan des signifiants, est tout aussi importante que l'unité temporelle, au plan du signifié. C'est en prenant la mesure (au sens musical, rythmique et philosophique du terme) de ce qui sépare et relie l'une et l'autre de ces deux expressions, « le poète s'en va dans les champs » / « il écoute en lui-même une lyre », que le poème se constitue.

S'il n'y a pas, dans ce poème, un ordre des événements comme dans le récit traditionnel, il y a tout de même une temporalité dont la particularité est d'être irréversible⁴⁰³.

⁴⁰² Le cas étudié se situe entre deux procédés, celui de la rime enchaînée qui reprend la base lexicale du mot de rime pour l'enchaîner à la suite et celui de la rime fratrisée qui reprend non seulement la syllabe de rime mais le mot entier. Voir Mazaleyra (Jean), *Éléments de métrique française*, Armand Colin, U2, 1974, p. 187.

⁴⁰³ Nous contestons donc les propos du Groupe *Mu* qui tendent à faire croire que nous serions victime d'une illusion lorsque nous accordons de l'intérêt au « déroulement chronologique du discours » : « Nous voulons suggérer que toute lecture d'une succession de segments tend à narrativiser cette succession. Il est difficile de dire exactement si cette projection d'une forme narrative sur ce que nous avons appelé l'aspect démonstratif du poème est supportée par le texte ou non et, si oui, dans quelle mesure. [...] De la sorte, nous valorisons si bien le déroulement chronologique du discours qu'il n'est plus possible de concevoir le texte dans un ordre autre que celui dont il procède. [...] Il vaut donc la peine de schématiser la trame du poème en la réduisant aux lignes de force d'un modèle narratif tel que le modèle actanciel [...] Nous avons d'ailleurs voulu montrer que dans une large mesure la lecture poétique reconnaît la structure organisatrice du texte bien plus dans un modèle tabulaire spécifique que dans une disposition linéaire qui, pour le poème, est avant tout instrumentale. », Groupe *Mu*, *Rhétorique de la poésie*, Seuil, 1990, collection Points (1ère éd., 1977), p. 316-319.

▪ Conclusion

Le rythme, s'il est défini comme la disposition de ce qui est en mouvement, dépasse largement les seuls éléments de la versification. En ce sens, le vers, la strophe, le « blanc », l'ordre du texte, sont des constituants temporels. On peut émettre l'hypothèse que dans l'écriture poétique, le vers, mesure objective du temps de l'énonciation, compense l'absence de mesure du temps de l'énoncé. Victor Hugo, par l'attention qu'il montre à la temporalité du poème prouve qu'il est non seulement « le vers personnellement » (Mallarmé) mais le rythme personnellement : « Jusque dans la rythmique de la typographie. Hugo a la typographie de son écriture. Le rythme du sens, de son sens, chez lui, est plus fort que la codification métrique⁴⁰⁴ ». Peut-être parce que pour lui « le rythme [...] est le battement du cœur de l'infini. Dans le rythme, loi de l'ordre, on sent Dieu⁴⁰⁵ ».

⁴⁰⁴ Meschonnic (Henri), *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 40.

⁴⁰⁵ Victor Hugo, *William Shakespeare*, I, III, « L'art et la science », 2, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 293.

DEUXIÈME PARTIE

Les poèmes du temps dans *Les Contemplations*

INTRODUCTION

Dans cette deuxième partie de la thèse, nous nous proposons d'étudier le temps hugolien dans les poèmes des *Contemplations* : l'instant présent, le sentiment de la durée, l'éternité, le souvenir, la brièveté du temps, l'histoire, la mémoire, le devenir. Le temps ne se réduit pas en effet à une suite de dates et il ne se résume pas à l'histoire, telle qu'on la définit le plus couramment. On rassurera donc les lecteurs qui, pensant qu'il n'y pas de temps dans *Les Contemplations* - à la différence de ce qui peut sembler plus évident dans *Châtiments* ou *La Légende des siècles* -, pourraient croire que l'on s'est trompé d'objet d'étude.

Le temps, on l'a vu dans l'introduction générale, n'est pas une notion simple : dès que l'on s'interroge sur le temps, les difficultés commencent. « Qu'est-ce donc que le temps ? demande Saint Augustin. Si personne ne me le demande, je le sais ; mais si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne le sais plus⁴⁰⁶. » Aujourd'hui, si les connaissances scientifiques permettent d'enrichir la réflexion sur le temps – ainsi, par exemple, des chercheurs viennent de montrer qu'il existerait une « horloge biologique » universelle qui

⁴⁰⁶ Saint Augustin, *Les Confessions*, livre onzième, chapitre 14, Flammarion GF, 1964, p. 264.

indiquerait l'alternance du jour et de la nuit de la même façon dans tous les règnes du vivant⁴⁰⁷ - , il n'en demeure pas moins que définir le temps reste problématique et que, vraisemblablement, le sentiment que les hommes ont du temps est en grande partie historique.

▪ **Georges Poulet, *Études sur le temps humain***

Georges Poulet dans ses *Études sur le temps humain*⁴⁰⁸ montre le caractère historique du sentiment du temps, en étudiant les textes de grands auteurs français et en analysant comment le rapport au temps a évolué du moyen-âge jusqu'à nos jours. Ainsi pour le chrétien du moyen âge, le monde et lui-même subsistaient dans la durée car, existences créées par Dieu, Dieu leur donnait un principe de conservation qui les rendait aptes à continuer à exister. Le sentiment de durée était orienté vers une fin, rapprochant la créature de la contemplation de Dieu à mesure que, s'accomplissant dans le temps, celle-ci tendait à se dégager du temps. À la Renaissance, explique le critique, le sentiment du temps changea radicalement pour les Humanistes dès lors qu'il ne fut plus rattaché à une cause externe, transcendante, mais à une présence continue, immanente à l'univers, « qui s'appelait pour ainsi dire indifféremment Dieu, Nature, Âme du monde, ou Amour⁴⁰⁹ ». Mais pour les Réformateurs, l'homme, déchu par sa faute, avait perdu sa nature divine : vivant dans l'angoisse du néant qui surgissait à chaque instant, il ne pouvait qu'espérer, par un acte de foi, être racheté par la volonté divine. Comme le souligne Georges Poulet, l'existence humaine « ne se fondait plus sur Dieu créateur et conservateur mais sur Dieu rédempteur⁴¹⁰ ». Au XVII^{ème} siècle, la pensée moderne s'est conçue en dehors du mouvement du temps, dans un moment présent, initial qui en quelque sorte correspondait au moment initial de la création. « La pensée humaine ne se sent plus faire partie des choses. Elle s'en distingue pour les penser⁴¹¹ » écrit Georges Poulet. La discontinuité de ces instants appelait en retour l'idée de création continuée, qui subsistance du moyen âge, revenait ainsi en force au XVII^{ème} siècle. Mais le sentiment de discontinuité du temps s'accompagnait surtout d'une inquiétude que seule la grâce, elle-même momentanée, pouvait combler en ramenant l'âme ou l'esprit à un dépouillement originel, sans cesse à

⁴⁰⁷ « C'est en étudiant les cycles circadiens d'un globule rouge et d'une algue unicellulaire que le biologiste Akhilesh Reddy a découvert des protéines universelles (les peroxyrédoxines) qui, en sous-main, se modifient toutes les 24 h et donneraient son rythme à l'horloge » écrit Abdoun (Elsa), « Le temps des origines bat en nous », in *Sciences et vie*, mai 2011, n° 1124, p. 106.

⁴⁰⁸ Poulet (Georges), *Études sur le temps humain*, Plon, 1952-1964, quatre tomes.

⁴⁰⁹ Poulet (Georges), *Études sur le temps humain*, Plon, tome 1, 1952, p. 13.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 16.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 18.

retrouver. Le XVIII^{ème} siècle se caractérise par le retrait de Dieu du monde présent, puisque Dieu n'était plus conçu comme conservateur de l'univers mais comme son auteur initial, comparable à l'horloger qui aurait agencé une fois pour toutes la machine du monde, en un « moment lointain et quasi fabuleux qui fut le premier moment des choses⁴¹² ». Etre, c'était sentir. L'intensité de la sensation pouvait même procurer la jouissance de se sentir cause de soi-même, comme Dieu. Et grâce au souvenir, l'homme pouvait échapper à l'instantanéité de la sensation actuelle, il existait donc par son présent et son passé. Georges Poulet fait remarquer avec justesse que le rôle de la mémoire dans cette histoire du temps a été de permettre la conception d'une durée non plus chrétienne mais laïque. Mais ce sentiment de durée, aboli depuis deux siècles, amenait le romantique à éprouver dans l'instant un manque, sous la forme du désir ou du regret. « Dès lors, la nostalgie romantique s'avère comme la nostalgie de cette vie que l'âme ne peut jamais pleinement se donner en aucun moment, et que néanmoins elle découvre toujours en deçà ou au-delà du moment, dans le domaine insaisissable de la durée⁴¹³. » La mémoire apparaissait donc à la fois comme le moyen de retrouver le passé perdu et de prendre conscience de la perte irréparable de ce passé. Même l'avenir devenait une source d'angoisse, la durée semblant rompue en son milieu : l'homme sentait alors son existence lui échapper à la fois par le passé et par le futur.

▪ **Hugo et le « romantisme de la *continuité sentie*⁴¹⁴»**

Mais dès le romantisme et tout au long du XIX^{ème} siècle, il a existé un autre rapport au temps que Georges Poulet nomme « romantisme de la *continuité sentie* » fondée sur l'analogie entre le sentiment intime de la durée et la durée universelle. Temps humain et temps cosmique se trouvaient ainsi réunis dans un même mouvement continu. *Les Contemplations* de Victor Hugo publiées en 1856 se situent de ce côté du romantisme où le « temps ainsi vécu n'est pas un temps révolu mais un temps qui se fait et jamais ne s'achève⁴¹⁵ ». Ainsi l'on verra comment, dans le temps présent de la contemplation, un temps non mesuré, le poète perçoit le monde dans la durée vraie sans que lui-même s'isole en dehors du monde contemplé. Dans les poèmes de Hugo, temps de l'âme et temps du monde semblent se déployer dans la même « extase ». La contemplation du présent se prolonge parfois de la

⁴¹² Poulet (Georges), *Études sur le temps humain*, Plon, tome 1, 1952, p. 25.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 34.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 40.

vision du possible dans l'intuition du devenir où la conscience historique est aussi une conscience cosmique. Même dans les souvenirs d'enfance, le poète retrouve le passage du temps : d'abord parce que le poète adopte dans son écriture « le mouvement du souvenir » (Bergson), ensuite parce que les souvenirs évoqués sont eux-mêmes des moments où le sentiment du temps était essentiel, enfin parce que les souvenirs se temporalisent dans le présent de l'écriture. Le passé double le présent de sa présence : les morts ne sont jamais loin chez Hugo. Le temps n'est pas perdu, « il est là, au dehors, parmi les choses⁴¹⁶ » : ainsi « tout vit ! Tout est plein d'âmes ». Les choses sont animées, elles sont la mémoire du monde.

▪ Les poèmes du temps dans *Les Contemplations* : sens et forme

Mais notre approche n'est pas seulement thématique. Nous avons ainsi, dans la première partie de la thèse, cherché à dégager ce que nous avons appelé les constituants linguistiques de temps et nous avons vu comment une théorie de l'énonciation, conçue dans un sens large, pouvait nous y aider. Il s'agira pour nous, au cours des chapitres de cette deuxième partie, de cerner des réseaux de *sens* et de *formes* et de considérer chaque poème comme un tout, et non d'extraire un vers ou deux des uns et des autres pour illustrer un discours construit en dehors des textes. En ce sens, notre démarche est différente de celle de Georges Poulet. La volonté d'élaborer une lecture immanente des poèmes se fonde en effet sur l'idée, et le constat, qu'ils ne font pas que parler du temps mais qu'ils construisent eux-mêmes leur temporalité : ce sont des poèmes *du temps* et non seulement *sur le temps*.

Nous avons noté en effet que les poèmes des *Contemplations* où le poète adopte la même position face au temps comportent souvent les mêmes caractéristiques formelles. L'opposition entre poème strophique et poème non strophique, souvent considérée comme arbitraire et sans signification, et n'ayant d'intérêt éventuel que dans une histoire des formes littéraires, apparaît ainsi dans notre étude comme une caractéristique essentielle puisqu'elle crée une première ligne de partage entre les poèmes. D'un côté, des textes élaborant une construction du temps, qu'il soit passé, futur, ou présent : et l'on trouve la strophe. De l'autre, des textes où le temps semble *donné*, c'est le temps de la chose vue ou racontée, ou du discours lui-même énoncé comme certitude : et le poème est non strophique. L'opposition entre poème strophique et non

⁴¹⁶ Poulet (Georges), *Études sur le temps humain*, Plon, tome 2, 1952, p. 210.

strophique correspondrait donc dans *Les Contemplations* à deux rapports au temps, ou représentations du temps, l'un où le temps est *construit*, l'autre où le temps est *donné*.

Cette opposition est évidemment à prendre avec beaucoup de précautions et les termes choisis valent ce qu'ils valent⁴¹⁷. Ils se justifient cependant lorsqu'on analyse les textes : les poèmes du souvenir et les poèmes de la contemplation *hic et nunc* sont narratifs mais ils s'opposent dans la mesure où dans les premiers, l'image du passé est construite par l'alternance de deux perspectives temporelles, alors que dans les seconds, le temps (à la fois, le temps de l'énonciation et le temps de l'énoncé) se déroule de façon continue et sans rupture, c'est pourquoi il semble *donné*. Les premiers sont généralement strophiques, les seconds non strophiques. De même, lorsque Victor Hugo parle du devenir universel et de l'histoire, ses poèmes relèvent du discours mais dans le premier cas, il utilise la strophe, qui construit une image temporelle par accumulation et rupture, alors que dans le second, il recourt davantage aux vers suivis, donnant l'impression que le temps est *donné*. Et les variantes apparaissent toujours significatives dans leur relation avec les autres poèmes qui présentent des points communs. Nous proposons de schématiser ces oppositions dans le tableau ci-après.

⁴¹⁷ À rapprocher de l'opposition entre l'évidence de la preuve documentaire et la construction par l'imagination. Voir Ricœur (Paul), *Temps et récit*, Seuil, tome 3, 1983, p. 256.

		Forme		
Type		Strophique	Strophique/non strophique	non strophique
	Discours	poèmes du devenir (temps de l'énoncé : futur)		poèmes de l'histoire (temps de l'énoncé : passé)
	Discours/narration		poèmes de la vie et de la mort (temps de l'énoncé : passé, présent, futur)	
	Narration	poèmes du souvenir (temps de l'énoncé : passé)		poèmes de la contemplation (temps de l'énoncé : présent)
		Temps construit		Temps donné

Les critères qui apparaissent au terme de cette étude sur le temps dans *Les Contemplations* comme essentiels sont, d'une part, l'opposition entre poème strophique et poème non strophique, d'autre part, l'opposition entre poème discursif et poème narratif. À partir de ces deux critères, on distingue quatre types principaux de poèmes du temps, auquel s'adjoint un cinquième qui est intermédiaire. L'aboutissement de ce double travail sur le sens et la forme est donc l'ébauche d'une typologie qui sous-tend nos cinq chapitres : contempler ; se souvenir ; écrire l'histoire ; naître, vivre et mourir ; le devenir universel.

DEUXIÈME PARTIE

Les poèmes du temps dans *Les Contemplations*

CHAPITRE 1. Contempler

Le titre du recueil *Les Contemplations* est l'un des éléments qui laisse à penser, à celui qui n'a pas encore lu l'œuvre, que Victor Hugo propose à ses lecteurs une méditation hors du temps. C'est du moins le sens que l'on retient généralement du mot *contemplation*. Mais nous allons voir que, tout au contraire, contempler pour Victor Hugo, c'est éprouver le sentiment de la durée ici et maintenant.

A. Définition du mot « contemplation »

Selon le *Grand Dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle* de Pierre Larousse⁴¹⁸, le mot *contemplation* recouvre trois sens. Au sens propre, c'est l'action de contempler, de regarder, d'observer avec attention ; au sens figuré, il désigne une rêverie intellectuelle ; enfin dans un sens théologique, il renvoie à un état dans lequel l'âme, étrangère aux choses extérieures, est complètement absorbée dans les choses de Dieu. On oppose un homme actif, pressé par le temps, à un homme contemplatif, rêveur ou méditatif. De même, on parle de la vie temporelle des hommes par opposition à la vie contemplative des religieux. C'est ce dernier sens que Jean Gaudon semble donner au mot, dans *Victor Hugo, Le Temps de la contemplation*⁴¹⁹, en

⁴¹⁸ *Grand Dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle* de Pierre Larousse, 1866, Slatkine, Genève-Paris, 1982.

⁴¹⁹ Gaudon (Jean), *Victor Hugo, Le Temps de la contemplation*, Flammarion, 1969. Le titre de l'ouvrage pourrait être trompeur. Il n'y est guère question du temps : une seule page (la page 292) lui est consacrée, dont le propos, fort juste, est assez général : « La dimension du temps est toujours, chez Hugo, au premier plan [...] Partout le temps règne. » La référence au temps dans le titre s'explique par la perspective

l'opposant au regard porté sur le monde : « d'un côté, donc, le champ de l'observation, la vision d'Eve, l'humanité, la nature ; de l'autre, le surnaturel, le regard tourné vers le dedans, la contemplation⁴²⁰ ». Il fait ainsi de la contemplation une sorte d'ascèse que tenterait d'atteindre le poète pour dépasser les apparences d'un monde fini et connaître le Vrai, l'Eternel, Dieu.

Contempler, c'est perdre les choses, passer de l'autre côté du miroir [...] Lors même que la contemplation part du réel, d'un regard posé sur la nature, la « transparence » du spectacle fait que les formes s'abolissent. Aussi cette conquête est-elle renonciation⁴²¹.

Aux poèmes du réel, « pièces de fantaisie », « œuvrettes⁴²² », tout au plus définis par le critique comme une « nécessité thérapeutique, [...] précaution sans laquelle il n'est pour l'esprit que naufrage et catastrophe⁴²³ », s'opposeraient les « extases intemporelles des grands poèmes spirites⁴²⁴ ». Pourtant, la contemplation, comme *attention* au monde, n'est pas absence de temps. Elle est, au contraire chez Hugo, une expérience de la durée ici et maintenant.

1) Les choses apparaissent

Un point essentiel de notre démonstration tient au fait que la contemplation n'est pas, chez Hugo, un état mais un acte. C'est un acte de perception. La nature apparaît ainsi animée non seulement dans la mesure où elle est en perpétuel mouvement, étant soumise au temps qui passe, à la lumière qui croît et décroît, à l'altération, mais encore parce qu'elle est saisie dans le temps d'une perception, comme processus et comme moment. Les choses ne sont pas *de toute éternité*, elles sont pour une conscience. C'est donc le caractère phénoménologique des poèmes de Hugo qui nous paraît ici important.

Le poète n'est pas une conscience séparée du monde. Il ne se situe pas en retrait du monde, dans une distance qui lui permettrait de penser le temps en dehors du passage du temps, en quelque sorte, du point de vue de l'éternité. Georges Poulet a très bien montré cet aspect fondamental de la pensée de Hugo. « La conscience n'est pas chez lui une pensée qui fait retrait, qui s'isole et se pose en elle-même et en dehors de l'objet⁴²⁵. »

chronologique donnée à cette grande étude thématique, dont le sous-titre est : « L'œuvre poétique de Victor Hugo des *Misères* au seuil du Gouffre (1845-1856).

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 40.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 36.

⁴²² *Ibid.*, p. 241.

⁴²³ *Ibid.*, pp. 40-41.

⁴²⁴ Gaudon (Jean), *Victor Hugo, Le Temps de la contemplation*, op. cit., p. 243.

⁴²⁵ Poulet (Georges), *Études sur le temps humain*, Plon, tome 2, 1952, p. 210.

Et vous voulez que, sous la pression de tous ces gouffres concentriques au fond desquels je suis, bah ! je me recroqueville et me pelotonne dans mon moi !... Vous voulez que je dise à tout cela qui est : Je n'en suis pas ! Vous voulez que je refuse mon adhésion à l'indivisible⁴²⁶ !

Le commentaire de Georges Poulet met en évidence le caractère novateur de cette pensée en soulignant la corrélation établie par Hugo entre le fait que le monde est pour une conscience et que cette conscience est elle-même pour le monde :

Rien de plus fondamental dans la pensée de Hugo que cette découverte. On peut même dire que s'il y a une pensée de Hugo, c'est grâce à cette découverte. Avant cela la pensée hugolienne n'était que vision et spectacle. Elle était ce point de vue anonyme d'où l'œil embrasse ce qu'il y a à voir. Rien n'existait pour elle sinon un regard dans le champ immense duquel se déployait l'objectivité radicale des choses.

Et soudain l'objet n'est plus un objet, et le spectacle n'est plus un spectacle. Comment décrire cette situation où un être s'apparaît tout à coup à lui-même, non dans l'asile de sa conscience, non dans une pensée solitaire qui l'assure de sa seule existence, mais dans un enveloppement et une pénétration si totale par les choses, qu'il ne peut s'en détacher, s'en distinguer, s'en abstraire ? Il *est*, mais il est *dans* les choses. Il est *à travers* les choses, et les choses sont à travers lui⁴²⁷.

La relation du poète au monde n'est pas une relation entre une conscience et un objet de telle sorte que les termes préexisteraient à cette relation. Dès lors, un objet ne peut être pensé qu'en corrélation avec un sujet, ce qui signifie que « l'apparaître est une dimension de l'Être⁴²⁸ » et non une illusion derrière laquelle se cacherait le sens véritable des choses.

2) Le regard

Si Hugo se définit comme un œil⁴²⁹, un regardeur infatigable (« Je suis un grand regardeur de toutes choses, rien de plus⁴³⁰ »), la contemplation ne se réduit pas à une dimension spatiale. On ne perçoit pas seulement du monde des formes, une surface, une profondeur, des couleurs, bref une étendue et des qualités. Le monde comme objet de regard est temporel. Contempler, dans les poèmes de Hugo, c'est percevoir le monde en tant qu'il apparaît ici et maintenant : non pas faire apparaître un sens caché des choses mais, comme disent les phénoménologues, « rendre possible une conversion du regard vers ce qui, présent depuis le début, demeurait

⁴²⁶ Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, « Proses philosophiques de 1860-1865 », « Philosophie », p. 491.

⁴²⁷ Poulet (Georges), *op.cit.*, p. 207.

⁴²⁸ Barbaras (Renald), *La perception. Essai sur le sensible*, Hatier, 1994, p. 30.

⁴²⁹ « Le poète est [...] un œil », écrit Hugo dans la préface des *Feuilles d'automne*, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Poésie I*, p. 561.

⁴³⁰ *Le Rhin*, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Voyages*, 1987, p. 338.

cependant inaperçu, à savoir l'apparaître ou la phénoménalité du monde, sa dimension d'être pour moi⁴³¹. »

L'analyse que Jean Gaudon fait de la contemplation chez Hugo se rattache à la philosophie classique en opposant, à travers la double métaphore du regard d'Eve et du regard d'Orphée (ou d'Adam⁴³²), une perception sensible et une perception intellectuelle du monde. Certes, pour Descartes, la perception en tant que sensation est « imparfaite et confuse » (*Méditations métaphysiques*), et seule la perception en tant qu'intellection est capable d'atteindre l'unité de l'objet, ce « quelque chose » d'immuable, d'identique à soi-même, par-delà les altérations des qualités sensibles que subit, par exemple, un morceau de cire approché du feu. Mais dans les poèmes de Victor Hugo, cette connaissance objective du réel cède le pas à la dimension ontologique de la perception. Les objets décrits par Hugo sont toujours liés à une perception dont le sujet n'est pas le « je » du cogito cartésien mais, le plus souvent, un « on » ou un « il » : « on entend » (« Crépuscule », II, 26), « on sent » (« Éclaircie » VI, 10), « Le poète s'en va dans les champs ; il admire / Il adore, il écoute en lui-même une lyre... » (I, 2). Quelqu'un regarde : « Heureux l'homme, occupé de l'éternel destin / [...] il voit » (I, 24). « Voyez » dit le poète dans « Mes deux filles » (I, 3). Dans cette perspective, les personnifications qu'on trouve dans certains poèmes sont les marques de la perception du poète qui saisit l'objet au point de lui donner des traits humains sans que cela signifie qu'il l'humanise dans une vision anthropomorphique du monde. Celui-ci, au contraire, est présenté en dehors de celui qui le regarde, dans sa *transcendance*, comme un *autre*. Ainsi du « bouquet d'œillets blancs » du poème « Mes deux filles » (I, 3). Le poète disait « Voyez » :

Voyez, la grande sœur et la petite sœur
Sont assises au seuil du jardin, et sur elles
Un bouquet d'œillets blancs, aux longues tiges frêles,
[...]
Se penche, et les regarde, immobile et vivant,

⁴³¹ Cette définition se rapporte à « l'épochè » qui, pour Husserl, permet « d'accéder à cet absolu qu'est la conscience » et en particulier de déjouer le préjugé selon lequel le monde existe en soi, que je le *trouve là*, comme existant face à moi, comme me faisant vis-à-vis. Elle consiste non à nier l'existence du monde, mais à mettre entre parenthèses, à mettre en suspens, l'existence du monde « pour ne laisser subsister que le *phénomène* de son existence ». Elle révèle alors que « le sens d'être du monde est d'être pour une conscience ». Voir Barbaras (Renaud), *La perception. Essai sur le sensible*, op. cit, pp. 3.2.33.

⁴³² Jean Gaudon (in *Victor Hugo, Le Temps de la contemplation*, Flammarion, 1969, p. 26) cite les vers de *La Légende des siècles* (1ère série) :

*La nature sans fond, sous ses millions d'yeux,
À travers les rochers, les rameaux, l'onde et l'herbe,
Couvait, avec amour pour le couple superbe,
Avec plus de respect pour l'homme, être complet,
Éve qui regardait, Adam qui contemplait.* (I, 1 « Le Sacre de la femme »)

Mais c'est le bouquet qui regarde, lui qui est composé d'yeux (selon le jeu de mots incluant le mot « œil » dans le nom de la fleur « œillets »). Ce bouquet, protecteur et admiratif, semble en partie la projection du regard du poète sur ses filles. Par la personnification, les éléments de la nature participent de l'âme, ils relèvent du mouvement de l'esprit qui prend conscience de sa propre subjectivité. Mais c'est aussi une façon de dire que la scène décrite échappe au regard du poète, la personnification ne faisant que préserver l'opacité de l'objet. De la même façon, dans « Le firmament est plein de la vaste clarté... » (I, 4), Hugo attribue à la nature des organes humains. Le ciel devient une « oreille immense », l'astre un « œil énorme ». Ce n'est plus seulement le poète qui contemple la nature mais le paysage lui-même qui contemple :

Le ciel s'ouvre à ce chant comme une oreille immense.
Le soir vient ; et le globe à son tour s'éblouit,
Devient un œil énorme et regarde la nuit ;
Il savoure, éperdu, l'immensité sacrée,
La contemplation du splendide empyrée,

L'emploi des verbes de perception n'est plus rattaché au sujet qui perçoit (le poète) mais c'est l'objet perçu (le ciel et les astres) qui devient lui-même sujet de la perception.

Dans le poème I, 2, le poète, sujet percevant (« Le poète s'en va dans les champs ; il admire, / il adore, il écoute... »), devient donc à son tour l'objet de contemplation de la nature, laquelle est personnifiée. Les arbres sont comparés à des vieillards, à de vieux sages, les fleurs sont des jeunes filles :

Le poète s'en va dans les champs ; il admire
[...]
Les grands arbres profonds qui vivent dans les bois
[...]
Lui font de grands saluts et courbent jusqu'à terre
Leurs têtes de feuillée et leurs barbes de lierre,
Contemplant de son front la sereine lueur,
Et murmurent tout bas : C'est lui ! c'est le rêveur !

Il y a toujours un sujet qui contemple le monde.

*Et la petite fleur, par-dessus le vieux mur,
Regardait fixement, dans l'éternel azur,
Le grand astre épanchant sa lumière immortelle.* (« Unité » I, 25)

Le poète insiste toujours sur le *fait* de voir et d'apparaître, et non seulement sur l'objet contemplé : « L'étang mystérieux, suaire aux blanches moires / Frissonne ; au fond du bois la clairière apparaît », « La forme d'un toit noir dessine une chaumière » (« Crépuscule », II, 26).

B. Temps vécu

Le temps qui passe dans les poèmes du *hic et nunc* n'est pas le temps mesuré, le temps compté, le temps des horloges. « Et seul, oubliant l'heure... » dit le poète dans le poème 28 du livre II (« La clarté du dehors ne distrait pas mon âme... »).

L'un des premiers poèmes des *Contemplations* « Le poète s'en va dans les champs ; il admire... » (I, 2⁴³³) exprime cette rupture avec le temps mesuré. Le poète « s'en va ». *S'en aller* implique un départ, une rupture qu'*aller* ne contient pas. Et ce départ est souligné par le contre-rejet interne, donnant au vers des allures de prose, ainsi que par l'enjambement, regroupant dans un même élan les trois verbes « il admire », « il adore », « il écoute ». Le poète quitte le monde des hommes pour celui des champs, des fleurs et des bois. La lyre qui accompagne la marche du poète rythme son pas et sa pensée. Là, les heures ne comptent plus car le poète, dans sa promenade⁴³⁴ sans destination particulière, est lui-même, corps et âme, la mesure du temps qui passe : « Le poète s'en va dans les champs ; il admire, / Il adore ; il écoute en lui-même une lyre ».

1) Suspens et passage du temps

L'absence de référence au temps compté dans ces poèmes peut donner l'impression, à première lecture, que le temps s'est arrêté. Le sentiment de suspens du temps provient aussi de l'immobilité des scènes ou des tableaux décrits et de l'absence de personnages agissants. Filles du poète assises dans le jardin, paysage contemplé, scène de lecture, l'objet autour duquel se construit le poème est statique. Sa situation dans l'espace n'induit aucun déplacement. Cette immobilité est clairement exprimée par de nombreux termes. Dans le

⁴³³ Voir l'étude de la composition de ce poème, Partie I, chapitre 5.

Ce poème est à rapprocher du poème IX de la première section de *L'Art d'être grand-père*, « Je prendrai par la main les deux petits enfants... », où le pas des enfants est la mesure du temps qui passe.

*C'est là que je ferai ma lente promenade
Avec les deux marmots. J'entendrai tour à tour
Ce que Georges conseille à Jeanne, doux amour,
Et ce que Jeanne enseigne à George. En patriarce
Que mènent les enfants, je réglerai ma marche
Sur le temps que prendront leurs jeux et leurs repas,
Et sur la petitesse aimable de leurs pas.*

⁴³⁴ La promenade est une expérience de l'espace et du temps, comme l'a montré Philippe Le Roux, dans son étude intitulée «Éloge de la promenade », in *Corps en mouvement*. Études réunies par Alain Vaillant, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1996, pp. 29-42.

poème « Mes deux filles » (I, 3), le seul verbe qui décrit les deux filles du poète est « sont assises », placé au début du vers 5, au centre exact du poème. L'impression de suspens est telle que le bouquet d'œillets, « immobile », est comparé à « Un vol de papillons arrêté ». « Tout dort dans la maison ; il est seul, il le croit », dit Hugo pour décrire la situation de son personnage dans le poème « Heureux l'homme, occupé de l'éternel destin » (I, 24)⁴³⁵ : au lieu de partir, « tel qu'un voyageur qui part de grand matin », il reste dans sa chambre à lire et prier. Même impression de suspens dans « Éclaircie » (VI, 10), où le poète contemple « l'horizon [qui] semble un rêve éblouissant ... », où « Tout est doux, calme, heureux, apaisé » : « L'onde, de son combat sans fin exténuée, / S'assoupit ». Le temps semble suspendu puisque ce qui est « sans fin » s'arrête.

Mais ces mêmes poèmes expriment aussi le passage du temps. Dans « Mes deux filles » (I, 3), les termes qui indiquent l'immobilité sont ainsi mêlés à d'autres qui expriment le mouvement comme les verbes *tomber*, *se pencher*, *frissonner*, ou l'expression « agité par le vent ». Certains sont même associés dans des antithèses ou des oxymores comme « immobile et vivant » ou « un vol de papillons arrêté dans l'extase » où le mot *extase* est à prendre dans le sens étymologique de mouvement, de sortie hors de soi. Tous ces poèmes qui décrivent le monde sensible le montrent ainsi soumis à un changement perpétuel, le passage du jour à la nuit, le changement des saisons, le mouvement des nuages et les oscillations de la lumière : le printemps arrive, la nuit vient, l'éclaircie perce la nuée. Dans « Mes deux filles » (I, 3), c'est le soir qui arrive : le premier vers situe temporellement la description « Dans le frais clair-obscur du soir charmant qui tombe ». Dans le poème I, 24, c'est au contraire l'aube qui naît :

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 !
 À mesure qu'il lit, le jour vient lentement
 Et se fait dans son âme ainsi qu'au firmament.

« Crépuscule » (II, 26) évoque le soir qui tombe : « La nuit tombe » dit le vers 11, « les branches sont noires », on voit « Vénus au sommet de la colline », « L'ange du soir rêveur [...]

⁴³⁵ Dans une version antérieure du poème, « Tout dort » (vers 9) était répété au début du vers 10. Voir Joubert (René) et Robert (Guy), *Le manuscrit des Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1956, p. 31. Hugo a supprimé la répétition, atténuant l'impression d'immobilité qui se dégage de la pose hiératique des anges « fermant leur bouche de leur doigt ».

flotte dans les vents⁴³⁶ ». Quant au poème I, 4, il commence avec le rayonnement lumineux du jour : « Le firmament est plein de la vaste clarté » (vers 1), puis « Le soir vient » (vers 29) mêlant « toute l'ombre avec tout le rayonnement » (vers 38).

Il y a donc bien du temps dans ces textes, un temps rattaché à la prose du monde et non seulement à la fluctuation des sentiments (l'ennui, le désir, la passion...), laquelle fait appréhender le même intervalle de temps différemment.

2) « À mesure que... » : « Heureux l'homme, occupé de l'éternel destin... » (I, 24)

Dans le poème qui commence par « Heureux l'homme, occupé de l'éternel destin », le jour apparaît à mesure que lit le poète.

À mesure qu'il lit, le jour vient lentement
Et se fait dans son âme ainsi qu'au firmament.
Il voit distinctement, à cette clarté blême,
Des choses dans sa chambre et d'autres en lui-même ;

« À mesure qu'il lit » signifie la simultanéité de deux procès. Cette simultanéité est marquée de façon si forte (par exemple par le sens de l'adverbe « lentement », qui rime avec « firmament », rime reprise ensuite à la césure par « distinctement », par les verbes qui signifient l'activité « vient », « se fait », par l'enjambement qui crée une continuité de vers à vers...) qu'elle instaure l'illusion d'une relation logique, causale, entre le lever du jour et la lecture du poète. C'est dans la même durée que *se fait* le lever du jour et la lecture du poète. Certes, le jour se lève, c'est une réalité du monde sensible qui nous transcende. Et pourtant, c'est bien l'homme qui perçoit le temps, qui le *mesure* comme dit ici le poème : « À mesure qu'il lit, le jour vient lentement ».

Heureux l'homme, occupé de l'éternel destin,
Qui, tel qu'un voyageur qui part de grand matin,
Se réveille, l'esprit plein de rêverie,
Et dès l'aube du jour se met à lire et prie !

C'est parce que l'homme n'est pas enfermé dans l'instant, c'est parce qu'il est « occupé de l'éternel destin », c'est parce qu'il est capable de retenir le passé et d'anticiper sur l'avenir qu'il peut mesurer le temps. « Ce n'est pas le mouvement des astres qui fait exister le temps, disait

⁴³⁶ Le titre joue sur le double sens du mot : le crépuscule désigne l'aube ou la tombée de la nuit. L'aube serait ici symbolique, ce serait l'aube d'un nouveau jour où l'amour aurait vaincu les peurs de la nuit : « *Que dit-il, le brin d'herbe ? et que répond la tombe ? / Aimez, vous qui vivez ! on a froid sous les ifs* ».

Saint Augustin, mais mon âme qui continuerait de mesurer les tours du potier si les astres du ciel s'arrêtaient⁴³⁷ ». Le temps n'existe pas sans l'âme. Le monde sensible, extérieur (le « firmament », les « choses dans la chambre ») et le monde intérieur (« l'âme », « en lui-même ») se déploient alors dans le même mouvement.

À mesure qu'il lit, le jour vient lentement
Et se fait dans son âme ainsi qu'au firmament.
Il voit distinctement, à cette clarté blême,
Des choses dans sa chambre et d'autres en lui-même

Les parallélismes de construction (« dans son âme / ainsi qu'au firmament », « Des choses dans sa chambre / et d'autres en lui-même ») soulignent cette perception subjective du temps à partir des objets du monde affectés par la transformation de la lumière. Le temps est lié à une conscience qui fait l'action de le saisir.

La conscience du temps n'est pas une impression passive mais « l'activité d'un esprit tendu », comme l'explique Ricœur dans son commentaire de Saint Augustin.

Le présent change de sens : ce n'est plus un point, même pas un point de passage, c'est une « intention présente » (*praesens intentio*) (27, 36). Si l'attention mérite ainsi d'être appelée intention, c'est dans la mesure où le transit par le présent est devenu une transition active : le présent n'est plus seulement traversé, mais « l'intention présente fait passer (*traicit*) le futur dans le passé, en faisant croître le passé par diminution du futur, jusqu'à ce que par l'épuisement du futur tout soit devenu passé » (27, 36). Certes, l'imagerie quasi spatiale d'un mouvement du futur vers le passé par le présent n'est pas abolie. [...] Mais nous cessons d'être dupes de la représentation de deux lieux dont l'un se remplit à mesure que l'autre se vide, dès que nous dynamisons cette représentation [...] Il n'y aurait pas en effet de futur qui diminue, pas de passé qui s'accroît, sans un « esprit qui fait cette action (*animus qui illud agit*) » (28, 37)⁴³⁸.

Temps de l'âme et temps du monde semblent alors se déployer dans le même mouvement, la même *extase* au sens propre du terme qui désigne le fait d'être hors de soi, dans un mouvement vers le monde, une tension où quelque chose s'accomplit : le temps lui-même.

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.

⁴³⁷ Saint Augustin, *Les Confessions*, livre onzième, chapitre 23, Flammarion, GF, 1964, p. 272.

⁴³⁸ Ricœur (Paul), *Temps et récit*, Seuil, tome 1, 1983, p. 45.

3) Un présent démesuré : « Le firmament est plein de la vaste clarté... » (I, 4)

Le temps de ces poèmes est un présent qui dure, continu, dilaté, à proprement parler *démesuré*. C'est un présent qui dure dans un sentiment de plénitude.

Le firmament est plein de la vaste clarté. (I, 4)
Tout est doux, calme, heureux, apaisé : Dieu regarde. (VI, 10)

Ce n'est plus le temps de l'horloge, qui est un temps spatialisé, mesuré, compté, et en quelque sorte mis à plat par la juxtaposition d'instantanés séparés. Au contraire, il se compose de moments qui se succèdent en se mêlant les uns aux autres, en se chevauchant, et qui composent une unité organique, indivisible.

La forme du poème, non strophique, à rimes plates, contribue à construire une durée sans discontinuité. L'absence de strophes crée une unité énonciative, visuelle et prosodique évidente. Elle semble coïncider avec l'expression d'une unité organique qui est celle du temps. L'emploi des temps verbaux (le présent le plus souvent), les verbes de mouvement, les jeux de rythme (parallélismes, énumérations...) contribuent à cette impression de changement continu.

Tout regorge de sève et de vie et de bruit,
De rameaux verts, d'azur frissonnant, d'eau qui luit,
Et de petits oiseaux qui se cherchent querelle.
(I, 4. « Le firmament est plein de la vaste clarté... »)

L'enjambement des compléments énumérés, de plus en plus longs (« de sève / et de vie / et de bruit, // De rameaux verts, / d'azur frissonnant, / d'eau qui luit, // Et de petits oiseaux qui se cherchent querelle ») crée un effet de rythme correspondant au mouvement décrit. On peut relever aussi de nombreux verbes de mouvement comme « devient » (répété deux fois), « sort », « monte », « court », « joue », « danse », « saute », « dressent », « s'élève », « s'ouvre », « s'éblouit », « vient », « se soulève », le plus souvent utilisés pour décrire les modifications de la lumière. L'expansion du champ lexical du temps (« firmament », « clarté », « automne », « été », « printemps », « jour », « le soir », « la nuit ») amène en effet à une sorte de chronologie. Le temps suit son cours. On passe ainsi, du début à la fin du poème, de la « vaste clarté » au vers 1 à « la nuit » au vers 30. Le soleil, qui était au début du texte au « firmament », se couche : « Le soir vient », mêlant « toute l'ombre avec tout le rayonnement ! »

Le firmament est plein de la vaste clarté ;
Tout est joie, innocence, espoir, bonheur, bonté.
Le beau lac brille au fond du vallon qui le mure ;

Le champ sera fécond, la vigne sera mûre ;
 Tout regorge de sève et de vie et de bruit,
 De rameaux verts, d'azur frissonnant, d'eau qui luit,
 Et de petits oiseaux qui se cherchent querelle.
 [...]

Un refrain joyeux sort de la nature entière ;
 Chanson qui doucement monte et devient prière.
 [...]

Les nids ont chauds. L'azur trouve la terre belle ;
 Onde et sphère ; à la fois tous les climats flottants ;
 Ici l'automne, ici l'été, là, le printemps.
 Ô coteaux ! ô sillons ! souffles, soupirs, haleines !
 L'hosanna des forêts, des fleuves et des plaines,
 S'élève gravement vers Dieu, père du jour ;
 [...]

Le ciel s'ouvre à ce chant comme une oreille immense.
 Le soir vient ; et le globe à son tour s'éblouit,
 Devient un œil énorme et regarde la nuit ;
 Il savoure, éperdu, l'immensité sacrée
 [...]

L'infini tout entier d'extase se soulève.
 Et, pendant ce temps-là, Satan, l'envieux, rêve.

La Terrasse, avril 1840.

Cette chronologie est cependant très particulière puisque les différentes mesures du temps ne sont pas hiérarchisées comme elles devraient l'être. Le moment présent, la journée, ou le cycle des saisons sont donnés comme des mesures équivalentes reprenant toujours le même « refrain » (vers 11)⁴³⁹.

Onde et sphère ; à la fois tous les climats flottants ;
 Ici l'automne, ici l'été, là le printemps.

L'instant perçu, singulier, parce qu'il est perçu comme un présent qui dure, équivaut au jour qui passe, et lui-même à la succession des saisons, au temps tout entier. Le temps configuré dans ce poème, comme temps vécu, est à la fois un moment singulier et un temps infini.

4) Le temps qui passe : « Mes deux filles » (I, 3)

Dès lors que les choses apparaissent à une conscience, la description se temporalise et les limites entre description et narration deviennent perméables.

⁴³⁹ La variante des vers 24 et 25 établissait de façon encore plus évidente l'équivalence entre les termes de l'énumération : « La terre heureuse loue en strophes magnifiques, / Dieu, l'azur, le printemps, l'éternité, le jour ». Voir Joubert (René) et Robert (Guy), *Le manuscrit des Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1956, p. 11.

Le poème échappe aux catégories traditionnelles puisqu'il décrit ou raconte (peu importe finalement le terme) cette apparition du monde dans le temps d'une conscience. Différent en cela de la plupart des romans, et en tout cas de tous ceux qui prennent pour modèle le *muthos* aristotélicien, le poème lyrique *narre*, non un « événement inouï » selon le mot de Goethe, c'est-à-dire un événement au sens historique ou social du terme, mais au contraire un événement pris dans la trame du quotidien, insignifiant, infiniment répétable et pourtant singulier. Ce caractère singulier, ne tient pas à l'événement lui-même en tant que contenu si l'on peut dire, mais en tant que forme, c'est-à-dire temps.

En fait, dans tous ces poèmes du *hic et nunc*, la même impression s'impose : rien ne se passe mais le temps passe. Aucun événement, au sens social du terme, ne vient troubler le cours du temps. Mais le cours du temps est bien là.

Le poème « Mes deux filles » (I, 3) évoque une scène toute simple : les deux filles du poète sont assises dans le jardin près d'un bouquet d'œillets blancs, le soir tombe. En quelque sorte, il ne se passe rien, le poète ne nous dit pas ce que font ses deux filles, elles sont là, c'est tout ce que nous savons. Mais c'est justement parce qu'il ne se passe rien que le poète raconte cette scène. L'auteur pose d'abord, dans la première partie du texte, du vers 1 au vers 5, un décor (lieu et temps) et des personnages. On a l'impression plus ici d'une description que d'un récit. On pourrait ainsi transposer le texte à l'imparfait (* *Dans le clair-obscur du soir charmant qui tombait, *... la grande sœur et la petite sœur / Étaient assises*). C'est donc la durée qui est importante. Dans la seconde moitié du texte, les cinq derniers vers, une action est accomplie. Un autre personnage est introduit, « Un bouquet d'œillets blancs aux longues tiges frêles », dont l'apparition a été préparée par le contre-rejet « et sur elles » à la fin du vers 5 qui laissait la phrase en suspens. Le bouquet s'anime, il est personnifié, il « se penche », « regarde » et « frissonne ». Le présent est employé encore, et il pourrait être transposé, si l'on voulait réécrire le texte avec les temps du « récit », sans prêter garde à la valeur spécifique du présent, par un passé simple (« Un bouquet d'œillets blancs »...* *se pencha* ...* *les regarda* ...* *Et frissonna*). L'utilisation des temps du « récit », passé simple et imparfait, aurait ainsi créé une « mise en relief », plaçant à l'arrière-plan le décor et mettant au premier plan les actions. Mais c'est précisément ce que ne fait pas Hugo qui utilise le même temps verbal, le présent, du début à la fin. Or, le présent recouvre plusieurs valeurs, perfectives et imperfectives. Le présent de « se penche », « regarde » et « frissonne » a bien plus la valeur imperfective d'un imparfait que la valeur perfective d'un passé simple. *Se pencher*, à la différence de *pencher*,

exprime un procès en train de s'accomplir, sans début ni fin, duratif. La place du verbe, rejeté en début de vers, renforce l'impression d'un procès en tension, commencé et encore à venir. Le rythme du vers [2 4 // 3 3] contribue, par les coupes enjambantes dans chacun des hémistiches ainsi que par l'élision du *e* à la césure, à donner un effet de durée par la suite continue de ses mesures comme fondues les unes dans les autres.

Se pench(e), et les regard(e), immobil(e) et vivant,
 - - - - - // - - - - -

L'unité du poème est encore renforcée par le développement d'une seule phrase dans les dix vers qui le composent. Les deux sœurs sont réunies en une seule impression à la fois affective, sonore et temporelle. Elles n'en font plus qu'une à travers tout un réseau de répétitions, d'anaphores et d'échos sonores : « mes deux filles », « deux sœurs » / « ô douceur » (avec une paronomase), « l'une...l'autre », « cygne » / « colombe », « et toutes deux joyeuses », « la grande sœur et la petite sœur », « belles » / « et sur elles ». Bref, là aussi, c'est la durée qui est exprimée, une durée en train de s'accomplir. Poème descriptif, « Mes deux filles » est aussi un poème du temps qui passe.

Dans cette ouverture du temps, le poète ressent le vertige d'une durée à l'œuvre, en mouvement. Le sentiment aérien qui se dégage de la scène décrite, avec les deux sœurs comparées à des oiseaux (« L'une pareille au cygne et l'autre à la colombe »), le vent qui agite le bouquet d'œillets « aux longues tiges frêles », se double d'une impression plus lourde, étrange. Entre les lignes de la vie, dans ce bouquet funéraire qui se penche sur deux âmes blanches à la tombée du jour, la certitude de la mort est déjà là. Le poème, daté de juin 1842 dans le recueil comme dans le manuscrit, a probablement été écrit en 1855⁴⁴⁰. Ce n'est pourtant pas un poème du souvenir mais un poème de la contemplation *hic et nunc*, non strophique. Le présent, dans sa tension et sa continuité, résulte de l'attention ou attente de ce qui vient à notre rencontre. L'homme est un « être-en-vue-de-la-mort ». La mort n'est pas un accident de son essence immortelle, mais le fondement même de son existence. « Mes deux filles » dit le passage du temps, non comme une fuite, mais comme finitude : l'homme est un être qui passe et qui n'a qu'un temps⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ « L'écriture est celle de 1855. La date serait-elle donc, dès le manuscrit, une date fictive ? » Pierre Albouy, *Les Contemplations*, Gallimard, 1973, note p. 446. Cela est fort possible.

⁴⁴¹ Nous nous écartons de la lecture que fait Claude Gély du poème : « ainsi tout le *passé charmant* des joies champêtres et familiales, l'évocation des deux sœurs sur le seuil du jardin, les jeux de la Terrasse, les soirées de Fourqueux, les promenades des Roches, se figent, dans le souvenir, comme autant d'images

C. Différence entre fuite du temps et « mobilité universelle⁴⁴² »

Si l'essence du temps est de passer, le passage du temps n'équivaut pas forcément à une disparition, à un anéantissement d'instant en instant, à une déchéance. Le passage du temps est synonyme de « fuite du temps » par rapport à quelque chose qui demeure.

1) Les mots du temps de l'horloge : « Pleurs dans la nuit » (VI, 6)

Les mots *heure*, *minute*, employés dans le sens du temps des horloges, apparaissent ainsi presque toujours, dans les poèmes des *Contemplations*, dans un contexte négatif⁴⁴³. Le temps compté, précisément parce qu'il est compté, est un temps qui fuit, un temps qui manque. « L'heure est pour tous une chose incomplète » (I, 1 « À ma fille »). L'église « dont la tour sonne l'heure », « où le temps fait tourner son compas », rappelle à l'homme son « néant » (« À celle qui est restée en France »). « Nous entendons sur nous les heures, goutte à goutte, / Tomber comme l'eau sur les plombs » (VI, 14 « Ô gouffre ! l'âme plonge et rapporte le doute. »)

« Pleurs dans la nuit » (VI, 6), long poème strophique, ressasse l'angoisse du temps qui passe. « L'heure est rapide », « Et toute notre vie, en fuite, heure par heure, / S'en va derrière nous ». « En tombant sur nos fronts, la minute nous tue ». « Nous avons la seconde et nous rêvons l'année », « Nous voulons durer, vivre, être éternels. Ô cendre ! » Le temps des hommes défini par comparaison avec l'éternité, ne peut être marqué au plan ontologique que par le signe négatif, le regret et la douleur :

Qu'importe la lumière, et l'aurore, et les astres,
Fleurs des chapiteaux bleus, diamants des pilastres

symboliques du bonheur passé, de tous ces rayonnements de l'intimité où l'âme, arrêtée dans l'extase, n'avait pas connu l'inquiétude du Temps et la détresse de la Mort », Gély (Claude), *La Contemplation et le rêve*. Victor Hugo, poète de l'intimité, Nizet, 1993 (1^{ère} éd. 1969), p. 418.

⁴⁴² Bergson (Henri), *La Perception du changement* (1911), repris dans *La Pensée et le Mouvant*, PUF, 1959 (1^{ère} éd. 1934), p. 166.

⁴⁴³ Outre les emplois analysés, les mots *instant* et *heure* apparaissent dans certains textes pour désigner la mort, la dernière heure : « heure fatale » (III, 26), « effroyable instant » (« La pauvre âme a souri dans l'angoisse, en sentant / À travers l'eau sinistre et l'effroyable instant / Que tu t'en venais avec elle ! » IV, 17 « Charles Vacquerie »).

*Je verrai cet instant jusqu'à ce que je meure,
L'instant, pleurs superflus !
Où je criai : L'enfant que j'avais tout à l'heure,
Quoi donc ! je ne l'ai plus !* (IV, 15 « À Villequier »)

Du profond firmament,
Et mai qui nous caresse, et l'enfant qui nous charme,
Si tout n'est qu'un soupir, si tout n'est qu'une larme,
Si tout n'est qu'un moment !

Hugo reprend la métaphore de l'Ecclésiaste, « Tout va vers un lieu unique, tout vient de la poussière et tout retourne à la poussière⁴⁴⁴ », et l'intègre à une image plus vaste qui fait du temps une meule. En tournant, comme les heures tournent sur le cadran, comme les astres tournent dans le ciel, elle écrase les hommes et les réduit en poussière.

Le sort nous use au jour, triste meule qui tourne.
L'homme inquiet et vain croit marcher, il séjourne ;
Il expire en créant.
Nous avons la seconde et nous rêvons l'année ;
Et la dimension de notre destinée,
C'est poussière et néant.

La « triste meule » qui tourne mesure les jours comptés des hommes, la « dimension de leur destinée ». Les métaphores spatiales se suivent, la vie de l'homme est comparée à un séjour : « L'homme inquiet et vain croit marcher, il séjourne ». D'autres images encore, celle de « la cible d'en haut, qui dans l'azur s'élève » vers laquelle les hommes envoient les « flèches de [leurs] cœurs », celle de l'armée des hommes qui montent « à l'assaut du temps⁴⁴⁵ », représentent spatialement le temps, compté, mesuré, et son contraire, ou plutôt son double, l'éternité.

Nous montons à l'assaut du temps comme une armée.
Sur nos groupes confus que voile la fumée
Des jours évanouis,
L'énorme éternité luit, splendide et stagnante ;
Le cadran, bouclier de l'heure rayonnante,
Nous terrasse éblouis !

Les deux mots sont en effet réunis dans une relation qui les unit plus qu'elle ne les oppose. Le temps, monstre invisible, est l'ennemi qu'il faut assaillir : « Nous montons à l'assaut du temps comme une armée ». Vaincre le temps, c'est se soustraire à sa puissance, à sa tyrannie. Cela signifierait atteindre l'éternité, cette éternité qui semble lointaine et « énorme » comme

⁴⁴⁴ *La Bible, Qohélet ou l'Ecclésiaste*, 3, 20.

⁴⁴⁵ On retrouve cette image dans *La Légende des siècles*, nouvelle série (in *Œuvres complètes*, Laffont collection « Bouquins, volume *Poésie III*, p. 189) :

J'eus un rêve : le mur des siècles m'apparut.

[...]

Cela montait dans l'ombre ; on eût dit une armée

Pétrifiée avec le chef qui la conduit

Au moment qu'elle osait escalader la nuit

(« La Vision d'où est sorti ce livre »)

un soleil qui « luit » en haut d'une montagne. L'obstacle à vaincre se métamorphose : c'est d'abord une distance infranchissable, puis l'image devient plus précise, se matérialise encore un peu plus, faisant ressurgir le motif du combat, en prenant la forme d'un « bouclier », métaphore du « cadran » de l'horloge où sont indiqués les chiffres des heures :

Le cadran, bouclier de l'heure rayonnante,
Nous terrasse éblouis !

L'éternité est hors d'atteinte, elle demeure « splendide » et « stagnante », lointaine et immobile. C'est le temps lui-même, le temps de l'horloge, bouclier de l'éternité, qui en défend l'accès aux hommes éblouis, aveuglés, par le reflet de l'énorme éternité qui luit dans le cadran de l'heure. Tout passe, les hommes sont les passants de l'ombre ; l'éternité, quant à elle, est derrière la vitre⁴⁴⁶.

2) Variation temporelle dans les poèmes strophiques : « Crépuscule » (II, 26), « La clarté du dehors ne distrait pas mon âme... » (III, 22), « Joies du soir » (III, 26)

La présence simultanée du sentiment de la vie et de la mort résulte de l'attention au temps qui passe. L'âme tendue se distend dans l'épreuve du présent.

Dans « Crépuscule » (II, 26), « La clarté du dehors... » (III, 22), « Joies du soir » (III, 26), poèmes strophiques, cette « distension » va jusqu'à faire coexister passé, présent et futur, dans une construction multiple et fantastique du présent. « Les mortes d'aujourd'hui furent jadis les belles » (II, 26). « Les lettres des chansons qui sortent de leurs bouches vont écrire autour d'eux leurs noms sur leurs tombeaux » (III, 26). « J'aurai ma tombe aussi dans l'herbe » (III, 22). Cette superposition temporelle d'images du passé et du futur rattachées au présent s'accompagne de l'emploi de la strophe et d'un passage continu entre, d'une part, le discours et, d'autre part la narration et la description. « L'étang mystérieux, suaire aux blanches moires, / Frissonne », « L'herbe s'éveille et parle aux sépulcres dormants. / Que dit-il, le brin d'herbe, et que répond la tombe ? / Aimez, vous qui vivez ! on a froid sous les ifs ». « La nuit tombe », « Le ver luisant dans l'ombre erre avec son flambeau », « Le vent fait tressaillir, au milieu des

⁴⁴⁶ *Et par moments, perdus dans les nuits insondables,
Nous voyons s'éclairer de lueurs formidables*

La vitre de l'éternité. (VI, 14 « Ô gouffre ! l'âme plonge et rapporte le doute »)
Ou encore elle est un mur dans la nuit. « Je tâte dans la nuit ce mur, l'Eternité » (*La Fin de Satan*, « Hors de la terre III, Dans l'infini, chant des astres », Gallimard, p. 214).

javelles, / Le brin d'herbe et Dieu fait tressaillir le tombeau ». Hanté par la mort, le poète s'attache pourtant dans ces poèmes à décrire la vie qui passe.

La clarté du dehors ne distrair pas mon âme.
La plaine chante et rit comme une jeune femme ;
Le nid palpite dans les houx ;
Partout la gaîté luit dans les bouches ouvertes ;
Mai, couché dans la mousse au fond des grottes vertes,
Fait aux amoureux les yeux doux.

Dans les champs de luzerne et dans les champs de fèves,
Les vagues papillons errent, pareils aux rêves ;
Le blé vert sort des sillons bruns ;
Et les abeilles d'or courent à la pervenche,
Au thym, au liseron, qui tend son urne blanche
À ces buveuses de parfums.

La nue étale au ciel ses pourpres et ses cuivres ;
Les arbres, tout gonflés de printemps, semblent ivres ;
Les branches, dans leurs doux ébats,
Se jettent les oiseaux du bout de leurs raquettes ;
Le bourdon galonné fait aux roses coquettes
Des propositions tout bas.

Moi je laisse voler les senteurs et les baumes,
Je laisse chuchoter les fleurs, ces doux fantômes,
Et l'aube dire : Vous vivrez !
Je regarde en moi-même, et, seul, oubliant l'heure,
L'œil plein des visions de l'ombre intérieure,
Je songe aux morts, ces délivrés !

Encore un peu de temps, encore, ô mer superbe,
Quelques reflux ; j'aurai ma tombe aussi dans l'herbe,
Blanche au milieu du frais gazon,
À l'ombre de quelque arbre où le lierre s'attache ;
On y lira : - Passant, cette pierre te cache
La ruine d'une prison.

Ingouville, mai 1843

Le sentiment de la durée, en tant que conscience du temps qui passe, aiguise le sentiment de la mort. Lorsque le poète dit : « La clarté du dehors ne distrair pas mon âme », il faut le prendre au mot⁴⁴⁷. Son âme n'est pas distraite par l'éclat fugace du monde, elle est au

⁴⁴⁷ Nous ne souscrivons pas à l'analyse que fait Jean Gaudon de ce poème : « les sollicitations extérieures semblent prêtes à faire fléchir la volonté d'ascèse. Cinq strophes datées du 24 mai résument le débat. Des images galantes et burlesques, prolongent l'inspiration de *La Forêt mouillée* [...] Mais ce tableau de la nature en fête est une addition marginale, qui ne vient se superposer à un schéma primitivement plus austère que pour être répudié. « La clarté du dehors ne distrair pas mon âme » dit, d'entrée de jeu, le poète. Le spectacle des choses, les « senteurs et les baumes » ne suffisent pas à le détourner de sa tâche

contraire attentive, et peut-être même rendue plus attentive par la clarté du dehors. Attentive à quoi ? Au temps qui passe, vie et mort mêlées. « Je songe aux morts, ces délivrés ! » L'ajout des strophes 2 et 3 à la première version du poème confirme l'importance que le poète donne à la description du monde dans sa temporalité : « Moi, je laisse voler les senteurs et les baumes, / Je laisse chuchoter les fleurs, ces doux fantômes. » La perception du monde sensible coexiste donc pour le poète avec le sentiment de sa propre finitude. « La clarté du dehors ne distrait pas mon âme », « Je regarde en moi-même... », « L'œil plein des visions de l'ombre intérieure », « Encore un peu de temps, encore, ô mer superbe », « j'aurai ma tombe aussi dans l'herbe ». Du temps qui passe, mer toujours recommencée à l'image de ces strophes amplifiant par discontinuité le mouvement du poème, le poète en arrive à la pensée de sa propre fin. Le futur, « j'aurai », « on lira », marque la projection dans un avenir, qui donne sens au présent, « encore un peu de temps, encore ». Seul l'homme sait que les fleurs sont de « doux fantômes ». Aux paroles de la nature qui s'envolent et disent « vous vivrez », répondent les mots qu'on écrit et qu'on lit sur la tombe : « - Passant, cette pierre te cache / La ruine d'une prison ». La tombe n'est pourtant pas ailleurs, comme la mort n'est pas en dehors du temps : elle *aussi*⁴⁴⁸ sera dans l'herbe.

Dans sa méditation sur la brièveté de la vie humaine, Hugo annonce une conscience moderne par son attention au monde sensible et la façon dont il écarte, ou déplace, la notion d'éternité. Il s'éloigne de la tradition chrétienne pour qui le passage du temps est pensé essentiellement de façon négative par opposition à l'éternité. Pour Saint Augustin, l'âme déchue, éloignée de Dieu, est jetée dans la temporalité. Éprouver le passage du temps, c'est expérimenter le néant de la condition humaine. « Maintenant *mes années s'écoulaient dans les gémissements*, et vous ma consolation, ô Seigneur, mon père, vous êtes éternel. Mais moi, je me suis éparpillé dans le temps, dont j'ignore l'ordre⁴⁴⁹ » écrit-il. C'est dans le recueillement intérieur et le renoncement au monde que le Chrétien poursuit l'unité de Dieu. Hugo, lui, ne renonce pas au monde : il en accepte la fragilité.

La forme d'un toit dessine une chaumière ;
 On entend dans les prés le pas lourd du faucheur ;
 L'étoile aux cieux, ainsi qu'une fleur de lumière,
 Ouvre et fait rayonner sa splendide fraîcheur.

fondamentale : « Je regarde en moi-même, et, seul, oubliant l'heure [...] / Je songe aux morts, ces délivrés », in Gaudon (Jean), *Victor Hugo, Le Temps de la contemplation*, Flammarion, 1969, p. 228.

⁴⁴⁸ L'adverbe peut caractériser le verbe « j'aurai aussi ma tombe » ou le complément de lieu « aussi dans l'herbe ».

⁴⁴⁹ Saint Augustin, *Les Confessions*, livre onzième, chapitre 29, Flammarion, GF, 1964, p. 280.

Aimez-vous ! c'est le mois où les fraises sont mûres.
L'ange du soir rêveur, qui flotte dans les vents,
Mêle, en les emportant sur ses ailes obscures,
Les prières des morts aux baisers des vivants.
(« Crépuscule » II, 26)

3) « L'eau coule, un verdier passe » (II, 6)

L'attention au présent dans sa durée, lorsque le présent n'est pas conçu comme un point séparé mais comme un mouvement continu où se fondent le passé et l'avenir, n'est pas synonyme chez Hugo d'une dispersion de l'âme. Très proche de ce que Bergson appellera, quelques années plus tard⁴⁵⁰, la « durée réelle » ou la durée vécue, dont l'unité provient de la conscience qui transcende l'instant, elle est adhésion à la « mobilité universelle ».

Devant le spectacle de cette mobilité universelle, écrit Bergson, quelques-uns d'entre nous seront pris de vertige [...] Ils estiment que si tout passe, rien n'existe ; et que si la réalité est mobilité, elle n'est déjà plus au moment où on la pense, elle échappe à la pensée [...] Qu'ils se rassurent ! Le changement, s'ils consentent à le regarder directement, sans voile interposé, leur apparaîtra bien vite comme ce qu'il peut y avoir au monde de plus substantiel et de plus durable. Sa solidité est infiniment supérieure à celle d'une fixité qui n'est qu'un arrangement éphémère entre des mobilités⁴⁵¹.

Contempler « le spectacle de la mobilité universelle », c'est percevoir les qualités sensibles d'un objet dont l'identité est soumise à la variation, au devenir, à une certaine indétermination puisque les choses sont à un moment mais que ce moment lui-même passe, comme nous-mêmes.

Cette temporalité est souvent exprimée dans les poèmes de Hugo par des expressions proches de la tautologie, comme « Le blé vert sort des sillons bruns », (III, 22), ou « le brin d'herbe palpite » (VI, 10), « l'eau coule », « un verdier passe » (II, 6). Ces expressions ont souvent frappé les commentateurs de Hugo, qui y ont vu un lyrisme familier, fantaisiste, une « poésie du quelconque, [...] degré zéro de l'expression⁴⁵² », le style humble d'un Pégase mis au vert⁴⁵³. Le groupe verbal ne semble en effet rien ajouter par rapport au sujet, il ne fait qu'explicitier l'un des sèmes du substantif. Que l'herbe pousse ou soit verte est une évidence

⁴⁵⁰ *Les Contemplations* sont publiées en 1856, Victor Hugo meurt en 1885. Les premiers ouvrages de Bergson sont postérieurs de quelques années à la mort de Victor Hugo. *L'Essai sur les données immédiates de la conscience* date de 1889, *Matière et mémoire* date de 1896 et *L'Evolution créatrice* de 1907.

⁴⁵¹ Bergson (Henri), *La Perception du changement* (1911), repris dans *La Pensée et le Mouvant*, PUF, 1959 (1^{ère} éd. 1934), p. 166.

⁴⁵² Rétat (Claude), *X ou le divin dans la poésie de Hugo à partir de l'exil*, CNRS éditions, 1999, p. 22 et p. 24.

⁴⁵³ « Maître, je mets Pégase au vert » : dernier vers du poème liminaire du recueil *Chansons des rues et des bois*, intitulé « Le cheval », in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Poésie II*, p. 840.

qui indique une qualité interne à l'objet. Pourtant, dans ce redoublement du même, est dit quelque chose qui n'a aucune extension dans l'espace. Linguistiquement, le verbe n'ajoute rien, si ce n'est qu'il temporalise l'énoncé. Et ceci de trois façons : par la marque temporelle du verbe, le présent de l'indicatif (dont la valeur est actuelle), par le développement du temps de l'énonciation (ce que nous avons appelé amplification temporelle), enfin par la valeur aspectuelle du lexème verbal (le mode d'action) : *pousser*, par exemple, est un verbe d'activité, impliquant durée, changement, sans borne inhérente. Ce qui pouvait apparaître comme une propriété intangible, éternelle, définie dans un présent de vérité générale, prend donc, dans la pragmatique du discours poétique, une autre dimension. La qualité perçue, décrite comme définissant l'identité d'un objet, l'herbe, l'eau, le ciel, n'est pas abstraite du temps. De même, des verbes d'état, comme le verbe *être*, sont employés de sorte à impliquer une durée et un changement comme les verbes d'activité. Alors qu'ils sont définis par les linguistes comme des procès sans déroulement, ni progression, n'admettant pas le *progressif* (la forme *-ing* en anglais, la périphrase *être en train de* en français), ils comportent, dans les exemples qui suivent, un devenir.

Les arbres sont profonds et les branches sont noires
 [...]
 Les sentiers bruns sont pleins de blanches mousselines. (II, 26)

Tout en définissant une qualité de l'objet, le verbe d'état a un sens actif. La qualité prédiquée par le verbe *être* semble animée par une intensité (« profonds ») ou une pluralité interne (« pleins de ») qui lui donne cette valeur.

Le firmament est plein de la vaste clarté
 [...]
 Qu'a donc le papillon ? Qu'a donc la sauterelle ?
 La sauterelle a l'herbe, et le papillon l'air ;
 Et tous deux ont avril, qui rit dans le ciel clair. (I, 4)

L'infini semble plein d'un frisson de feuillée. (VI, 10)

L'impossibilité de distinguer en français deux formes du verbe *être*, contrairement à l'espagnol ou au portugais où l'on distingue entre *ser* et *estar*⁴⁵⁴, opposant une qualité accidentelle et une qualité essentielle, est finalement non un inconvénient mais un supplément

⁴⁵⁴ Victor Hugo, [Les Traducteurs], « Proses philosophiques de 1860-1865 », *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 630 : « Le *ser* et l'*estar* de l'espagnol ne peuvent se nuancer en français. *Ser* signifie l'être essentiel, *estar*, l'être contingent ; pour les deux acceptions, nous n'avons qu'un seul verbe : *être* ».

pour dire le temps des choses. Définis comme des états actions, à la limite entre le substantif et le verbe, les arbres, le firmament, l'infini, et la sauterelle, existent dans le temps : non l'apparence des choses, mais les choses elles-mêmes.

Les poèmes du *hic et nunc* décrivent le monde dans son être temporel car il n'y a pas d'un côté l'apparence temporelle des choses et de l'autre une essence éternelle de l'être. Hugo, en intégrant dans la présence d'une chose son devenir, en réhabilitant le temps par la place essentielle qu'il donne à la perception dans notre rapport au monde, effectue un travail de sappe, qui déplace du même coup le concept d'éternité dans un autre cadre de réflexion.

D. Articulation du temporel et de l'éternel

Le présent de la contemplation reste donc bien un présent. L'attention au présent, adhésion à « l'indivisible », ouverture de l'âme au temps, est une expérience du temps dans sa démesure. C'est ainsi qu'on peut comprendre que l'éternité, une sorte d'éternité faite de durée - mais le terme d'éternité convient-il encore ? -, s'y manifeste. « L'éternel est écrit dans ce qui dure peu », dit Hugo dans le poème III, 8.

1) « Insertion de l'éternel dans le temporel » : « Éclaircie » (VI, 10)

Les poèmes des *Contemplations*, à partir de la perception présente du monde, procèdent à « l'insertion de l'éternel dans le temporel », comme dit Charles Péguy lorsqu'il commente le poème « Booz endormi » de *La Légende des siècles* (1ère série) :

Il a bien senti que d'un coup, par un coup de maître il saisissait, il étreignait, il dominait tout ce monde charnel, temporel et charnel, tout ce monde de la fécondité, de la perpétuité charnelle, de la race charnelle, et même, par-là, même l'entrée, l'inscription, l'insertion de l'éternel dans le temporel, de l'éternel dans le charnel, de la vie éternelle dans la vie charnelle⁴⁵⁵.

⁴⁵⁵ Charles Péguy, *Victor Marie, Comte Hugo*, 1ère édition : *Cahiers de la quinzaine*, 23 octobre 1910, Gallimard, NRF, 1934, p. 98. Péguy conclut : « Hugo ne fut jamais chrétien. Il ne l'était pas [...] On se demande même presque comment il réussit, comment il a pu à ce point ne pas l'être du tout. [...] Il fut un très grand païen [...] Il avait le génie païen. Antique, naturel, - mythologique et panthéistique - ; antiquement, naturellement païen », pp. 116-117.

« Éclaircie » (VI, 10), poème en vers suivis, écrit au présent, est un poème de la contemplation⁴⁵⁶. Il semble composé à partir d'une seule phrase, faite de deux vers, le premier et le dernier, comportant chacun une phrase indépendante, et qui sont les deux versants d'une même réalité. Le premier vers décrit le fait dans son objectivité : « L'océan resplendit sous sa vaste nuée ». Le dernier décrit le même fait à travers la subjectivité du poète : « Tout est doux, calme, heureux, apaisé : Dieu regarde ». Le poème n'est en quelque sorte qu'une amplification de cette phrase « noyau ».

L'« éclaircie » est le moment d'une révélation, d'une apocalypse au sens premier du terme, où le soleil perce la nuée, où le monde se dévoile dans son évidente présence. Apocalypse ne signifie pas en effet ici *future* réconciliation du Bien et du Mal mais baiser de l'ombre et de la lumière dans le monde présent (« Le jour plonge au plus noir du gouffre, et va chercher / L'ombre, et la baise au front sous l'eau sombre et hagarde »), révélation *hic et nunc* de la « grande paix d'en haut ».

Éclaircie

L'océan resplendit sous sa vaste nuée.
L'onde, de son combat sans fin exténuée,
S'assoupit, et, laissant l'écueil se reposer,
Fait de toute la rive un immense baiser.
On dirait qu'en tous lieux, en même temps, la vie
Dissout le mal, le deuil, l'hiver, la nuit, l'envie,
Et que le mort couché dit au vivant debout :
Aime ! et qu'une âme obscure, épanouie en tout,
Avance doucement sa bouche vers nos lèvres.
L'être, éteignant dans l'ombre et l'extase ses fièvres,
Ouvrant ses flancs, ses reins, ses yeux, ses cœurs épars,
Dans ses pores profonds reçoit de toutes parts
La pénétration de la sève sacrée.
La grande paix d'en haut vient comme une marée.
Le brin d'herbe palpite aux fentes du pavé ;
Et l'âme a chaud. On sent que le nid est couvé.
L'infini semble plein d'un frisson de feuillée.
On croit être à cette heure où la terre éveillée
Entend le bruit que fait l'ouverture du jour,
Le premier pas du vent, du travail, de l'amour,
De l'homme, et le verrou de la porte sonore,
Et le hennissement du blanc cheval aurore.
Le moineau d'un coup d'aile, ainsi qu'un fol esprit,
Vient taquiner le flot monstrueux qui sourit ;

⁴⁵⁶ Ross Chambers a étudié ce poème à partir de catégories spatiales (« construction », « structures », « topologisation ») dans une étude intitulée : « De la marge à la marge : le poème. *Le Pont* et *Éclaircie* », *Hugo dans les marges*, textes réunis par Lucien Dällenbach et Laurent Jenny, éd. ZOÉ / à l'épreuve, Genève, 1985.

L'air joue avec la mouche et l'écume avec l'aigle ;
 Le grave laboureur fait ses sillons et règle
 La page où s'écrira le poème des blés ;
 Des pêcheurs sont là-bas sous un pampre attablés ;
 L'horizon semble un rêve éblouissant où nage
 L'écaille de la mer, la plume du nuage,
 Car l'Océan est hydre et le nuage oiseau.
 Une lueur, rayon vague, part du berceau
 Qu'une femme balance au seuil d'une chaumière,
 Dore les champs, les fleurs, l'onde, et devient lumière
 En touchant un tombeau qui dort près du clocher.
 Le jour plonge au plus noir du gouffre, et va chercher
 L'ombre, et la baise au front sous l'eau sombre et hagarde.
 Tout est doux, calme, heureux, apaisé ; Dieu regarde.

Marine-Terrace, juillet 1855.

Un des aspects les plus frappants du texte est l'inversion de la métaphore traditionnelle qui compare Dieu au soleil. Placée comme une sorte de point d'orgue dans le dernier vers, elle donne à voir la lumière du monde, à la fois dans le monde présent et dans sa transcendance.

Tout est doux, calme, heureux, apaisé ; Dieu regarde.

Ce n'est pas Dieu qu'on voit à travers l'image du soleil mais l'inverse. « Dieu regarde » renvoie clairement à l'éclaircie qui est le titre du poème. Le soleil de l'éclaircie est donc le comparé, « Dieu » n'est que le comparant. Dieu est ramené dans le monde présent, l'éternel est inséré dans le temporel. Le monde décrit dans « Éclaircie » appartient donc au temps. L'onde s'assoupit, l'écueil se repose, mais le temps ne s'est pas arrêté. Figure charnelle de l'asymptote, la rive est « un immense baiser » et « une âme obscure, épanouie en tout, /Avance doucement sa bouche vers nos lèvres ». Le verbe « avancer » implique un changement, il tend vers son achèvement et en même temps, il est imperfectif, non conclusif, c'est-à-dire qu'il n'induit aucune clôture temporelle. Le rejet du verbe ainsi que l'emploi de l'adverbe « doucement » le soulignent ; ce baiser est en train de s'accomplir ; pour autant, il n'est pas achevé.

L'océan resplendit sous sa vaste nuée.
 L'onde, de son combat sans fin exténuée,
 S'assoupit, et, laissant l'écueil se reposer,
 Fait de toute la rive un immense baiser.
 On dirait qu'en tous lieux, en même temps, la vie
 Dissout le mal, le deuil, l'hiver, la nuit, l'envie,
 Et que le mort couché dit au vivant debout :
 Aime ! et qu'une âme obscure, épanouie en tout,
 Avance doucement sa bouche vers nos lèvres.

Tout le poème repose sur cette tension temporelle. Il n'évoque du reste qu'un moment (« en tous lieux, en même temps »), le moment de l'éclaircie, mais qui semble infini. L'éclaircie est comparée au printemps et à la vie qui renaît, puis à l'aube : « On croit être à cette heure où la terre éveillée / Entend le bruit que fait l'ouverture du jour ». Moment infini par l'élan qui anime toute la nature en une étreinte démultipliée, en un baiser de Tout avec Tout. Infini et non éternel, du moins si l'on définit l'éternité comme absence de temps. Temporel et éternel si l'on adhère à la conception de Hugo : « L'éternité, c'est le temps infini⁴⁵⁷ ».

Car c'est l'âme de celui qui perçoit qui, par son attention au présent, échappe à la mesure du temps chronique. Dans la conscience du temps qui passe, en tant que « continuité indivisible du changement », le poète éprouve un sentiment de *perpétuité*, pour reprendre le mot de Bergson, « quoique cette perpétuité, ajoute le philosophe, n'ait rien de commun avec l'immutabilité, ni cette indivisibilité avec l'instantanéité. Il s'agit d'un présent qui dure⁴⁵⁸. » S'il n'y a pas, en effet, de « je » explicite dans le poème, l'emploi de déictiques comme « nos lèvres » ou « là-bas », le terme « horizon » qui semble renvoyer à la situation d'énonciation verbalisée dans l'indication portée en bas du poème « Marine-Terrace, juillet 1855 », soulignent la présence du poète qui contemple la nature et décrit ce qu'il voit. Le temps apparaît alors comme une durée vécue, « continuité indivisible de changement⁴⁵⁹ » et non comme temps compté, spatialisé. On comprend alors que dans cette démesure, quelque chose de Dieu apparaisse. Pourtant, il s'agit encore d'un temps humain, joignant le « berceau » et le « tombeau ».

Une lueur, rayon vague, part du berceau
Qu'une femme balance au seuil d'une chaumière,
Dore les champs, les fleurs, l'onde, et devient lumière
En touchant un tombeau qui dort près du clocher.

La métaphore du laboureur qui fait des sillons dans son champ comme le poète fait des vers sur sa page - à moins que l'analogie ne soit inverse - figure le rapport établi par le poète entre son poème et monde : « Le grave laboureur fait ses sillons et règle / La page où s'écrira le poème des blés. » Le poème dans sa continuité indivisible est la mesure du temps du

⁴⁵⁷ *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Océan*, Manuscrit 24 790, p. 4.

⁴⁵⁸ Bergson (Henri), *La perception du changement* (1911), repris dans *La Pensée et le Mouvant*, PUF, 1959 (1^{ère} éd. 1934), p. 169.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 166.

monde. Dans cette isométrie⁴⁶⁰ à la fois poétique et métaphysique, le regard de Dieu croise celui du poète.

2) Rayonnement de la conscience : « Unité » (I, 25)

Dans le poème « Unité », l'analogie entre le soleil et la marguerite⁴⁶¹ établit des relations complexes, à la fois de similitudes et d'oppositions, entre le temps et l'éternité.

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

Granville, juillet 1836.

Le mouvement du soleil dans le ciel, le même depuis la nuit des temps, apparaît comme éternel. Appelé « grand astre », « fleur des splendeurs infinies », le soleil épanche une « lumière immortelle » dans « l'éternel azur ». Par opposition, la marguerite n'est qu'une « petite fleur », une « humble marguerite », fragile et éphémère. La marguerite « éclore au bord d'un champ » s'ouvre et s'épanouit, elle commence tout juste à vivre, mais comme « l'avoine folle », elle ne vivra que peu de temps. Elle accomplira le même destin que le vieux mur sur lequel elle s'accroche, « un mur gris, croulant », et elle sera brûlée par le soleil comme les collines « brunies » qui l'entourent.

Pourtant, l'analogie rapproche le soleil et la marguerite. Le soleil est une « fleur » et la marguerite lui ressemble avec son cœur jaune et ses pétales blancs, elle a une « auréole » et des « rayons » comme lui. L'analogie est renforcée par des éléments syntaxiques comme le parallélisme entre les deux compléments de lieu : « par-dessus l'horizon », « par-dessus le vieux mur ». L'« unité » entre le soleil et la marguerite passe par le regard. La marguerite regarde le soleil, qui semble aussi la regarder, et dit : « - Et moi, j'ai des rayons aussi ! »

⁴⁶⁰ Sur l'isométrie du poème « Éclaircie », voir le chapitre 5 de la première partie.

⁴⁶¹ Selon Claude Gély, in *Victor Hugo, poète de l'intimité*, Nizet, 1993 (1ère éd. 1969), p. 395, ce poème a pu être inspiré à Hugo par ces vers de Louise Bertin dans le poème « Les Marguerites » (*Glanes*, Paris, René, 1842) : « Ô marguerites au cœur d'or ! / Ô mystiques sœurs des étoiles ! »

« À l'heure de », comme d'autres locutions temporelles du même type « c'est l'heure de / où », « à l'heure où⁴⁶² », situe « le moment regardé », tout en marquant un laps de temps. L'heure dont il est question est à la fois conçue comme un moment qui est saisi globalement et comme une durée qui s'écoule. L'expression cumule deux valeurs, perfective et imperfective. Les choses qui apparaissent, le soleil qui se penche, sont saisis par la conscience à la fois de façon globale et dans leur durée, dans leur déroulement⁴⁶³. Le mouvement grammatical de la phrase, un premier complément circonstanciel ouvrant la phrase, lui-même caractérisé par un complément de nom (vers 1), puis l'apposition, entre le sujet et le verbe, avec reprise anaphorique et expansion par un complément du nom (« cette fleur des splendeurs infinies »), enfin le double complément circonstanciel (« sur... / à l'heure de... »),

⁴⁶² Voir étude linguistique dans le chapitre 2 de la partie I, « Énonciation, texte et temps ».

⁴⁶³ La proposition relative introduite par « à l'heure où / de » est parfois elle-même développée au point que l'événement principal rapporté par la phrase ne semble pas situé dans la proposition principale mais dans la proposition subordonnée. Le centre d'intérêt de la phrase bascule et c'est la définition de cette heure, de ce moment qui passe, qui devient intéressante.

*Seul sur cet âpre monticule,
À l'heure où, sous le ciel dormant,
Les méduses du crépuscule
Montrent leur face vaguement ;*

[...]

*Seul, quand renaît le jour sonore,
À l'heure où sur le mont lointain
Flamboie et frissonne l'aurore,
Crête rouge du coq matin ;
(« Magnitudo Parvi », III, 30)*

*Et je reste parfois couché sans me lever
Sur l'herbe rare de la dune,
Jusqu'à l'heure où l'on voit apparaître et rêver
Les yeux sinistres de la lune
(« Paroles sur la dune », V, 13)*

*À l'heure où le soleil se couche, où l'herbe est pleine
Des grands fantômes noirs des arbres de la plaine
Jusqu'aux lointains coteaux rampant et grandissant,
Quand le brun laboureur des collines descend
Et retourne à son toit d'où sort une fumée...
(« Mugitusque boum », V, 17)*

*On croit être à cette heure où la terre éveillée
Entend le bruit que fait l'ouverture du jour,
Le premier pas du vent, du travail, de l'amour,
De l'homme, et le verrou de la porte sonore,
Et le hennissement du blanc cheval aurore.
(« Éclaircie », VI, 10)*

souligne la durée du procès. Si l'on réduit la phrase à ses éléments essentiels, le sujet et le verbe, **le soleil se penchait*, on voit que le mouvement des vers vise aussi l'extension. « Se penchait », placé en début de vers, est séparé de son sujet, placé lui aussi au début du vers précédent. L'enjambement, comme la locution prépositive « par-dessus » qui ouvre la phrase, signifie la tension et souligne la valeur aspectuelle du verbe, à la fois la valeur imperfective du tiroir verbal (l'imparfait) et la valeur non conclusive du lexème verbal : le procès tend vers son achèvement sans pour autant l'atteindre. L'utilisation des vers à rimes suivies, la répétition du son /r/, la chaîne sonore reliant « fleur », « splendeur » et « heure », ce dernier mot étant compris phonétiquement dans les deux autres mots, soulignent la continuité et le déroulement de l'énonciation. Bref, l'énonciation, par son amplification, contribue à signifier le procès dans la durée. Il ne s'agit donc pas de saisir un instant, comme événement privé de durée ou comme pure limite, mais de dire un événement où le temps est à la fois le temps qui arrive et le temps qui passe.

La marguerite contemple le soleil. « Et la petite fleur, par-dessus le vieux mur, / Regardait fixement, dans l'éternel azur, / Le grand astre épanchant sa lumière immortelle ». Le soleil, lui, décline, il se penche à l'heure du couchant. « Le soleil, cette fleur des splendeurs infinies, / Se penchait sur la terre à l'heure du couchant ». Cette courbure n'est pas synonyme de flétrissure puisque le soleil ne se fane pas. Mais ce verbe marque le mouvement, la tension, la durée continue. L'attention du regard est l'image de la durée que la marguerite contemple et qu'elle éprouve dans sa propre conscience, « Blanche, épanouiss[ant] sa candide auréole ». La marguerite rayonne non seulement parce qu'elle réfléchit les rayons du soleil, partageant l'éternité du soleil par sa cause, éternelle, mais aussi parce qu'elle-même a des rayons. L'unité est le temps, rayonnement de la conscience⁴⁶⁴.

3) « Commentaire » et « récit » : « Nomen, numen, lumen » (VI, 25)

« Nomen, numen, lumen » (VI, 25) articule, dans la contemplation de l'immensité céleste, l'éternel et le temporel, comme il articule dans le temps du poème deux parties bien distinctes, l'une écrite avec les temps du « récit », l'autre avec le présent.

⁴⁶⁴ « Ce qu'est cette adhérence, ce qu'est cette immanence, impossible de se le figurer. C'est tout à la fois l'amalgame qui engendre la solidarité et le moi qui crée les directions. Tout s'explique par le mot Rayonner ». (*Les Travailleurs de la mer. La mer et le vent.*)

Nomen, numen, lumen

Quand il eut terminé, quand les soleils épars,
Éblouis, du chaos montant de toutes parts,
Se furent tous rangés à leur place profonde,
Il sentit le besoin de se nommer au monde ;
Et l'être formidable et serein se leva ;
Il se dressa sur l'ombre et cria : JÉHOVAH !
Et dans l'immensité ces sept lettres tombèrent ;
Et ce sont, dans les cieux que nos yeux réverbèrent
Au-dessus de nos fronts tremblants sous leur rayon,
Les sept astres géants du noir septentrion.

Minuit, au dolmen du Faldouet, mars 1855

D'un côté le passé simple et le récit mythique de l'origine, le début des temps souligné par le mot « quand » placé en début de poème, l'ellipse de ce qu'il y avait « avant » que le monde ne soit créé par l'emploi du verbe *terminer* au passé antérieur. De l'autre, le présent et le discours du poète, la contemplation du monde *hic et nunc*, l'attention à ce qui est (« Et ce sont... »). « Monde raconté » et « monde commenté » ne sont pourtant pas disjoints. Le poème ne comporte aucun blanc, il est constitué de rimes suivies et il ne comporte qu'une seule phrase grammaticale qui recouvre les deux parties. La coordination redoublée en début de vers ainsi que la rime riche en fin de vers entre un verbe au passé simple et un verbe au présent unissent les deux parties. Le « récit » et le « commentaire » forment un tout.

*Et dans l'immensité ces sept lettres tombèrent ;
Et ce sont, dans les cieux que nos yeux réverbèrent*

Le sentiment de l'immanence divine n'exclut pas, pour Hugo, la croyance en l'existence personnelle de Dieu. « La contradiction logique inhérente à sa foi, il l'apercevait aussi bien que nous, écrit Yves Gohin, mais elle était pour lui une contradiction de la réalité elle-même, ou plus exactement son double visage⁴⁶⁵. »

La création est l'œuvre de la parole divine. Dieu a créé le monde par son Verbe qui lui est co-éternel. Ainsi les sept lettres du nom divin sont les « sept astres géants du noir septentrion ». « Nomen, numen, lumen », poème de dix vers composé de deux parties, l'une de sept vers (sept comme les sept lettres du nom Jéhovah et les sept astres), l'autre de trois vers (trois comme les trois noms du titre réalisant à leur façon la Trinité divine), est donc une

⁴⁶⁵ Gohin (Yves), « Sur l'emploi des mots *immanent* et *immanence* chez Victor Hugo », *Archives des Lettres modernes*, 1968, n°94, p. 32.

mise en image et une mise en rythme de la parole d'Isaïe : « Le verbe de Dieu demeure au-dessus de moi éternellement » (XL, 8).

Hugo présente une situation d'énonciation précise : « Minuit, au dolmen du Faldouet, mars 1855. » Par la valeur déictique conférée aux temps et aux personnes (« Et ce sont, dans les cieux que nos yeux réverbèrent »), il rattache l'analogie entre les sept lettres du nom Jéhovah et les sept astres du ciel au présent de la conscience. S'il y a d'un côté l'idée d'un Dieu créateur (« Et l'être formidable et serein se leva ; / Il se dressa sur l'ombre et cria : JÉHOVAH ! »), il y a de l'autre la nature dans sa présence. Or on ne peut concevoir un temps antérieur à l'existence du monde. C'est dire dans ces conditions que le rayonnement de l'étoile reflété par les yeux du poète participe à la fois du présent et de l'éternité.

▪ Conclusion

Qu'il s'agisse d'une chambre, d'un jardin ou d'un paysage plus vaste, ce qui importe dans ces poèmes de la contemplation *hic et nunc*, c'est l'inscription de l'objet dans le temps de la perception. Le présent (ou l'imparfait), par sa polyvalence, temps de la description et temps de la narration, déploie le « monde contemplé » comme monde aussi « raconté ». Car les choses ne sont pas, elles apparaissent à celui qui les perçoit. Le poème exprime donc cet événement. Le temps n'est plus l'objet de la méditation du poète : il n'est plus un objet placé à distance, « devant » lui, dont le poète aurait à dire quelque chose, il devient le sujet même du poème, ce qui arrive, l'action. C'est cette action dont le poème lyrique fait le récit. Récit donc tout particulier puisqu'il n'y est pas question d'une action humaine mesurable dans le temps de l'histoire mais récit tout de même au sens où quelque chose arrive, le temps lui-même.

La contemplation hugolienne est une expérience de l'âme qui éprouve le temps comme durée : en ce sens, elle retrouve la méditation augustinienne sur le temps et anticipe celle de Bergson en lui conférant, comme il le fera quelques années plus tard, une valeur positive. Le jour se fait, la nuit tombe, les choses apparaissent, les vivants passent, chiffres de « l'océan Nombre ». Le sentiment vertigineux du temps qui passe, à la fois attention et distension de l'âme, en reliant toute chose dans l'unité de la conscience, a pour Hugo un sens religieux. « Je finis par ne plus être qu'une espèce de témoin de Dieu. C'est dans cette éternelle contemplation que je m'éveille de temps en temps pour écrire⁴⁶⁶. »

⁴⁶⁶ « Moi prose », Manuscrit 13 420, Guernesey avril 1856, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Océan*, p. 273.

PARTIE II

Les poèmes du temps dans *Les Contemplations*

CHAPITRE 2. Se souvenir

Que Victor Hugo cherche à se souvenir, dans un recueil séparé en deux parties « Autrefois » et « Aujourd'hui », peut apparaître comme une évidence. Mais dès lors que l'on constate que les poèmes consacrés au souvenir de Léopoldine, qui sont parmi les plus connus du recueil, ne sont pas placés dans « Autrefois » mais au début de la partie intitulé « Aujourd'hui », on comprend qu'il vaut mieux se méfier des évidences. Ainsi l'on cherchera d'abord à définir ce que l'on peut appeler poème du souvenir et l'on s'intéressera plus particulièrement aux souvenirs d'enfance.

A. L'emploi du mot *souvenir*

1) Définition des poèmes du souvenir à partir de l'acte de remémoration

Le mot *souvenir* comme substantif ou comme verbe est utilisé dans *Les Contemplations* quinze fois dans le premier cas (au singulier ou au pluriel⁴⁶⁷) et seize fois dans le second, à divers modes et à divers temps.

I, 11. « Lise »

⁴⁶⁷ On compte l'occurrence du mot *souvenir* qui se trouve dans la préface.

Se souvient-on qu'il fut jadis des cœurs ?
Se souvient-on qu'il fut jadis des roses ?

IV, 9. Ô souvenirs ! printemps ! aurore !
Doux rayon triste et réchauffant !

V, 10. « Aux Feuillantines »
Mais je me souviens bien que c'était une Bible.

Il n'est cependant pas à lui seul déterminant pour parler de poème du souvenir et ce, pour plusieurs raisons. La première tient au fait que Hugo emploie parfois ce terme dans le cadre d'une théorie de l'âme qui concerne autant l'avenir que le passé, l'homme que les choses, puisque pour lui « tout a une âme ». Nous y reviendrons dans le cinquième chapitre de cette partie. La seconde tient au fait que l'emploi du mot « souvenir » dans un texte ne suffit pas à faire de celui-ci un poème du souvenir même s'il y est question du passé. On le montrera en détail ci-après avec l'étude du poème « Les malheureux » (V, 26). Enfin, l'emploi du mot *souvenir* dans les commentaires qui sont faits des poèmes des *Contemplations* est souvent discutable quoique ces poèmes fassent allusion à des personnes ou à des événements appartenant à la vie de l'auteur. En effet, si un lecteur sait que tel événement ou telle scène est un souvenir de Victor Hugo, ou s'il peut le supposer, seul l'acte de remémoration, revendiqué par le poète, permet de parler de poème du souvenir. En d'autres termes, ce n'est pas parce qu'un texte a pour matériau la vie de l'auteur qu'il est à considérer comme un poème du souvenir même s'il appartient à ce que Philippe Lejeune a appelé « l'espace autobiographique⁴⁶⁸ ».

Dans ces conditions, un poème comme « Mes deux filles » (I, 3) n'appartient pas à cette catégorie et on a vu dans le chapitre précédent qu'on pouvait l'étudier comme un poème de la contemplation. À tout prendre, on pourrait dire qu'il est un souvenir si on le considère comme un document du passé, puisqu'il est daté de 1842 (« La Terrasse, près d'Enghien, juin 1842 ») et qu'il est placé dans la partie intitulée « Autrefois ». Mais il faudrait alors considérer tous les textes du recueil comme des souvenirs, puisqu'ils sont tous antérieurs à la date finale du recueil : 1856. Cette lecture des poèmes comme témoignages du passé n'est évidemment pas absurde mais elle ne vaut qu'à condition de l'envisager pour l'ensemble des poèmes dans le cadre du recueil. Nous en reparlerons dans la troisième partie de la thèse⁴⁶⁹. Dans le chapitre

⁴⁶⁸ Lejeune (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1996 (1ère éd. 1975).

⁴⁶⁹ Voir partie III, chapitre 3.

présent, nous nous intéresserons à des poèmes qui se distinguent manifestement des autres parce qu'ils rendent compte du fait même de se souvenir.

2) « Les Malheureux » (V, 26) : un poème du souvenir ?

Dans « Les malheureux », long poème non strophique de 376 vers, l'expression « Je me souviens », au vers 3, apparaît comme un procédé permettant d'authentifier ce qui dit le poète. Mais le poème s'apparente davantage à un poème de l'histoire de l'humanité⁴⁷⁰ qu'à un poème du souvenir.

Puisque déjà l'épreuve aux luttes vous convie,
Ô mes enfants ! parlons un peu de cette vie.
Je me souviens qu'un jour, marchant dans un bois noir
[...]
Je vis...
[...]
J'ai vu...
[...]
J'ai vu...
[...]
Ainsi, tous les souffrants m'ont apparu splendides...

Le récit de la rencontre avec un « malheureux » rapporté comme un souvenir n'occupe que les vers 3 à 56. Le poème est essentiellement un long discours adressé par le poète à ses enfants - le poème est dédié « À mes enfants » -, qui répond à la question de savoir « Qui sont les malheureux⁴⁷¹ » : « Il n'est qu'un malheureux : c'est le méchant, Seigneur ». De « je me souviens » à « je vis » puis à « j'ai vu » répété à de nombreuses reprises, le témoignage s'élargit à la vision glorieuse des martyrs de toute l'humanité (« la grande vision du sort »). L'expression « Je me souviens » peut ainsi être considérée comme un procédé rhétorique au service d'une réflexion morale, sociale, théologique sur la misère et le mal. « Les malheureux » n'est donc pas un poème du souvenir.

Toutefois, l'idée qu'il y a *souvenir* réapparaît à la fin du poème de façon très surprenante : ce n'est plus le poète qui se souvient mais les « aïeux du genre humain » qui se souviennent. « Aux premiers jours du monde... », Adam et Ève se souviennent d'Abel et de Caïn, leurs fils. Le mot « souvenirs », présent dans la première ébauche de ces quarante vers qui, selon René Journet et Guy Robert, remonterait à 1835 environ (ou 1837), est remplacé par des mots qui

⁴⁷⁰ Voir Partie II, chapitre 3.

⁴⁷¹ L'expression a servi de titre au poème.

signifient l'affliction, le poids du passé, la pensée. Nous citons le canevas en prose puis la version définitive du poème en vers.

Le premier homme et la première femme, chargés d'années et de douleurs, étaient assis sur leur seuil un soir.
tous deux étaient en proie à l'affliction et aux souvenirs. le père songeait à Abel, la mère à Caïn.
ils pleuraient tous les deux sur le genre humain
le père sur Abel, la mère sur Caïn⁴⁷²

Aux premiers jours du monde, alors que la nuée,
Surprise, contemplait chaque chose créée,
Alors que sur le globe où le mal avait crû,
Flottait une lueur de l'Éden disparu,
Quand tout encor semblait être rempli d'aurore,
Quand sur l'arbre du temps les ans venaient d'éclorre,
Sur la terre, où la chair avec l'esprit se fond,
Il se faisait le soir un silence profond,
Et le désert, les bois, l'onde aux vastes rivages,
Et les herbes des champs, et les bêtes sauvages,
Émus, et les rochers, ces ténébreux cachots,
Voyaient, d'un antre obscur couvert d'arbres si hauts
Que nos chênes auprès sembleraient des arbustes,
Sortir deux grands vieillards, nus, sinistres, augustes.
C'étaient Ève, aux cheveux blanchis, et son mari,
Le pâle Adam, pensif, par le travail meurtri,
Ayant la vision de Dieu sous la paupière.
Ils venaient tous les deux s'asseoir sur une pierre,
En présence des monts fauves et soucieux,
Et de l'éternité formidable des cieux.
Leur œil triste rendait la nature farouche ;
Et là, sans qu'il sortît un souffle de leur bouche,
Les mains sur leurs genoux, et se tournant le dos,
Accablés comme ceux qui portent des fardeaux,
Sans autre mouvement de vie extérieure
Que de baisser plus bas la tête d'heure en heure,
Dans une stupeur morne et fatale absorbés,
Froids, livides, hagards, ils regardaient, courbés
Sous l'être illimité sans figure et sans nombre,
L'un décroître le jour, et l'autre, grandir l'ombre ;
Et tandis que montaient les constellations,
Et que la première onde aux premiers alcyons
Donnait sous l'infini le long baiser nocturne,
Et qu'ainsi que des fleurs tombant à flots d'une urne,
Les astres fourmillants emplissaient le ciel noir,
Ils songeaient, et, rêveurs, sans entendre, sans voir,
Sourds aux rumeurs des mers d'où l'ouragan s'élançait,

⁴⁷² Ce canevas en prose est cité par Journet (René) et Robert (Guy), dans *Autour des Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1955, p. 56.

Toute la nuit, dans l'ombre, ils pleuraient en silence ;
Ils pleuraient tous les deux, aïeux du genre humain,
Le père sur Abel, la mère sur Caïn.

Marine-Terrace, septembre 1855

Cet épisode final a été écrit avant le reste du poème et il aurait formé un poème séparé selon Guy Robert et René Journet⁴⁷³ : il daterait de 1854 alors que le poème date de 1855 et il constitue une rupture par rapport à l'ensemble du poème. On est passé d'un discours à la première personne à un récit à la troisième personne, entièrement à l'imparfait, dont les personnages sont des figures bibliques.

Le lien entre cette dernière partie du poème et ce qui précède est toutefois clair. Caïn est la figure du « méchant » par excellence : or l'assassin d'Abel a droit aussi à la compassion. Adam et Ève pleurent leurs deux fils, le bourreau comme la victime « Qui sont les malheureux ».

Ils pleuraient tous les deux, aïeux du genre humain,
Le père sur Abel, la mère sur Caïn.

Hugo voit en Adam et en Ève, non des êtres jeunes et beaux tels qu'on les représente souvent, l'adjectif ordinal « le premier homme et la première femme » connotant la jeunesse, mais « deux grands vieillards, nus, sinistres, augustes », « chargés d'années », « accablés comme ceux qui portent des fardeaux », minés par les souvenirs, vieillies par le temps qui passe, « baiss[ant] plus bas la tête d'heure en heure ». Ils songent et pleurent, « aïeux du genre humain, / Le père sur Abel, la mère sur Caïn ». Ce ne sont pas ici les enfants qui se souviennent de leurs aïeux mais les aïeux qui se souviennent de leurs enfants, comme si leurs corps décrépés incarnaient la mémoire des temps à venir. Ils portent « sur la terre, où la chair avec l'esprit se fond » le poids du temps, la chair de l'humanité car ils connaissent la faute et le pardon : « Toute la nuit, dans l'ombre, ils pleuraient en silence⁴⁷⁴. »

L'expression « Je me souviens » qui, avant que Hugo n'ajoute l'épigraphe et les deux premiers vers⁴⁷⁵, ouvrait le texte, est donc bien plus qu'un simple ornement rhétorique. Il

⁴⁷³ Journet (René) et Robert (Guy), *Le Manuscrit des Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1956, p. 135.

⁴⁷⁴ Le poème est terminé le 17 septembre 1855. « Cette pièce fut envoyée à Noël Parfait pour l'impression le 23 septembre 1855 (*Corr.* IV, p. 226) : *Je vous envoie une pièce, Les Malheureux que je viens de finir et qui clôt le livre V. Elle vient la dernière ...* », in Journet (René) et Robert (Guy), *Notes sur Les Contemplations* suivies d'un index, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1958, p. 162.

⁴⁷⁵ « L'épigraphe *À mes enfants* paraît être une addition postérieure. [...] On voit nettement que les vers 1 et 2, puis le titre ont été rajoutés », *ibidem*, p. 131.

surdétermine le mouvement du texte qui peut ainsi être lu comme le mouvement d'un souvenir dont l'amplitude temporelle s'accroît au fil du poème. Le poète se souvient d'abord d'un événement appartenant à un passé récent (« Je me souviens qu'un jour... »), puis il évoque des figures appartenant à l'histoire de l'humanité, comme s'il prenait en charge la mémoire collective :

J'ai vu, dans cette obscure et morne transparence,
Passer l'homme de Rome et l'homme de Florence,
Caton au manteau blanc, et Dante au fier sourcil
[...]
J'ai vu Jeanne au poteau qu'on brûlait dans la ville
[...]
J'ai vu Campanella songer dans la torture

Enfin il retrace les « premiers jours du monde ». La perspective rétrospective conduit ainsi à Adam et Ève, « aïeux du genre humain » dans un mouvement, dont l'ampleur, le rythme et la portée, donnent au souvenir la dimension du mythe. Toutefois, un lien intime se dessine entre les deux parties du texte par les personnages d'Abel et de Caïn qui, comme l'ont montré Charles Baudoin et Anne Ubersfeld, sont des figures de l'inconscient hugolien. Le premier chapitre de la *Psychanalyse de Victor Hugo* de Charles Baudoin, intitulé « Caïn », montre l'importance de la rivalité entre les frères Hugo, Abel, né le 15 novembre 1798, Eugène, né le 16 septembre 1800, et Victor, né le 26 février 1802. « Abel était l'aîné, j'étais le plus petit » dit Hugo dans le poème « Aux feuillantines » (V, 10). La place du frère manquant et sa disparition sont indiquées à la césure. Implicitement, le « je » se désigne comme Caïn, le frère qui a survécu au rival mort⁴⁷⁶. Victor, « le plus petit », le plus faible, sort vainqueur de la lutte qui oppose les frères ennemis. Bien sûr, objectivement, il n'est pas responsable de la folie de son frère Eugène qui a sombré dans la démence probablement pour s'effacer au profit de son cadet. Il n'en demeure pas moins que le sentiment de culpabilité et le désir de réparation, se manifestent très fortement dans toute l'œuvre de Hugo et en particulier dans le poème « Les Malheureux » (V, 26), à propos duquel Pierre Albouy dit qu'il « mobilise les complexes de la culpabilité et du châtement⁴⁷⁷ ». Le poète y pose en effet la question du destinataire de la pitié qu'il ressent et cette question a peut-être sa réponse dans l'apparition finale de Caïn et d'Abel, les deux frères, sur lesquels pleurent Adam et Ève.

Pour qui donc, si le sort, ô Dieu, n'est pas moqueur,
Toute cette pitié que tu m'as mise au cœur ?

⁴⁷⁶ Eugène, le frère chéri et rival, est interné en 1823 à Charenton où il meurt en 1837.

⁴⁷⁷ Victor Hugo, *Œuvres poétiques II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, note p. 1601.

Qu'en dois-je faire ? à qui faut-il que je la garde ?

En d'autres mots, le poète demande comment cette pitié dont il ignore l'origine et qui l'afflige (« toute cette pitié que tu m'as mise au cœur »), peut, de passion qu'elle est, devenir une action (« qu'en dois-je faire ? »), de vestige du passé, soumise à l'oubli, qu'elle est, être engagée dans le présent (« à qui faut-il que je la garde ? »). La place du poème à la fin du livre V, intitulé « En marche », confirme cet engagement de la réflexion dans le moment présent.

Quant au mot *aïeul*, ici au pluriel, *aïeux du genre humain*, il a aussi une portée symbolique dans le roman familial hugolien. Bien avant *L'Art d'être grand-père*, il est connoté positivement et représente une paternité sans « défaut », « gratifiante » pour reprendre les termes d'Anne Ubersfeld⁴⁷⁸. L'épigraphe du poème « À mes enfants » et les premiers vers : « Puisque déjà l'épreuve aux luttes vous convie, / Ô mes enfants ! parlons un peu de cette vie » mettent en jeu la paternité de Hugo. Écrit en 1855, placé à la fin du livre V intitulé « L'exil » avant de porter le titre qu'on lui connaît, le poème est aussi une réponse de l'exilé aux questions de ses enfants (« Qui sont les malheureux ») dont les plaintes se mêlent à l'incompréhension de la foule.

Mais la foule s'écrie : - Oui, sans doute, c'est beau,
Le martyr, la mort, quand c'est un grand tombeau !
Quand on est un Socrate, un Jean Huss, un Messie !

La position inébranlable de Hugo en exil, l'idée de son devoir, son idéal politique, sa résistance au malheur sont viscéralement liés :

[...] et toujours un instinct me ramène
À connaître le fond de la souffrance humaine.
L'abîme des douleurs m'attire. D'autres sont
Les sondeurs frémissants de l'océan profond ;
Ils fouillent, vent des cieus, l'onde que tu balaies :
Ils plongent dans les mers ; je plonge dans les plaies.

La composition académique du poème qui commence par un récit anecdotique, se poursuit par un discours général, et se termine sur une vision biblique dissimule le raccord souterrain qui existe donc entre les trois versants du poème : le souvenir personnel, fictif ou non, signalé par les simples mots « Je me souviens⁴⁷⁹ », l'épisode final qui représente Adam et Ève

⁴⁷⁸ Ubersfeld (Anne), *Paroles de Hugo*, éditions sociales Messidor, 1985, chapitre 10 « L'aïeul infini », pp. 167-184.

⁴⁷⁹ Le motif de la marche et de la descente dans le bois noir, où se cache la maison du pauvre (« Je me souviens qu'un jour, marchant dans un bois noir [...] J'allai vers la mesure au fond du ravin creux » V, 26),

songeant à Abel et Caïn, et la réflexion morale et politique sur les misérables. Hugo justifie le présent de l'exil, à partir de son passé (« J'étais jadis comme aujourd'hui » vers 56) et des temps anciens de l'humanité, faisant ainsi le lien entre ce qu'il y a de plus intime - l'histoire d'un individu - et ce qui tend à l'universalité - la réflexion sur le mal dans l'histoire -, comme l'a fait Rousseau dans *Les Confessions* lorsqu'il relie ses traumatismes d'enfance et ses théories politiques⁴⁸⁰.

Ce n'est donc pas un poème du souvenir (l'acte du souvenir n'étant en aucune façon déterminante dans l'écriture du poème), mais les traces du passé, transformées, déplacées, résurgentes, y sont visibles.

B. Le souvenir : présent qui a été, passé disparu

1) Dualité interne au souvenir

Le souvenir rapporte un événement passé par rapport au présent. La distance temporelle est essentielle au souvenir, différenciant l'image du passé rappelée par la mémoire de celle procurée par l'imagination. Cette distance est interne au souvenir, celui-ci étant en même temps rappelé dans le présent de la mémoire et reconnu par la conscience comme passé. L'emploi des temps du passé et du présent, les indications de dates et d'âge, sont les procédés les plus courants pour marquer cet écart.

J'avais douze ans ; elle en avait bien seize. (I, 11 « Lise »)

Quand nous habitions tous ensemble
[...]
Elle avait dix ans, et moi trente (IV, 7)

Mes deux frères et moi, nous étions tout enfants.
[...]
Je ne sais pas comment nous fîmes pour l'avoir,

qu'on trouve aussi dans « Halte en marchant » (I, 29), ou dans *Les Misérables*, où il est inversé (Cosette, descendant dans les bois de Montfermeil, y rencontre son sauveur, Jean Valjean, in *Les Misérables*, Deuxième partie « Cosette », livre troisième « La promesse faite à la morte », chapitre V « La petite toute seule »), est-il un archétype de l'inconscient ou la trace d'un souvenir précis ?

⁴⁸⁰ Après avoir raconté les épisodes de la fessée et du peigne cassé, Rousseau écrit : « Ce premier sentiment de la violence et de l'injustice est resté si profondément gravé dans mon âme, que toutes les idées qui s'y rapportent me rendent ma première émotion, et ce sentiment relatif à moi dans son origine, a pris une telle consistance en lui-même et s'est tellement détaché de tout intérêt personnel, que mon cœur s'enflamme au spectacle ou au récit de toute action injuste, quel qu'en soit l'objet et en quelque lieu qu'elle se commette, comme si l'effet en retombait sur moi. » Rousseau (Jean-Jacques), *Les Confessions*, Le Livre de poche, tome 1, p. 28.

Mais je me souviens que... (« Aux Feuillantines », V, 10)

Cette dualité du souvenir est aussi marquée dans les poèmes des *Contemplations* par l'usage de la strophe : tercets, quatrains, sizains, participent chez Hugo à la construction du passé dans le présent énonciatif du poème.

L'équilibre établi entre passé et présent est parfois rompu par l'amplification du discours au présent, déplorant la disparition du passé.

Qu'avez-vous fait, arbres, de nos paroles ?
De nos soupirs, rochers, qu'avez-vous fait ?
C'est un destin bien triste que le nôtre,
Puisqu'un tel jour s'envole comme un autre !
(« Un soir que je regardais le ciel » II, 28)

« À Mademoiselle Louise B. » (V, 5), commence ainsi comme un poème du souvenir et s'achève sur le sentiment de la fuite du temps : « Hélas ! » Le sizain, faisant alterner alexandrins et hexamètres, semble construire un schéma frénétique où le passé, sans cesse rappelé, ne cesse d'échapper. Il ne reste, dans le temps présent, qu'un passé disparu : ceux qu'on a aimés ne sont plus que des fantômes, images fugaces des absents. « Tout fuit » et la mémoire ne laisse que les regrets.

Ô vous l'âme profonde ! ô vous la sainte lyre !
Vous souvient-il des temps d'extase et de délire,
Et des jeux triomphants,
Et du soir qui tombait des collines prochaines ?
Vous souvient-il des jours ? Vous souvient-il des chênes
Et des petits enfants ?

[...]

Où sont-ils, les amis de ce temps que j'adore ?
Ceux qu'a pris l'ombre et ceux qui ne sont pas encore
Tombés aux flots sans bords ;
Eux, les évanouis, qu'un autre ciel réclame,
Et vous les demeurés, qui vivez dans mon âme,
Mais pas plus que les morts !

[...]

Où sont-ils ? Mère, frère, à son tour chacun sombre.
Je saigne et vous saignez. Mêmes douleurs ! même ombre !
Ô jours trop tôt déçus !
Ils vont se marier ; faites venir un prêtre ;
Qu'il revienne ! ils sont morts. Et, le temps d'apparaître,
Les voilà disparus !

Nous vivons tous penchés sur un océan triste.
L'onde est sombre. Qui donc survit ? qui donc existe ?
Ce bruit sourd, c'est le glas.
Chaque flot est une âme ; et tout fuit. Rien ne brille.
Un sanglot dit : Mon père ! un sanglot dit : Ma fille !
Un sanglot dit : Hélas !

Marine-terrace, juin 1855

2) Un souvenir d'enfance : « Lise » (I, 11)

▪ Double rapport au passé selon le « moment regardé »

Dans le poème « Lise » (I, 11), l'évocation du passé (strophes 1, 3, 4, 5 et 6) et le constat de sa disparition dans le présent (strophes 2 et 7) s'équilibrent. Cette alternance interne au poème constitue l'archétype du souvenir.

Les passages à l'imparfait, les plus longs, rapportent des événements passés. Ils décrivent, racontent et commentent ces événements. Le premier vers situe le temps de l'énoncé dans une époque passée (« J'avais douze ans ») à laquelle renvoient ensuite, anaphoriquement, tous les imparfaits, quel que soit leur emploi : imparfait de description (« Elle était grande »), imparfait de narration (« je venais m'asseoir », « je lui faisais des questions », « je lui montrais »...), imparfait de commentaire (« Elle m'aimait. Je l'aimais. Nous étions / Deux purs enfants... »). Chacun de ces imparfaits renvoie bien au même intervalle de temps, à cet « ancien présent qu'il a été⁴⁸¹ » dont se souvient le poète. C'est pourquoi l'expression « présent du passé » utilisée dans l'ancienne grammaire pour qualifier l'imparfait semble particulièrement appropriée pour nommer le passé.

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

La perspective temporelle change dans les quatre premiers vers de la deuxième strophe et à la fin du poème où il s'agit d'évoquer le passé comme ayant disparu.

Que de printemps passés avec leurs fleurs !
Que de feux morts, et que de tombes closes !

⁴⁸¹ Lapoujade (David), *Puissances du temps, versions de Bergson*, 2010, éd. de Minuit, p. 18.

Se souvient-on qu'il fut jadis des cœurs ?
 Se souvient-on qu'il fut jadis des roses ?
 Elle m'aimait. Je l'aimais. Nous étions
 Deux purs enfants, deux parfums, deux rayons.

[...]

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

Mai 1843

Le poète parle toujours du passé mais il le considère à partir du présent : « Se souvient-on », « Quand le soir vient ». Le changement de temps verbal, imparfait d'une part, présent d'autre part, ne modifie pas le fait que les événements évoqués appartiennent au passé. C'est le rapport temporel au fait passé qui varie. En termes linguistiques⁴⁸², on pourrait dire en effet que les événements (E) sont situés dans tous les cas dans le passé par rapport au moment de l'énonciation (S), mais que le « moment regardé » (R) diffère. Dans le cas de l'imparfait, le « moment regardé » coïncide avec les événements dans leur durée, il n'y a pas de disjonction entre l'un et l'autre. Le poète se projette mentalement dans le passé pour rapporter ces événements passés au moment où ils passent. Au contraire, dans les expressions « Que de printemps passés », « Que de feux morts », « Jeunes amours si vite évanouies », les événements passés, désignés métaphoriquement ou métonymiquement par « printemps », « aube », « matin » et « feux », sont envisagés comme étant « passés », « morts », « évanouis ». Le « moment regardé » ne coïncide plus avec les événements, il correspond à S, le moment de la parole. La disjonction est fortement marquée par la binarité nom/adjectif, « printemps » / « passés », « feux » / « morts », « tombes » / « closes » puis par l'opposition, dans les deux vers suivants, entre les deux hémistiches, l'un au présent, l'autre au passé simple, redoublée encore par l'anaphore : « Se souvient-on qu'il fut jadis des cœurs ? » / « Se souvient-on qu'il fut jadis des roses ? » Le passé simple employé dans ces deux vers marque la distance entre le passé et le présent, distance soulignée aussi par la coupure entre les deux propositions à la césure (vers 4/6).

Se souvient-on qu'il fut jadis des cœurs ?
 - - - _ // - - - _ / - _ //

⁴⁸² Pour une définition de ces termes empruntés à Reichenbach, voir Partie I, chapitre 2.

Se souvient-on qu'il fut jadis des roses ?
- - - _// - - - _/ - _ //

Au nom de « Lise », qui donne son titre au poème et qui est repris plusieurs fois à la rime, fait écho l'adverbe de temps « jadis ». Ces deux mots, réunis par l'assonance, définissent en quelque sorte le noyau du poème, à partir duquel on peut considérer que tout le texte se développe. Si l'assonance entre les deux mots ne va pas jusqu'à l'identité - la variation repose sur le caractère sourd /is/ ou sonore /iz/ de la consonne finale -, c'est que le doublet « jadis » / « Lise » représente phonétiquement le double rapport au passé que le poème construit.

▪ Répétition, strophe et retenue du récit

L'utilisation de la strophe, ici le sizain de décasyllabes, qui procède par aller et retour sur l'axe vertical du texte, est un autre élément important dans la construction du souvenir. Contrairement au poème en vers suivis, le poème strophique construit un temps de l'énonciation à la fois discontinu et répétitif qui coïncide de façon structurelle avec les allers et retours de la mémoire entre passé et présent.

Reprise de rimes, reprise de mots, reprise de vers entiers, la répétition affecte le temps de l'énonciation comme le temps de l'énoncé. Le poème évoque des faits qui se sont reproduits ce qu'indiquent l'emploi de l'imparfait d'habitude et de nombreux termes temporels qui spécifient cette fréquence, qu'elle soit définie comme avec « le soir » vers 3 et vers 6, « le dimanche » vers 30, ou indéfinis, comme avec « sans cesse » vers 15, « par moments » vers 17, « parfois » vers 25, « souvent » vers 28 et « bien souvent » vers 33. Le développement du poème lui-même procède par répétition. Dès la première strophe, le récit ébauché s'interrompt. Le vers 6, au lieu de raconter ce qui se passe entre Lise et le jeune garçon après le départ de la mère, ramène le lecteur en arrière en répétant, mot pour mot, le vers 3 « Pour lui parler le soir plus à mon aise ». On ne saura ce qu'ils disent que dans les strophes 3 à 6 (« Je lui faisais des questions sans cesse / Pour le plaisir de lui dire : Pourquoi ? » vers 15-16 ; « Je lui disais : Mon père est général. » vers 24 ; « Elle disait de moi : c'est un enfant ! » vers 31), après que le poète aura repris, au début de la troisième strophe ce qu'il disait déjà dans la première. « Elle était grande, et, moi, j'étais petit » (vers 2) / « Comme elle était bien plus grande que moi » (vers 14). Le même genre de répétition a lieu dans les strophes 5 et 6 : « Pour lui traduire un verset, à l'église, / Je me penchais sur son livre souvent » (vers 27-28) est repris par « Pour lui traduire un psaume, bien souvent, / Je me penchais sur son livre à

l'église » (vers 33-34). La variation (outre qu'elle développe le lexique de la parole et du livre, sur lequel on reviendra), en soulignant d'un adverbe de modalisation « bien » l'adverbe temporel « souvent », relève de ce que Gérard Genette appelle le « récit anaphorique » (cas rare dans le domaine du roman⁴⁸³), le poème disant ici plusieurs fois, et de multiples façons, ce qui s'est passé plusieurs fois.

Cette retenue du récit par l'emploi de la répétition s'explique aussi par l'objet du souvenir. Dès les premiers vers, l'étroite liaison établie par le chiasme entre les deux personnages, masculin et féminin (« je » / « elle » / « elle » / « je »), la présence de la mère qui est sentie comme une entrave à la liberté de gestes et de paroles, ne laissent aucun doute sur la nature de cette amitié, malgré la jeunesse des protagonistes et leur différence de taille (« grande » / « petit »). La scène à l'église, réécriture d'une scène de Dante où Paolo et Francesca Rimini lisent dans le même livre jusqu'à ce que leurs bouches se rencontrent⁴⁸⁴, cache à peine le plaisir sexuel éprouvé par le jeune garçon : « Si bien qu'un jour, vous le vîtes, mon Dieu ! / Sa joue en fleur toucha ma lèvre en feu. » Yves Gohin, dans le commentaire qu'il fait de ce souvenir, insiste sur sa dualité : comme toute révélation, elle est de l'ordre de l'indicible mais c'est pour cela qu'elle vaut d'être dite.

Ce n'est pas un épisode parmi d'autres, une touchante amourette enfantine ; mais le premier émoi indicible d'une précoce puberté, la révélation d'une virilité violente, au centre de l'époque la plus radieuse de sa vie⁴⁸⁵.

Le passé simple⁴⁸⁶ qui vient après trente vers où l'imparfait seul était utilisé, achève cette évocation du passé sur un événement rapporté comme singulatif et essentiel. Il est tel parce que Hugo le conçoit ainsi. Le marqueur logique « quoique » placé au début du vers 25, faisant le lien entre les deux situations évoquées dans le texte, l'une « le soir », chez la jeune fille (strophes 1 à 4), l'autre, « à l'église », « à vêpres le dimanche » (strophes 5 et 6), signale la

⁴⁸³ « Raconter n fois ce qui s'est passé n fois (n R / n H). Soit l'énoncé : « Lundi, je me suis couché de bonne heure, mardi je me suis couché de bonne heure, mercredi je me suis couché de bonne heure, etc. » Du point de vue qui nous intéresse ici, c'est-à-dire des relations de fréquence entre récit et histoire, ce type anaphorique reste en fait singulatif et ramène donc au précédent, puisque les répétitions du récit ne font qu'y répondre, selon une correspondance que Jakobson qualifierait d'iconique, aux répétitions de l'histoire. » L'auteur précise en note : « cette grille ne tient pas compte d'une cinquième relation possible (mais à ma connaissance sans exemple), où l'on raconterait plusieurs fois ce qui s'est passé plusieurs fois, mais un nombre différent (supérieur ou inférieur) de fois : n R / m H. », Genette (Gérard), *Figures III*, Seuil, 1972, p. 146.

⁴⁸⁴ Dante, *Enfer*, Chant VI, vers 133 à 138.

⁴⁸⁵ Gohin (Yves), « Victor Hugo à seize ans », in Victor Hugo, *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Le Club français du Livre, 1967, tome I, p. LXI. Le critique commente le récit en prose où Hugo rapporte ce souvenir. Nous reviendrons plus loin sur ce texte et le doublet qu'il constitue avec le poème en vers.

⁴⁸⁶ On se permettra de signaler que le « vîtes » du vers 35 est ainsi bien jésuitique. Le passé composé aurait convenu au commentaire si ce n'est qu'il est moins propice au jeu de mots.

reconstruction logique du passé. L'innocence enfantine et le désir amoureux ne sont pas incompatibles pour Hugo. J'étais un enfant et je n'étais déjà plus un enfant, dit le texte⁴⁸⁷. De même, le vers « Quoiqu'on soit femme, il faut bien qu'on lise » n'a pas le sens misogyne qu'on pourrait lui prêter. La concession faite au lieu commun excluant la femme - et la sexualité - de la sphère du livre n'est faite que pour être rejetée. Comme dans le poème « Aux Feuillantines » (V, 10), « le livre est posé comme l'Entremetteur, l'outil paradoxal de la révélation sensuelle⁴⁸⁸ ».

▪ **Poème en vers et récit en prose (*Voyages. Alpes et Pyrénées*⁴⁸⁹)**

En 1843, de passage à Bayonne, Hugo fait le récit des souvenirs qu'il a de son séjour dans la ville en 1811 alors qu'il avait neuf ans. Il évoque en particulier le souvenir d'une jeune fille, souvenir où la lecture est un substitut des activités plus viriles des frères aînés et apparaît clairement comme une activité liée à une certaine sensualité.

26 juillet

Je n'ai pu entrer à Bayonne sans émotion. Bayonne est pour moi un souvenir d'enfance. Je suis venu à Bayonne étant tout petit, ayant sept ou huit ans, vers 1811 ou 1812, à l'époque des grandes guerres. [...] Ma mère avait emmené avec elle mes deux frères Abel et Eugène et moi qui étais le plus jeune des trois. [...] Ma mémoire, après trente années, n'a perdu aucun des traits de cette angélique figure. Je la vois encore. Elle était blonde et svelte et me paraissait grande. [...]

Cette belle enfant venait jouer avec nous. Quelquefois Abel et Eugène, mes aînés, plus grands et plus sérieux que moi et « faisant les hommes », comme disait ma mère, allaient voir l'exercice à feu sur le rempart ou montaient dans leur chambre pour étudier Sobrino et feuilleter Cormon.

Alors j'étais seul, je sentais l'ennui venir, que faire ? Elle m'appelait et me disait : *viens, que je te lise quelque chose*⁴⁹⁰. [...] Par moments mes yeux se baissaient, mon regard rencontrait son fichu entr'ouvert au-dessous de moi, et je voyais, avec un trouble mêlé d'une fascination étrange, sa gorge ronde et blanche qui s'élevait et s'abaissait doucement dans l'ombre [...] Ô époque naïve, et pourtant déjà doucement agitée ! [...]

Où va notre jeunesse ? Où va notre enfance, hélas ! Où est la belle jeune fille de 1812 ? Où est l'enfant que j'étais alors ? Nous nous touchions dans ce temps-là, et maintenant nous nous touchons encore peut-être, et il y a un abîme entre nous. La mémoire, ce pont du passé, est brisé entre elle et moi. Elle ne connaîtrait pas mon visage, et je ne reconnaîtrais pas le son de sa voix. Elle ne sait plus mon nom, et je ne sais pas le sien⁴⁹¹.

⁴⁸⁷ L'étude des variantes des vers 31 et 32 : « Elle disait de moi : C'est un enfant ! / Je l'appelais mademoiselle Lise », où « Je l'appelais mademoiselle Lise » remplace « Je lui disais : je suis un homme », est un indice supplémentaire du sens de l'épisode.

⁴⁸⁸ Ubersfeld (Anne), *Paroles de Hugo*, éditions sociales Messidor, 1985, p. 109.

⁴⁸⁹ Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Voyages, Alpes et Pyrénées*, « Voyage de 1843 – Pyrénées »,

⁴⁹⁰ Nous soulignons.

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 763-766.

Ce récit est, semble-t-il, postérieur au poème des *Contemplations*, celui-ci étant daté dans le manuscrit et dans le recueil de mai 1843, alors que le récit de *Voyages* est daté du 26 juillet 1843. Il est possible, comme le suggère une note de l'édition Massin, que le projet de voyage, deux mois avant le départ, ait réveillé les souvenirs du poète et qu'il ait écrit alors le poème. Mais cela peut paraître étonnant dans la mesure où l'on aurait pu penser que le matériau précis du récit en prose (on y trouve ainsi un portrait précis de la jeune fille, des détails concernant les lieux, des anecdotes et le nom de Lise à travers la forme verbale du verbe « lire »...) a pu servir à l'écriture du poème, et donc le précéder. Il n'est donc pas impossible que Hugo ait indiqué sur le manuscrit une date fictive, à tout le moins non la date finale de rédaction, puisqu'on sait par les différences d'écriture que le poème a été repris plusieurs fois. Il faut rappeler aussi que le voyage aux Pyrénées de l'été 1843 est évoqué à plusieurs reprises à la fin du livre 3 des *Contemplations* dans un effet de dramatisation précédant la mort de Léopoldine en septembre 1843. En antidatant de quelques mois le poème « Lise », Hugo a pu chercher à retirer ce poème de cet ensemble chronologique.

Quoi qu'il en soit, les deux textes ne donnent pas la même impression. Le récit en prose souligne les insuffisances de la mémoire et le regret du passé disparu : le nom de la jeune fille a été à jamais oublié. Le poème en vers, strophique, aboutit au contraire à une certaine sérénité même si le dernier mot est « évanouies » :

v.37 Jeunes amours, si vite épanouies,
v.38 Vous êtes l'aube et le matin du cœur.
v.39 Charmez l'enfant, extases inouïes !
v.40 Et, quand le soir vient avec la douleur,
v.41 Charmez encor nos âmes éblouies,
v.42 Jeunes amours, si vite évanouies !

Les reprises du vers 37 au vers 42 et du vers 39 au vers 41 soulignent le caractère construit du souvenir, d'autant plus que la dernière strophe reprend le schéma rimique très particulier de la première strophe en *ababaa* faisant entendre à quatre reprises la même rime⁴⁹². L'unité du souvenir, à la fois passé disparu et présent qui a été, est assurée par cette note en /i/, qui fait écho à de nombreuses rimes du poème dont celle en « Lise » (« petit » / « sortît »,

⁴⁹² C'est le seul poème des *Contemplations* où l'on trouve un tel schéma rimique : deux rimes croisées et une rime suivie (ababcc) dans les strophes 2 à 6, avec reprise de la même rime *a* dans les strophes 1 et 7 (ababaa). Vingt-deux poèmes des *Contemplations* composés de sizains suivent le schéma aabccb, les autres dispositions de rimes ne concernent à chaque fois qu'une seule pièce. Voir Chétoui (Mohammed), *Métrique et syntaxe dans Les Contemplations de Victor Hugo*, Presses universitaires du Septentrion, 1999, p. 22.

« craintive » / « pensive », « agile » / « Virgile », « lise » / « église », « Lise » / « église », « épanouies » / « inouïes », « éblouies » / « évanouies »).

Plusieurs éditions des *Contemplations* donnent une version différente du dernier vers, remplaçant « évanouies » par « épanouies ». C'est le cas de l'édition de Jean Massin (Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome IX, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Le Club français du livre, 1967), ainsi que celle de Pierre Albouy (dans la Bibliothèque de la Pléiade et dans la collection « Poésie » de Gallimard), ou encore celle de Pierre Laforgue (*Les Contemplations*, édition Flammarion, GF, 1995). Mais on trouve la lecture « évanouies » dans l'édition Laffont, collection « Bouquins » (texte établi par Jean Gaudon), comme dans l'édition Vianey (*Les Contemplations*, Paris, Hachette, 1922, nouvelle édition établie à partir des manuscrits par Joseph Vianey), ou encore dans la 1^{ère} édition de Paris, en 1856, qui a bénéficié d'une relecture de Hugo (*Œuvres complètes* de Victor Hugo, Poésie. tome V, Michel Lévy frères- J.Hetzel - Pagnerre éditeurs. 2 vol in 8°). C'est la leçon que donnent les travaux de René Journet et Guy Robert, sur le *Manuscrit des Contemplations*⁴⁹³, qui précisent que le mot « évanouies » est écrit en surcharge sur le mot « épanouies », ce que nous avons pu vérifier sur le manuscrit à la Bibliothèque nationale. La surcharge du *v*, à l'encre noire épaisse, est très claire, et le jambage du *p*, visible sous le *v*, est même barré.

La leçon « épanouies » a pu sembler plausible par analogie avec la première strophe, où un vers entier est répété, comme un refrain, vers 3 et vers 6. Elle est aussi cohérente avec la progression du poème : le temps du poème a passé, et avec lui, le rapport du poète à son passé a évolué. Le présent d'énonciation a une durée : il ne renvoie ni exactement au même moment, ni exactement au même « moi » au début et à la fin du texte. À la question « se souvient-on » posée dans la deuxième strophe, le poète peut répondre à la fin du poème par l'affirmative puisqu'il s'est passé quelque chose d'essentiel dans ce texte, la possibilité de nommer Lise : « Je l'appelais Mademoiselle Lise ». Or ce nom, inventé par le poète (le récit que Hugo fait de ce souvenir dans *Alpes et Pyrénées* montre qu'il a oublié le nom de cette jeune fille : la question « se souvient-on » n'était donc pas simplement rhétorique), cristallise le travail du souvenir, en associant le plaisir de l'écriture (le plaisir trouvé et retrouvé à écrire ce poème de souvenir) au plaisir amoureux. Le poème aboutit ainsi à la jonction symbolique de l'enfant et du poète dans l'adjectif possessif pluriel « nos âmes » par-delà la barre du temps,

⁴⁹³ Journet (René) et Robert (Guy), *Le manuscrit des Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1956, p. 21.

par-delà l'opposition entre passé et présent, entre « je narré » et « je narrant » : « Charmez l'enfant, extases inouïes ! / [...] / Charmez encor nos âmes éblouies. » L'adverbe « encor » indique la tension temporelle, assumée par le poème, acceptée par le poète entre son passé et un présent qui continue. Le choix d' « évanouies » à la place d' « épanouies » ne change pas fondamentalement le poème mais en affaiblit la progression temporelle. Il est en tout cas conforme à l'expérience relatée, en prose, dans *Alpes et Pyrénées*.

C. Le mouvement du souvenir

1) Bergson (*Matière et Mémoire*)

Le souvenir, en tant qu'acte de remémoration, n'a rien de statique, c'est un mouvement, « le mouvement même de la mémoire qui travaille » écrit Bergson dans *Matière et Mémoire*⁴⁹⁴.

S'agit-il de retrouver un souvenir, d'évoquer une période de notre histoire ? Nous avons conscience d'un acte qui génère 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 il apparaît comme une nébulosité qui se condenserait ; de virtuel il passe à l'état actuel ; et à mesure que ses contours se dessinent et que sa surface se colore, 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 souvenir⁴⁹⁵.

Dans toute son amplitude, l'acte du souvenir consiste d'abord en un détachement de la conscience du moment présent pour se situer dans le passé, le souvenir est alors *encore à l'état virtuel*. Puis le souvenir devient, en quelque sorte de lui-même, une image : notons le changement de sujet à partir de « nous nous disposons simplement à le recevoir [...] Peu à peu il apparaît [...] il passe [...] » qui montre que l'acte de se souvenir comporte une part de passivité et une part d'activité⁴⁹⁶. Il se matérialise, s'incarne, s'actualise (« il passe à l'état actuel », il est « un état présent »). Ainsi il *tend à imiter la perception*, sans toutefois se confondre avec elle.

⁴⁹⁴ Bergson (Henri), *Matière et Mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit*, PUF, 1985 (1^{ère} éd. 1896), p. 148.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ Paul Ricœur rappelle que « les Grecs avaient deux mots, *mnémé* et *amnésis*, pour désigner d'une part le souvenir comme apparaissant, passivement à la limite, au point de caractériser comme affection - *pathos* - sa venue à l'esprit, d'autre part le souvenir comme objet d'une quête ordinairement dénommée *rappel*, *recollection* » in Ricœur (Paul), *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000, p. 4.

Le souvenir, en tant qu'image, représente un événement passé dans une « durée arbitraire », qui peut être raccourcie ou allongée. Cette caractéristique distingue le vrai souvenir d'une autre forme de la mémoire qui se constitue par référence à « une expérience antérieurement acquise⁴⁹⁷ » mais se confond avec la perception : la mémoire-habitude, celle des gestes appris, qui ne fait que répéter en « un temps bien déterminé » le fait remémoré.

La conscience nous révèle entre ces deux genres de souvenir une différence profonde, une différence de nature. Le souvenir de telle lecture déterminée est une représentation, et une représentation seulement ; il 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 tableau. Au contraire, le souvenir de la leçon apprise, même quand je me borne à répéter cette leçon intérieurement, exige un temps bien déterminé, le même qu'il faut pour développer un à un, ne fût-ce qu'en imagination, tous les mouvements d'articulation nécessaires : ce n'est donc plus une représentation, c'est une action⁴⁹⁸.

« De ces deux mémoires, dont l'une *imagine* et dont l'autre *répète*⁴⁹⁹ », la seconde est une mémoire pratique, tournée vers l'action ; la première est la mémoire des vrais souvenirs.

À partir de cette distinction, Bergson oppose deux types extrêmes de souvenir, d'une part, le souvenir d'un fait singulier et, d'autre part, le souvenir habitude. Le souvenir d'un événement singulier (l'exemple donné par le philosophe est celui de la première lecture d'un texte) porte une date inaltérable. Il est le souvenir d'un « moment irréductible de mon histoire⁵⁰⁰ » qui se différencie « de c [eux] qui précèdent et de c [eux] qui suivent⁵⁰¹ ». Dans ces expressions, Bergson souligne « la place occupée [par l'événement remémoré] dans le temps⁵⁰² », le temps chronique, le temps de l'histoire.

Le souvenir de telle lecture particulière, la seconde ou la troisième par exemple, n'a aucun des caractères de l'habitude. L'image s'en est nécessairement imprimée du premier coup dans la mémoire, puisque les autres lectures constituent, par définition même, des souvenirs différents. C'est comme un événement de ma vie ; il a pour essence de porter une date, et de ne pouvoir par conséquent se répéter⁵⁰³.

⁴⁹⁷ « ... une expérience antérieurement acquise est présupposée ; mais, dans un cas, celui de l'habitude, cet acquis est incorporé au vécu présent, non marqué, non déclaré comme passé ; dans l'autre cas, référence est faite à l'antériorité comme telle de l'acquisition ancienne. » in Ricœur (Paul), *op. cit.*, p. 30.

⁴⁹⁸ Bergson (Henri), *Matière et Mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit*, PUF, 1985 (1^{ère} éd. 1896), p. 85.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 87.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 84.

⁵⁰³ Bergson (Henri), *Matière et Mémoire, op. cit.*, p. 84.

Au contraire, le souvenir habitude, par exemple, le souvenir d'une leçon apprise par cœur, quoique supposant une expérience acquise antérieurement, s'intègre, en tant que vécu, au présent : le souvenir habitude « sor[t] du temps », dit Bergson⁵⁰⁴, « il devien[t] de plus en plus impersonnel, de plus en plus étranger à notre vie passée ». L'opposition faite par Bergson entre ces deux espèces de souvenir néglige un autre cas qui est celui du souvenir d'un fait répétitif. Il y a des souvenirs d'habitude qui ne sont pas « appris » mais qui sont « spontanés ». Bergson reconnaît du reste que « l'exemple de la leçon apprise par cœur [comme souvenir-habitude] est assez artificiel⁵⁰⁵. »

2) Glissement du souvenir à la perception à partir de l'actualisation d'une image : « Oh ! je fus comme fou dans le premier moment... » (IV, 4)

Le poème 4 du livre IV, « Oh ! je fus comme fou dans le premier moment... », poème non strophique de 20 vers, est le premier du livre IV des *Contemplations* à pouvoir être considéré comme un poème du souvenir⁵⁰⁶. Or, ce qui est frappant dans ce texte, c'est à quel point le passé et le présent s'y confondent. Le souvenir n'est pas entièrement construit et reste indissolublement lié au présent.

Les deux premiers vers mettent sur un même plan des éléments appartenant à des visées temporelles différentes.

Oh ! je fus comme fou dans le premier moment,
Hélas ! et je pleurai trois jours amèrement.

« Oh » et « hélas », mesures d'une et de deux syllabes, commentent le passé à partir du présent. La suite des deux vers (soit respectivement onze et dix syllabes) fait le récit du passé. Mais le rapport de nombre est inverse par rapport à l'importance de chaque partie. La plus petite mesure engage la suite du texte. L'exclamation, rattachée au présent de l'énonciation, marque l'impossibilité du poète à mettre le passé à distance. Ainsi la capacité du passé simple à mettre à distance des faits par sa valeur perfective - le passé simple, on le rappelle, présentant un procès comme achevé, de façon globale, de l'extérieur - est-elle affaiblie par les

⁵⁰⁴ « Le souvenir spontané est tout de suite parfait ; le temps ne pourra rien ajouter à son image sans la dénaturer ; il conservera pour la mémoire sa place et sa date. Au contraire, le souvenir appris sortira du temps à mesure que la leçon sera mieux sue. », *Ibidem*, p. 88.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁰⁶ Les poèmes qui précèdent, « Pure innocence ! Vertu sainte ! » (IV, 1), « 15 février 1843 » (IV, 2) et « Trois ans après » (IV, 3), sont consacrés, bien entendu, au souvenir de Léopoldine mais ce ne sont pas des poèmes du souvenir.

interjections qui constituent les premières mesures du vers. L'évocation du passé ne provient pas d'un saut dans le passé comme dans le poème IV, 6 « Quand nous habitions tous ensemble... », elle se dégage péniblement, douloureusement, du présent. En fait, elle n'en sort jamais véritablement. La place de ces éléments, en début de vers, qui situent le « moment regardé » dans le présent, alors que la suite du texte est le récit d'un événement passé, est donc essentielle. De même, les nombreux doublets dans les premiers vers (« fus » / « fou » ; « souffert » / « souffrance » ; « éprouvais » / « éprouvé », auxquels on peut ajouter le couple « pères » / « mères ») semblent représenter les oscillations de la mémoire entre présent et passé. Enfin, le passé composé « Tout ce que j'éprouvais, l'avez-vous éprouvé ? » a davantage la valeur d'un accompli que d'un temps du passé : il ramène encore au présent, mais un présent vécu comme accomplissement du passé, et même, on va le voir, comme répétition du passé.

En effet, le récit de la nouvelle de la mort de sa fille, dans ce poème daté du « 4 septembre 1852 » - date qui commémore l'anniversaire de la mort de Léopoldine, le 4 septembre 1843 -, conduit le poète à redire son refus de la réalité :

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 !

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 !

Jersey, Marine-Terrace, 4 septembre 1852

La disposition particulière du texte, séparant par un « blanc » les quatre derniers vers de ceux qui précèdent, disposition exceptionnelle dans un poème à rimes suivies de seulement 20 vers, crée une rupture qui laisse incertain le temps de référence. Le présent utilisé dans les derniers vers peut s'expliquer bien sûr comme un présent du discours cité, renvoyant à une époque passée puisque le verbe introducteur « j'ai dit » est au passé composé, mais aussi comme un présent d'énonciation, renvoyant au moment d'écriture du texte. La position finale dans les derniers vers du poème et la coupure instaurée par le « blanc » plaident en faveur de cette seconde lecture.

Le souvenir n'apparaît plus comme un fait passé mais comme un événement qui appartient au présent. Le passage du passé composé au présent (« elle vient », « elle est quelque part

dans la maison », « elle a parlé » qui signifie elle vient de parler), l'impératif, mode de l'énonciation (« tenez ! », « attendez », « laissez-moi ») qui donne l'impression que le poète s'adresse à ses lecteurs, le présentatif « voici », embrayent sur une situation présente dont le poète semble rendre compte sur le vif dans le trouble de son imagination.

L'image de Léopoldine présente dans la maison, le son de sa voix, « le bruit de sa main sur la clé » - la sensation auditive est un facteur de l'illusion -, ne sont pas perçus comme la représentation d'un événement passé mais comme une action actuelle qui répéterait un fait passé habituel : « Oh ! que de fois j'ai dit... » Le passé n'est pas représenté, il est *joué*, comme dit Bergson⁵⁰⁷. Le souvenir de Léopoldine, en se matérialisant, a reproduit la perception au point de se confondre avec elle. Le mouvement de la mémoire, outrepassant ses limites, a créé une image quasi hallucinatoire qui hante le poète au point que, redisant le souvenir, essayant de nommer « cette chose horrible » (vers 8), ce « malheur [...] sans nom » (vers 10), il ne parvienne qu'à le rejouer, à le répéter en acte. L'absence de strophe, la répétition à trois reprises de la rime en /é/, la coïncidence entre les limites du vers et les grandes articulations de la phrase (par exemple « Je voulais... / Puis je me révoltais... / Je fixais... / Et je n'y croyais pas... / - Est-ce que Dieu... / Qui font... / Il me semblait que... / Qu'elle ne pouvait... / Que je l'entendais... / Que c'était impossible... / Et que j'allais... ») donnent au poème un air de prose et soulignent sa progression linéaire⁵⁰⁸, esquivant toute verticalité, toute construction dans l'espace de la page, dans le temps de la conscience, d'un passé reconnu et accepté comme tel, c'est-à-dire comme ce qui *est*.

L'emploi du « blanc » dans le poème non strophique rompt de façon manifeste la continuité énonciative des vers suivis. Il correspond ici, par la séparation des quatre derniers vers du reste du texte, à un déplacement dans le temps de l'énoncé. Le souvenir au lieu de rester une image du passé s'actualise dans le présent de l'écriture au point de se confondre avec une perception présente.

3) Le souvenir d'un fait répétitif : « Elle avait pris ce pli... » (IV, 5)

Le poème 5 du livre IV relate non un moment singulier comme dans le poème précédant « Oh ! je fus comme fou dans le premier moment » (IV, 4) mais des faits habituels qui se sont imprimés par répétition dans la mémoire. Le poème commence par ces mots :

⁵⁰⁷ « elle [la mémoire acquise par l'habitude] ne nous représente plus notre passé, elle le joue » in Bergson (Henri), *Matière et Mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit*, PUF, 1985 (1^{ère} éd. 1896), p. 87.

⁵⁰⁸ On note aussi dans le manuscrit l'absence de variantes des vers 12 à la fin, c'est-à-dire à partir du moment où le poète imagine une autre réalité (« il me semblait ») et rejoue le passé.

« Elle avait pris ce pli ». Les souvenirs dont il est question ici se différencient donc des deux espèces de souvenir analysés par Bergson dans *Matière et mémoire*, le souvenir d'un événement singulier et le souvenir appris.

Dans la première moitié du poème, le poète raconte le souvenir des visites que lui faisait Léopoldine le matin : « chaque matin » (v. 2), « souvent » (v. 10), « à tous moments » (v. 17). L'emploi de l'imparfait souligne la répétition.

Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin
De venir dans ma chambre un peu chaque matin ;
Je l'attendais ainsi qu'un rayon qu'on espère ;
Elle entra, et disait : « Bonjour, mon petit père » ;
Prenait ma plume, ouvrait mes livres, s'asseyait
Sur mon lit, dérangeait mes papiers, et riait,
Puis soudain s'en allait comme un oiseau qui passe.
Alors, je reprenais, la tête un peu moins lasse,
Mon œuvre interrompue, et, tout en écrivant,
Parmi mes manuscrits je rencontrais souvent
Quelque arabesque folle et qu'elle avait tracée,
Et mainte page blanche entre ses mains froissée
Où, je ne sais comment, venaient mes plus doux vers.

Ce souvenir est constitué à partir d'éléments qui sont déjà de l'ordre du temps, non un temps chronique, datable, historique comme pour le souvenir singulier dont parle Bergson et qu'il retient comme l'archétype du vrai souvenir, mais un temps vécu, subjectif. En effet, la répétition d'événements semblables et en même temps différents (puisque le temps passe), s'avère être en elle-même une expérience de la durée comme attention au présent, mémoire et attente. « Je l'attendais ainsi qu'un rayon qu'on espère ». L'événement qui se répète, reconnu comme même et comme autre, s'apparente déjà à une expérience de la mémoire avant même d'être rappelé comme souvenir : « Et la chose reconnue est deux fois autre : comme absente (autre que la présente) et comme antérieure (autre que le présent). Et c'est en tant qu'autre, émanant d'un passé autre, qu'elle est reconnue comme étant la même⁵⁰⁹. »

La venue de Léopoldine, aussi fugitive que l'oiseau qui passe, aussi habituelle que le soleil qui se lève chaque matin, est donc bien une expérience du temps qui passe, du temps comme durée, où s'éprouve la distension de l'âme, où le présent est, comme dit Saint Augustin, un triple présent, à la fois un présent du présent, un présent du passé et un présent du futur. L'attention aux gestes et aux paroles de Léopoldine « Elle entra, et disait : « Bonjour mon

⁵⁰⁹ Ricœur (Paul), *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000, collection « L'ordre philosophique », p. 47.

petit père » ; / Prenait ma plume, ouvrait mes livres, et riait » s'accompagne de la mesure de ces mêmes faits et gestes en tant que passés⁵¹⁰ et de leur attente en tant qu'ils surviendront à nouveau dans le futur, car ils portent en eux, comme le lever du soleil, la promesse de leur répétition.

Proust, dans *La Recherche du temps perdu*, a donné à ce type de souvenir, fondé à la fois sur la répétition et le sentiment de singularité qui est propre à la conscience temporelle, un exemple illustre avec l'épisode du baiser du soir à Combray. Tous les soirs, le jeune garçon concentre son attention sur le baiser à venir, comme pour retenir ce qu'il sait ne pouvoir durer.

Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit. Mais ce bonsoir durait si peu de temps, elle redescendait si vite, que le moment où je l'entendais monter [...] était pour moi un moment douloureux. Il annonçait celui qui allait le suivre, où elle m'aurait quitté, où elle serait redescendue⁵¹¹.

Le narrateur évoque l'attention, « attention des maniaques » dit-il⁵¹², qu'il donnait à ce baiser, viatique pour la nuit, afin d'en posséder et d'en garder la présence.

Aussi je me promettais, dans la salle à manger, pendant qu'on commencerait à dîner et que je sentirais approcher l'heure, de faire d'avance de ce baiser qui serait si court et furtif, tout ce que j'en pouvais faire seul, de choisir avec mon regard la place de la joue que j'embrasserais, de préparer ma pensée pour pouvoir grâce à ce commencement mental de baiser consacrer toute la minute que m'accorderait maman à sentir sa joue contre mes lèvres, comme un peintre qui ne peut obtenir que de courtes séances de pose, prépare sa palette, et a fait d'avance de souvenir, d'après ses notes, tout ce pour quoi il pouvait à la rigueur se passer de la présence du modèle⁵¹³.

La comparaison du baiser maternel avec « l'hostie⁵¹⁴ », où le corps du Christ est vivant pour les croyants, rend compte de ce rapport temporel spécifique à l'événement répétitif, à la fois toujours présent et absent (passé ou à venir), rapport que le souvenir redouble en rappelant dans le présent un événement qui est passé. Mémoire, attention, attente constituent la durée de ce moment remémoré auquel Proust donne, peut-être davantage que Hugo, une dimension à la fois religieuse et esthétique, qui n'est pas cependant totalement absente du

⁵¹⁰ « Jamais le passé ne se constituerait s'il ne s'était constitué d'abord en même temps qu'il a été présent. Il y a là comme une position fondamentale du temps et aussi le paradoxe le plus profond de la mémoire : le passé est *contemporain* du présent qu'il a été. » Deleuze (Gilles), *Le Bergsonisme*, PUF, 1966, p. 53.

⁵¹¹ Proust, *À la Recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, I, 1, Gallimard, 1954, Bibliothèque de la Pléiade, p. 13.

⁵¹² *Ibidem*, p. 23.

⁵¹³ Proust, *À la Recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 27.

⁵¹⁴ « Or la voir fâchée détruisait tout le calme qu'elle m'avait apporté un instant avant, quand elle avait penché vers mon lit sa figure aimante, et me l'avait tendue comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir. », *ibidem*, p. 13.

poème des *Contemplations* où le temps paraît visible, comme dans les plis d'une page qu'on aurait froissée.

Alors, je reprenais, la tête un peu moins lasse,
Mon œuvre interrompue, et, tout en écrivant,
Parmi mes manuscrits je rencontrais souvent
Quelque arabesque folle et qu'elle avait tracée,
Et mainte page blanche entre ses mains froissée
Où, je ne sais comment, venaient mes plus doux vers.

Au verbe « venir » du vers 2 succède le verbe « venir » du vers 13. Le poète, revenant à son œuvre, écrit alors ses « plus doux vers ». La venue de Léopoldine, suspens dans l' « œuvre interrompue », est un moment gratuit, un moment de temps perdu, et c'est, en même temps, une épreuve du temps qui passe, reliée mystérieusement (« je ne sais comment ») à la création poétique et à l'inspiration.

La composition temporelle du poème intègre ce souvenir à d'autres, fondés aussi sur la répétition. Aux souvenirs du matin succèdent des souvenirs situés au printemps ou en été, puis le soir, en hiver. La première « série » de souvenirs (vers 1 à 13) est déterminée de façon explicite « chaque matin », la deuxième (vers 14 à 17) l'est de façon implicite. Nous empruntons le terme « série⁵¹⁵ » à Gérard Genette sans pour autant avoir retenu toute sa terminologie qui ne nous a pas semblé nécessaire à l'analyse. « Tout récit itératif, écrit-il, est narration synthétique des événements produits et reproduits au cours d'une série itérative composée d'un certain nombre d'unités singulières⁵¹⁶. » La rime « vers » / « verts », qui fait l'articulation avec la « série » précédente, renvoie à la saison des « fleurs » et des « prés verts », le printemps ou l'été. L'examen des variantes du manuscrit confirme cette lecture. La première variante « Nous causions (ou rêvions) à Saint-Prix, sous nos ombrages verts » a été remplacée par « en errant, l'été, dans les prés verts » puis par « Elle aimait Dieu, les fleurs, le printemps, les prés verts », pour aboutir finalement à « Elle aimait Dieu, les fleurs, les astres, les prés verts ». L'indication de temps est donc bien présente, par métonymie, dans « les fleurs » et « les prés verts » (vers 14).

⁵¹⁵ « Soit la série : les dimanches de l'été 1890. La série est définie, d'abord, par ses limites diachroniques (entre fin juin et fin septembre de l'année 1890) et ensuite par le rythme de récurrence de ses unités constitutives : un jour sur sept. Nous appellerons détermination le premier trait distinctif, et spécification le second. Enfin, nous appellerons extension l'amplitude diachronique de chacune des unités constitutives, et par conséquent de l'unité synthétique constituée », Genette (Gérard), *Figures III*, Seuil, 1972, collection « Poétique », p. 157.

⁵¹⁶ *Ibidem*

Elle aimait Dieu, les fleurs, les astres, les prés verts,
Et c'était un esprit avant d'être une femme.
Son regard reflétait la clarté de son âme.
Elle me consultait sur tout à tous moments⁵¹⁷.

Dans les vers 18 à 22, la troisième « série » est doublement située par le moment de la journée et la saison :

Oh ! que de soirs d'hiver radieux et charmants
Passés à raisonner langue, histoire, grammaire,
Mes quatre enfants groupés sur mes genoux, leur mère
Tout près, quelques amis causant au coin du feu !
J'appelais cette vie être content de peu !

L'ensemble compose une progression chronologique du matin au soir et du printemps à l'hiver, chaque élément s'inscrivant au fil du poème, petit à petit dans un ensemble plus vaste, à la fois poétique et temporel, « goutte à goutte, rayon à rayon⁵¹⁸ ». La première série, plus longue, nettement narrative⁵¹⁹, s'intègre finalement dans une construction où l'absence de strophe est compensée par une chronologie. Le souvenir de Léopoldine, intime, sort du cadre familial, en s'inscrivant dans le temps cosmologique. « Je l'attendais ainsi qu'un rayon qu'on espère ». L'âge enfantin dont le poème construit la mémoire est le temps heureux où les jours et les saisons se répètent et se succèdent sans qu'en soit envisagé le terme.

Le vers 23 rompt cette continuité par l'irruption du présent qui rappelle que le passé est révolu. « Et dire qu'elle est morte ! hélas ! que Dieu m'assiste ! » Déjà l'imparfait du vers précédent « J'appelais cette vie être content de peu ! » avait, outre sa valeur de répétition, une valeur d'antériorité par rapport au présent sous-entendu, manifestant le décalage ironique entre la vision du « je narré » et celle du « je narrant ». Ce « peu » est à présent pour le poète tout ce

⁵¹⁷ Ces quelques vers font un portrait moral de Léopoldine. Ils relèvent aussi du récit itératif. L'un et l'autre sont en effet liés puisque c'est par la répétition de certains traits de comportement que se constitue le portrait moral. En effet, écrit Genette, celui-ci « procède le plus souvent [...] par accumulation de traits itératifs », *ibid.*, p. 148.

⁵¹⁸ Ces deux expressions de la préface des *Contemplations* ont ce double sens.

⁵¹⁹ La composition narrative de cette première série est marquée de multiples façons : l'amplification des vers 1 et 2 par les dix vers qui suivent, la construction en étapes des vers 3 à 13 (les vers 3 à 7 comportent trois étapes : l'attente de la venue de Léopoldine, son entrée, sa sortie ; les vers 8 à 13 racontent ce qui se passe immédiatement après la visite de Léopoldine), l'emploi d'adverbes de temps et de verbes d'action en début de vers (« Je l'attendais », « Elle entrait », « Prenait », « Puis soudain s'en allait », « Alors, je reprenais »). La préexistence et l'importance de cette composition narrative apparaissent aussi dans le manuscrit qui ne comporte que très peu de variantes des vers 1 à 13 et dont les vers 7 et 8 se réduisaient à deux groupes verbaux suivis d'un « blanc » complété par la suite (vers 7. Puis soudain s'en allait [...] / vers 8. Alors je reprenais [...] /).

Voir Journet (René) et Robert (Guy), *Le manuscrit des Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1956, p. 96.

qui lui importe. Léopoldine ne viendra plus jamais dans la chambre du poète. On pourrait penser que le poème va s'arrêter sur cette note désespérée comme le temps semble s'arrêter avec la mort de Léopoldine : « Novembre 1846, jour des morts ».

Mais le poème ne se termine pas là. Les trois derniers vers retournent dans le passé et rapportent une quatrième « série » de souvenirs. À nouveau, le texte est construit sur la répétition : quatre verbes à l'imparfait, en trois vers, viennent rappeler ce passé. L'assonance en /ai/, répétée à cinq reprises dans le vers 24, puis deux fois dans les deux vers qui suivent, marque ce mouvement insistant de la mémoire.

Je n'étais jamais gai quand je la sentais triste ;
J'étais morne au milieu du bal le plus joyeux
Si j'avais, en partant, vu quelque ombre en ses yeux.

Cependant, l'indication temporelle « quand je la sentais triste » est différente de celles qui précèdent. Au temps cosmologique, mesuré par la succession des jours et des saisons, succède la mesure la plus subjective qui soit, celle des sentiments d'un père pour sa fille et d'une fille pour son père, tristes l'un par l'autre, gais l'un par l'autre. Le poète ne mesure plus le temps à la course du soleil mais à l'ombre de ses yeux.

C'était l'enfant de mon aurore,
Et mon étoile du matin⁵²⁰ !

Le temps ne s'arrête pas. Le premier vers (« Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin ») ouvre une durée que le dernier ne clôt pas. Mais la fin du poème marque le terme d'une révolution : prenant acte de la mort de sa fille, le poète voit la lumière du côté de l'ombre.

La particularité de ce poème du souvenir est de raconter des moments révolus, passés et répétitifs, dans la durée du temps qui passe. C'est en cela que le poème tend à retrouver le temps perdu, non en arrêtant le temps dans une image immobile mais en réinscrivant le temps passé dans la continuité temporelle. Le temps retrouvé par le souvenir n'est pas chez Hugo une image de l'éternité, conçue comme absence de temps, mais une image du temps comme durée.

⁵²⁰ *Les Contemplations*, IV, 6, vers 35-36.

4) L'ordre du souvenir, l'ordre du poème : « Quand nous habitions tous ensemble... » (IV, 6)

La composition temporelle du sixième poème du livre IV, strophique, fait voir « le mouvement même de la mémoire qui travaille⁵²¹ » dans toute son ampleur. Le poème commence par un saut dans le passé (« Quand nous habitions... »), 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 présent – « 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'odorat, non seulement le présent et le passé, mais aussi la puissance vitale et la puissance mortifère du souvenir⁵²².

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 cœur s'écriait : Mon Dieu ! » IV,6). Les strophes, éléments du tout qu'est le poème, sont des saisies sur le mouvement de la mémoire, des arrêts sur image. Elles forment ce qu'on peut appeler des strophes médaillons. Aucun ordre chronologique ou logique ne préside clairement à leur succession. Cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas d'ordre mais il n'existe pas en dehors du poème et lui reste immanent.

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

⁵²¹ Bergson (Henri), *Matière et mémoire*, op. cit., p. 148.

⁵²² 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.

À travers mes songes sans nombre,
J'écoutais son parler joyeux,
Et mon front s'éclairait dans l'ombre
À 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 incertitude⁵²³ -, 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. À 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 de... / 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 ! », ce que souligne le mode d'action de *courir* et *aller*, verbes d'activité qui n'impliquent aucune borne.

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 ;

⁵²³ 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), est censée reproduire l'ordre de succession des procès dans le temps de l'histoire.

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 rompt ce mouvement en regardant le passé à partir du présent : « Toutes ces choses sont passées / Comme l'ombre et comme le vent ! » Le mouvement du souvenir est ainsi complet en revenant à la distance entre passé et présent.

Les poèmes 4, 5 et 6 du livre IV établissent chacun des rapports différents avec le souvenir. Strophique, le poème 6 déploie le geste entier de la mémoire et construit une image du passé mise à distance du présent. Non strophique, le poème 4 répète le passé au lieu de le représenter : il montre le traumatisme de la mort de l'enfant chérie. Quant au poème 5, il propose une autre construction du souvenir que celle qui prévaut dans *Les Contemplations* par le système strophique : son récit en vers suivis, à la fois itératif et singulatif, élève la figure de Léopoldine au rang des mythes fondateurs.

D. Déplacement du passé et variantes d'une structure actantielle dans trois poèmes

Un souvenir se définit comme la remémoration d'événements passés. Généralement, quand on parle de la date d'un souvenir, on pense à la date à laquelle sont situés les événements passés (temps de l'énoncé). Or, on s'aperçoit que des poèmes relatant des souvenirs situés à des époques très différentes, les uns évoquant l'enfance du poète, les autres l'enfance de Léopoldine, mais écrits (ou remémorés) à des dates proches (temps de l'énonciation), pendant l'été et l'automne 1846, se ressemblent en de nombreux points.

La même scène, les mêmes personnages, les enfants, le livre, le père, la mère, l'aïeul(e), se retrouvent ainsi des poèmes du livre IV (« Elle avait pris ce pli », « Quand nous habitons tous ensemble », « Elle était pâle et pourtant rose », « Ô souvenirs, printemps, aurore ») aux « Feuillantines » (V, 10)⁵²⁴. Les rôles tenus pas les uns et les autres diffèrent cependant légèrement, une fenêtre qui était ouverte se ferme, et c'est dans ces variantes que semble

⁵²⁴ Ne peut-on aussi rapprocher le poème « Lise » (I, 11) de cet ensemble malgré la date du manuscrit « mai 1843 » ?

s'écrire une autre histoire, celle du Moi du poète. Se souvenir, en effet, quel que soit l'objet du souvenir, est un acte réflexif : c'est *moi* qui *me* souviens.

On ne peut évidemment dans ces textes faire la part de ce qui a été vécu, senti à un moment donné, de ce qui est reconstruit dans l'écriture, de ce qui s'est déplacé d'un souvenir à un autre, d'un passé à un autre. La conscience du temps est toujours une conscience dans le temps, historique, mobile, et non fixée une fois pour toute. Comme le dit Anne Ubersfeld dans sa magistrale et très belle étude du poème « Aux Feuillantines » sur laquelle nous nous appuyons, « le moi se saisit comme moi-passé, et l'écriture poétique s'établit dans l'entre-deux (l'« inter-dit » lacanien), entre le sujet de l'énonciation et le sujet (passé) de l'énoncé⁵²⁵ ». Tout ce qu'on peut essayer de faire, c'est donc de repérer, d'un poème à un autre, des ressemblances, des déplacements, la reprise de motifs, l'existence de structures et de variantes.

On limitera notre comparaison à trois poèmes : IV, 7, IV, 9 et V, 10, qui présentent le plus grand nombre de ressemblances. Le poème « Aux Feuillantines » (V, 10) date du 10 août 1846. « Elle était pâle... » (IV, 7) date du 12 octobre 1846. « Ô souvenirs ! printemps ! aurore ! ... » (IV, 9) n'est pas daté dans le manuscrit mais est probablement postérieur de peu au poème IV, 7. Guy Robert et René Journet notent que la première strophe de IV, 7 est devenue la première de IV, 9 et qu'« on retrouve ici [dans le poème IV, 9] les deux encres et les deux types d'écriture de IV, 7⁵²⁶ ».

Proches par la date d'écriture, le second semestre 1846, ces textes sont pourtant éloignés dans le recueil par leur place respective et leur datation fictive. La date du fait remémoré a contribué à leur séparation. « Aux Feuillantines », poème de l'enfance du poète, est placé dans le cinquième livre des *Contemplations* où il est daté d'août 1855, les deux autres, consacrés à l'enfance de Léopoldine, appartiennent au livre IV où ils sont datés de 1846 (« octobre 1846 » pour le poème 7 et « 4 septembre 1846 » pour le poème 9). Ces trois textes évoquant la douceur du temps passé, l'heureux temps de l'enfance, comportent aussi, loin de l'image mièvre qu'on veut parfois en donner, des conflits et des tensions. On se propose donc d'en faire la lecture à travers les variantes d'un même schéma.

⁵²⁵ Ubersfeld (Anne), *Paroles de Hugo*, ch. 6, « Le livre et la plume (ou comment on écrit *La Fin de Satan*) », Éditions sociales Messidor, 1985, p. 101.

⁵²⁶ Journet (René) et Robert (Guy), *Le manuscrit des Contemplations*, Annales littéraires de l'université de Besançon, Les Belles Lettres, 1956, p. 98.

1) Tableaux comparatifs des poèmes IV, 7, IV, 9 et V, 10

Les poèmes 7 du livre IV « Elle était pâle... » et 10 du livre V « Aux Feuillantines » mettent en scène la lecture de la Bible. On relèvera d'abord les points communs entre les deux textes sous la forme d'un tableau.

Tableau de comparaison

IV, 7 « Elle était pâle... »	V, 10 « Aux Feuillantines »
Date du manuscrit 12 octobre 1846	Date du manuscrit 10 août 1846
« Octobre 1846 »	« Marine-Terrace, août 1855 »
« ma Bible » « le saint livre que j'admire » « Livre où... » « le texte auguste » « le livre de Dieu »	« un livre inaccessible » « livre noir » « une Bible » « Ce vieux livre »
« Elle disait : " Sois bien sage !" / Sans jamais nommer le démon » « Et l'on aurait dit une aïeule »	« Notre mère disait : "Jouez, mais je défends / Qu'on marche dans les fleurs et qu'on monte aux échelles ". »
« son front » « leurs mains erraient ¹ » « les doigts »	« nos genoux » « dans leur main »
« cachés tous trois » « la sœur près de la sœur » « moi » / « à moi »	« tous les trois » « Mes deux frères et moi » « Abel était l'aîné, j'étais le plus petit »
« dans la chambre humble et déserte »	« au grenier du couvent »
« épeler » « qui n'eût pas lu seule » « lisant »	« lire » « délire » « lûmes » « relûmes »
« le démon » « Moïse », « Salomon » « Cyrus qui vint de la Perse » « Moloch et Léviathan » « l'enfer que Jésus traverse »	« Joseph, Ruth et Booz, le bon Samaritain »

« l'édén où rampe Satan »	
« Et voir sous les doigts de ces anges, / Tressaillir le livre de Dieu ! »	« Tels des enfants, s'ils ont pris un oiseau des cieux, / S'appellent en riant et s'étonnent, joyeux, / De sentir dans leur main la douceur de ces plumes. »
« Elle disait souvent : Je n'ose, / Et ne disait jamais : Je veux. »	« Nous mangions notre pain de si bon appétit / Que les femmes riaient quand nous passions près d'elles. »
Imparfait	Imparfait Passé simple Présent
10 quatrains	8 tercets
Enfance de Léopoldine	Enfance de Hugo
1. Dans un autre contexte, « leurs mains erraient » apparaîtrait comme un signe du désordre amoureux.	

Une comparaison sommaire des deux colonnes du tableau montre des points de ressemblance évidents : le même objet, le livre de la Bible, est au centre du poème, lire, relire ou épeler en constitue l'action, mais celle-ci est soumise à un interdit formulé par la mère ou la fille (« Elle disait : *Sois bien sage !* / Sans jamais nommer le démon », « Notre mère disait : *Jouez, mais je défends...* »). Le lieu de l'action est secret (« cachés [...] dans la chambre », « le grenier »). Plusieurs parties du corps sont évoquées. L'existence d'un trio (« tous les trois » / « cachés tout trois ») laisse apparaître un duo (« Elle » et « Moi », « la sœur près de la sœur », « deux frères », « Abel » et « je »). Les deux poèmes se terminent par une pointe finale à l'infinitif (« Et voir... », « De sentir... ») et par un miracle (le livre de dieu tressaille, les enfants ont attrapé un « oiseau des cieux », un oiseau du paradis) menant à l'extase (amoureuse, religieuse...).

Mais l'emploi des temps verbaux diffère. La différence est importante à signaler dès à présent. Le poème « Aux Feuillantines » (V, 10) est un texte écrit avec les temps du « récit » : passé simple et imparfait. Le passage de l'imparfait (« étions », « disait », « montions », « regardions »...) au passé simple (« grimpâmes », « fîmes », « allâmes », « lûmes »...) indique clairement le passage à l'action : on passe de « souvent » (vers 8) à « un jour » (vers 10), d'une situation initiale à sa transformation. Dans le poème « Elle était petite... » (IV, 7),

l'imparfait reste, du début à la fin, le temps du poème. L'imparfait renvoie à une période de temps implicite, le temps passé, vu de l'intérieur. L'enchaînement des imparfaits crée cette durée à laquelle tous les imparfaits renvoient par co-référence. Le caractère déictique de cet imparfait crée une image mentale du passé, auquel le renvoi est immédiat. Le passé semble ainsi ne pas se construire par rapport au présent mais en lui-même, dans une réflexivité constitutive du souvenir. Il n'y a pas d'action ponctuelle mise en valeur par la valeur perfective du passé simple, pas de passage à l'acte.

Le poème 9 du livre IV a été écrit, comme nous l'avons dit, peu de temps après le poème 7 du livre IV. Il est composé de trois parties. La première, introduisant le thème du souvenir, situe l'époque et le cadre du souvenir : « Ô souvenirs ! printemps ! aurore ! / [...] / Lorsqu'elle était petite encore... » (vers 1 à 10). Le poème écrit à l'imparfait est itératif. Les spécifications temporelles « le matin » et « le soir » différencient les deux autres parties du texte : vers 11 à 30 « Je l'entendais sous ma fenêtre / Jouer le matin doucement. » ; vers 31 à 52 « Le soir, comme elle était l'aînée, / Elle me disait ... ». C'est à cette dernière partie du texte, qui présente des similitudes avec le poème 7 du livre IV (et donc avec le poème 10 du livre V « Aux Feuillantines »), que nous nous intéresserons. Le tableau suivant relève plusieurs points communs entre les deux textes.

Tableau de comparaison

IV, 7 « Elle était pâle... »	IV, 9 « Ô Souvenirs ! printemps ! aurore ! »
ms. 12 octobre 1846	ms. non daté (texte probablement postérieur de peu à IV, 7)
« Octobre 1846 »	« Villequier, 4 septembre 1846 »
Scène située le soir	Scène située le soir
« Sur l'enfant, qui n'eût pas lu seule, / Elle penchait son front charmant, / Et l'on aurait dit une aïeule »	« Leur aïeul, qui lisait dans l'ombre, / Sur eux levait parfois les yeux »
« Moi, j'écoutais » « à moi »	« Et moi »

« par la fenêtre ouverte »	« par la fenêtre sombre »
« Il me semblait » « Entendre » « Et voir »	« J'entrevois »
« saint lieu »	« un coin des cieux »
« doigts de ces anges »	« regards du paradis »
« démon » « Moloch », « Léviathan » « Satan »	« carnages » « affreux géants très bêtes / Vaincus par des nains pleins d'esprit »
« Bible » « de page en page » « texte » « épeler », « lire »	« une histoire » « un conte » « personnages » « un poème éclos d'un seul jet » « J'inventais » / « je parlais » / « qui lisait » « l'Arioste », « l'Homère »
« cachés tous trois »	« ces quatre douces têtes »
Imparfait	Imparfait
10 quatrains	13 quatrains
Enfance de Léopoldine	Enfance de Léopoldine

Les similitudes entre les deux textes sont très nombreuses. On en relèvera déjà une première série. Dans les deux poèmes, l'action de lire la Bible ou de raconter des histoires est située « le soir », au moment où les enfants sont réunis autour de leur père. La fenêtre est tantôt « ouverte » (« par la fenêtre ouverte » IV, 7), tantôt fermée (« par la fenêtre sombre » IV, 9), comme si les deux textes étaient à lire ensemble, comme des doubles l'un de l'autre. La phrase finale est dédoublée par une subordonnée de temps qui marque la simultanéité « Tandis que... / Il me semblait, à moi, rêveur », « Pendant que je parlais, leur mère / Les regardait rire et songeait ». Le pronom tonique dissocie le « je » de la scène « Moi, j'écoutais... » (vers 25, IV, 7), « à moi, rêveur » (vers 36, IV, 7), « Et, moi, » (vers 51, IV, 9), même dans le cas où « je » participe à l'action (« Pendant que je parlais... / Et, moi » IV, 9). La figure de l'aïeul(e) complète la distribution des rôles : dans un cas, l'aïeule (c'est-à-dire Léopoldine : « Et l'on aurait dit une aïeule ») se penche sur le livre où épelle l'enfant, dans

l'autre, l'aïeul⁵²⁷ lève les yeux de son livre pour regarder les enfants. Enfin, d'autres personnages, tous masculins, incarnant le mal ou luttant contre lui, sont cités : dans un cas, les enfants lisent, dans la Bible, leur histoire ; dans l'autre, ces personnages sont inventés par le poète qui raconte leur histoire à ses enfants.

2) L'interdit, nommer le démon

Dans le poème « Aux Feuillantines » (V, 10), la formulation de l'interdit est suivie de sa transgression. La défense faite aux enfants par la mère « Notre mère disait : Jouez mais je défends / Qu'on marche dans les fleurs et qu'on monte aux échelles » fait du livre entrevu « sur le haut d'une armoire » un objet de convoitise. L'identité de l'objet n'est pas précisée, c'est d'abord « un livre inaccessible ».

Nous montions pour jouer au grenier du couvent.
Et là, tout en jouant, nous regardions souvent
Sur le haut d'une armoire, un livre inaccessible.

Nous grimpâmes un jour jusqu'à ce livre noir ;
Je ne sais pas comment nous fîmes pour l'avoir,
Mais je me souviens bien que c'était une Bible.

L'interdit de la mère est transgressé. Les enfants montent au grenier, grimpent jusqu'au « livre noir ». L'objet désiré, nommé jusque-là par des périphrases, est enfin possédé et nommé : « Je ne sais pas comment nous fîmes pour l'avoir / Mais je me souviens bien que c'était une Bible ») mais cette nomination semble se substituer à autre chose qu'on ne peut dire (« Je ne sais pas »), un égarement, un « délire ».

Ce vieux livre sentait une odeur d'encensoir.
Nous allâmes ravis dans un coin nous asseoir.
Des estampes partout ! quel bonheur ! quel délire !

La révélation du Livre est à la fois celle d'un lire, d'un *dé-lire* et d'un relire (« Et, toujours plus charmés, le soir nous le relûmes »), où s'écrit, par l'intermédiaire de la « plume » d'un étrange « oiseau des cieux », le plaisir amoureux et la jouissance de l'écriture.

Nous l'ouvrîmes alors tout grand sur nos genoux,

⁵²⁷ D'un point de vue référentiel et biographique, ce personnage est identifié par M. Cellier comme « le père de Mme Hugo, M. Foucher, veuf et retraité, [qui] venait en villégiature avec ses enfants et petits-enfants. » Hugo (Victor), *Les Contemplations*, éd Garnier, 1969, note p. 628.

Et, dès le premier mot, il nous parut si doux,
Qu'oubliant de jouer, nous nous mîmes à lire.

Nous lûmes tous les trois ainsi tout le matin,
Joseph, Ruth et Booz, le bon Samaritain,
Et, toujours plus charmés, le soir nous le relûmes.

Tels des enfants, s'ils ont pris un oiseau des cieus,
S'appellent en riant et s'étonnent, joyeux,
De sentir dans leur main la douceur de ses plumes.

Dans le poème 7 du livre IV consacré à la fille du poète disparue, le Livre est nommé dès la première expression comme étant la Bible. Pas d'ambiguïté, semble-t-il ici, pas de « livre noir⁵²⁸ ». Tout est limpide et clair, comme éclairé par « une lampe paisible ».

Le soir, elle prenait ma Bible
Pour y faire épeler sa sœur,
Et, comme une lampe paisible,
Elle éclairait ce jeune cœur.

Cependant, Léopoldine profère le même interdit que la mère dans le poème « Aux Feuillantines », même s'il est formulé comme une exhortation à la sagesse et non comme une défense claire : « Elle lui disait : *Sois bien sage !* » (IV, 7) ; « Notre mère disait : *Jouez mais je défends...* » (V, 10). L'interdit est proféré par Léopoldine (elle emploie le mode de l'impératif) mais « sans jamais nommer le démon ».

Le mot « démon » n'appartient pas au discours de la fille du poète, le discours de Léopoldine étant placé, dès le début du poème, sous le signe de la retenue et de la pudeur : « Elle disait souvent : je n'ose / Elle ne disait jamais : je veux⁵²⁹ », « elle parlait doucement ». En ceci, l'opposition est forte avec le poème des « Feuillantines » où les garçons manifestent leur appétit, leur plaisir et leur joie : « Nous mangions notre pain de si bon appétit / Que les femmes riaient quand nous passions près d'elles », « quel bonheur ! quel délire ! », ils « s'appellent en riant », « joyeux ».

⁵²⁸ Dans le poème « Regard jeté dans une mansarde » (*Les Rayons et les Ombres*, IV), une pauvre orpheline, vierge et innocente, doit faire le choix entre le bon et le mauvais livre : le bon livre est « Sur la table le livre où Dieu se fait visible » - c'est la Bible -, le mauvais livre « Plein de ces chants honteux, dégoût de la mémoire, / [est] Un vieux livre [...] là-haut sur une vieille armoire » - c'est un roman du XVIII^e siècle. Au mur de la chambre de la jeune fille, est accrochée, non la croix du Christ, mais la croix de son père, mort, soldat de l'Empereur.

⁵²⁹ On remarquera que les deux verbes, *oser* et *vouloir*, transitifs, sont ici en construction absolue.

Elle lui disait : « Sois bien sage ! »
Sans jamais nommer le démon ;
Leurs mains erraient de page en page
Sur Moïse et Salomon,

Sur Cyrus qui vint de la Perse,
Sur Moloch et Léviathan,
Sur l'enfer que Jésus traverse,
Sur l'éden où rampe Satan ! (IV,7)

« On s'est étonné à bon droit des exemples choisis, écrit Léon Cellier, (la comparaison avec « Aux Feuillantines » faisant apparaître ce choix d'autant plus maladroit) : Cyrus, Moloch, Léviathan tiennent bien peu de place dans la Bible. Quant au vers 23 : l'enfer que Jésus traverse, il est sans référence dans l'Evangile, mais est seulement un article du *Credo*⁵³⁰ ». En effet, parmi les personnages cités, Moïse, Salomon, Cyrus, Moloch, Léviathan, Jésus et Satan, certains incarnent le mal, d'autres non. Les enfants lisent le livre, en le feuilletant au hasard : « Leurs mains erraient de page en page / Sur... ». Se succèdent ainsi des personnages, les plus divers en apparence, auxquels les deux sœurs accordent la même attention bienveillante : « Leurs cœurs, lisant avec ferveur, / Puisaient le beau, le vrai, le juste ». Ces références sont cependant cohérentes. Elles sont présentées dans un ordre : l'énumération se termine avec Satan, le mal absolu (la modalité exclamative souligne l'effet de gradation), en passant par Léviathan, le monstre marin, le serpent représentant le chaos qui demeure dans la création⁵³¹, et Moloch, le dieu des Ammonites, auquel les enfants étaient sacrifiés, immolés puis brûlés : en quelque sorte, une version ancienne de l'Ogre qui dévore les petits enfants, de ces géants très méchants, et très bêtes, dont le poète raconte l'histoire dans le poème « Ô souvenirs ! printemps ! aurore ! ... » (IV, 9).

Alors, prodiguant les carnages,
J'inventais un conte profond
Dont je trouvais les personnages
Parmi les ombres du plafond.

Toujours, ces quatre douces têtes
Riaient, comme à cet âge on rit,
De voir d'affreux géants très bêtes
Vaincus par des nains pleins d'esprit.

⁵³⁰ *Les Contemplations*, éd. Garnier, 1969, note p. 625.

⁵³¹ Dans *Choses de la Bible*, texte qui date de 1846, comme les poèmes étudiés, Hugo évoque à plusieurs reprises Léviathan. On notera en particulier qu'une des expressions féminise le serpent : « Léviathan tord ses bras venimeux » (serpent tentateur ?), qu'une autre, par la rime, « le matin chante sa fraîche idylle / le crocodile » montre la dualité du monde et de l'amour. Voir *Choses de la Bible*, cité par René Journet et Guy Robert dans *Autour des Contemplations*, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1955, p. 144.

Ces références ont en commun de raconter l'histoire d'un enfant sacrifié, que le personnage nommé soit cet enfant ou celui qui accomplit le sacrifice : Moïse, l'enfant promis à un destin grandiose, est sauvé des eaux ; on sacrifie les enfants à Moloch ; Jésus, le Fils de Dieu, se sacrifie pour le rachat des hommes. Le nom de Salomon renvoie peut-être aussi au jugement célèbre rendu par le Roi qui, en feignant de vouloir couper en deux l'enfant réclamé par deux femmes, distingua celle qui était la vraie mère. Quant à Satan, l'Ange déchu, le rival de Dieu, il est, si ce n'est dans la Bible, du moins dans l'œuvre de Hugo sauvé par sa fille (*La Fin de Satan*). Sacrifice, rachat, culpabilité sont les éléments communs qui se dégagent, par allusion, de ces références bibliques⁵³².

L'article défini, dans le vers déjà cité « Elle lui disait : « Sois bien sage ! » / Sans jamais nommer le démon », pourrait ne pas avoir seulement une valeur générique, désignant le mal en général, mais une valeur « singulative » : il renverrait alors à un référent particulier, non nommé mais présent dans la scène décrite (emploi déictique ou valeur saillante du déterminant, disent les linguistes). Le démon, c'est le *Père* défini par le désir incestueux, c'est Moloch, le faux dieu. « Tu ne livreras pas l'un de tes enfants pour le faire passer au Molek et tu ne profaneras pas le nom de ton Dieu » (*Lévitique*, 18, 21). Cette première référence à Moloch dans la Bible donne au personnage une dimension sexuelle en étant située dans une énumération d'interdits dont la première règle est « Nul d'entre vous ne s'approchera de quelqu'un de sa parenté, pour en découvrir la nudité⁵³³ » (L, 18, 6).

Le poème 9 s'offre en miroir à la même lecture.

Le soir, comme elle était l'aînée,
Elle me disait : « Père, viens !

La phrase, cohérente sémantiquement et grammaticalement, pourrait s'arrêter après le mot « viens ». L'enjambement de la huitième strophe à la strophe suivante, la seule de ce poème, en créant un « blanc » au milieu de cette phrase laisse un temps à la rêverie. Dans cet espace

⁵³² Ces personnages masculins sont le plus souvent célèbres pour leurs actes de violence : ainsi Salomon qui « aima de nombreuses femmes étrangères » et favorisa le culte de Moloch (1 Rois 11 « Le péché de Salomon »), Cyrus le conquérant, « qui vint de la Perse » et prit Babylone (*Esaïe*, 44 à 45).

⁵³³*Lévitique*, 18, 18-23. C'est une des lois enseignées par Dieu à Moïse. Voici ce qu'on lit juste avant et après la condamnation des sacrifices à Moloch : « ...Tu ne prendras pas pour épouse la sœur de ta femme [...]

Tu ne t'approcheras pas, pour en découvrir la nudité, d'une femme que son indisposition rend impure.

Tu n'auras pas de relations sexuelles avec la femme de ton compatriote [...]

Tu ne livreras pas l'un de tes enfants pour le faire passer au Molek [...]

Tu ne coucheras pas avec un homme comme on couche avec une femme [...]

Tu n'auras pas de relation avec une bête »

On peut remarquer que le texte biblique ne parle des enfants qu'en rapport avec Molek (Moloch).

temporel se glissent des images venues d'autres textes. On songe à Loth et ses filles. L'aînée décide de coucher avec son père pour donner vie à une descendance. « L'aînée dit à la cadette : « Notre père est vieux et il n'y a pas d'homme dans le pays pour venir à nous suivant la coutume de tout le pays. Allons ! Faisons boire du vin à notre père et nous coucherons avec lui pour donner vie à une descendance issue de notre père. » (*Genèse*, 19, 30-32) Loin de nous l'idée de dire plus que nous ne pensons. Cependant, il faut rappeler l'amour passionné et jaloux que Victor Hugo éprouvait pour sa fille et la confusion des rôles entre mère et fille qu'il met en scène dans plusieurs textes, ainsi dans le poème 9 du livre IV, où les hyperboles (« à petits pas », « d'un air très grave ») sont les seuls indices qui signifient que ce n'est pas une femme qui parle à son mari mais une fille à son père⁵³⁴.

Elle montait à petit pas,
Et me disait d'un air très grave :
J'ai laissé les enfants en bas. (IV, 9)

3) *Le Père, « l'Homère », l'Homme-mère*

Mais Hugo ne veut pas être le *Père*⁵³⁵. Ce n'est pas en tant que *Père* qu'il répond à la proposition de « l'aînée » mais en tant que *Poète*, celui qui invente, parle, et raconte des histoires. « J'inventais », « je parlais », « J'étais l'Arioste et l'Homère ».

J'étais l'Arioste et l'Homère
D'un poème éclos d'un seul jet ;
Pendant que je parlais, leur mère
Les regardait rire, et songeait.

La rime « Homère » / « mère », associant les deux figures, celles du *Poète* et celle de la *Mère*, marque l'opposition entre le poète et le *Père*. À défaut d'être la *Mère*, celle qui prodigue son amour⁵³⁶, il est *l'Homme-mère*, avec un H, celui qui prodigue les carnages. Il invente donc

⁵³⁴ Ces vers extraits des fragments constitués « Autour des Contemplations » sont un autre exemple de ces ambiguïtés :

...si je baise au front une belle fille naïve

Seras-tu pas jalouse au fond de ton tombeau ?

⁵³⁵ De même, dans le poème 7 du livre IV, l'évocation étrange de Jésus qui traverse l'enfer et de Satan qui rampe dans l'éden, signifie que la vertu s'éprouve dans l'esprit du mal, que le malin s'il n'est pas vaincu n'est pas triomphant.

⁵³⁶ « ... Je vous dirai peut-être quelque jour

Quel lait pur, que de soins, que de vœux, que d'amour,

Prodigués pour ma vie en naissant condamnée,

M'ont fait deux fois l'enfant de ma mère obstinée,

Ange qui sur trois fils attachés à ses pas

Epandait son amour et ne mesurait pas !

une histoire où le terrible mangeur d'enfant, l'Ogre, fait rire, contrairement au redoutable Moloch à qui dans IV, 7 les enfants sont sacrifiés.

Alors, prodiguant les carnages,
J'inventais un conte profond
Dont je trouvais les personnages
Parmi les ombres du plafond.

Toujours, ces quatre douces têtes
Riaient, comme à cet âge on rit,
De voir d'affreux géants très bêtes
Vaincus par des nains pleins d'esprit.

« Conte profond », dont les personnages sont trouvés dans les « ombres du plafond » (l'inconscient). Le mot « ombre », repris quelques vers plus loin (« Leur aïeul, qui lisait dans l'ombre »), concerne non seulement les personnages dont le poète raconte l'histoire mais aussi les personnages mis en scène dans le poème. « Le père », « la mère », « l'aînée », « l'aïeul », « l'enfant », sont eux-mêmes les figures d'un petit théâtre d'ombres, jouant et jouant, d'un poème à l'autre, quelque histoire ancienne ressurgie de la mémoire à la faveur du soir, une très ancienne histoire dont la permanence et les variantes traversent l'histoire des hommes en général et celle de Hugo en particulier.

La fille morte a rompu l'ordre des générations, inversant l'ordre des naissances et des morts. « L'aînée » devient « l'aïeule » : elle « se penche » sur l'« enfant », sa sœur (IV, 7), comme dans *La Fin de Satan*, l'Ange Liberté, fille de Satan, née d'une plume de ses ailes, entreprend la rédemption de son père et du monde, se penche sur lui comme la *Mère* sur *l'Enfant*, et lui verse un lait pur. La *Fille* rachète le *Père*, et le sauve au prix de son sacrifice⁵³⁷. Comme l'a montré Anne Ubersfeld commentant l'analyse que fait Hugo du *Roi*

*Ô l'amour d'une mère ! amour que nul n'oublie !
Pain merveilleux qu'un dieu partage et multiplie !
(Les Feuilles d'automne, I)*

Notons, à nouveau, la filiation avec Proust (le baiser maternel comme pain christique).

⁵³⁷ On sait que Hugo s'est senti coupable de la mort de sa fille. Il semble croire qu'elle s'est sacrifiée pour lui et que sa mort est le prix de sa gloire.

« Ô Dieu ! vraiment, as-tu pu croire
Que je préférais, sous les cieux,
L'effrayant rayon de ta gloire

Aux douces lueurs de ses yeux ! », *Les Contemplations*, IV, 3.

Dans *Autour des Contemplations*, René Journet et Guy Robert citent les vers suivants, précédés des mots « Voix entendue la nuit » :

« Mon père, Dieu par qui tout persiste et change
Nous donne, pour sortir des terrestres rumeurs,
Des ailes à tout deux, mais quel mystère étrange !
À toi des ailes d'aigle, à moi des ailes d'ange.

Lear, ce renversement de l'ordre des générations, qui peut apparaître étrange et scandaleux, est la réponse de Hugo au scandale de la mort des enfants.

Ce qu'il [Hugo] veut faire c'est justement ce que Shakespeare condamne, cette inversion du temps, ce retournement des catégories de l'impossible : par le moyen de la maternité de la fille sur le père, faire reculer le temps, vaincre la mort. [...] C'est que le premier scandale de la nature, la première violation, n'est pas le fait de Hugo, mais de la nature : le scandale, c'est la mort de l'enfant, inversant l'ordre des générations. Alors Hugo répond en inversant à son tour le mouvement, en rétablissant l'ordre du temps par un autre scandale qui l'inverse et l'annule⁵³⁸.

Léopoldine est « Fille, épouse, ange, enfant » (IV, 2 « 15 février 1843 »). Son portrait dans la première strophe du poème IV, 7, si doux soit-il, est chargé de ces contradictions.

Elle était pâle, et pourtant rose,
Petite avec de grands cheveux.
Elle disait souvent : Je n'ose,
Et ne disait jamais : Je veux.

« Pâle » s'oppose à « rose », « petite » à « grands », « souvent » à « jamais », « je n'ose » à « je veux ». Ces oppositions ne s'excluent pas : « et pourtant » indique, au vers 1, que ces différences s'ajoutent les unes aux autres. La comparaison des différentes versions de l'ouverture du poème permet de reconstruire, par superposition et déplacement, une phrase construite, elle aussi, sur une opposition : **Elle était petite et pourtant grande*, qui n'existe pas telle quelle dans le texte de Hugo, mais qui apparaît sous forme de bribes dans les deux premiers vers du poème « Elle était pâle et pourtant rose/ Petite avec de grands cheveux ». Dans la première version du poème, la proposition : « Lorsqu'elle était petite encore / Que sa sœur était tout enfant » (vers 3 et 4) indiquait un âge approximatif. Dans la version définitive, le récit devient portrait : la conjonction temporelle a été supprimée, mais l'adjectif « petite » a été conservé (il est devenu le premier mot du deuxième vers et on en trouve par ailleurs un écho, au premier vers, dans *pâle*). Le sens temporel n'est presque plus perceptible, si ce n'est à travers l'opposition petite/grande qui est soulignée dans le texte définitif par le remplacement de « longs cheveux » par « grands cheveux », où « grands » est polysémique (désignant la taille ou l'âge).

Léopoldine est petite et grande, elle est la *sœur* de l'*enfant*, elle est la fille, mais aussi l'*aiëule*, c'est-à-dire la mère du père.

Sur l'enfant qui n'eût pas lu seule,

Tu deviens grand, illustre et puissant ; moi, je meurs. »

⁵³⁸ Ubersfeld (Anne), *Paroles de Hugo*, ch. 10, « L'aiëul infini », Messidor/Éditions sociales, 1985, pp. 164-165.

Elle penchait son front charmant,
Et l'on aurait dit une aïeule
Tant elle parlait doucement !

Elle sort de l'ordre du Temps dévorant ses enfants, qu'incarne dans la mythologie grecque le Titan *Cronos*, dont le mythe tire sens de son homophonie avec *chronos*⁵³⁹, pour entrer dans celui de l'amour et de la création. Alors le Livre devient vivant, il tressaille sous les doigts des anges. Il n'est plus le livre du Père : « *ma Bible* » (IV, 7 vers 5) est devenue « le livre de Dieu » (IV, 7 vers 39). Le possesseur ultime du Livre, garant de la bonne lecture du Texte, est Dieu. La dépossession du *Père* est aussi le miracle par lequel s'écrit le poème.

4) Répétition et déplacements temporels

Ces trois poèmes diffèrent, on en a déjà dit un mot, dans leurs structures temporelles. Le poème « Aux Feuillantines » (V, 10) est un récit singulatif. Il raconte en une fois ce qui s'est passé une fois : « un jour ». C'est un récit au sens aristotélicien du terme où le temps de l'énoncé est configuré à partir de l'action humaine. L'action se déroule en plusieurs étapes, repérées très clairement dans le temps chronique.

Trois verbes au passé simple sont placés respectivement au début des strophes 4, 6 et 7 : « Nous grimpâmes », « Nous l'ouvrîmes », « Nous lûmes ». Le premier est suivi de « un jour », le deuxième est suivi de « alors », le troisième de l'expression « tout le matin ». L'action se répète « le soir ». Le circonstant temporel précède le verbe, qui est placé, non plus en tête de strophe, mais en fin de strophe : « le soir, nous le relûmes ». Enfin, le passage du « matin » au « soir » complète cette clôture du récit.

Dans le dernier tercet, l'ellipse grammaticale de la proposition principale détache la proposition comparative au présent « Tels des enfants » du reste du poème.

Tels des enfants, s'ils ont pris un oiseau des cieux,
S'appellent en riant et s'étonnent, joyeux,

⁵³⁹ Dans la mythologie grecque, Cronos, fils d'Ouranos (le ciel) et de Gaïa (la terre), appartient à la première génération divine. Par jeu de mots (homophonie), Cronos a été rapproché du nom commun « *chronos* », le temps.

Pour venger sa mère, Cronos mutila son père (avec une faucille qu'elle lui donna, il lui trancha les testicules). Il s'unit à sa sœur Rhéa dont il eut de nombreux enfants. Une prophétie ayant annoncé qu'un de ses fils le détrônerait, il dévorait ses enfants à mesure qu'ils naissaient. On peut voir dans le mythe de Cronos (à l'envers de celui d'Œdipe) la haine du père à l'égard de ses enfants parce qu'ils mettent en péril sa toute-puissance, parce qu'ils le poussent vers la mort. Cronos-Chronos représente le Temps qui dévore ses enfants.

De sentir dans leur main la douceur de ses plumes.

Ce détachement ainsi que la position en fin de poème du mot « plume », qui peut être la plume de *l'oiseau* ou la plume de l'écrivain, et l'emploi du présent créent les conditions d'une « métalepse », c'est-à-dire d'un changement de niveau énonciatif sans qu'il soit assumé explicitement par le locuteur. C'est la différence avec le présent des vers 11 et 12 où le changement est explicite : « Je ne sais pas comment... / Mais je me souviens bien que ... ». Il rappelle, sous la forme d'une incidente, comme c'est souvent le cas dans le récit de souvenir en prose, le processus de la mémoire, marquant ainsi explicitement la différence entre le « je narré » et le « je narrant ». Dans la dernière phrase, l'ellipse de la proposition principale permet deux lectures, l'une au passé * *j'étais, moi qui lisais* « tels (sont) des enfants... », l'autre au présent * *je suis maintenant, moi qui écris* « tels (sont) des enfants... ». Par ce déplacement temporel, entre sujet de l'énoncé passé (« je narré ») et sujet de l'énonciation présent (« je narrant »), le plaisir de l'enfant est retrouvé dans le plaisir de l'écriture.

le discours du moi sur lui-même y [dans le poème autobiographique] est le fruit d'une double reconstruction : d'abord celle que suppose toute reprise du moi-passé - telle ensuite qu'elle puisse constituer, par le poème, le je en sujet de l'écriture. Autrement dit, Hugo ne reconstruit pas son histoire passée sur le modèle de toute anamnèse, mais comme miroir et symbole de l'écriture poétique⁵⁴⁰.

Dans le poème « Elle était pâle... » (IV, 7), il n'y a pas d'indication temporelle qui structure le temps de l'énoncé si ce n'est « le soir » accompagné de l'imparfait qui signifie l'habitude. Le texte est un récit itératif, il raconte en une fois ce qui s'est passé plusieurs fois. Ce qui nous semble intéressant ici, c'est que la répétition ne se situe pas seulement dans le temps de l'énoncé mais aussi dans le temps de l'énonciation : selon la terminologie de Gérard Genette, le récit est anaphorique.

Après la première strophe qui fait le portrait de Léopoldine, les strophes 2 à 7 forment une première version du récit : « Le soir, elle prenait ma Bible... ». La strophe 7, ajoutée à une version antérieure du poème, complète la première partie et anticipe sur la seconde partie, qui comprend les strophes 8, 9 et 10. Le « Et » qui commence la huitième strophe et qui est placé après un point, ne signale pas la conclusion mais la reprise. La même situation est répétée : les enfants lisent, le père écoute et voit.

⁵⁴⁰ Ubersfeld (Anne), *Paroles de Hugo*, Éditions sociales Messidor, 1985, ch. 6 « Le livre et la plume (ou comment on écrit *La Fin de Satan*) », p. 101.

1ère partie du poème IV, 7 (vers 1 à 28)	2ème partie du poème IV, 7 (vers 29 à 40)
« Le soir, elle prenait ma Bible / Pour y faire épeler sa sœur »	« Tandis que, dans le texte auguste, Leurs cœurs, lisant avec ferveur »
« Moi, j'écoutais... - Ô joie immense / De voir »	« Il me semblait, à moi, rêveur, / Entendre [...] / Et voir »

Pourquoi le poème se répète-t-il, répétant la même scène ? Est-ce une façon de redire dans le temps de l'énonciation un événement qui est lui-même répétitif dans le temps de l'énoncé, ou est-ce une façon de raconter autre chose ? La répétition ne se fait pas sans modifications. Le pronom « elle », utilisé dans la première partie, disparaît dans la seconde. Il est remplacé par le pronom « nous » (« nous sentions, cachés tout trois... / Autour de nous... » vers 30 et vers 38), qui n'est pas utilisé dans la première partie, et par des désignations métaphorique et métonymique associant les deux sœurs : « leurs cœurs », « ces anges ». Le changement de pronoms personnels alors que la scène racontée semble être la même est significatif du déplacement qui s'opère dans la deuxième partie du poème.

La répétition dans le temps de l'énonciation nous semble en effet interprétable comme un déplacement dans le temps de l'énoncé. Une image de l'enfance de Hugo ressurgit, celle que le poète évoque dans le poème « Aux Feuillantines » (V, 10) dont on a noté précédemment les ressemblances avec ce poème (voir le tableau p.247) et le poème 9 du livre IV : les trois frères, qui lisent en cachette (« tous les trois ») dans le grenier le livre défendu, trio qui cache surtout un couple, le frère près du frère, comme on a ici « la sœur près de la sœur ». Les points de suspension et le tiret accompagné de « blanc » marquent une pause à la césure du vers 25, « Moi, j'écoutais... – Ô joie immense / De voir », qui fait la transition entre les deux parties du poème. Quelques vers plus loin, un autre « moi » fait écho au premier : « Il me semblait, à moi, rêveur / Entendre... » D'une expression à l'autre, d'un pronom à l'autre, on a l'impression que le « moment regardé » n'est peut-être pas le même, comme si à l'intérieur de ce temps passé auquel renvoie immédiatement l'imparfait, des déplacements s'opéraient au bénéfice des failles temporelles ouvertes dans le poème.

Le poème IV, 9 réunit la famille entière, le père, la mère, les quatre enfants (« quatre douces têtes », « l'aînée », « sa sœur », « ses frères »), le grand-père (« l'aïeul ») dont la réalité biographique importe peu ici. On retrouve la même construction syntaxique finale.

fin IV, 7	fin IV, 9
« Tandis que [...] / Leurs cœurs, lisant avec ferveur »	« Pendant que je parlais »
	« leur mère / Les regardait rire, et songeait »
	« Leur aïeul, qui lisait dans l'ombre / Sur eux parfois levait les yeux »
« Il me semblait, à moi, rêveur »	« Et moi, par la fenêtre sombre/ J'entrevois un coin des cieux ! »

La multiplicité des personnages recouvre en fait quelques figures essentielles, « elle » et « moi », les « deux sœurs » et les « deux frères » (« ces quatre douces têtes » ?) et « moi », dont l'histoire est racontée (une histoire très particulière puisqu'elle n'existe pas dans le temps chronique mais dans le temps de l'âme) à travers les variations de structures et la multiplicité des rôles endossés. Les écarts temporels entre les structures apparaissent dans la répétition du même schéma (la dernière strophe et les deux derniers vers de l'avant-dernière strophe qui sont une addition ne font que répéter ce qui a déjà été dit auparavant : le père parle, les enfants écoutent, « Moi » rêve) et la scission grammaticale entre « je » qui, en tant que personnage de la scène, désigne d'abord le *Père* puis le *Poète* et « moi », qui en tant que rêveur placé à distance de la scène, s'incarne aussi dans les figures de la « mère » et de « l'aïeul ».

Pendant que je parlais, leur mère
Les regardait rire, et songeait.

Leur aïeul, qui lisait dans l'ombre,
Sur eux parfois levait les yeux,
Et moi, par la fenêtre sombre
J'entrevois un coin des cieux !

Le moi, séparé des deux frères et des deux sœurs n'est plus le même. Devenu *Poète* plutôt que *Père*, *homme mère* et *aïeul*⁵⁴¹, les « affreux géants très bêtes » ayant été « vaincus par des nains pleins d'esprit⁵⁴² », il est celui qui s'énonce comme *émoi* (« et moi »).

⁵⁴¹ Selon Anne Ubersfeld, le thème de l'aïeul qui donne sans mesure ne se développe dans l'œuvre de Hugo qu'après la mort des fils, Charles (mars 1871), puis celle de François-Victor (décembre 1873), quand la génération intermédiaire a disparu, c'est-à-dire dans *L'Art d'être grand-père*. Nous avons essayé de montrer que la figure de l'aïeul(e), liée au souvenir de Léopoldine, est plus précoce.

▪ Conclusion

Structure identique, motifs similaires et variations d'un poème à un autre peuvent être ainsi rapprochés du double processus, à la fois de schématisation et d'enrichissement, que subissent les souvenirs au fil du temps. À l'époque où Hugo écrit ces poèmes, au second semestre de 1846, deux faits importants ont marqué la vie du poète : la répétition de l'épreuve du deuil, avec la mort de Claire, la fille de Juliette (« Quoi donc ! la vôtre aussi ! la vôtre suit la mienne ! », « Claire » VI, 8), au mois de juin, et la lecture de la Bible qu'il accompagne de ses commentaires et de sa réécriture. Les poèmes du souvenir sont traversés, dans cette période d'intense activité poétique, par la méditation des textes bibliques, en particulier sur la malédiction divine. La répétition, qu'elle relève de l'expérience vécue (le deuil, le souvenir d'enfance) ou de l'expérience textuelle (la lecture, l'écriture), établit une filiation entre les êtres et entre les textes. Le « Je » éclaté des *Contemplations* s'analyse ainsi d'un point de vue temporel comme les saillies des failles géologiques, recomposées, superposées, entrecroisées, composant cette histoire du « Moi », que ces « mémoires d'une âme » (Préface) racontent à leur manière. Les poèmes du souvenir dans *Les Contemplations* se caractérisent par la recherche d'une écriture au plus près du mouvement de la conscience, capable de saisir dans les allers et retours de la strophe l'apparition du passé comme ancien présent qu'il a été, « image au passé du présent qui passe⁵⁴³ ». Si, comme le dit Bergson, le passé ne devient pas passé mais « l'est d'emblée⁵⁴⁴ », comme un double de notre vie agissante, le souvenir consiste donc à éclairer l'autre côté du miroir.

Pour ce qui est du nombre d'occurrences du mot *aïeul* (*e*), on relève les chiffres suivants : 7 dans *Les Feuilles d'automne*, 1 dans *Les Rayons et les ombres*, 15 dans *Les Contemplations*, 14 dans *l'Art d'être grand-père*. Pour le mot *grand-père*, les chiffres sont de 5 occurrences dans *Les Feuilles d'automne*, 14 dans *Les Rayons et les ombres*, 19 dans *Les Contemplations*, 13 dans *l'Art d'être grand-père*.

⁵⁴² Hugo a hésité entre plusieurs termes: *trompés*, *trahis*. Il leur a préféré finalement *vaincus* (avec un *v* comme Victor). Les nains pleins d'esprit sont victorieux des géants très bêtes. Le « nain difforme à la grosse tête », qui a rivalisé avec ses frères dans l'amour de la mère au point de se sentir coupable de la folie de son frère, peut, devenu poète, prendre sa revanche sur les géants très bêtes. « Ô nains fils de géants, renards nés de la louve » (*Cromwell*, II, 2). Voir le chapitre premier intitulé « Caïn » du livre de Charles Baudoin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Armand Colin, 1972, collection U2, pp. 23-40.

⁵⁴³ « L'une des thèses les plus importantes et les plus originales de Bergson consiste à dire que le passé n'a jamais été présent ; il est toujours l'ancien présent qu'il a été, l'image au passé du présent qui passe. Le passé est un monde parallèle à celui du présent, il n'est pas *derrière* nous, mais à *côté* de nous. Le passé n'a donc pas à devenir passé, il l'est d'emblée. Il longe notre vie présente et se forme en même temps qu'elle, non pas tout juste après que le présent ait cessé d'être, mais en même temps que lui comme une image dans un miroir. » Lapoujade (David), *Puissances du temps. Versions de Bergson*, éd. de Minuit, 2010, p. 18.

⁵⁴⁴ *Ibid.*

DEUXIÈME PARTIE

Le temps dans les poèmes des *Contemplations*

CHAPITRE 3. Écrire l'histoire

La présence des dates qui accompagnent les deux parties du recueil « 1830-1843 » et « 1843-1855 », l'expression utilisée par Victor Hugo dans sa préface « Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes », peuvent laisser croire que le poète s'attache à évoquer, dans les poèmes de son recueil, vingt-cinq années de l'histoire contemporaine. En réalité, il réfléchit à ce qu'est l'histoire plus qu'il ne la raconte.

A. *Les Contemplations* et « l'histoire réelle⁵⁴⁵ »

La poésie, disait déjà Hugo dans la préface des *Odes*, doit exprimer l'histoire ou plus exactement la « poésie de l'histoire », c'est-à-dire la pensée de l'histoire telle qu'on peut la juger ou la comprendre⁵⁴⁶. Mais quelle histoire ?

Devenu chef du parti de la proscription après sa participation aux journées de décembre et le décret d'expulsion signé par Louis Bonaparte pour cause de sûreté générale le 9 janvier 1852, Victor Hugo représenta, à Bruxelles puis à Londres et à Jersey, la République. Son activité à ce titre ne faiblit pas, ce dont témoignent ses discours recueillis dans *Actes et*

⁵⁴⁵ Victor Hugo, *William Shakespeare*, III, III, « L'histoire réelle – Chacun remis à sa place », *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, pp. 439-454.

⁵⁴⁶ « L'histoire des hommes ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et des croyances religieuses », écrit-il en 1822 dans la première préface des *Odes* (*Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Poésie I*, p. 54)

paroles. Mais *Les Contemplations*, volume de « poésie pure⁵⁴⁷ », en apparence étranger « aux matières politiques contemporaines et immédiates⁵⁴⁸ » et « hors de toute lutte⁵⁴⁹ », tranche avec les précédents recueils, ceux d'avant l'exil où Hugo se donnait pour mission de « solenniser quelques-uns de ceux des principaux souvenirs de notre époque qui peuvent être des leçons pour les sociétés futures⁵⁵⁰ », et ceux du début de l'exil où Hugo voulait avec *Histoire d'un crime* et *Napoléon le Petit*⁵⁵¹ « faire l'histoire immédiate et toute chaude de ce qui vient de se passer⁵⁵² », se faisant « l'effet du greffier de l'histoire⁵⁵³ », ou avec *Châtiments*, intitulé d'abord *Les Vengeresses*, « flageller tous ces drôles ».

Installé dans l'exil, Hugo ne ressent plus la nécessité de rapporter rapidement les événements comme en 1852 juste après le coup d'État ; il n'est pas non plus dans la proximité avec l'actualité politique comme il l'était lorsqu'il publiait sous la monarchie de Juillet ses recueils à intervalles rapprochés et réguliers. Ainsi il n'y a pas dans *Les Contemplations* de poèmes consacrés à l'histoire événementielle racontant une prise de pouvoir, la mort ou la naissance d'un prince, une bataille, à la différence de tous les recueils précédents⁵⁵⁴ : aucun personnage historique contemporain n'est nommé dans *Les Contemplations*, aucun des grands faits historiques des années 1830 à 1855 n'y est évoqué directement comme Hugo le faisait auparavant. Le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte, s'il est, bien sûr, l'événement majeur de ces années-là, n'apparaît pas directement dans *Les Contemplations* : sa date, qui devait séparer le recueil en deux volumes, est finalement effacée au profit de celle de la mort de Léopoldine et l'événement est raconté de biais à travers l'histoire personnelle de l'exilé.

⁵⁴⁷ Lettre de Victor Hugo à Hetzel, 1^{er} juillet 1854, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2*. « Victor Hugo publie *Les Contemplations* », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 88.

⁵⁴⁸ 13364 f.88 (brouillon daté du 1^{er} octobre 1853 d'une lettre de Victor Hugo envoyée à Gosselin). Cette lettre est évoquée dans celle de Victor Hugo à Paul Meurice, le 4 octobre 1853, in *Œuvres complètes*, édition chronologique dirigée par Jean Massin, Club français du livre, tome 9, volume 2, p.1058.

⁵⁴⁹ Lettre de Victor Hugo à Hetzel, 1^{er} juillet 1854, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2, op.cit.*, p. 88.

⁵⁵⁰ *Odes et Ballades*, préface de 1822, *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Poésie I*, p. 55.

⁵⁵¹ Hugo se mit immédiatement au travail, accumulant les notes documentaires et les témoignages mais il renonça, fin mai 1852, à achever cette *Histoire d'un crime* (qui ne fut publiée qu'en 1877) pour en tirer un ouvrage plus court *Napoléon le petit* publié en Belgique le 7 août 1852.

⁵⁵² Victor à Adèle, 14 décembre 1851, in *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Le Club français du livre, tome VIII, p. 950.

⁵⁵³ Victor à Adèle, 22 février 1852, in *Œuvres complètes*, édition chronologique, *op. cit.*, p. 981.

⁵⁵⁴ Quoique Hugo ait dit dans la préface des *Feuilles d'automne*, à propos de ses « odes inspirées par des événements contemporains », « qu'il n'y a point de place ici pour cette poésie qu'on appelle politique et qu'il voudrait qu'on appelât historique » (in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Poésie I*, p. 562), ces poèmes politiques, majoritaires dans les *Odes* de 1822, restent présents dans tous les recueils de la monarchie de Juillet.

Les poèmes consacrés à l'histoire dans *Les Contemplations* n'ont donc rien à voir avec ce que l'on pouvait considérer, même si le terme est discutable, comme des poèmes de circonstances⁵⁵⁵ : ils sont traversés de problèmes d'ordre épistémologique et philosophique qui font des *Contemplations* un moment d'interrogation, de doute, de mise en cause de ce qu'est l'histoire.

1) Écrire l'histoire

Le retour sur le passé amène Hugo à s'interroger sur l'objectivité de l'histoire. Tant que l'événement était immédiat, il apparaissait comme donné par le temps historique lui-même ; mais dans l'éloignement du passé, la question se pose de sa nature. N'est-il pas entaché par la subjectivité de celui qui le rapporte ? Dans plusieurs poèmes, Hugo développe une réflexion historique à partir d'une entame subjective, discursive ou narrative, telle que « Je me souviens » dans « Les malheureux » (V, 26) ou « Donc c'est moi qui suis l'ogre... » (« Réponse à un acte d'accusation » I, 7) ou « Le soir, à la campagne, on se promène... » (« La vie aux champs » I, 6) ou « Lorsque j'étais en France... » (« Lueur au couchant » V, 16). La présence de ces liens subjectifs suggère qu'il n'y a pas de passé en soi, mais toujours pour quelqu'un, autrement dit que l'histoire est une construction ou une écriture inséparable de l'historien.

Dans le poème « Lueur au couchant » (V, 16), Hugo rappelle ainsi les jours anciens où, lorsqu'il était en France, il partageait la joie du peuple parisien fêtant « les fiers souvenirs » des « jours glorieux et vainqueurs ». Ce faisant, il donne à ce passé un statut ambigu puisqu'il s'agit à la fois d'un souvenir personnel de l'auteur et d'un événement public et collectif, lequel est lui-même une commémoration. Poème historique, il n'évoque pourtant pas un événement singulier - singularité qui est le propre de l'événement historique -, puisque le poète parle avec l'imparfait de répétition de souvenirs pluriels. Quant à l'événement commémoré, il n'est pas précisé : peut-être s'agit-il de la révolution de juillet 1830, peut-être s'agit-il de la prise de la Bastille. La date que Hugo attribue au poème dans le recueil, « juillet 1855 », alors que le poème dans le manuscrit est daté d'avril 1855 permet indifféremment les deux lectures comme si l'important était précisément ailleurs. Il y a en effet dans la

⁵⁵⁵ Bernard Degout montre bien dans son étude que les poèmes historiques du jeune Hugo ne se limitent pas à de « simples odes de circonstances » puisque, selon Hugo, l'événement ne se borne pas à sa seule inscription dans l'histoire, ne se réduit pas à ce qui s'est produit mais advient par le jugement de l'histoire. Voir Degout (Bernard), « À propos de la mise en cadence de l'histoire par le jeune Hugo », in *Les Formes du temps*, Textes réunis par Paule Petitier et Gisèle Séginger, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p. 147-154.

construction du poème, ce souvenir du passé qui englobe lui-même le souvenir du passé (« je me souviens » de l'avant-dernier vers rappelant « les fiers souvenirs » du vers 4), et dans la forme poétique choisie, l'emploi des vers suivis, sans aucun blanc, dans un poème qui se développe sans discontinuité dans le cadre de la journée, du matin à la nuit (« le soleil éclatant », puis « le soir », enfin « le ciel constellé ») et dans un lieu unique (la ville de Paris vue à la fois comme ville monumentale et lieu naturel), une vision idéalisée du passé qui célèbre la concorde de tout avec tous et de tous les citoyens entre eux (les enfants, les jeunes gens, les vieillards, le peuple des faubourgs et toute la ville).

Or cette vision idéalisée de l'histoire est une relecture du passé : celle-ci est manifeste dans l'intertextualité qu'établit Hugo avec un poème des *Chants du crépuscule*, « Dicté après Juillet 1830 », publié dans *Le Globe* du 19 août 1830 sous le titre « À la jeune France » où il célébrait la révolution de Juillet en s'adressant à ses « frères » et en leur disant « Soyez fiers. Vous avez fait autant que vos pères », « vous êtes bien leurs fils », « Vous êtes les aînés d'une race de braves / Vous êtes les fils des géants », unissant dans la même célébration le passé (la révolution française et les guerres napoléoniennes), le présent qui s'est battu pour défendre « Ton œuvre de quarante années / Laborieuse Liberté » et l'avenir (« oh ! l'avenir est magnifique ! »). Implicitement, Hugo oppose ce passé disparu qu'il regrette au présent qu'il déteste : « Ô patrie ! ô concorde entre les citoyens ! » La phrase exclamative, à l'image du double sens du titre « Lueur au couchant », est à la fois une célébration de ce qui a existé et une déploration de ce qui n'existe plus. Ainsi le texte fait-il aussi écho au poème 25 des *Rayons et des ombres*, intitulé « En passant dans la place Louis XV un jour de fête publique » qui montre comment l'histoire, loin d'être continue, se retourne : Louis XVI célébra son mariage sur la place où, quelques années plus tard, il sera guillotiné.

Le poème « Lueur au couchant » rapporte donc comme tel le rêve d'une histoire doublement idéale, par son contenu et par son récit, en tant que *res gestae* et en tant que *historia rerum gestarum*, une histoire qui se transmettrait de génération en génération, sans coupure, sans oubli, dans le sentiment de la durée et du devoir accompli, au nom de l'idée de Liberté qui éclaire les hommes et qui, comme l'espère Hugo, l'emportera sur l'esprit de

faction⁵⁵⁶. Ainsi la vérité de l'histoire apparaît-elle finalement « double, étant faite à la fois de vérité sur le passé et de témoignage sur l'historien⁵⁵⁷ ».

La façon dont Hugo raconte en 1854 dans « Réponse à un acte d'accusation » (I, 7), « Quelques mots à un autre » (I, 26) et « Écrit en 1846 » (V, 3), son engagement dans la révolution littéraire et politique des années 1830 est révélatrice aussi de cette construction de l'histoire dans laquelle « L'histoire est le résultat de l'effort, en un sens créateur, par lequel l'historien, le sujet connaissant, établit ce rapport entre le passé qu'il évoque et le présent qui est le sien⁵⁵⁸ ».

Dans « Réponse à un acte d'accusation » (I, 7), daté dans le recueil de 1834, Hugo ne cherche pas en effet à « montrer purement et simplement comment les choses se sont produites » (Michelet), non qu'il veuille falsifier les faits – ce que certains lui ont reproché en disant qu'il se donnait des idées révolutionnaires qu'il n'avait pas à l'époque - mais dans le sens où, d'une part, il n'a pas l'illusion d'atteindre cette transparence de l'histoire qu'il suffirait de faire revivre, d'autre part, il vise à partir de son présent une vérité de l'histoire qui résulte du mouvement même des idées. Or dans cette perspective, il est vrai que la révolution littéraire que fut le romantisme dans les années 1820-1830 et dont Hugo fut le chef de file, a bien été aussi une révolution politique parachevant 1789. Dans *Les Révolutions littéraires aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*⁵⁵⁹, il est bien montré d'une part comment la référence à la révolution française fut utilisée à la fois par les défenseurs et les détracteurs de la « nouvelle littérature », ce qui légitime la métaphore filée de la Révolution utilisée par le poète dans tout le poème, d'autre part comment Hugo, accusé d'être un « terrible révolutionnaire en littérature⁵⁶⁰ » dès 1826 (« Vous lâchez le grand mot : Révolutionnaire. » I, 26), a très tôt compris les liens entre révolution politique et « révolution [...] dans les arts⁵⁶¹ » même s'il n'a évolué que plus

⁵⁵⁶ Hugo dans son discours d'arrivée à Jersey le 5 août 1852 déclare : « Amis, je viens de voir en Belgique un touchant spectacle : toutes les divisions oubliées, toutes les nuances républicaines réconciliées ; une concorde profonde, tous les systèmes ralliés au drapeau de l'Idée [...] », in *Actes et paroles*, II, 1852, II, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Politique*, p. 423.

⁵⁵⁷ Marrou (Henri Irénée), *De la connaissance historique*, Seuil, 1973 (1^{ère} éd.1954), p. 229.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 55.

⁵⁵⁹ *Les Révolutions littéraires aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*, Études réunies par Agnès Spiquel et Jean-Yves Guérin, Presses universitaires de Valenciennes, 2006. Voir en particulier Diaz (José-Luis), « La notion de révolution littéraire avant 1830 », pp. 13- 29 ; Degout (Bernard) « Révolution historique et révolution littéraire chez Hugo (1814-1831) », pp. 87-95 ; Spiquel (Agnès), « La révolution littéraire selon Victor Hugo », pp. 97-105.

⁵⁶⁰ Edmond Giraud, article sur le t.III des *Odes et Ballades*, *Annales de la littérature et des arts*, 1826, t. XXVI, p. 493, cité par Diaz (José-Luis), « La notion de révolution littéraire avant 1830 », in *Les Révolutions littéraires aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁶¹ « Il faut bien que toutes les oreilles possibles s'habituent à l'entendre dire et redire, une révolution s'est faite dans les arts. [...] Ces bonnes gens s'imaginent qu'à force de cris, de colère et d'anathèmes, ils parviendront à détruire ou à modifier selon leur fantaisie un ordre d'idées qui résulte nécessairement

lentement vers des positions politiques républicaines. Si l'on distingue, comme le fait Hugo, ce qui relève des circonstances (« Quand j'étais royaliste et quand j'étais petit » V, 3) et ce qui relève des idées (« Qui délivre le mot, délivre la pensée » I, 7), il n'est donc pas étonnant que le poète se décrive sous les traits d'un révolutionnaire en 1834 (« Oui, je suis ce Danton ! je suis ce Robespierre » I, 7) bien qu'il fût à l'époque monarchiste. L'histoire n'est pas une chose figée et morte, elle est toujours vivante dans le présent de celui qui la rapporte.

2) Qui fait l'histoire ?

L'absence de poèmes consacrés directement à des événements politiques dans *Les Contemplations* est aussi pour Hugo une façon de mettre en cause l'idée selon laquelle l'histoire est le résultat de l'action de quelques individus dont le rôle serait prééminent : déjà dans *Châtiments*, Hugo rabaisait les prétentions historiques des grands de ce monde en faisant du chef de l'Etat, des ministres, des chefs de guerre, des prélats, les acteurs sinistres d'une pantalonnade historique ; dans *Les Contemplations*, il les raie de son vocabulaire. Hugo change ainsi de point de vue sur l'histoire : il gagne en hauteur regardant au loin, au lieu de garder les yeux rivés sur l'actualité. Ce qui se justifie par le refus conjoncturel d'acquiescer à la politique du moment imposée par Louis-Napoléon Bonaparte prend un autre sens puisqu'ainsi Hugo opère un déplacement de l'histoire événementielle et politique vers une histoire totale, sociale et morale, dont le temps n'est plus celui des événements datés.

Hugo s'écarte résolument de l'histoire officielle, « l'histoire courtisane » selon son expression⁵⁶², celle dont les faits sont déjà consignés par le pouvoir en place, pour concevoir l'« histoire la plus démocratiquement engagée⁵⁶³ ».

Ainsi plusieurs poèmes des *Contemplations* sont-ils consacrés à l'histoire des humbles. Mais il ne s'agit pas simplement de changer d'objet : le changement concerne aussi la façon

d'un ordre des choses. [...] On les voit s'évertuant en efforts inutiles pour corriger la littérature et les arts nés de cette révolution. » in « Idées au hasard », daté de 1824 mais écrit en 1826 et recueilli en 1834 dans *Littérature et philosophie mêlées*, in *Œuvres complètes*, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 161. Hugo écrit aussi le 7 septembre 1830 dans une lettre à Lamartine, reprise dans « Journal d'un révolutionnaire de 1830 » en parlant de la révolution littéraire « Elle marchera intacte à côté de sa sœur la politique », (*Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 121), image de la sororité reprise à la fin du poème « Suite » (I, 8) dans le récit mythique de la genèse où le Verbe dit à sa sœur la lumière : « Sois la langue de feu ma sœur, je suis l'apôtre ».

⁵⁶² William Shakespeare, III, III « L'histoire réelle », 3, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 445.

⁵⁶³ Ozouf (Mona), « Longue durée et temps présent », in *Historiens et géographes*, n° 287, décembre 1981, p. 435.

d'appréhender la temporalité et la signification historique. Conçus comme des reportages sur la misère au quotidien, ces poèmes sont des « choses vues » (« Melancholia » III, 2 ; « Chose vue un jour de printemps » III, 17 ; « Intérieur » III, 18 ; le début du poème « les Malheureux » V, 26) où Hugo substitue à l'événement politique une histoire invisible et pourtant là, quasi immobile, répétitive dans l'apparente insignifiance du présent, ayant la banalité du fait-divers (la femme morte qui laisse les orphelins, la prostituée vilipendée par la foule, le cheval battu à mort...) mais qui existe « pour sa place dans une série » (Mona Ozouf), loin de l'éclat de l'événement historique, singulier, dont l'emblème est la date. On peut donc parler d'un « déplacement de l'objet de l'histoire, qui n'est plus l'individu agissant, mais le fait social total⁵⁶⁴ ».

« Micro-histoire », ces poèmes le sont donc par leur contenu ; mais ils le sont aussi par leur forme dans le sens où, bien que s'écartant de « l'histoire événementielle », ils comportent en tant que « scène » ou récit très bref une virtualité narrative telle qu'ils sont aptes à être repris sous une forme narrative ou dramatique développée dans le théâtre et le roman. Ainsi le poème intitulé « Intérieur » (III, 18) qui met en scène un couple anonyme d'ouvriers qui se querelle est-il une forme originale de la comédie en un acte écrite en mai 1866 intitulée *L'intervention* dont Edmond Gombert et Marcinelle, jeune ménage d'ouvriers, sont les personnages principaux. Le passage de l'anonymat à la nomination est corollaire de la « mise en intrigue », celle-ci s'appuyant sur la notion d'individu. Or un individu, c'est avant tout un personnage nommé. La scène initiale telle qu'elle est racontée dans le poème « Intérieur » n'est pas pour autant dénuée de narrativité ; simplement, celle-ci ne se déploie pas dans la sphère des actions habituellement racontées en tant qu'histoire, au double sens du terme. L'action ici est à la fois trop minime - il s'agit d'une querelle de ménage -, et trop large - le fait raconté est en réalité la pauvreté - ; elle diffère par sa temporalité de « l'histoire événementielle » et de ce que Hugo appelle ses « dates niaises⁵⁶⁵ ».

Penser l'histoire dans la longue durée est pour Hugo, on le voit, une nécessité politique, un choix philosophique et une démarche d'écriture. « Que l'histoire soit à refaire, cela est évident. Elle a été presque toujours écrite jusqu'à présent au point de vue misérable du fait ; il

⁵⁶⁴ Ricoeur (Paul), *Temps et récit*, Seuil, tome 1, 1983, p. 172.

⁵⁶⁵ William Shakespeare, III, III « L'histoire réelle – Chacun remis à sa place », 3, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*. p. 444.

est temps de l'écrire au point de vue du principe » écrit Hugo dans le chapitre de *William Shakespeare* appelé « l'histoire réelle⁵⁶⁶ ».

Dans « Réponse à un acte d'accusation » (I, 7), Hugo distingue l'histoire vue par le petit bout de la lorgnette, celle qui s'attache aux personnes et à leurs actions, et l'histoire de longue durée, celle des idées politiques. C'est ainsi qu'il accepte ironiquement l'accusation qu'on lui fait d'être responsable d'une révolution littéraire (« Donc c'est moi qui suis l'ogre et le bouc émissaire / [...] et je suis / Le responsable, et j'ai vidé l'urne des nuits »), en se mettant en scène dans un récit qui parodie l'épopée (« Alors, brigand, je vins... ») et en tournant en dérision non seulement ce crime mais aussi cette responsabilité : car il montre tout au long du poème qu'il n'a fait que suivre la « marche du temps » ouverte par la Révolution.

Cette marche du temps, qui ne sort d'une église
Que pour entrer dans l'autre, et qui se civilise,
Ces grandes questions d'art et de liberté,
Voyons-les, j'y consens, par le moindre côté
Et par le petit bout de la lorgnette. En somme,
J'en conviens, oui, je suis cet abominable homme ; (I, 7)

La révolution littéraire des années 1830 est la suite du mouvement créé par la Révolution française :

Le mouvement complète ainsi son action.
Grâce à toi, progrès saint, la Révolution
Vibre aujourd'hui dans l'air, dans la voix, dans le livre.

Hugo inscrit ainsi sa poésie et plus largement le rôle du penseur dans une longue durée qui « Monte à l'éternité par les degrés du temps » et qui prend son origine dans le Verbe de Dieu puisque « le mot, c'est le verbe et le Verbe, c'est Dieu » (« Suite », I, 8). On voit donc que le plan de l'histoire est relié chez Hugo au plan de l'absolu. Ce poème en posant la question de savoir qui fait l'histoire montre l'intrication entre le poète, le peuple et Dieu : parce que le penseur est en lien avec l'infini, il est celui qui peut faire avancer l'humanité. « Conduit par les hommes d'extase, / Le genre humain marche en avant » (« Les Mages », VI, 23).

⁵⁶⁶ *William Shakespeare, op. cit.*, p. 444.

3) Le Progrès

Dépasser le cadre temporel de l'événement politique, c'est pour Hugo sauvegarder l'idée que l'humanité marche vers le progrès malgré les arrêts de l'histoire⁵⁶⁷.

L'histoire m'apparut, et je compris la loi
Des générations, cherchant Dieu, portant l'arche,
Et montant l'escalier immense marche à marche. (V, 3)

Cependant, il serait faux d'affirmer que Hugo se montre d'un optimisme total en la matière⁵⁶⁸. Ainsi la métaphore de la marche, qu'on trouve très souvent dans *Les Contemplations*, ne serait-ce que dans le titre du livre V « En marche » qui fait écho au dernier poème du livre I « Halte en marchant » (I, 29), lequel se termine par une méditation sur le penseur qui marche pour le bien de l'humanité, martyr de la foule comme Jésus le vagabond crucifié, est aussi utilisée négativement pour exprimer le sentiment désenchanté de l'immobilité de l'histoire : « Toujours la nuit ! jamais l'azur ! jamais l'aurore ! / Nous marchons. Nous n'avons point fait un pas encore ! » (VI, 16 « Horror ») Le constat sans concession fait par Hugo dans le poème 11 du livre III sur notre monde injuste et sans pitié met en doute l'idée des Lumières selon laquelle l'homme est perfectible. Car c'est un monde en ruines que décrit Hugo, un monde où l'idée même de temps et d'avenir est exclue, ce qu'expriment l'absence de verbes conjugués et l'emploi de la parataxe :

Une terre au flanc maigre, âpre, avare, inclément,
Où les vivants pensifs travaillent tristement,
Et qui donne à regret à cette race humaine
Un peu de pain pour tant de labeur et de peine ;
Des hommes durs, éclos sur des sillons ingrats ;
Des cités d'où s'en vont, en se tordant les bras,
La charité, la paix, la foi, sœurs vénérables ;
L'orgueil chez les puissants et chez les misérables ;
La haine au cœur de tous ; la mort, sceptre sans yeux,
Frappant sur les meilleurs des coups mystérieux ;
Sur tous les hauts sommets des brumes répandues ;
Deux vierges, la justice et la pudeur, vendues ;
Toutes les passions engendrant tous les maux ;
Des forêts abritant des loups sous leurs rameaux ;
Là le désert torride, ici les froids polaires ;
Des océans émus de subites colères,
Pleins de mâts frissonnants qui sombrent dans la nuit ;

⁵⁶⁷ « Après tout, pourtant, ces temps d'arrêt n'ont rien que de normal. Le découragement serait puéril. Il y a des haltes, des repos, des reprises d'haleine dans la marche des peuples, comme il y a des hivers dans la marche des saisons. », *ibidem*, p. 436.

⁵⁶⁸ Voir Roman (Myriam), « *Ce cri que nous jetons souvent : Le Progrès selon Hugo* », in *Romantisme*, n° 108, 2000, pp. 75-90.

Des continents couverts de fumée et de bruit,
Où, deux torches aux mains, rugit la guerre infâme,
Où toujours quelque part fume une ville en flamme,
Où se heurtent sanglants les peuples furieux ; -

Et que tout cela fasse un astre dans les cieux !

Octobre 1840

Pourtant le poème ne s'achève pas sans une note d'espoir : le dernier vers, séparé du reste par un tiret et un « blanc », rompt avec ce qui précède⁵⁶⁹. Horreur, doute et espoir se mêlent dans une exclamation qui tient de l'interrogation, comme le titre du poème le suggère par son seul point d'interrogation, et qui, « coup de force de l'espérance⁵⁷⁰ » selon l'expression de Claude Millet, ouvre la temporalité du poème sur une autre durée, celle de la foi : « Et que tout cela fasse un astre dans le ciel ! ».

Le Progrès chez Hugo est de l'ordre de la croyance, il n'est pas une affirmation positiviste. Il n'est pas un fait, il est une exigence car « l'âme humaine [...] a plus besoin encore d'idéal que de réel » (*William Shakespeare*, livre V, « Les esprits et les masses », p. 389.) Le penseur a le devoir de verser l'espérance. « L'avenir. Ce mot m'est venu. [...] De cette hauteur on voit loin dans la profondeur divine et loin dans l'horizon humain. Aujourd'hui que la Liberté, la Vérité et la Justice ont les mains liées derrière le dos [...] aujourd'hui que l'Idée venue de Dieu est suppliciée, Dieu est sur l'horizon humain⁵⁷¹ ».

C'est donc finalement parce que le temps est ouvert sur l'infini que « L'avenir [...] nous promet en France la victoire de l'idée démocratique⁵⁷² » : « Les antiques despotismes sont condamnés par la loi providentielle ; le temps, ce fossoyeur courbé dans l'ombre les ensevelit⁵⁷³. » Le Progrès est inéluctable selon Hugo puisqu'il est le résultat de la force du temps, force à la fois créatrice et destructrice, alliée à la permanence de l'exigence du droit. « Le droit, lui, c'est l'éternel rayon ; le droit, c'est la permanence du vrai dans les âmes ; le droit, c'est Dieu vivant dans l'homme⁵⁷⁴. » On ne s'étonnera donc pas que Hugo utilise les mêmes métaphores naturalistes pour parler du devenir de l'univers et du Progrès : « le progrès n'est autre chose qu'un phénomène de gravitation. Qui donc l'entraverait ? Une fois l'impulsion donnée, l'indomptable commence. Ô despotes, je vous en défie, arrêtez la pierre

⁵⁶⁹ Voir sur l'emploi du « blanc », partie I, chapitre 5.

⁵⁷⁰ Millet (Claude), *Victor Hugo, La Légende des siècles*, PUF, 1995, p. 98.

⁵⁷¹ *Actes et paroles*, II, 1854, V « Sur la tombe de Félix Bony », in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Politique*, p. 469-470.

⁵⁷² *Actes et paroles*, II, 1853, I « Sur la tombe de Jean Bousquet », », in *op. cit.*, p. 436.

⁵⁷³ *Actes et paroles*, II, 1853, I « Sur la tombe de Jean Bousquet », », in *op. cit.*, p. 436.

⁵⁷⁴ *Actes et paroles*, II, 1860, I « Rentrée à Jersey », », in *op. cit.*, p. 520.

qui tombe, arrêtez le torrent, arrêtez l'avalanche, arrêtez l'Italie, arrêtez 89, arrêtez le monde précipité par Dieu dans la lumière⁵⁷⁵ ! »

B. L'étrangeté de l'histoire : « La vie aux champs » (I, 6)

Dans « La vie aux champs » (I, 6), le poète se met en scène comme conteur, il « raconte l'histoire » aux enfants alors que son discours n'est pas rapporté lui-même mais qu'il est synthétisé puisqu'il ouvre sur une méditation sur les ruines du passé.

Je leur raconte aussi l'histoire ; la misère
Du peuple juif, maudit qu'il faut enfin bénir ;
La Grèce, rayonnant jusque dans l'avenir ;
Rome ; l'antique Égypte et ses plaines sans ombre,
Et tout ce qu'on y voit de sinistre et de sombre.

L'histoire apparaît donc bien moins comme une somme d'événements passés que comme un récit que l'on fait du passé qui est lui-même l'objet d'une interrogation sur son rapport avec le présent. La construction du poème dans le grand écart qu'il fait entre son début consacré au présent quotidien du poète et sa fin qui ouvre sur le temps passé montre un rapport ambigu du poète à l'histoire.

L'histoire est à la fois dedans et dehors, extérieure et intérieure. Elle est dans le poème, elle est l'un des sujets de discours du poète, elle fait partie du quotidien du poète dans le rapport de familiarité qu'il a avec le passé. « Je leur parle de tout. [...] Je leur conte la vie. [...] Je leur raconte aussi l'histoire... ». Elle est un passé qui reste présent par les leçons et l'idéal qu'il donne aux générations qui suivent. Elle est une mémoire à transmettre.

Mais l'histoire est aussi en dehors, dans la rupture, dans l'étrangeté d'un passé « monstrueux » (« Olympe monstrueux des époques obscures »), sans retour possible avec le présent où coïncidaient, dans la première partie du poème, le temps de la narration et le temps de l'histoire. La fin du poème sort du cadre spatio-temporel établi précédemment, celui des habitudes du poète « le soir, à la campagne » racontées au présent dans un poème daté du lieu et du moment dont il semble parler : « La Terrasse, août 1840 ». C'est pourquoi l'effet produit par la dernière séquence de vers est celui d'une ouverture temporelle puisque le changement de lieux, de la campagne verdoyante aux sables du désert, est en réalité un changement de

⁵⁷⁵ *Ibidem*

temporalité, du présent d'habitude à un présent dont l'amplitude passée de « quatre mille ans » s'élargit encore, au souffle du vent, à une durée dont on ignore la fin : un temps à la fois passé, présent et futur qui englobe l'histoire. Aussi les deux métaphores comparant le désert égyptien aux « plaines sans ombre » puis à un océan de sable (« les sables brûlants / Montent comme une mer ») évoquent-elles la monotonie d'un paysage brûlé par le soleil mais aussi l'absence de temps mesuré d'un lieu sans ombre, la monotonie de l'océan du temps à la fois mouvant et permanent où surnagent, du naufrage du passé, les vestiges d'une ancienne civilisation.

Lieux effrayants ! tout meurt ; le bruit humain finit.
Tous ces démons taillés dans des blocs de granit,
Olympe monstrueux des époques obscures,
Les Sphinx, les Anubis, les Ammons, les Mercures,
Sont assis au désert depuis quatre mille ans.
Autour d'eux le vent souffle, et les sables brûlants
Montent comme une mer d'où sort leur tête énorme ;

Ainsi, dans ce poème, Hugo semble-t-il établir deux rapports à l'histoire. D'une part, l'histoire apparaît comme un objet et un moyen de transmission d'une génération à une autre. L'adulte face aux enfants se reconnaît en eux (« je riaais comme eux et plus qu'eux autrefois ») et leur transmet un savoir qu'ils transmettront à leur tour. Cette identité entre générations, malgré la différence d'âge, crée la continuité historique entre le passé et le présent appréhendée dans le sens d'un progrès, comme le souligne la rime entre « bénir » et « avenir ». La mise en scène du poète entouré par les enfants est donc essentielle au sens de la méditation sur l'histoire qui clôt le poème.

D'autre part, le passé apparaît comme radicalement autre, différent et effrayant : il est mort et il nous dévisage. Par sa différence, il fait peur mais, par sa ressemblance, aussi. Il apparaît comme une menace venue du fond de la nuit, « je ne sais quoi d'horrible et de farouche », qui nous ramène à l'image de notre propre mort. L'histoire n'est alors qu'un miroir de la destruction qui nous attend dans le flot continu du temps.

La pierre mutilée a gardé quelque forme
De statue ou de spectre, et rappelle d'abord
Les plis que fait un drap sur la face d'un mort ;
On y distingue encor le front, le nez, la bouche,
Les yeux, je ne sais quoi d'horrible et de farouche
Qui regarde et qui vit, masque vague et hideux.

L'effet de dissymétrie entre le début du poème et la fin souligne donc l'altérité du passé. L'histoire, perçue d'abord comme récit enseigné, ne peut devenir mémoire historique et, en ce

sens, mémoire vivante et non seulement histoire apprise, que par « une familiarisation progressive avec le non-familier, avec l'inquiétante étrangeté du passé historique⁵⁷⁶ ».

« Cette inquiétante étrangeté de l'Histoire⁵⁷⁷ » conduit en effet le poète à esquisser dans les derniers vers une écriture qui passe par le mythe comme il le fera dans *La Légende des siècles*. Les statues de pierre, ces monstres du passé, deviennent alors « Des géants enchaînés et muets sous des voiles⁵⁷⁸ ».

C. Le piétinement de l'histoire : « Melancholia » (III, 2)

« Melancholia » (III, 2) est un long poème non strophique de 336 vers qui n'est pas un récit historique ; il rapporte au présent des choses vues, il atteste d'une réalité actuelle, dont le témoignage est en lui-même une interrogation sur le sens de l'histoire.

La chose vue chez Hugo est une ambition, un besoin, une thérapie, comme l'a montré Guy Rosa⁵⁷⁹. En 1846, l'été de la mort de Claire, date des premiers poèmes des *Contemplations*, Hugo commence le *Journal de ce que j'apprends chaque jour*, délaissant le « Moi » pour enregistrer objectivement ce qu'il apprend chaque jour. Mais cette ambition ne s'arrête pas avec la fin du *Journal* en 1847 : Hugo poursuit cette écriture fragmentée et non idéalisée de la réalité, en particulier dans *Faits contemporains* et *Le Temps présent*, les trois étant regroupés sous le titre de *Choses vues*⁵⁸⁰.

⁵⁷⁶ Ricœur (Paul), *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000, p. 513.

⁵⁷⁷ « *Unheimlichkeit* est le nom donné par Freud au sentiment pénible éprouvé à l'occasion de rêves tournant autour du thème des yeux crevés, de la décollation, de la castration. C'est le terme qu'on a traduit avec bonheur par « inquiétante étrangeté » (anglais *uncanny*) », *ibidem*, p. 512.

⁵⁷⁸ À rapprocher des vers de « La vision d'où est sorti ce livre » (*Légende des siècles, nouvelle série*, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Poésie III*, p. 189), poème commencé dans un album de l'hiver 1857-1858, daté dans le manuscrit du 26 avril 1859 mais, dans le recueil, d'avril 1857, soit un an après la publication des *Contemplations*, peut-être pour faire le lien entre le poème, placé en ouverture de la *Légende des siècles*, et le recueil de 1856 : « J'eus un rêve : le mur des siècles m'apparut » / « Tous les siècles [...] / Étaient là, mornes sphinx sur l'énigme accroupis. »

⁵⁷⁹ Rosa (Guy) « Génétique et obstétrique : l'édition de choses vues », pp. 113-148, in *Hugo, de l'Écrit au livre*, Études réunies et présentées par Béatrice Didier et Jacques Neefs, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1987.

⁵⁸⁰ « Texte à géométrie variable » disent Guy Rosa et ses collaborateurs Carine Trévisan, Jean-Claude Nabet et Caroline Raineri (in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Histoire*, 1987, p. 1416), auquel Victor Hugo pensait probablement en parlant de la publication prochaine des « Pages de [s]a vie » : une première version, réduite, en a été publiée de façon posthume dès 1887 sous le titre de *Choses vues*.

Le poème est composé d'une suite de tableaux saisis dans l'instant et de récits ayant un bref développement chronologique où sont mises en situation des figures anonymes qui pourraient s'individualiser dans une écriture plus narrative.

Le lien manifeste entre « Melancholia » et le roman des *Misérables* a du reste été souvent souligné. En effet si le poème date de 1854, une première ébauche date de 1846⁵⁸¹ alors que Hugo commençait son roman *Jean Tréjean* qui deviendra *Les Misères* en 1847 puis *Les Misérables* à partir de 1853. D'après le *Journal de l'exil*⁵⁸², en date du 25 décembre 1855, Hugo aurait dit que cette pièce lui serait venue à la Chambre des pairs en 1845 et que « c'est elle qui contenait le germe du roman inédit *Misérables* ». Les épisodes communs entre le poème et le roman sont nombreux : « le spectacle de la misère jugé risible par la rue (Fantine, I, 5, 9), l'ouvrière tombée dans la prostitution, méprisée par le peuple (I, 5, 13) et moquée par les enfants (IV, 6, 2), le pauvre volant un pain (Jean Valjean, I, 2, 6⁵⁸³) et jugé par les nantis sous le regard du Christ de bois qui orne les murs du tribunal (le procès de Champmathieu, I, 7, 9), la mort du cheval (I, 3, 8), la foule en colère (les émeutes et les insurrections), tandis qu'insouciant, les heureux festoient (Tholomyès et ses amis, I, 3)⁵⁸⁴ ».

Ce qui est frappant dans cette généalogie des textes, c'est que Victor Hugo raconte dans « Choses vues » un fait-divers à l'origine des *Misérables*⁵⁸⁵ où il s'engagea en faveur d'une prostituée - non sans quelque hésitation car alors nouvel académicien, il pouvait craindre pour sa réputation - en signant de son nom une déposition au poste de police sur ce qu'il avait vu. Or le poème « Melancholia » a la particularité d'être écrit sous la forme d'un témoignage comme si le poète voulait réitérer celui qu'il avait fait lui-même le 9 janvier 1841.

Dans « Melancholia », le caractère à la fois minimaliste et insistant des formes du discours, réduites à des expressions telles que « écoutez », « regardez », « hélas ! et maintenant... », « écoutez bien » montre à la fois l'implication du poète en tant que témoin, qui se déclare en tant que tel et atteste de la véracité de ce qu'il dit devant son interlocuteur, et son effacement

⁵⁸¹ Le discours de Hugo sur « La Misère » date du 9 juillet 1849, *Actes et paroles*, I, Avant l'exil, « La Misère », in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Politique*, pp. 199-206.

⁵⁸² Cité par Journet (René) et Robert (Guy), in *Notes sur Les Contemplations suivies d'un index, op.cit.*, p. 86.

⁵⁸³ Le voleur de pain, 22 février 1846, *Choses vues*, « le temps présent », II, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Histoire*, p. 881-882.

⁵⁸⁴ Roman (Myriam), Bellosta (Marie-Christine), *Les Misérables, roman pensif*, Belin, 1995, p. 265.

⁵⁸⁵ « L'altercation entre Fantine et M. Bamatabois (I, 5 12 et 13) trouve son origine dans un fait divers dont Hugo fut le témoin et l'un des acteurs, le 9 janvier 1841, alors qu'il revenait d'un dîner chez Mme de Girardin. Longtemps attribué à Hugo lui-même et publié dans *Choses vues*, ce récit fut sans doute écrit par sa femme, Adèle. », Roman (Myriam), Bellosta (Marie-Christine), *Les Misérables, roman pensif*, Belin, 1995, p. 256.

derrière la réalité factuelle qu'il rapporte. C'est pourquoi le poème est un discours quoiqu'il soit principalement constitué de passages narratifs. D'un côté, le poète s'efface derrière les faits : on note ainsi qu'il n'utilise jamais le pronom personnel de première personne et que la suite de tableaux qui le compose ne comporte ni ouverture, ni transition ni commentaire du poète (au-delà de quelques vers), et donne ainsi l'impression d'une écriture qui enregistre des faits qui s'imposent d'eux-mêmes. De l'autre, le poète souligne l'importance de ce qu'il relate en utilisant de nombreux éléments de subjectivité du discours (phrases exclamatives et interrogatives, termes modalisateurs) qui déclinent le même sentiment d'horreur et de tristesse.

La construction du poème par parataxe, qui juxtapose les séquences de vers, met en effet en évidence le scandale de cette société qui se dit policée, organisée, ordonnée et qui en réalité ne connaît qu'une seule loi, celle de l'argent et du pouvoir, qui fait régner partout l'oppression, la misère et l'injustice. Hugo décrit une société figée et divisée où le Progrès est banni. Le mot « progrès » est pourtant utilisé dans ce poème pour qualifier l'homme de génie (« Le progrès est son but, le bien est sa boussole ») mais celui-ci est méprisé et honni par la société. Quant au progrès technique, il n'est ici qu'un moyen d'asservir davantage.

Progrès dont on se demande : « Où va-t-il ? Que veut-il ? »
Qui brise la jeunesse en fleur ! qui donne, en somme,
Une âme à la machine et la retire à l'homme ! »

Enfer pour les uns, paradis artificiel pour les autres, sont les deux faces du même néant d'une époque sans avenir puisqu'elle « brise la jeunesse en fleur ». Les pauvres triment sans relâche, ils font « éternellement le même mouvement » sans espoir de changement (« deuil et pleurs éternels ») tandis que les riches s'amuse à passer le temps. D'un côté, l'enfer de la « damnation sociale » (préface des *Misérables*) :

Où vont tous ces enfants dont pas un seul ne rit ?
[...]
Ils s'en vont travailler quinze heures sous des meules ;
Ils vont, de l'aube au soir, faire éternellement
Dans la même prison le même mouvement.

De l'autre, le faux paradis de la jouissance instantanée.

Ceux-là sont les heureux. Ils n'ont qu'une pensée :
À quel néant jeter la journée insensée ?
Chiens, voitures, chevaux ! cendre au reflet vermeil !

Poussière dont les grains semblent d'or au soleil !
[...]
L'heure emporte en riant les rapides soirées,
Et les nuits et les jours, feuilles mortes des cieux.

Il s'agit donc d'une vision historique paradoxale assumant la contradiction d'une histoire sans temps, puisqu'elle donne à voir l'éternel présent de la richesse et de la misère qui sans cesse répète la même histoire. La prostituée, le poète opprimé, le condamné au bagne, l'ancien soldat de la Révolution qui meurt dans la misère, l'enfant qui travaille, le cheval tué à la tâche, ont la même histoire⁵⁸⁶. Les faits se répètent dans un récit de type « anaphorique⁵⁸⁷ » mais l'histoire (au sens de l'histoire de l'humanité) n'avance pas. Nul progrès mais un simulacre de récit qui agrège les vers en séquences, sans organisation narrative d'ensemble. La fragmentation du poème et l'absence de « mise en intrigue » sont donc une représentation de l'histoire dans son piétinement. La scène du cheval battu qui s'écroule sous les coups de son maître (« On entend, sous les coups de la botte ferrée, / Sonner le ventre nu du pauvre être muet ») est une autre image de ce que signifie l'arrêt de l'histoire, violence, stupeur, souffrance. La répétition du récit est le leurre d'une histoire immobile. Le magistrat « Ce juge, - ce marchand, - fâché de perdre une heure » envoie un homme au bagne pendant qu' « un Christ pensif et pâle / Levant les bras au ciel », seul, pleure « dans le fond de la salle ». En réalité, le magistrat n'est pas dans le « vrai » temps : « fâché de perdre une heure », il est dans le temps compté, le temps de l'horloge et de l'argent, alors que le Christ, en apparence hors du temps, existe dans la durée vraie de la conscience et du devenir.

À de rares moments, l'histoire avance mais elle ne peut le faire que dans la violence. La locution adverbiale « par moments » utilisée à l'hémistiche, créant un contre-rejet interne, montre les à-coups et contrecoups de l'histoire. Ainsi le mouvement principal du poème dont l'amplification est soulignée par la répétition de « pendant que » se clôt-il brusquement, en à peine trois vers, sur l'image de la guillotine révolutionnaire qui sort du noir pavé des villes,

⁵⁸⁶ « C'est toujours la même histoire » écrit Hugo lorsque, après avoir raconté comment Jean Valjean, émondeur à Faverolles, vola un pain pour nourrir les sept enfants de sa sœur et fut envoyé au bagne, ceux-ci se dispersèrent et « s'enfoncèrent peu à peu dans cette froide brume où s'engloutissent les destinées solitaires, mornes ténèbres où disparaissent successivement tant de têtes infortunées dans la sombre marche du genre humain ». *Les Misérables*, I, 2, 6, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Roman II*, p. 70.

⁵⁸⁷ Voir Genette (Gérard), *Figures III*, Seuil, 1972. Le récit anaphorique consiste à raconter plusieurs fois ce qui s'est passé plusieurs fois.

comme un arbre monstrueux né du champ éternel de la souffrance « Nuit, douleur, deuil !
champ triste où souvent a germé / Un épi qui fait peur à ceux qui l'ont semé ! » :

Et, pendant qu'on gémit et qu'on frémit dans l'ombre,
Pendant que les greniers grelottent sous les toits,
[...]
Tous ces hommes contents de vivre, boivent, rient,
Changent ; et, par moments, on voit au-dessus d'eux,
Deux poteaux soutenant un triangle hideux,
Qui sortent lentement du noir pavé des villes ... -

L'emploi des points de suspension donne à cette brève évocation un aspect inachevé mais elle n'en constitue pas moins une sorte d'avertissement et de menace sourde. La mesure du temps de l'énoncé par la mesure qu'est le vers est un élément important de la signification du poème. En effet, la construction du texte en deux mouvements de longueurs très inégales mais qui pourtant se répondent, fait entendre ce que l'on peut appeler un principe d'équité historique : la violence révolutionnaire est une nécessité historique qui répond à la violence et la misère subies depuis des siècles par le peuple.

Vie et mort ! onde où l'hydre à l'infini s'enlace !
Peuple océan jetant l'écume populace !

Victor Hugo ne l'appelle pas de ses vœux mais il la justifie tout en montrant par la rupture du dernier vers, placé après un tiret et un « blanc », qu'il la craint. « Ô forêts ! bois profonds ! solitudes ! asiles ! » invoque dans un mouvement d'antithèse la nature sereine contemplée loin des fracas de l'histoire.

Ainsi le titre du poème « Melancholia » définit-il la position du poète face à l'histoire, position énonciative et émotive, mais aussi philosophique qui contrebalance l'absence du poète en tant que « personnage » dans les scènes qu'il raconte : comme la figure allégorique dessinée par Dürer dans sa célèbre gravure⁵⁸⁸, le poète se penche mélancoliquement sur le monde dont « le fond est horreur et la surface est joie ». Et ce mouvement a le sens d'une interrogation comme l'explique le poème III, 11⁵⁸⁹, très proche de « Melancholia » par sa composition et sa vision désenchantée du monde, qui montre à la fois le scepticisme de Hugo et l'absolue nécessité de réaffirmer l'idée du Progrès : « Et que tout

⁵⁸⁸ « Melancholia » est déjà le titre donné par Théophile Gautier à son poème qui décrit la gravure de Dürer.

⁵⁸⁹ Ce poème est daté dans le recueil d'octobre 1840 mais porte dans le manuscrit la date du 20 octobre 1846.

cela fasse un astre dans les cieux ! » (III, 11) De la même façon, dans le poème « Melancholia », le dernier vers, séparé par un « blanc », « Ô forêts ! bois profonds ! solitudes ! asiles ! » (III, 2), fait entendre l'écart entre le sentiment de l'immobilité de l'histoire et la conscience d'une autre temporalité, celle que l'âme éprouve dans la nature. « Melancholia » exprime un sentiment d'« asynchronie⁵⁹⁰ » entre ces deux temporalités.

L'impression donnée par ce poème est donc ambivalente. D'un côté, l'écriture du poème en tant que témoignage vise l'intersubjectivité, elle « consolide le sentiment d'exister au milieu d'autres hommes – *inter homines esse* - comme aime à dire Hanna Arendt⁵⁹¹ ». « Et l'homme cherche l'homme à tâtons ; il fait nuit » dit le poète dans « Melancholia ». Être témoin, c'est en effet penser que quelqu'un nous écoute et en ce sens, témoigner, c'est participer à l'histoire. De l'autre, le poème s'ouvre sur une autre temporalité, le temps infini de Dieu, comme s'il fallait supposer une « hétérogénéité des différents niveaux temporels où évolue un être, ou un siècle », comme l'écrit Claude Fizaine.

On dirait que l'intelligibilité de ce qui se déroule dans la dimension du temps en appelle à une réalité autre, située en deçà ou au-delà. C'est peut-être le point essentiel de la vision du monde hugolien, que cette attention à l'hétérogénéité des différents niveaux temporels où évolue un être, ou un siècle. Elle suppose une mise en rapport constante, mais manifestement par intermittences, de l'histoire visible avec un autre niveau d'être, dont le statut est très difficile à définir, et qui, hors du temps, paraît cependant le déterminer. D'où l'inlassable réitération de la nécessité du progrès et l'affirmation de Dieu, maintenue avec une sorte d'intransigeance désespérée, comme s'il y allait de l'intelligibilité de l'histoire et de l'acceptabilité du monde⁵⁹².

D. Progression du discours et Progrès : « Ibo » (VI, 2)

Dans « Ibo », le poète ne raconte pas l'histoire mais il construit le sujet d'énonciation poétique en tant que sujet historique dans ce qu'il a à la fois d'actuel et de permanent afin de rendre possible l'avènement de l'histoire. Il y a dans ce texte quelque chose de l'ordre de la croyance.

Écrit au présent et au futur, « Ibo » confronte le désir de changement à l'immobilité du Ciel et de l'histoire. « L'obscurité formidable du ciel serein » oppose son silence aux questions du

⁵⁹⁰ Starobinski (Jean), *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris, Julliard « Conférences, essais, leçons du Collège de France », 1989, p. 64.

⁵⁹¹ Ricoeur (Paul), *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000, p. 207.

⁵⁹² Fizaine (Jean-Claude) « Aspects d'un centenaire », in *Romantisme*, n° 60, 1988, p. 18

poète sur « les lois de notre destin ». L'humanité est plongée depuis la nuit des temps dans l'ignorance et la misère⁵⁹³. Si rien ne change, comment parler d'histoire ?

Toujours ignorance et misère !
L'homme en vain fuit,
Le sort le tient ; toujours la serre !
Toujours la nuit !

Il faut que le peuple s'arrache
Au dur décret,
Et qu'enfin ce grand martyr sache
Le grand secret !

Le texte, très long, donne l'image d'un temps infini qui recule à mesure que le poète avance dans son discours. Entièrement discursif - le premier mot du poème « dites » a du reste une fonction phatique -, la composition de ce poème est essentiellement argumentative. Les potentialités narratives impliquées par le titre « Ibo » restent virtuelles, le poète répétant « j'irai » sans donner une suite narrative à son propos, à l'exception du dernier vers.

Le poème se déroule donc en repassant par les mêmes points, les mêmes expressions, les mêmes motifs. Dans le premier mouvement qui comprend les strophes 1 à 17, le poète utilise les pronoms personnels « je » et « vous ». Il commence par une question : « Pourquoi [...] Enfouir vos lois éternelles ? », continue par une affirmation : « Vous le savez [...] Je suis oiseau », et conclut par une déclaration : « J'irai ». Dans le deuxième mouvement, les strophes 18 à 29, le poète utilise l'expression « l'homme ». Comme le premier mouvement, il comporte trois temps. Le poète affirme d'abord que l'homme doit voler le feu divin pour vaincre les ténèbres où il vit. Puis il répète l'affirmation énoncée dans la première partie : « Je suis l'esprit. » qui est une variante de « Je suis oiseau ». Enfin il conclut : « Donc, j'irai... » Le

⁵⁹³ Le poème « Horror » (VI, 16) dépeint l'immobilité de l'humanité en des termes très proches.

*Depuis quatre mille ans que, courbé sous la haine,
Perçant sa tombe avec les débris de sa chaîne,
Fouillant le bas, creusant le haut,
Il cherche à s'évader à travers la nature,
L'esprit forçat n'a pas encore fait d'ouverture
À la voûte du ciel cachot.*

*Toujours la nuit ! jamais l'azur ! jamais l'aurore !
Nous marchons. Nous n'avons point fait un pas encore.*

Placé après « Ibo » dans le recueil, « Horror » a été écrit deux mois avant lui (« Horror » date du 31 mars 1854, « Ibo » date du 24 juillet 1854). « Ibo » serait donc, dans une perspective génétique, une réponse au constat désespéré fait dans le poème « Horror ».

troisième mouvement comprend les strophes 30 à 33. Le poète revient au thème initial : « Pourquoi cacher ces lois profondes ? » et reprend le leitmotiv du texte « J'irai » puis introduit dans l'avant-dernier vers une hypothèse « Et, si vous aboyez, tonnerres », à laquelle il répond dans le dernier vers : « Je rugirai ». La construction du poème ressemble à une spirale.

L'anaphore de « j'irai » avec ses variantes (« J'irai vers toi ! » ; « J'irai [...] J'irai vers vous ! » ; « J'y monterai » ; « J'irai jusqu'aux bleus pilastres » ; « Et je traînerai[s]⁵⁹⁴ la comète par les cheveux » ; « Donc, les lois de notre problème / Je les aurai » ; « J'irai vers elles » ; « Je passerai » ; « J'irai lire la grande Bible » ; « J'entrerais nu » ; « Je rugirai »), l'alternance régulière des mètres (l'octosyllabe et le vers de quatre syllabes qui forment ensemble une sorte d'alexandrin à détente), l'empilement des trente-trois strophes construisent en effet un mouvement qui semble ne pas avoir de fin, une Babel de mots, à l'assaut de l'infini.

Dans le premier poème du livre VI des *Contemplations*, le poète imaginait bâtir un pont dans l'abîme « Pour traverser ce gouffre où nul bord n'apparaît » ; dans « Ibo » dont l'ancien titre est *Ascendam* (« je monterai »), il part vers les portes du ciel outrepassant l'interdit divin *et non ibis amplius* [« et tu n'iras pas plus loin »] (*Job*, XXXVIII, 11). L'ascension du poète à la conquête des lois éternelles reprend le mythe de Prométhée, voleur de feu.

L'homme, en cette époque agitée,
Sombre océan,
Doit faire comme Prométhée
Et comme Adam.

Il doit ravir au ciel austère
L'éternel feu ;
Conquérir son propre mystère,
Et voler Dieu.

Elle est surtout une reprise ou un écho de l'épisode écrit par Hugo au printemps 1854 qui raconte l'ascension de Nemrod qui proclame « je m'en vais conquérir le ciel mystérieux⁵⁹⁵ ! »

⁵⁹⁴ Le conditionnel « je traînerais » qu'on trouve dans plusieurs éditions (La Pléiade par Albouy, GF. par Cellier, Laffont par Jacques Seebacher et Guy Rosa) est probablement dû à une coquille. Dans le cas contraire, et quoiqu'il ne soit pas justifié grammaticalement, il marquerait, à notre sens, le caractère éminemment hypothétique du futur.

⁵⁹⁵ Victor Hugo, *La Fin de Satan*, Livre premier *Le Glaive*, strophe quatrième « L'exode de Nemrod », III, p. 80. Sur la tour de Babel et Nemrod, voir la note 7 dans l'édition Gallimard, « Poésie », de *La Fin de Satan* : « Babel faisant partie de l'empire de Nemrod (*Genèse*, X, 10), la tradition lui attribue la construction de la tour des langues », p. 287.

Dans *La Fin de Satan*, Nemrod, comme le poète dans « Ibo », tente de traverser l'infini mais plus il avance, plus l'infini recule. Dans les deux cas⁵⁹⁶, la répétition structure le texte comme une métaphore de l'immobilité qui résulte du rapport entre le mouvement d'ascension et « la profondeur morne », « sans fin, sans borne », « du gouffre bleu ». L'éternité ne se laisse conquérir ni par le mouvement mesuré du temps ni par celui de la strophe. « L'infini se laissait pousser comme une porte » (*La Fin de Satan*) mais jamais cette porte ne s'ouvre complètement. Le « sanctuaire » de Dieu reste impénétrable, le « mur d'airain » « insondable ».

Nemrod envoie une flèche dans le ciel infiniment bleu, le poète envoie ses mots au mur de l'éternité⁵⁹⁷ :

Pourquoi cacher ces lois profondes ?
Rien n'est muré.
Dans vos flammes et dans vos ondes
Je passerai ;

J'irai lire la grande Bible ;
J'entrerai nu
Jusqu'au tabernacle terrible
De l'inconnu,

Jusqu'au seuil de l'ombre et du vide,
Gouffres ouverts
Que garde la meute livide
Des noirs éclairs,

⁵⁹⁶ Jean Gaudon fait remarquer qu'à la date où Hugo finit *Le Glaive*, le 8 mai 1854, qui marque un arrêt dans l'écriture de *La Fin de Satan*, le poète conclut le traité avec Hetzel pour la publication du recueil des *Contemplations* en deux volumes. (Voir Victor Hugo, *La Fin de Satan*, Gallimard, « Poésie », Préface de Jean Gaudon et Evelyn Blewer, p. 19.)

« Les aigles montaient », « Le ciel est bleu » sont les leitmotivs de l'ascension de Nemrod dans la strophe cinquième « La trappe d'en bas et la trappe d'en haut » (livre premier *Le Glaive, La Fin de Satan*).

⁵⁹⁷ « Je tâte dans la nuit ce mur, l'éternité. » s'écrie Satan. Ce vers fait partie d'une première version de *La Fin de Satan*, portant la date de janvier 1854 (« Hors de la terre », III, « Satan dans la nuit », XII, p. 214).

*À jamais, à jamais, à jamais ! Je frissonne,
Et je cherche et je crie et j'appelle. Personne !
Et furieux, tremblant, désespéré, banni,
Frappant des pieds, des mains et du front l'infini,
Ainsi qu'un moucheron heurte une vitre sombre,
À l'immensité morne arrachant des pans d'ombre,
Seul, sans trouver d'issue et sans voir de clarté,
Je tâte dans la nuit ce mur, l'éternité.*

Jusqu'aux portes visionnaires
Du ciel sacré ;
Et, si vous aboyez, tonnerres,
Je rugirai.

Au dolmen du Rozel, janvier 1853

Même ambition, même démesure, à ceci près, et c'est essentiel, que le poème, en réitérant discursivement l'élan du poète marcheur vers le futur, vise à définir l'identité présente du « Je » poétique comme principe inaltérable du Progrès (« Je suis l'esprit »). L'emploi répété de « j'irai » finit en effet par donner au verbe *aller* un sens absolu comme dans le titre du poème « Ibo » où le verbe latin est réduit à sa seule expression : comme s'il était intransitif, il prend donc la valeur d'un verbe d'activité sans borne inhérente et signifie un élan sans fin ni limite⁵⁹⁸. Par cette « figure aspectuelle », Hugo définit ainsi davantage l'état de « celui qui va » comme promesse et engagement que la destination à atteindre.

Âme à l'abîme habituée
Dès le berceau
Je n'ai pas peur de la nuée
Je suis oiseau

[...]

Je suis celui que rien n'arrête,
Celui qui va,
Celui dont l'âme est toujours prête
À Jéhovah ;

Je suis le poète farouche,
L'homme devoir,
Le souffle des douleurs, la bouche
Du clairon noir ;

Le poète est défini par une triple assonance redoublée par l'allitération : « Âme à l'abîme habituée / Dès le berceau ». Le berceau appelle le tombeau : l'homme naît et meurt. Cette limite est paradoxalement ce qui fait toucher son âme à l'infini : *Âme à l'abîme habituée*. La

⁵⁹⁸ Le mode d'action du verbe *aller*, variable selon les constructions syntaxiques, implique le plus souvent une borne. Par exemple, dans « aller à Paris à huit heures », le verbe *aller* est une réalisation ponctuelle, impliquant un changement et une borne inhérente après laquelle le procès ne peut continuer. De même, dans « aller à Nice en huit heures », le mode d'action du verbe est l'accomplissement : c'est une situation qui a une certaine durée, qui subit un changement dans l'intervalle pris en considération et qui a une borne inhérente après laquelle elle ne peut plus continuer.

Mais la construction absolue du verbe *aller* lui confère le mode d'action d'un verbe d'activité, sans borne inhérente.

Cet emploi, comme il arrive souvent dans les emplois verbaux les plus intéressants chez Hugo, est en opposition avec la valeur du temps, ici la valeur perfective du futur : c'est pourquoi nous parlons de « figure aspectuelle ». Voir Partie I, chapitre 4 « temps et aspects ».

répétition du « même » figure, dans l'écart, la conscience du temps. Dès lors, le « je » (on passe de la troisième personne à la première) s'affirme à la fois comme fini et infini : « Je n'ai pas peur de la nuée / Je suis oiseau. » Il ne cesse de venir au monde et de s'accomplir dans cette finitude qui le projette en avant de lui-même : « Je suis l'esprit / Je suis celui que rien n'arrête, / Celui qui va ». Son être même est temporel. Il va « songeur ailé », « âpre athlète », « Jusqu'au seuil de l'ombre et du vide ». Il est, non celui dont l'existence est toute entière présente, mais celui qui est en mouvement. Le « Moi-je » devient « Mage ».

C'est donc à partir du « je » présent que s'organise un mouvement discursif où la parole s'énonce comme quête permanente de sens et promeut le futur à la place occupée jusque-là par le présent.

Déjà l'amour, dans l'ère obscure
Qui va finir,
Dessine la vague figure
De l'avenir.

Le mouvement sans fin du devenir est construit comme progrès à partir de la réitération du « je » qui s'affirme comme principe permanent de l'Esprit. Ainsi le mouvement d'avancée se poursuit à la fin du poème « Ibo » avec l'expression « Jusqu' », répétée à trois reprises : le poète ira « jusqu'au tabernacle terrible / De l'inconnu », « jusqu'au seuil de l'ombre et du vide », « Jusqu'aux portes visionnaires / Du ciel sacré ». L'hypothèse finale « Et, si vous aboyez, tonnerres » a pour visée un événement situé dans le futur qui a pour point de référence un événement postérieur à celui énoncé par « j'irai ». Le poète confirme son engagement et sa marche vers l'infini dans les quatre dernières syllabes du poème, « je rugirai », incluant dans son corps sonore « j'irai ». Le verbe *rugir* désigne, sur un mode à la fois grotesque et sublime, l'acte qui a été accompli dans le poème, donnant ainsi un corps à la voix qui a répété inlassablement « j'irai ». Ce n'est pas en surhomme que parle le poète mais sa voix résonne, dans les ténèbres sociales et métaphysiques qui l'entourent, comme celle du Lion, les pieds sur terre, la tête dans les étoiles. « Penseur blême / Mage effaré » ce « moi-je », poète-oiseau, poète-lion, « cré[e] la réalité du Progrès par l'exaltation du rêve⁵⁹⁹ ». Si « le lyrisme » du poème « Ibo » envahit l'infini », selon l'expression de Jacques Seebacher⁶⁰⁰ commentant le poème « Les Mages », c'est donc par une mécanique lyrique où la réitération

⁵⁹⁹ Seebacher (Jacques), *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, PUF, 1993, « Sens et structure des Mages (Les Contemplations, VI, 23) », p. 154.

⁶⁰⁰ « Si le lyrisme envahit l'infini [...] ce n'est que par le recours au drame, mécanique de l'épopée, qui s'accélère, se durcit, s'intensifie », *ibidem*, p. 133.

dramatise l'énonciation, faisant des rapports entre le futur et le présent l'enjeu à la fois poétique et politique du poème. Il n'y a d'histoire que s'il y a un futur.

Paradoxalement, « Ibo », poème écrit au futur, peut donc être considéré comme un poème de l'histoire, dans le sens où il montre qu'il n'y a de possible construction d'un sens du passé que parce qu'il y a un avenir : non parce que l'avenir est infini mais parce qu'il y a permanence de l'être en tant qu'être (l'être pour lequel il y va de l'être) dans l'à-venir⁶⁰¹.

E. La double fin de l'histoire : le final de « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, 26)

La fin du poème « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, 26) est double et cette dualité est problématique. La partie non strophique du texte, la plus longue du poème, s'achève au vers 690. Elle est suivie, après la séparation marquée par une étoile, d'un ensemble de seize strophes écrites au futur qui constituent une partie ajoutée. Selon René Journet et Guy Robert, « la partie écrite en strophes, à partir du vers 691, paraît indépendante de tout l'ensemble qui précède⁶⁰². » Pourquoi ce changement ?

Pour Pierre Laforgue⁶⁰³, cette rupture prosodique constituerait un retour au « je » du poète qui dans le prologue a introduit le discours du spectre (« Le spectre m'attendait [...] et m'a dit »). Mais en réalité, la « bouche d'ombre » poursuit son discours jusqu'à la fin du poème en s'adressant aux hommes « Vivants, je vous le dis » et en utilisant « nous » pour désigner les êtres supérieurs dont il fait partie : « Et, quand ils seront près des degrés de lumière / Par nous seuls aperçus... » Le changement prosodique, qui marque indéniablement un changement profond dans le texte, est plus à comprendre dans l'ordre du temps que dans celui de la personne.

⁶⁰¹ Nous empruntons cette terminologie à la définition de l'historicité de l'existence de Heidegger, dans l'analyse qu'en fait Paul Ricœur, en particulier dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000, pp. 449 à 512, et dans *Temps et récit*, Seuil, tome 2, 1984, pp. 110 à 189.

⁶⁰² Journet (René) et Robert (Guy), *Le Manuscrit des Contemplations*, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1956, p. 175.

⁶⁰³ Nous nous écartons donc sur ce point de la lecture faite par Pierre Laforgue dans sa note au poème : « La rupture prosodique signale un changement essentiel dans le poème : désormais ce n'est plus le spectre, *la bouche d'ombre qui parle*, mais le poète. Le message passablement logorrhéique tenu par l'autre est récupéré par l'instance du sujet, le Moi. Cette centaine de vers a donc un enjeu immédiatement poétique : faire assumer le discours métaphysique et apocalyptique par le seul qui puisse lui donner une signification dans l'ordre de la poésie. », *Les Contemplations*, édition GF Flammarion, p. 439.

La partie non strophique du poème s'achève sur un premier récit du pardon des êtres punis. Le grand mouvement de déploration marquée par la répétition des verbes à l'impératif « Oh ! qui que vous soyez, qui passez dans ces ombres, / Versez votre pitié sur ces douleurs sans fond / [...] / Oh ! qui que vous soyez, pleurez sur ces misères ! / [...] / Hélas ! hélas ! hélas ! tout est vivant ! tout pense ! / [...] / Pleurez... / Plaignez ... / Pleurez ... / Ayez pitié... » laisse place, après le vers 667, à un « blanc » plus large qui prolonge de sa valeur temporelle poétique la fin du vers précédent :

Ayez pitié, vous tous et qui que vous soyez !
 Les hideux châtements, l'un sur l'autre broyés,
 Roulent, submergeant tout, excepté les mémoires.

Il n'y a pas de pardon de ce dont on ne se souvient pas. La mémoire est donc bien à la fois la peine et la récompense. Le récit qui suit, au présent, régi par « Parfois », raconte ce qui fait exception à l'écroulement du gouffre dans lequel les vivants habitent.

Parfois on voit passer dans ces profondeurs noires,
 Comme un rayon lointain de l'éternel amour ;
 Alors l'hyène Atrée et le chacal Timour,
 Et l'épine Caïphe et le roseau Pilate,
 Le volcan Alaric à la gueule écarlate,
 L'ours Henri huit, pour qui Morus en vain pria,
 Le sanglier Selim et le porc Borgia,
 Poussent des cris vers l'Être adorable ; et les bêtes
 Qui portèrent jadis des mitres sur leurs têtes,
 Les grains de sable rois, les brins d'herbe empereurs,
 Tous les hideux orgueils et toutes les fureurs,
 Se brisent ; la douceur saisit le plus farouche ;
 Le chat lèche l'oiseau, l'oiseau baise la mouche ;
 Le vautour dit dans l'ombre au passereau : Pardon !
 Une caresse sort du houx et du chardon ;
 Tous les rugissements se fondent en prières ;
 On entend s'accuser de leurs forfaits les pierres ;
 Tous ces sombres cachots qu'on appelle les fleurs
 Tressaillent ; le rocher se met à fondre en pleurs ;
 Des bras se lèvent hors de la tombe dormante ;
 Le vent gémit, la nuit se plaint, l'eau se lamente,
 Et, sous l'œil attendri qui regarde d'en haut,
 Tout l'abîme n'est plus qu'un immense sanglot.

La temporalité de ce court mouvement narratif au présent est originale dans *Les Contemplations*. Cette séquence de vers suivis n'est pas construite par hypothèse, elle n'est pas non plus « singulative » comme dans le poème « Éclaircie » (VI, 10) puisque le temps de

l'énoncé est itératif : « Parfois on voit⁶⁰⁴ ». Présent, répétitif, et pourtant exceptionnel, le pardon des êtres punis n'est pas l'Événement par excellence ou Avènement⁶⁰⁵, par définition singulier, car final, mais un avènement répété et intermittent. Dans l'immense sanglot du monde tel qu'il est depuis la nuit des temps, c'est un temps fragile, précaire, irrégulier. Parfois, l'amour frissonne entre les êtres.

Vous habitez le seuil du monde châtement
Mais vous n'êtes pas hors de Dieu complètement.

Parfois, la compassion des uns pour les autres anime l'univers « comme un rayon lointain de l'éternel amour ». Le distique « La douleur change l'aube en ironie amère, / Fait sangloter le vent et blasphémer la mère » a été ajouté sur une lanière de papier collée au bas de la feuille, restée vide après le vers 690, puis finalement supprimé⁶⁰⁶ ; cette hésitation montre bien, d'une certaine façon, le caractère instable, épisodique et intermittent de cette apocalypse amoureuse. Le frisson de l'éternel amour n'est pas un événement régi par une loi qu'on pourrait calculer et prévoir comme l'éclipse du soleil. L'analogie avec le passage des astres s'arrête précisément à cette différence que si l'amour répond à des lois de gravitation, le temps de l'amour est aléatoire⁶⁰⁷.

Parfois on voit passer dans ces profondeurs noires,
Comme un rayon lointain de l'éternel amour ;
Alors [...]
Tout l'abîme n'est plus qu'un immense sanglot.

Dans ce grand mouvement du temps, le passé historique et le temps de l'univers ne font qu'un car tous les êtres y sont soumis. Cette totalité du temps apparaît dans les glissements opérés au court du récit entre les tropes : ainsi Hugo utilise-t-il d'abord des expressions comme « l'hyène Atrée », « le porc Borgia », « le roseau Pilate » composées par apposition d'un nom commun suivi d'un nom propre désignant un personnage historique, puis il utilise les expressions « les grains de sable rois », « le brin d'herbe empereur » toujours composées par apposition, mais qui ne comportent plus que deux noms communs (le second désignant un personnage historique) ; enfin disparaît la référence à l'histoire dans la nomination du chat, de l'oiseau, de la mouche, du houx, du rocher, du vent, de la nuit. Il ne s'agit pas seulement pour Hugo d'établir des rapports d'analogie entre les êtres mais aussi des rapports de contiguïté :

⁶⁰⁴ À titre indicatif, notons que l'adverbe « parfois » est utilisé 35 fois dans *Les Contemplations*, alors que « toujours » est cité 97 fois.

⁶⁰⁵ Terme qui désigne la venue glorieuse du Christ à la fin des temps.

⁶⁰⁶ Journet (René) et Robert (Guy), *Le Manuscrit des Contemplations*, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1956, p. 184.

⁶⁰⁷ Voir le chapitre des *Misérables*, La conjonction de deux étoiles, « Lux facta est », III, 6, 2.

ainsi la métaphore « l'hyène Atrée », comparant Atrée à une hyène car c'est un homme cruel comme cet animal est réputé l'être, est-elle aussi une syllepse de synecdoque⁶⁰⁸ car, dans le discours de la Bouche d'ombre et ses théories de la métempsychose, « l'hyène Atrée » est au sens propre l'animal : Atrée qui fut hyène, « sous la pourpre⁶⁰⁹ », est devenu hyène, une fois condamné, « il descend, réveillé, l'autre côté du rêve⁶¹⁰ ». La « des-historicisation » n'est donc qu'apparente puisqu'en réalité c'est l'inverse qui se produit : le chat, l'oiseau, la mouche, le rocher appartiennent à la même histoire que les hommes.

La dernière partie du poème, c'est-à-dire les vers 691 à 786, constitue une rupture dont les marques les plus évidentes sont le changement prosodique et le passage du présent au futur. Reprise et amplification, cette seconde fin comprenant seize sizains modifiés comme dans une composition musicale les modalités du premier final : le temps n'est plus donné et immédiat dans la contemplation du monde présent mais construit, construction à laquelle participe la strophe. Cette strophe, le sizain, comprenant une rime plate puis deux rimes embrassées avec alternance métrique (deux alexandrins suivis d'un hexamètre, puis à nouveau deux alexandrins suivis d'un hexamètre) est « celle de la plupart des poèmes apocalyptiques de Hugo, celle aussi qu'adopte le Lion d'Androclès pour développer, lui aussi, le thème de la réconciliation finale (*Tables tournantes*, pp. 272 et 295-6, séances des 19, 30 mai et 4 juillet 1854)⁶¹¹ ».

Espérez ! espérez ! espérez, misérables !
 Pas de deuil infini, pas de maux incurables,
 Pas d'enfer éternel !
 Les douleurs vont à Dieu, comme la flèche aux cibles ;
 Les bonnes actions sont les gonds invisibles
 De la porte du ciel.

Mais si la forme poétique change d'un final à l'autre, l'on retrouve les mêmes motifs et parfois les mêmes termes : la réconciliation de Jésus et Bélial⁶¹² dans le second final reprend le motif du baiser et du pardon entre le vautour et le passereau, le chat et l'oiseau, l'oiseau et

⁶⁰⁸ La syllepse consiste à prendre un même mot, implicitement ou explicitement, tout-à-la fois en deux sens différents, l'un propre et l'autre figuré. De plus, il y a ici synecdoque plutôt que métaphore dans la mesure où Hugo montre une communauté d'espèce entre Atrée et la hyène (« Synecdoque d'individu ou antonomase : elle consiste, tantôt à désigner un individu, ou par le nom commun de l'espèce, ou par le nom d'un autre individu de la même espèce que lui... », Fontanier (Pierre), *Les Figures du discours*, Champs Flammarion, 2009, p. 95).

⁶⁰⁹ Nous nous inspirons d'un vers de Hugo « ... Verrès / Qui fut loup sous la pourpre, est loup dans les forêts ; / Il descend, réveillé, l'autre côté du rêve » (vers 621-623).

⁶¹⁰ *Ibid.*

⁶¹¹ Journet (René) et Robert (Guy), *Notes sur Les Contemplations*, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1958, p. 235.

⁶¹² Un des noms de Satan dans la *Deuxième Épître aux Corinthiens* (VI, 14-15).

la mouche ; dans le premier final « Tous les rugissements se fondent en prières ; / On entend s'accuser de leurs forfaits les pierres ; / Tous ces sombres cachots qu'on appelle les fleurs / Tressaillent ; le rocher se met à fondre en pleurs » ; dans le second, « Comme les firmaments se fondront en délires, / Comme tressailliront toutes les grandes lyres / De la sérénité » ; dans le premier « Tous les hideux orgueils et toutes les fureurs / Se brisent ; la douceur saisit le plus farouche [...] / Et sous l'œil attendri qui regarde d'en haut, / Tout l'abîme n'est plus qu'un immense sanglot » et dans le second « Dieu, de son regard fixe attirant les ténèbres / [...] / On verra [...] / [...] par degrés devenant diaphanes / Les monstres s'azurer ! / [...] / Ils viendront ! ils viendront, tremblants, brisés d'extase, / Chacun d'eux débordant de sanglots comme un vase. »

Mais le triple impératif « Espérez », repris plus loin par « aimez-vous », et l'emploi de la strophe rattachent ce second final à une autre temporalité qui est celle de la foi ou de la conjecture.

Les deux termes peuvent apparaître éloignés l'un de l'autre, le premier se rattachant à la croyance religieuse, le second à l'hypothèse scientifique, mais ils sont chez Hugo liés comme l'a montré Pierre Albouy dans son chapitre sur « La mythologie des astres » où il parle de « mythes qui sont objets de foi ou anxieuses conjectures⁶¹³ ». Ainsi Hugo associe-t-il, à sa vision finale de la réconciliation universelle sous le regard de Dieu, l'hypothèse d'une nouvelle disposition des astres, comme il l'avait déjà imaginé dans « À la fenêtre, pendant la nuit » (VI, 9)⁶¹⁴ :

Dieu, de son regard fixe attirant les ténèbres,
Voyant vers lui, du fond des cloaques funèbres
Où le mal le pria,
Monter l'énormité bégayant des louanges,
Fera rentrer, parmi les univers archanges,
L'univers paria !

Car Dieu, « c'est le grand aimant⁶¹⁵ ». Or les deux sens du mot « aimant », le sens physique du nom commun désignant un corps ayant force d'attraction, et le sens moral et religieux de l'adjectif substantivé dérivant du verbe *aimer*, ne s'excluent évidemment pas l'un

⁶¹³ Albouy (Pierre), *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Corti, 1985, p. 368.

⁶¹⁴ *Peut-être que demain le Créateur terrible,
Refaisant notre nuit, va contre un autre crible
Changer le firmament.* (« À la fenêtre, pendant la nuit », VI, 9)

⁶¹⁵ L'idée que « tout aime dans l'univers, que la loi d'attraction qui régit les astres est de même nature que l'attraction passionnelle, que l'amour » rappelle les thèses fouriéristes. Voir Albouy (Pierre), *op.cit.*, p. 382-383

l'autre, au contraire. Le mouvement des astres n'est donc pas décrit comme un mouvement mécanique de la matière mais comme ouverture à l'amour de Dieu.

Déjà, dans l'océan d'ombre que Dieu domine,
L'archipel ténébreux des bagnes s'illumine ;
Dieu, c'est le grand aimant ;
Et les globes, ouvrant leur sinistre prunelle,
Vers les immensités de l'aurore éternelle,
Se tournent lentement.

Oh ! comme vont chanter toutes les harmonies,
Comme rayonneront dans les sphères bénies
Les faces de clarté,
Comme les firmaments se fondront en délires,
Comme tressailliront toutes les grandes lyres
De la sérénité

Cette projection dans le futur se fonde sur une certitude qui s'énonce au présent : il y a le pardon, comme il y a l'amour. « Dieu, c'est le grand aimant ». « Aimez-vous ! aimez-vous ! car c'est la chaleur sainte, / C'est le feu du vrai jour ». Cette « loi sainte » énoncée dès le premier poème du livre I « À ma fille », « tout aimer », est la seule qui demeure. Elle est comme l'étoile de « Spes » qui brille faisant « un coin blanc » dans la nuit⁶¹⁶. Le poème « Ce que dit la bouche d'ombre » donne ainsi la parole à ce qui est habituellement muet et qui dit l'amour : « La profondeur disant à la hauteur : je t'aime ! »

C'est cette « différence d'altitude » que construit temporellement la strophe, cette « disparité verticale, entre la profondeur de la faute et la hauteur du pardon. Cette polarité [...] constitutive de l'équation du pardon : en bas l'aveu de la faute, en haut l'hymne au pardon⁶¹⁷ ». Alors le ciel qui était fermé, *le scellé de Dieu*, s'ouvre à la lumière de Dieu, reprenant la métaphore du titre originel du poème « La porte noire entrebâillée⁶¹⁸. » Alors le discours de la Bouche d'ombre prend la forme d'un récit disposé dans le temps, un temps

⁶¹⁶ Voir aussi la fin du poème « Loi de formation du progrès » dans *L'Année terrible (Février, V)*, où Hugo dit, à travers la figure du Christ cloué, que le monde est toujours soumis aux ténèbres mais que le rêve d'amour demeure. « Ô genre humain, malgré tant d'âges révolus, / Ta vieille loi de haine est toujours la plus forte ; / L'Évangile est toujours la grande clarté morte, / Le jour fuit, la paix saigne et l'amour est proscrit, / Et l'on n'a pas encor décloué Jésus-Christ. » in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Poésie III*, p. 89.

⁶¹⁷ Ricœur (Paul), *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000, p. 593

⁶¹⁸ Journet (René) et Robert (Guy), *Notes sur Les Contemplations* suivies d'un index, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1958, p. 222. La métaphore est filée avec l'expression « gonds invisibles / De la porte du ciel » et la répétition du participe présent « ouvrant ».

construit par les marqueurs chronologiques (« Quand ... / L'heure approche⁶¹⁹ ... / Déjà ... / Et quand ... ») et par les verbes au futur qui scandent les débuts de vers (« Oh ! comme vont chanter » / « Comme rayonneront » / « Comme ... se fondront » / « Comme tressailliront » / « on verra » - répété quatre fois -, « la clarté montera », « ils viendront »). Dans cette eschatologie cosmique, le pardon des astres punis est « exceptionnel et extraordinaire, à l'épreuve de l'impossible : comme s'il interrompait le courant ordinaire de la temporalité historique⁶²⁰ » : « Pas d'enfer éternel⁶²¹ ».

Mais il ne signifie pas la fin des temps comme dans *l'Apocalypse de Jean* où Dieu « l'alpha et l'oméga, Le Premier et le Dernier, le Commencement et la Fin⁶²² » construit une demeure éternelle qui « n'a besoin ni du soleil ni de la lune pour l'éclairer, car la gloire de dieu l'illumine⁶²³ ». Hugo a fait supprimer le mot « Fin » qu'il avait initialement placé après le poème, qui est le dernier du livre VI, pour terminer sur le mot « Commencement », ouvrant le temps, comme la flèche de Nemrod lancée vers Dieu redessine le temps à l'infini :

Se rapprocher toujours, n'atteindre jamais, c'est la loi de l'asymptote, c'est la loi de l'ange, c'est la loi de l'âme.

C'est cette ascension sans fin, c'est cette perpétuelle poursuite de Dieu, qui est son immortalité.
(*Post-scriptum*, 1844-1848)

▪ Conclusion

Le temps de l'histoire est celui qui est défini le plus communément : c'est le temps chronologique, autrement dit le temps du calendrier, quel que soit celui-ci. Mais Hugo dans *Les Contemplations* s'écarte d'une histoire fondée sur des dates pour réfléchir à ce qu'est « l'histoire réelle ». Ainsi change-t-il l'amplitude temporelle des faits racontés, délaissant l'événement historique enregistré dans l'histoire officielle pour raconter tel fait en apparence mineur ou tel autre dont la durée laisse à penser que l'histoire n'avance pas.

Le parallèle peut être fait avec les déplacements opérés par l'Ecole des Annales dans les années 1930-1950 à partir de la critique des notions d'événement et d'individu. Hugo, comme

⁶¹⁹ À rapprocher de « Le temps est proche », *Apocalypse de Jean*, 1, 3 et 22.

⁶²⁰ Ricœur (Paul), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000, p. 607-608.

⁶²¹ Hugo s'écarte du Livre saint où il est dit « Ils souffriront des tourments jour et nuit aux siècles des siècles » *Apocalypse*, 20, 10.

⁶²² *Apocalypse*, 22, 13.

⁶²³ *Apocalypse*, 21, 23.

Braudel, privilégie la « longue durée » opposée au temps bref des « dates niaises ». Mais le rapprochement a ses limites. Car Hugo a une vision romantique de l'histoire, totale, politique, sociale et morale⁶²⁴, qui l'amène à refuser de séparer histoire profane et histoire sacrée, politique et religion, au nom d'un humanisme révolutionnaire. Hugo, écrit Claude Millet, « comme les historiens romantiques, comme Quinet, comme Michelet, fait [...] de la politique une question religieuse, de la religion une question politique, de l'Histoire la marche sacrée de l'Humanité vers « l'Être ignoré, mais certain » (NS, XXVI ; II, XLIII) ⁶²⁵ ». Si dans *Les Contemplations* Hugo fait davantage le constat de l'immobilité de l'histoire que des avancées du genre humain, il garde l'espoir d'un avenir meilleur. Le Progrès est de l'ordre de la croyance. Paradoxalement, les poèmes de l'histoire de l'humanité dans *Les Contemplations* expriment moins le changement que la permanence de l'exigence du droit. Comme l'a si bien dit Guy Rosa, la Révolution est ainsi rattachée aux plans de l'histoire et de l'absolu :

Hugo, lui, propose une mystique de la Révolution pure, au point que sa *Fin de Satan*, si elle avait été achevée, aurait ordonné l'histoire transcendante du salut - la rédemption de Lucifer - à une histoire terrestre trouvant son dénouement dans la prise de la Bastille.

La Révolution selon Hugo résulte sans doute, par saut du quantitatif au qualitatif, de l'entassement explosif des souffrances millénaires, des injustices et des crimes et aussi du cumul des progrès du savoir et de l'esprit, mais seulement pour son moment, ses acteurs et ses modalités, non pour sa vérité. Comme les génies - ou comme le Christ - elle appartient aux deux plans de l'histoire et de l'absolu, de la détermination et de la transcendance, de sorte que, datée par ses circonstances et intemporelle par son sens, elle trouve place indifféremment à l'origine de l'histoire, à n'importe laquelle des phases de son développement - la Renaissance, par exemple, dans *Le Satyre* de *La Légende des siècles* - et à son terme⁶²⁶.

Ainsi comprend-on que Hugo dispose ses poèmes selon un ordre qui transcende la chronologie et dessine une trajectoire, du poète conteur au poète « esprit », de l'histoire apprise et enseignée, celle des anciens empires, à l'histoire définie comme permanence de l'exigence du droit et amour universel.

⁶²⁴ « L'histoire des mœurs et des idées pénètre l'histoire des événements, et réciproquement. [...] La vraie histoire étant mêlée à tout, le véritable historien se mêle de tout » (*Les Misérables*, IV, 7, 1, t.3, p. 14)

⁶²⁵ Millet (Claude), *Victor Hugo et La Légende des siècles*, PUF, 1995, p. 18.

⁶²⁶ (Guy) Rosa, « Hugo et la Révolution », Communication au Groupe Hugo, le 26 juin 2004 (<http://groupugo.div.jussieu.fr>).

DEUXIÈME PARTIE

Le temps dans les poèmes des *Contemplations*

CHAPITRE 4. Naître, vivre et mourir

Dès la préface du recueil, Victor Hugo affirme qu'il a écrit « l'histoire de tous ». En effet, lorsque, dans ses poèmes, il médite sur le destin de chacun d'entre nous qui est de naître, vivre et mourir, il écrit « la vie d'un homme », « et la vie des autres hommes aussi ». Mais dans quelle mesure peut-on dire qu'il *raconte* une histoire universelle ?

A. Aristote et « l'histoire de tous »

La vie d'un homme, de sa naissance à sa mort, ne forme une « mise en intrigue » que dans la mesure où les faits principaux qui la constituent sont agencés de telle sorte qu'ils apparaissent liés par des ressorts logiques. À cette condition, les événements sortent de la chronique pour former une véritable histoire, que celle-ci soit fictive ou non. Aristote loue ainsi Homère de ne pas avoir « mis en vers l'ensemble des événements survenus dans la vie d'Ulysse » (*Poétique*, 51 a 25) mais d'avoir choisi de centrer son récit sur une action unique. Au lieu de raconter, comme l'aurait fait un chroniqueur, toute la vie de son personnage, en ordonnant les faits sans interruption afin de donner l'illusion de remplir tous les intervalles de la période, Homère n'a raconté que le retour d'Ulysse à Ithaque.

Le souci d'imiter la réalité a conduit le roman des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles à adopter un schéma narratif qu'aurait réprouvé Aristote puisqu'il donne l'illusion que le début et la fin de

l'histoire n'ont été ni choisis ni inventés par le poète, mais qu'ils sont tirés de l'expérience humaine. Les romans de Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, de Dickens, *Les Aventures d'Olivier Twist*, de Flaubert, *Madame Bovary*, sont d'illustres exemples de ces romans centrés sur la vie entière d'un personnage. L'ordre de la narration est parfois modifié par rapport à l'ordre des événements ; le récit est tantôt réaliste, tantôt humoristique, tantôt symbolique ; la naissance du personnage, sa vie, sa mort, sont racontées de bout en bout comme s'il s'agissait d'imiter la vraie vie. Le début et la fin de l'histoire sont aussi prévisibles que l'acte de naissance et de décès de l'état civil : la fin du roman se confond avec la fin de l'action représentée.

Dans les poèmes des *Contemplations*, Hugo parle aussi de la vie des hommes.

Ceux-ci partent, ceux-là demeurent.
Sous le sombre aquilon, dont les mille voix pleurent,
Poussière et genre humain, tout s'envole à la fois.
(« *Quia pulvis es* », III, 5)

On vit, on parle, on a le ciel et les nuages
Sur la tête [...]
Puis, le vaste et profond silence de la mort !
(IV, 11)

L'homme est à peine né, qu'il est déjà passé,
Et c'est avoir fini que d'avoir commencé.
(VI, 3)

Hélas ! tout est sépulcre. On en sort, on y tombe
(VI, 18)

Il raconte « l'histoire de tous » selon l'expression de la préface des *Contemplations*, non seulement parce qu'il parle, comme plusieurs critiques l'ont bien montré, au nom de tous, le « Je » du poète s'effaçant⁶²⁷, mais parce qu'il fait un récit universel, le récit de la destinée humaine.

Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. (Préface)

Mais ce récit, si tant est qu'on puisse utiliser ce terme, est étonnant pour au moins deux raisons.

⁶²⁷ « Hugo ou le Je éclaté » Pierre Albouy, *Romantisme*, n° 1-2, 1971, repris in *Mythographies*, Corti, 1976.

La première est qu'il est réduit à trois propositions qui forment une histoire minimale : l'homme naît, il vit, il meurt. Ces trois propositions sont ordonnées à la fois temporellement et logiquement et, à ce titre, elles forment un récit si l'on se réfère à la définition qu'en donne Claude Brémont : « Que par ce message, un sujet quelconque (animé ou inanimé, il n'importe) soit placé dans un temps t , puis $t + n$ et qu'il soit dit ce qu'il advient à l'instant $t + n$ des prédicats qui le caractérisaient au moment t ⁶²⁸. » Toutefois il manque à ce schéma l'étendue, considérée par Aristote comme indispensable à la définition du récit (« Nous avons établi que la tragédie est imitation d'une action menée jusqu'à sa fin et formant un tout, ayant une certaine étendue » *Poétique*, 50 b 23-25), c'est-à-dire non la longueur (certains des poèmes retenus dans cette étude sont longs) mais l'enchaînement des actions accomplies par les personnages selon le double principe de la causalité et de la surprise, actions menant logiquement du début à la fin de l'histoire. Il est clair que de ce point de vue les poèmes des *Contemplations* dont nous parlons sont très éloignés du récit.

La seconde raison est que la logique qui régit ce récit, logique dont Aristote dit à quel point elle est essentielle, est particulière puisqu'elle relève d'une nécessité absolue. Nul hasard au fait qu'on meure après avoir vécu et nulle possibilité qu'il en soit autrement. L'ordre du récit en structure profonde est immuable comme est absolument prévisible la suite des procès une fois l'histoire commencée. Cette pérennité de l'histoire, contraire à l'infinie diversité des récits, donne à ces textes un air de déjà-vu. Pour autant, chaque poème est différent comme si Hugo, par son invention poétique, redéployait ainsi, dans un temps non prévisible, « l'histoire de tous », « l'éternel destin » (I, 24).

B. Micro-récit biblique : le *Livre de Job*

Si toutefois l'on cherche un modèle à ce qui, tout en étant un poème, est une sorte de récit sans être ni une chronique ni une mise en intrigue, c'est du côté de la Bible, définie par Hugo dans la *Préface de Cromwell* comme source de la poésie primitive, « divin monument lyrique⁶²⁹ », qu'on peut le trouver. La frontière entre énoncé de vérité générale et récit y est en effet, comme dans les poèmes de Hugo, souvent perméable.

⁶²⁸ Brémont (Claude), *Logique du récit*, Seuil, 1992, p. 99-100.

⁶²⁹ *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 15.

Tout va vers un lieu unique,
Tout vient de la poussière
Et tout retourne à la poussière. (L'Écclésiaste, 3, 20)

Sorti nu du ventre de ma mère,
Nu j'y retournerai. (Job, 1, 20)

L'homme enfanté par la femme est bref de jours et gorgé de tracas.
Comme fleur cela éclot puis c'est coupé,
Cela fuit comme l'ombre et ne dure pas. (Job, 14, 1)

Prise séparément, chacune des propositions qui forment ces citations, par exemple « Tout va vers un lieu unique », peut être considérée comme un énoncé générique, toujours valable, aussi atemporel que « le chat est un mammifère ». Mais ces propositions sont articulées avec d'autres, avec lesquelles elles constituent des structures narratives minimales dont l'ordre temporel en structure profonde ne peut être modifié. C'est parce que tout vient de la poussière que tout retourne à la poussière. Le caractère général du propos n'est pas opposable à sa dimension narrative. La paraphrase métaphorique comparant la vie et la mort de l'homme à une fleur qui éclot puis qui est coupée et ne dure pas en souligne le sens temporel.

Le lien entre les poèmes des *Contemplations* et la *Bible*, confirmé par la présence constante du Livre comme objet de lecture et par de multiples allusions textuelles, est manifeste dans l'écriture comme le dit Henri Meschonnic. Dans « Hugo prophète, la Bible continue », le critique voit dans le poème *Booz endormi* « un apocryphe moderne, dans le genre des textes intertestamentaires », la « recreation d'un moment biblique⁶³⁰ ». Le propos pourrait être élargi à d'autres textes, en donnant à « moment biblique » le sens de structure temporelle, dont la diversité serait à explorer. Dans les poèmes qui nous intéressent ici, la structure temporelle commune aux poèmes de Hugo et à la *Bible* est celle du micro récit de la vie de l'homme, à la limite de l'énoncé proverbial, fonctionnant comme emblème d'un ensemble discursif ou narratif plus vaste dans lequel il est intégré.

Or, ce que l'on sait du travail de réécriture mené par Hugo sur la *Bible* en 1846 va aussi dans le sens d'un rapport étroit, poétique, et non seulement thématique⁶³¹, avec les poèmes

⁶³⁰ Meschonnic (Henri), *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Maisonneuve et Larose, 2002, « chapitre : Hugo prophète, la Bible continue », p. 183.

⁶³¹ On sait bien que toute la littérature occidentale a été marquée par la *Bible*. On citera à titre d'exemple un extrait des *Pensées* où Pascal, sans toutefois recourir à la narration, pose des questions proches de celles que Hugo pose dans ses poèmes.

« Quand je considère la petite durée de ma vie absorbée dans l'éternité précédente et suivante - *memoria hospitis unius diei praetereuntis* - le petit espace que je remplis et même que je vois abîmé dans l'infinie immensité des espaces que j'ignore et qui m'ignorent, je m'effraye et m'étonne de me voir ici plutôt que là,

des *Contemplations*. À cette époque, Hugo relit avec grande attention la *Bible* (en particulier *Job*, *Sagesse*, *Jérémie*, *Mathieu*, *l'Apocalypse*) et en tire une série de fragments paraphrasant les textes saints qui ont été regroupés par les éditions critiques sous le titre *Choses de la Bible*, du nom d'une chemise de la même époque portant ce titre avec en mention, dans un coin de la page, « Poésie⁶³² ».

L'ensemble le plus complet est celui qui se rapporte au *Livre de Job* pour lequel Hugo a montré déjà son intérêt dans la *Préface de Cromwell*. Il y est cité comme exemple de poème lyrique renfermant un « drame en germe⁶³³ », idée reprise et poursuivie dans *William Shakespeare* : « L'autre, Job, commence le drame. Cet embryon est un colosse. [...] Job est un officiant et un voyant. Job extrait de son drame un dogme ; Job souffre et conclut⁶³⁴. » René Journet et Guy Robert ont montré pour chacun des fragments de Hugo quel était le verset transcrit par le poète et à quel point celui-ci était le plus souvent fidèle au texte original. Toutefois, Hugo réduit son modèle et surtout il en modifie la structure énonciative. Il ne reprend pas le changement de voix qui fait alterner les propos de Job et ceux de ses amis : la contradiction, chez Hugo, est interne à la seule voix de Job. La disposition narrative est conservée mais est considérablement allégée : le début du récit est beaucoup plus rapide (les circonstances qui ont conduit Job au malheur - c'est-à-dire le conflit et le pari entre Dieu et Satan -, sont esquivées, de même que les étapes de sa déchéance) et la fin semble avoir été abandonnée (l'ordre des versets n'est plus suivi, le texte devient très lacunaire, et plusieurs fins semblent avoir été envisagées). Le texte de Hugo, quoiqu'inachevé, s'apparente donc à un poème à la fois narratif et lyrique où le drame, loin d'être extériorisé par plusieurs personnages dialoguant et agissant comme dans le texte de théâtre, est ramené à une seule figure, celle de Job, qui assume lui-même deux fonctions : il vit un drame et il en énonce le sens.

Alors Job se leva. Il déchira son manteau et se rasa la tête. Puis il se jeta à terre, adora et dit :
« Sorti nu du ventre de ma mère,
nu j'y retournerai.
Le Seigneur a donné, le Seigneur a ôté :
Que le nom du Seigneur soit béni ! »
En tout cela Job ne pécha pas. Il n'imputa rien d'indigne à Dieu. (I, 20)

car il n'y a point de raison pourquoi ici plutôt que là, pourquoi à présent plutôt que lors. Qui m'y a mis ? Par l'ordre et la conduite de qui ce lieu et ce temps a-t-il été destiné à moi ? » Pascal, *Les Pensées*, fragment 68 (205), texte établi par Louis Lafuma, Seuil, p. 54.

⁶³² Voir la présentation de ces fragments par René Journet et Guy Robert dans *Autour des Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1955, pp. 131-192.

⁶³³ *La Préface de Cromwell*, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 15.

⁶³⁴ *William Shakespeare*, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 265-266.

Quoique Hugo ait peu utilisé directement ces fragments, cette réécriture du *Livre de Job* est importante à double titre. Le passage par un autre « je », auquel le poète peut s'identifier jusqu'à effacer son propre « je », a favorisé la reprise du travail poétique abandonné depuis plusieurs années. « Trois ans après » (IV, 3), « À Villequier » (IV, 15), écrits à l'automne 1846, après la mort de Claire, la fille de Juliette, qui fait revivre à Hugo la mort de sa fille, sont des poèmes douloureux qui reprennent le thème de l'homme accablé par Dieu. Et de nombreuses pièces des *Contemplations* consacrées au souvenir de Léopoldine, où on la voit lire ou écouter la Bible, sont écrites à cette époque.

La portée de cette inspiration biblique nourrit aussi, comme disent R. Journet et G. Robert, « un grand dessein : cette épopée de la Totalité, dont *Dieu* et *La fin de Satan* seront des fragments⁶³⁵ ». Notre hypothèse est que les poèmes des *Contemplations* en racontant « l'histoire de tous », que ce soit celle des hommes qui naissent, vivent et meurent, ou celle de l'univers comme on le verra dans le chapitre suivant, sont déjà des poèmes de la Totalité.

C. Une narration lyrique : « Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre... » (VI, 3)

Le poème « Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre... » (VI, 3) est composé d'un prologue qui introduit le discours du spectre dans lequel est repris, par trois fois, le même schéma narratif inspiré des micros récits bibliques : l'homme naît, il vit, il meurt. Le discours s'achève sur une question. La composition du poème peut être représentée de la façon suivante :

Un spectre... m'a dit :

- L'homme est à peine né qu'il est déjà passé
- Variante 2
- Variante 3

Ne sens-tu pas souffler le vent mystérieux ?

⁶³⁵ René Journet et Guy Robert dans *Autour des Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1955, p. 135. Rappelons que *La Fin de Satan*, *Dieu*, et *Les Contemplations* ont, pour une part, été écrits en même temps (principalement au premier semestre 1854 pour *La Fin de Satan* et *Les Contemplations*, et au premier semestre 1855 pour *Dieu* et *Les Contemplations*). Le poème *Dieu* (appelé alors *Solitudines coeli*) devait conclure le recueil des *Contemplations*. Hugo abandonne l'écriture du poème et renonce à cette idée pendant l'été 1855. Repris plusieurs fois mais restés inachevés, *Dieu* et *La fin de Satan* n'ont pas été publiés par Hugo.

L'existence des hommes n'étant que passage, il n'y pas d'histoire à raconter. Mais si le poème ne développe pas de « mise en intrigue », il répète à trois reprises une sorte de récit minimal. Loin du ressassement du même thème (la vie est courte et la mort est proche), la disposition confère à la répétition un dynamisme. De la première variante à la dernière, il y a une progression. C'est donc dans la durée du poème plus que dans le temps de « l'histoire » (au sens où l'entend Genette), autrement dit dans le temps de l'énonciation plus que dans le temps de l'énoncé, qu'il se passe quelque chose.

Les trois variantes ont à peu près la même longueur, respectivement sept, six et cinq vers. Dans la première variante, le milieu du récit est éliminé. Les hommes ne font que passer. L'histoire n'a pas de « milieu » selon l'expression aristotélicienne car le temps de la vie n'est qu'un « souffle » entre le moment de naître et le moment de mourir.

Vous n'avez rien à vous qu'un souffle dans de l'ombre ;
L'homme est à peine né, qu'il est déjà passé,
Et c'est avoir fini que d'avoir commencé.

Les antithèses entre « né » et « passé », « à peine » et « déjà », « avoir fini » et « avoir commencé », ainsi que la césure après « né », soulignée par la rime intérieure, marquent l'ellipse où le temps de la vie semble disparaître.

Une deuxième fois, le spectre reprend l'histoire de la vie des hommes. Mais l'ordre de la narration est inversé : c'est la mort qui est le premier élément du récit.

Derrière le mur blanc, parmi les herbes vertes,
La fosse obscure attend l'homme, lèvres ouvertes.
La mort est le baiser de la bouche tombeau.

La mort est la fin, elle dévore les hommes, mais elle est aussi le début de l'histoire. Elle ouvre la possibilité d'une durée, elle « attend » (elle a le temps), elle est à l'origine du temps de ce récit à la fois parce qu'elle donne le sens de la condition humaine et parce qu'elle ouvre sur une durée infinie qui est celle de l'âme rejoignant Dieu. L'image de « la fosse obscure [...] lèvres ouvertes », poursuivie par la métaphore de « la bouche tombeau » est du reste double : elle évoque à la fois la mort, mise en terre, et la naissance, mise au monde. Le milieu de l'histoire n'est pas éliminé mais présenté comme une injonction : « Tâche de faire un peu de bien ». La fin du récit, indiquée par le futur, rappelle la fin de la vie mais aussi, par l'image du

linceul et l'imaginaire biblique qu'il fait surgir (par l'allusion à la résurrection de Lazare⁶³⁶), la croyance en une vie dans l'au-delà pour ceux qui ont fait le bien en ce monde.

Tâche de faire un peu de bien, coupe un lambeau
D'une bonne action dans cette nuit qui gronde,
Ce sera ton linceul dans la terre profonde.

Le spectre reprend alors, pour la troisième fois, son récit. À nouveau, la fin de la variante précédente est reprise au début de la nouvelle variante. Le Jugement dernier est situé dans un temps à la fois indéterminé et absolu (d'où l'emploi du futur catégorique), celui de la foi, « Alors » (l'adverbe apparaissant comme la forme hypostasiée de la locution précédente « à l'heure de »), modifiant *in extremis* le sens du vers 19, complet en lui-même : « Beaucoup s'en sont allés qui ne reviendront plus ».

Beaucoup s'en sont allés qui ne reviendront plus
Qu'à l'heure de l'immense et lugubre reflux ;
Alors, on entendra des cris. Tâche de vivre ;

Ce premier élément du récit justifie l'injonction « Tâche de vivre », placée dans le même vers (« Alors, on entendra des cris. Tâche de vivre ») qui constitue, comme dans la variante précédente, le milieu du récit. La fin « L'homme meurt » ne pouvait être différente. Mais si elle est inéluctable, elle est à la fois nécessaire, déterminée, prévisible, tout en étant entièrement imprévisible, temporelle et transcendante. « L'homme meurt quand Dieu fait ... » Le chiasme « tant que » / « l'homme vit » / « L'homme meurt » / « quand » fait voir une disjonction entre les deux éléments du parallélisme :

Crois. Tant que l'homme vit, Dieu pensif lit son livre ;
L'homme meurt quand Dieu fait au coin du livre un pli.

La phrase ne se réduit pas à une double antithèse opposant d'une part « l'homme vit ... Dieu pensif lit son livre », d'autre part « L'homme meurt ... Dieu fait au coin du livre un pli », ce qui mettrait sur le même plan, en les opposant, la vie et la mort. En effet l'inversion de la subordonnée temporelle (dans le premier vers « Tant que l'homme vit » est la proposition subordonnée, dans le second « L'homme meurt » est la proposition principale) fait que la vie est cause d'elle-même alors que la mort est la conséquence du geste de Dieu. « Tant que l'homme vit », il persévère dans l'existence. Dieu n'écrit pas le livre de l'homme, il le lit. Il ne le referme pas quand l'homme meurt, il fait un pli au coin de la page et poursuit

⁶³⁶ « Ayant ainsi parlé, il cria d'une voix forte : « Lazare, sors ! » Et celui qui avait été mort sortit, les pieds et les mains attachés par des bandes, et le visage enveloppé d'un linge. » Jean, 11, 44.

sa lecture : « Crois⁶³⁷ ». Au fil du texte, le temps comme durée est donc réintroduit dans l'histoire des hommes. Alors que le premier récit réduisait la vie à un souffle, le dernier, parce que le deuxième, inversant l'ordre de la narration, a placé la mort comme acte initial, inscrit l'histoire des hommes dans la durée d'une vie universelle. C'est cette durée qui est formulée dans la question finale, ouvrant le poème sur le « blanc » de la page, emportant les vivants et les morts dans le même « vent mystérieux ».

Le discours du spectre est précédé d'un très court prologue narratif « Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre / Et m'a dit », qui permet le relais du premier locuteur au second, et qui a aussi pour effet d'actualiser le discours du spectre, de le situer dans un lieu et un temps donné, d'en faire un acte de parole unique. Le spectre témoigne de la mort en tant que revenant parmi les vivants. Son discours, continu et déclaratif, en vers suivis, n'est pas le fruit des conjectures humaines dont, du reste, il se moque : « L'homme parle et dispute avec l'obscurité, / Et la larme de l'œil rit du bruit de la bouche. » Il s'impose comme une déclaration de l'au-delà. Le « blanc » qui coupe le deuxième vers (on a donc deux lignes de « blanc »), auquel s'ajoute un tiret, a aussi pour fonction de marquer le caractère étrange de ce discours. Cependant, la fin du poème ne revient pas au niveau d'énonciation mis en place dans le prologue puisque le poème s'achève sur une question du spectre, restée sans réponse, qui constitue une fin ouverte.

L'espace sait, regarde, écoute. Il est rempli
D'oreilles sous la tombe, et d'yeux dans les ténèbres.
Les morts, ne marchant plus, dressent leurs pieds funèbres ;
Les feuilles sèches vont et roulent sous les cieux.
Ne sens-tu pas souffler le vent mystérieux ?

Au dolmen de Rozel, avril 1853.

Le « blanc » qui suit le texte acquiert ainsi un sens particulier, il fait partie intégrante du poème en tant que durée où, à défaut de réponse à la question du spectre, passe le souffle d'un « vent mystérieux ». Le « blanc » qui sépare le prologue du discours n'est donc pas supprimé mais en quelque sorte déplacé. Du coup, il ne marque plus un écart entre le premier et le second locuteur. Dans cette fin ouverte, l'étrangeté de la parole du spectre est finalement assumée par le poète (la question finale semble être posée dans une « métalepse du présent »)

⁶³⁷ Avant de ressusciter Lazare, Jésus s'adresse à Marthe, la sœur du mort : « Ton frère ressuscitera. » « Je sais, répondit-elle, qu'il ressuscitera lors de la résurrection, au dernier jour. » Jésus lui dit : « Je suis la Résurrection et la Vie : celui qui croit en moi, même s'il meurt, vivra ; et quiconque vit et croit en moi ne mourra jamais. Crois-tu cela ? » Jean 11, 23- 26.

par le poète au lecteur), comme s'il retrouvait dans le discours du spectre une vérité qu'il avait toujours sue mais qu'il n'avait pas pu proférer à la première personne. Je suis né, Je mourrai, Je renaîtrai. Si ce poème, malgré son caractère essentiellement discursif, s'apparente ainsi à un conte (conte ou fable et non « roman familial⁶³⁸ »), c'est donc par l'épreuve à la fois terrifiante et jouissive que constitue la parole du spectre, par trois fois répétée, où s'engloutit le poète jusqu'à faire sienne cette parole. Discours révélé, cette parole est donc l'énonciation d'une loi, d'un ordre temporel (dans les deux sens du terme) qui relève d'un savoir intime où la disposition énonciative « fait récit ».

D. Hyper récit : « Le revenant » (III, 23)

Le poème « Le revenant » (III, 23) présente un cas inverse à celui du poème « Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre... » (VI, 3). C'est clairement un récit, même une sorte d'hyper récit (le terme de « récit » a été accolé au titre par Hugo lors d'une publication séparée du poème⁶³⁹) mais il défie l'ordre temporel.

L'emploi répété des temps traditionnels du « récit », le passé simple et l'imparfait, est exceptionnel dans un recueil lyrique. De plus, comme l'épopée, ce poème est en vers suivis. Hetzel, l'éditeur des *Contemplations*, a vu dans ce poème un encouragement à faire publier le recueil annoncé alors par le poète. « Je veux parler des Petites Épopées⁶⁴⁰ ; si vous êtes prêt pour ces deux volumes ou pour l'un des deux, auquel le *Revenant* est une merveilleuse réclame, je suis sûr du triomphe.⁶⁴¹ » Le caractère narratif du poème est donc indéniable. Le texte comporte une histoire dont les étapes sont ordonnées dans une chronologie, rendant

⁶³⁸ Marthe Robert a montré dans *Roman des origines et origines du roman*, les liens entre le « roman familial des névrosés », défini par Freud comme un récit fabuleux et mensonger, plus ou moins conscient chez l'enfant, refoulé chez l'adulte, tenace chez le névrosé, sorte d'expédient auquel recourt l'imagination pour résoudre le complexe d'Œdipe, et le genre romanesque : à l'origine, une même « fiction élémentaire », un « patron de récit », « simple mais achevé » auquel il faut « accorder une valeur quasi universelle », Gallimard, 2004 (1^{ère} éd. 1972), p. 42-43.

⁶³⁹ Selon Pierre Albouy, la pièce qui connut un grand succès en 1856 a été publiée en 1882 séparément sous le titre « Le Revenant, récit ».

⁶⁴⁰ Le poème « Le revenant », *petite épopée*, est rattaché au grand recueil de 1877, *L'Art d'être grand-père*, dont Georges et Jeanne, autres revenants, sont avec leur grand-père les héros. Ce recueil, marquant le retour de Hugo au lyrisme après *La Légende des siècles*, est en effet, après *Les Contemplations*, un nouvel essai de « roman poème », selon l'expression de Meschonnic.

⁶⁴¹ Lettre de Pierre-Jules Hetzel à Victor Hugo, le 17 mars 1857, in *Œuvres complètes*, éd. Massin, Club français du livre, tome X, 1969, p. 1275.

aisée la distinction entre le temps de la narration et le temps de l'histoire. Le poète raconte des faits dont il a eu connaissance : « La mère dont je vais vous parler demeurait / À Blois ; je l'ai connue en un temps plus prospère. » Il rapporte une histoire qui lui a été *donnée*.

Cependant le texte n'est pas disposé de façon continue puisqu'il comporte des parties nettement délimitées par l'utilisation de « blancs ».

Les cinq premiers vers forment un prologue discursif où le poète s'adresse aux mères en deuil. Il a aussi une fonction temporelle puisque la fin de l'histoire y est annoncée métaphoriquement : « Dieu, qui tient dans sa main tous les oiseaux perdus, / Parfois au même nid rend la même colombe. » Le récit commence au vers 6 : « La mère dont je vais vous parler ». La situation initiale présente une femme comblée et la naissance de son premier enfant ajoute encore à son bonheur : « Elle eut un fils ; ce fut une ineffable joie. » Les deux parties suivantes comportant huit vers chacune (vers 12 à 19 et vers 20 à 27), multipliant les effets de miroir, décrivent à l'imparfait les relations fusionnelles entre la mère qui allaite et l'enfant. Le passé simple « Il grandit », suivi d'autres verbes au passé simple, indique dans la cinquième partie (vers 28 à 42) l'avancée du temps : « il eut trois ans ». « Un jour » rompt la continuité temporelle. La maladie emporte l'enfant. « L'enfant mourut. La mort entra comme un voleur / Et le prit. - [...] » Le tiret après le verbe « prendre » marque une pause soulignant le caractère indescriptible de la douleur des parents qui amène le poète à interrompre son récit et à couper le dernier vers sur un « blanc » : « Silence aux mots humains ! » La septième partie reprend le récit avec des indications de temps plus nombreuses : « Trois mois », « Le temps passa ; les jours, les semaines, les mois. » L'accélération du récit fait comprendre la permanence de la douleur, comme si le temps n'effaçait rien. Le vers 74, isolé par le « blanc », constitue à lui seul la huitième partie : « Elle se sentit mère une seconde fois. » Il est l'événement qui ouvre à nouveau la possibilité d'un avenir, c'est-à-dire d'un temps qui existe pour quelque chose et pour quelqu'un. La partie suivante, qui se termine sur la répétition de « Non », exprime le refus de la mère de faire advenir ce temps en mettant au monde ce nouvel enfant car elle préfère chérir le souvenir de l'enfant mort. « Ainsi pleurait cette douleur profonde » est une phrase isolée qui commente le récit et l'absence d'action. La dernière partie s'ouvre sur la formule convenue : « Le jour vint », qui dramatise, au double sens du terme, le récit. Mais la naissance du nouvel enfant n'est un événement que pour le père : « Et le père joyeux cria : - C'est un garçon. » Pour la mère, dont les faits et gestes sont toujours rapportés à l'imparfait, il n'existe pas. « La mère restait morne, et la pâle accouchée,

/ Sur l'ancien souvenir tout entière penchée, / Rêvait ; on lui porta l'enfant sur un coussin ; / Et tout à coup [...] / - Ô doux miracle ! [...] » La mère reconnaît le nouveau-né. Cette reconnaissance inespérée, comme le veut l'art du récit selon Aristote⁶⁴², amène à la conclusion du poème.

La structure du poème est donc de façon très claire celle d'un récit, suivant un ordre chronologique, faisant alterner des événements ponctuels et des événements vus dans la durée, et tendant vers un dénouement.

Mais le récit fait dans ce poème ne se conforme pas à la représentation commune du temps, linéaire et irréversible. Comme dans un conte merveilleux, les morts reviennent. La disjonction entre temps et récit apparaît donc ici sous une forme originale : c'est la notion de temps et non la structure du récit qui fait l'objet de distorsion, et c'est ce jeu qui permet plusieurs lectures du texte.

En effet, la fin du poème est fondée sur une reconnaissance très particulière, puisqu'il s'agit de reconnaître dans l'enfant nouveau-né un enfant mort revenant une seconde fois à la vie. La mort n'est pas irréversible. L'abondance des termes qui marquent la chronologie apparaît ainsi ironique. S'il est difficile de dire jusqu'à quel point Hugo adhérait à la croyance selon laquelle les petits enfants morts pouvaient se réincarner⁶⁴³, il est certain que la logique du récit dans ce poème, en s'opposant à la conception d'un temps linéaire, où les événements se succèdent sans retour possible, manifeste le désir de modifier l'ordre du temps. On peut lire le texte comme un poème de consolation sur la mort, soutenant les parents endeuillés (c'est la lecture qui est souvent faite de ce poème).

Mais l'hyper narrativisation du poème, faisant par exemple de l'amour de la mère pour le nouveau-né une péripétie, a pour revers de faire de cette histoire, présentée au début du poème comme authentique, une histoire fabuleuse, un « récit », au sens d'une fiction (sens que le sous-titre avait peut-être dans l'esprit de Hugo). L'enfant mort revenu fait promettre à sa mère le secret (« C'est moi. Ne le dis pas »), façon pour le poète de dire dans cet heureux

⁶⁴² Aristote, *Poétique*, chapitre XI, « La péripétie est, comme on l'a dit, le retournement de l'action en sens contraire [...] La reconnaissance – son nom même l'indique – est le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance, ou qui conduit vers l'amour ou la haine des êtres destinés au bonheur ou bien au malheur. [...] Mais celle qui convient le mieux à l'histoire, et qui convient le mieux à l'action est celle dont nous avons parlé ; car une reconnaissance de ce genre – assortie d'une péripétie – suscitera pitié ou crainte ; or, par principe, la tragédie est imitation d'actions suscitant de tels sentiments ». (1452 a)

⁶⁴³ René Journet et Guy Robert, dans les *Notes sur Les Contemplations* (in *op.cit.*, p. 107), citent plusieurs textes qui semblent attester que Hugo croyait à la réincarnation des enfants morts en bas âge. Sur les théories de la transmigration, voir plus loin.

dénouement le caractère inavouable de ce désir et ce qu'il est, quelque chose de l'ordre de la foi, de l'illusion, ou de la fiction, selon le point de vue où l'on se place.

L'intérêt du poème tient à cette construction paradoxale où le récit, fortement structuré, impose par le refus du temps comme principe d'irréversibilité. En apparence lisse et bien-pensant, ordonné et sentimental, ce poème, en refusant la chronologie comme s'il s'agissait d'un ordre moral, propose en fait aux lecteurs un récit pensif - d'où peut-être le succès du poème mais aussi le malaise que sa lecture peut procurer (noté dès la parution du recueil par Duranty⁶⁴⁴ qui le dit « contraire à tout sentiment naturel et vrai » et en parle comme d'un poème « malsain »). La structure narrative ordonne un matériau, certaines images, certaines expressions, certaines idées, à peine ébauchées mais bien présentes qui, en deçà de la structure de surface, résistent à l'ordre chronologique, et ce, dans plusieurs sens, non seulement parce qu'elles apparaissent comme non nécessaires dans l'économie du récit et qu'elles peuvent être lues comme les résurgences d'une « autre histoire » mais aussi parce qu'elles constituent un défi à l'ordre du temps qui impose à chacun de vivre et de mourir.

La question posée par le poème est en effet celle que Job pose à Dieu, faisant de sa naissance le premier de ses malheurs : Pourquoi naître si l'on doit mourir ?

Job prit la parole et dit :

Périsse le jour où j'allais être enfanté et la nuit qui a dit : « Un homme a été conçu ! » (Job, 3, 2-3)

Pourquoi ne suis-je pas mort dès le sein ?

À peine sorti du ventre, j'aurais expiré.

Pourquoi donc deux genoux m'ont-ils accueilli, pourquoi avais-je deux mamelles à téter ? (Job, 3, 11-12)

Pourquoi donc m'as-tu fait sortir du ventre ? J'expirais. Aucun œil ne m'aurait vu.

Je serais comme n'ayant pas été, du ventre à la tombe on m'eût porté. (Job, 10, 18-19)

Dans le poème de Hugo, la mère est une figure double, pourvoyeuse de vie et de mort. Elle est la mère aimante, généreuse et tendre ; elle est aussi la mère terrible, « sinistre, immobile dans l'ombre », qui refuse la vie et qui donne la mort. Les deux figures se succèdent dans le récit, dans l'ordre de l'histoire et dans l'ordre de la narration : elles signifient ainsi ce qu'est la naissance, à la fois un don de vie et un don de mort. La vie donnée aurait pu ne pas être. Une

⁶⁴⁴ Cité par Pierre Albouy in *Les Contemplations*, Gallimard, 1973, note p. 471.

seule certitude : l'être jeté dans le monde est « promis à notre aube mortelle ». La naissance est une promesse de mort. « Ô mères, le berceau communique à la tombe⁶⁴⁵. »

Job se plaignait d'être né. Hugo renchérit, faisant de la naissance une faute. L'annonce faite à la mère qu'elle est enceinte est décrite en des termes qui forment un tableau à l'opposé de celui où l'ange Gabriel annonce à Marie la venue d'un fils.

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.
Puis elle cria, sombre et tombant à genoux :
- Non, non, je ne veux pas ! non ! tu serais jaloux !
Ô mon doux endormi, toi que la terre glace,
Tu dirais : « On m'oublie ; un autre a pris ma place ;
Ma mère l'aime, et rit ; elle le trouve beau,
Elle l'embrasse, et, moi, je suis dans mon tombeau ! »

Accablée, « sombre et tombant à genoux », criant « non, non, je ne veux pas », la mère de ce poème ne bénit pas le fruit de ses entrailles⁶⁴⁶. Elle n'est pas loin, au contraire, de maudire « cet étranger » et d'attirer sur lui le châtement de l'œil divin dans la rivalité qu'elle imagine avec le frère mort. Le motif de l'œil, présent dans le *Livre de Job* (« Pourquoi donc m'as-tu fait sortir du ventre ? J'expirais. Aucun œil ne m'aurait vu. »), ne l'est pas dans ce poème, mais il est fondamental dans le poème « La conscience » (*La Légende des siècles, 1^{ère} série*) où Caïn, coupable du meurtre de son frère, est poursuivi par l'œil de Dieu. La mère de ce poème n'est pas Marie ; autrement dit, Marie n'est pas, contrairement à ce que dit la prière, notre mère à tous. Le revenant n'est pas le Ressuscité.

Et pourtant, un « miracle » (c'est le terme de Hugo) a lieu lorsque « cet étranger » est reconnu et que la faute d'être né disparaît. La mère entend « avec une voix bien connue, / Le nouveau-né parler dans l'ombre entre ses bras ». Le « fils nouveau » n'est « tout à coup » plus si nouveau : il a déjà une histoire, un passé dès lors que sa mère l'aime. Sa mère se souvient de lui, il lui semble que l'enfant parle d'une « voix bien connue ». Si l'enfant est un nouveau-né, le temps ne commence pas avec lui. L'amour et la mémoire (cette mémoire de l'enfant qui passe par le corps, celui de la mère et celui de l'enfant, lorsqu'elle lui donne le sein) sont donc associés dans ce miracle sans qu'on sache lequel est cause de l'autre. L'enfant est toujours un *revenant* et la mère qui aime est aussi une *revenue*.

⁶⁴⁵ C'est en ce sens qu'on peut comprendre le reproche fait à la mère dans le poème « À la mère de l'enfant mort » (III, 14), « Oh ! vous aurez trop dit au pauvre petit ange / [...] / Si bien qu'un jour, ô deuil ! irréparable perte ! / Le doux être s'en est allé ! ... »

⁶⁴⁶ Évangile selon Luc, 1, 26, Marie est saluée par Élisabeth : « Tu es bénie plus que toutes les femmes, béni aussi est le fruit de ton sein [...] Bienheureuse celle qui a cru ».

La mère restait morne, et la pâle accouchée,
Sur l'ancien souvenir tout entière penchée,
Rêvait ; on lui porta l'enfant sur un coussin ;
Elle se laissa faire et lui donna le sein ;
Et tout à coup, pendant que, farouche, accablée,
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 !
- Ô 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.

Août 1843

Cette fable à la fois profane et sacrée sur le don de vie, comme don d'aimer et de mourir, est « l'histoire de tous ». Réécriture des angoisses de Job regrettant de vivre puisqu'il faut mourir (« Pourquoi ce don de la vie à l'homme dont la route se dérobe ? » *Job*, 3, 23), on peut sans doute y lire une rêverie propre au travail du deuil. Le poème, écrit en 1854⁶⁴⁷ mais daté dans le recueil d'août 1843, c'est-à-dire un mois avant la mort de Léopoldine, ne console pas le père d'avoir perdu son enfant. Il n'est, du reste, pas placé après l'annonce de sa mort mais avant elle. Léopoldine, à qui ses parents ont donné le nom du frère décédé, enfant revenue⁶⁴⁸, est morte et rien ne la fera plus revenir. Cependant, le parcours du poème effectué dans un double sens, de la naissance à la mort et de la mort à la naissance, s'apparente à un travail de deuil, faisant ressurgir et se croiser des images multiples, liées à la mort de l'être cher, à d'autres deuils mais aussi à la propre naissance et à la propre mort du poète⁶⁴⁹. La dimension autobiographique du poème est donc plurielle.

Le prologue met en place un régime de lecture qui situe le texte dans un « espace autobiographique », constitué de la vie de l'auteur et de ses œuvres.

⁶⁴⁷ « L'écriture est de l'exil, probablement de 1854 » écrivent René Journet et Guy Robert dans *Notes sur Les Contemplations suivies d'un index*, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, vol. 21, 1958, p. 107. Dans *Autour des Contemplations* (Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1955, p. 76), ils citent une ébauche de la fin du poème copiée au dos de l'Appel aux habitants de Guernesey en faveur de Tapner, Jersey, 10 janvier 1854.

⁶⁴⁸ Léopoldine, née le 28 août 1824, porte le même nom que son frère, le petit Léopold, premier enfant de Hugo et Adèle, né le 16 juillet 1823 et mort le 9 octobre de la même année. Hugo écrit alors à son père alors que sa femme est enceinte : « Tout porte à croire que notre Léopold est revenu. – Chut ! » (Victor Hugo à Léopold Hugo, 9 janvier 1824, in *Œuvres complètes*, éd. Massin, Club français du livre, tome II, 1967, p. 1436)

⁶⁴⁹ Otto Ranck parle du deuil comme de « la répétition psychique du traumatisme de la naissance », in *Le Traumatisme de la naissance*, Payot, 1976 (1^{ère} éd. 1928), p. 35.

La mère dont je vais vous parler demeurait
À Blois ; je l'ai connue en un temps plus prospère ;
Et sa maison touchait à celle de mon père.

De qui parle le poète ? L'allusion est énigmatique. Le texte établit, en tous cas, un rapport entre le personnage maternel du récit et le père du poète (la maison du père du poète, à Blois, est évoquée dans le poème II des *Feuilles d'automne*). Le jeu des déterminants, « la mère », « mon père », indique non seulement la distance fluctuante que le poète instaure avec le personnage de son récit mais aussi avec le temps de cette histoire. L'indication temporelle « en un temps plus prospère » rime avec « père » et implique une autre époque, moins prospère (plus « pro-mère », si l'on peut se permettre ce jeu de mots), non précisée, où la mère perd et retrouve son enfant. Il y a dans cette histoire d'une mère, nécessairement individualisée et historicisée par le récit, d'autres histoires, d'autres bribes d'histoires, qui sont racontées, dont on a des traces dans de nombreux textes de Hugo.

La lecture comparée du « Revenant » et du premier poème des *Feuilles d'automne*, où le poète fait le récit de sa naissance, fait apparaître des points communs - le récit de la naissance comme don de vie et de mort, la reconnaissance de soi par soi et par les autres - qui lient les textes. L'enfant, malingre, presque mort-né, dont la « vie en naissant [fut] condamnée » au point qu'elle « Fit faire en même temps sa bière et son berceau », est ramené à la vie une deuxième fois par sa mère (« deux fois l'enfant de ma mère obstinée »). « Cet enfant », revenu à la vie : « c'est moi », déclare le poète.

La mère terrible du « Revenant », « L'œil fixe, murmurant on ne sait quoi d'obscur / Et regardant toujours le même angle de mur », est aussi une figure qui ressurgit d'autres textes. Elle est, comme la petite vieille dans le rêve du condamné, une figure de la mort. Dans son rêve, le personnage du *Dernier jour d'un condamné* surprend une petite vieille cachée, debout « dans l'angle du mur⁶⁵⁰ » (l'expression est citée deux fois), hideuse et muette, qui tombe comme morte quand il tente avec ses amis de lui extorquer une parole (« Elle est tombée tout d'une pièce, comme un morceau de bois, comme une chose morte »), et qui brusquement lui mord la main. Le rêve de Jean Valjean, dans *Les Misérables*, présent déjà dans la première version du roman *Les Misères*, est semblable⁶⁵¹. On y trouve la même expression : « Derrière

⁶⁵⁰ Chapitre XLII.

⁶⁵¹ Voir la belle analyse d'Anne Ubersfeld dans sa Communication au Groupe Hugo, le 16 novembre 2002, reprise dans un article intitulé « Deux rêves » publié dans *Hugo et la chimère*, « Actes du colloque de Grenoble », *Recherches et Travaux*, n° 62, Université Stendhal, 2003, pp. 29-36.

l'angle que faisaient les deux rues, il y avait un homme debout contre le mur. » ; « Aucun être vivant ne passait dans les rues [...] Mais il y avait derrière chaque angle de mur, derrière chaque porte, derrière chaque arbre, un homme debout qui se taisait⁶⁵². » Comme la petite vieille, ces hommes étranges, dont la première apparition mêle aux traits d'un mort la figure biblique du Cavalier du dernier Jugement⁶⁵³, annoncent au personnage sa propre mort : « Est-ce que vous ne savez pas que vous êtes mort depuis longtemps⁶⁵⁴ ? » Le mort debout (Lahorie, le parrain, l'ami de la mère, fusillé en 1812, mort debout ?) et le mort couché (la mère, morte en 1822, veillée toute une nuit par ses fils ?) sont les revenants qui rappellent au vivant qu'il est un mort en sursis. Les fantômes de Hugo ne datent pas de l'exil.

Poème de la vie et de la mort, « Le revenant » raconte la vie des hommes en faisant l'ellipse de ce qu'un romancier s'attacherait à raconter. Naître, mourir, naître une seconde fois, sont les seuls actes qui sont racontés. C'est à la fois peu et trop. La simplicité apparente du poème fait accepter l'inacceptable : être né, c'est mourir un jour ; donner la vie, c'est faire une promesse d'éternité mais c'est aussi donner la mort.

E. Chronique d'une mort annoncée : « Pleurs dans la nuit » (VI, 6)

« Pleurs dans la nuit » est un long poème de cent douze strophes, divisé en seize parties numérotées, qui commence par un discours du poète où celui-ci, en proie au doute, s'interroge sur ce qu'il sait de sa propre vie et sur ce qu'il ignore :

⁶⁵² *Les Misérables*, Première partie, livre 7, chapitre 4 « Formes que prend la souffrance pendant le sommeil ».

⁶⁵³ « Nous vîmes un homme qui passa près de nous. C'était un homme tout nu, couleur de cendre, monté sur un cheval couleur de terre. L'homme n'avait pas de cheveux ; on voyait son crâne et des veines sur son crâne. Il tenait à la main une baguette qui était souple comme un sarment de vigne et lourde comme du fer. Ce cavalier passa et ne nous dit rien. » Voir aussi le poème « Joies du soir » III, 26 : « C'est l'instant de songer aux choses redoutables ».

⁶⁵⁴ Voir aussi le poème « Aux anges qui nous voient » (VI, 12) :

*Passant, qu'es-tu ? je te connais.
Mais, étant spectre, ombre et nuage,
Tu n'as plus de sexe ni d'âge.
- Je suis ta mère, et je venais !*

[...]

*- Et toi ? - Je suis ton âme même. -
Oh ! cachez-moi, profondes nuits !
Juin 1855.*

Je suis l'être incliné qui jette ce qu'il pense ;
Qui demande à la nuit le secret du silence ;
 Dont la brume emplit l'œil ;
Dans une ombre sans fond mes paroles descendent,
Et les choses sur qui tombent mes strophes rendent
 Le son creux du cercueil.

L'histoire de l'homme lui échappe. Les questions restent sans réponse :

 L'homme à l'homme est obscur ;
Où donc commence l'âme ? où donc finit la vie ?

L'emploi de la strophe et la variation du mètre dans les sizains, passant de douze à six syllabes, renforcent par la discontinuité ainsi créée le caractère hypothétique du discours. Ce caractère discontinu de la disposition énonciative va de pair avec l'évocation de la brièveté de la vie humaine : « En tombant sur nos fronts, la minute nous tue ».

Le sort nous use au jour, triste meule qui tourne.
L'homme inquiet et vain croit marcher, il séjourne ;
 Il expire en créant.
Nous avons la seconde et nous rêvons l'année ;
Et la dimension de notre destinée,
 C'est poussière et néant.

Un récit va pourtant se mettre en place au milieu du poème, de la quatrième section à la douzième, avant la reprise des questions qui ouvraient le texte, auxquelles, cette fois, le poète donne des réponses : « Assez ! et levez-vous de table ». « Ne doutons pas. Croyons ».

C'est un récit étonnant puisque l'histoire commence là où, dans un roman, elle finirait⁶⁵⁵ et raconte, non comment on vit, ni même comment on meurt, mais comment on est mort⁶⁵⁶. « On », c'est l'homme, puisque c'est l'histoire de tous.

À l'instant où l'on dit : Vivons ! tout se déchire.
Les pleurs subitement descendent sur le rire.
 Tête nue ! à genoux !
Tes fils sont morts, mon père est mort, leur mère est morte
Ô deuil ! qui passe là ? C'est un cercueil qu'on porte.
 À qui le portez-vous ?

Le récit, fait au présent, comme dans un reportage, suit les étapes de la mise en terre. « Le corbillard franchit le seuil du cimetière » (Partie VI), « La fosse, plaie au flanc de la terre est ouverte » (Partie VIII), « L'âme est partie, on rend le corps à la nature / [...] / On le descend avec une corde dans l'ombre / Comme un seau dans un puits ». (Partie IX), « La terre, sur la

⁶⁵⁵ On peut toutefois penser au roman de Faulkner *Tandis que j'agonise*, ou à celui de Beckett *Malone meurt*.

⁶⁵⁶ Voir aussi « Saturne », III, 3.

bière où le mort pâle écoute, / Tombe... », « Et ces fils, ces amis que le regret amène, / N'attendent même pas que la fosse soit pleine / Pour dire : Allons-nous en ! », « Le fossoyeur, payé par ces douleurs hâtées, / Jette sur le cercueil la terre à pelletées », « Et puis le fossoyeur s'en va boire la fosse », « Le soir vient », « Le mort est seul. Il sent la nuit qui le dévore » (Partie XI). Le procès se déroule de façon chronologique, du « gai matin » au « soir », de l'instant de la mort au moment où le corps est repris par la nature.

Poème des paradoxes temporels opposant la brièveté de la vie à « l'énorme éternité » dont « Le cadran, bouclier de l'heure rayonnante / Nous terrasse », « Pleurs dans la nuit » fait donc la chronique de ce qui, *a priori*, n'a pas de temps. « Mort, où sont tes appuis ? / Le voilà hors du temps, de l'espace et du nombre ». Dans cette contradiction, le récit implose et la disposition du poème en strophes hétérométriques, regroupées en parties numérotées, contribue à cette discontinuité. Le temps n'est plus le temps de l'horloge (le temps du « cadran »), la mesure habituelle de la vie des hommes : « ô passants de peu d'heures, / Hommes de peu de pleurs » mais un devenir sans fin.

Le corps rendu à la nature renaît dans la nature. Dispersé dans l'univers, il participe à la vie universelle. Le constat fait dans la partie IX est repris, développé et amplifié dans la partie X à partir d'un dialogue :

Et la terre, agitant la ronce à sa surface,
Dit : - L'homme est mort ; c'est bien ; que veut-on que j'en fasse ?
Pourquoi me le rend-on ? -
Terre ! fais-en des fleurs ! des lys que l'aube arrose !
De cette bouche aux dents béantes, fais la rose
Entr'ouvrant son bouton !

Cette vie universelle à laquelle participe le cadavre est celle dont parlait déjà Lucrèce : « aucun corps ne retourne au néant mais tous, par la désagrégation, retournent aux éléments de la matière. [...] Rien donc n'est détruit tout à fait de ce qui semble périr, puisque la nature reforme les corps les uns à l'aide des autres, et n'en laisse se créer aucun sans l'aide fournie par la mort d'un autre⁶⁵⁷. » Dans la septième partie du poème, plus longue que les autres (elle

⁶⁵⁷ Lucrèce, *De la nature*, Gallimard, 1984, livre premier, p. 29-30.

Voir aussi « Cadaver » (*Les Contemplations*, VI, 13) :
*La chair se dit : - Je vais être terre, et germer,
Et fleurir comme sève, et, comme fleur, aimer !
Je vais me rajeunir dans la jeunesse énorme
Du buisson, de l'eau vive, et du chêne, et de l'orme,
Et me répandre aux lacs, aux flots, aux monts, aux prés [...]*

comporte vingt strophes), le poète ouvre une autre perspective, celle de la métempsychose, en s'interrogeant sur les pierres de la fosse :

Est-ce que ce seraient des âmes condamnées,
Des maudits qui, pendant des millions d'années,
Seuls avec le remords,
Au lieu de voir, des yeux de l'astre solitaire,
Sortir les rayons d'or, verraient les vers de terre
Sortir des yeux des morts ?

Il imagine un devenir où l'âme, enfermée dans un nouveau corps, se souviendrait :

Qu'a fait ce bloc, béant dans la fosse insalubre ?
Glacé du froid profond de la terre lugubre,
Informe et châtié,
Aveugle, même aux feux que la nuit réverbère,
Il pense et se souvient... - Quoi ! ce n'est que Tibère !
Seigneur, ayez pitié !

Le récit dans « Pleurs dans la nuit » occupe une position centrale : soulageant l'angoisse de la mort par sa capacité à ordonner, il s'achève sur un vers coupé « Tous y viendront », constituant à lui seul la partie XII, à la fois point ultime de la narration et nouveau point de départ d'un discours qui, répétant le thème de la brièveté de la vie⁶⁵⁸, aboutit à un *credo*.

Ne doutons pas. Croyons. Emplissons l'étendue
De notre confiance, humble, ailée, éperdue.
Soyez l'immense Oui.
Que notre cécité ne soit pas un obstacle ;
À la création donnons ce grand spectacle
D'un aveugle ébloui.

Car je vous le redis, votre oreille étant dure :
Non est un précipice. Ô vivants ! rien ne dure.
La chair est aux corbeaux ;
La vie autour de vous croule comme un vieux cloître ;
Et l'herbe est formidable, et l'on y voit moins croître
De fleurs que de tombeaux.

Le temps humain est inclus dans le temps de l'univers. L'adhésion au « prodige universel » l'emporte ainsi chez Hugo sur le sentiment tragique de la brièveté de la vie humaine.

⁶⁵⁸ « Dans l'éternité, gouffre où se vide la tombe, / L'homme coule sans fin, sombre fleuve qui tombe / Dans une sombre mer » (partie XIII).

▪ Conclusion

Poèmes de « l'histoire de tous », ces textes déplacent les bornes du récit traditionnel, faisant de naître, vivre et mourir non le début, le milieu et la fin d'une histoire mais l'objet même du poème par des procédures diverses, ellipse et redoublement du récit (« Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre... » VI, 3), hyper narrativisation défiant l'ordre temporel (« Le Revenant » III, 23), mise en récit de ce qui n'a pas de temps (« Pleurs dans la nuit » VI, 6). C'est aussi que pour Hugo, la mort n'est pas la borne finale, c'est un commencement :

Je dis que le tombeau qui sur les morts se ferme
Ouvre le firmament ;
Et que ce qu'ici-bas nous prenons pour le terme
Est le commencement⁶⁵⁹ ;

Si Dominique Combe dans *La pensée et le style*⁶⁶⁰ constate avec justesse l'existence de formes plus ou moins narratives dans la poésie lyrique, l'analyse qu'il en fait, si intéressante soit-elle, ne nous semble donc pas valable, au moins pour ce qui concerne la poésie de Victor Hugo. Il ne s'agit pas, comme il le dit, de retenir le récit à un stade virtuel, d'empêcher la chute du poème dans la narration c'est-à-dire de considérer les combinaisons entre poème et narration comme la perte de la pureté originelle de la poésie lyrique. On peut même penser que, loin d'être dans une position subalterne face au roman (position, il est vrai, réellement inférieure du point de vue des tirages éditoriaux et à laquelle nombre de poètes et de théoriciens à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle ont voulu résister en faisant de la poésie lyrique un « haut langage » prétendument supérieur dans son essence au récit), la poésie lyrique au XIX^{ème} siècle a été, et ce, de façon très concrète, « un prodigieux chantier d'expérimentation dans le domaine de la composition et de l'expression du temps »⁶⁶¹ anticipant ainsi sur les formes romanesques modernes.

⁶⁵⁹ « À Villequier », IV, 15.

⁶⁶⁰ Combe (Dominique), *La Pensée et le style*, Éditions Universitaires, Paris, 1991 (voir le chapitre 6 de la deuxième partie « La temporalité originelle », pp. 133-178).

⁶⁶¹ L'expression est de Paul Ricœur et s'applique au roman mais il nous semble qu'elle convient tout autant à la poésie lyrique. (*Temps et récit*, Tome 2, 1984, chapitre 1, p. 19).

DEUXIÈME PARTIE

Les poèmes du temps dans *Les Contemplations*

CHAPITRE 5. Le devenir universel

Si, comme l'écrit Pierre Poulet « le XIX^{ème} siècle a [...] eu au plus haut point ce que Renan appelle *l'intuition du devenir*⁶⁶² », Victor Hugo dans *Les Contemplations* est infiniment représentatif de l'évolution des conceptions du temps propre au XIX^{ème} siècle, en écrivant des poèmes à la mesure de « ce fait permanent, prodigieux » : le devenir universel. L'histoire des hommes pour le poète ne diffère pas de celle des bêtes, des astres et des cailloux car ce qui les unit, c'est le temps, à la fois mémoire et invention.

A. Mise en perspective : sciences, poésie et *Philosophie*⁶⁶³

Au cours du XIX^{ème} siècle, l'idée du devenir s'impose dans tous les domaines de la science et de la pensée. Toutes les sciences du XIX^{ème} siècle le montrent : l'univers n'est pas figé, fixé, ni même peut-être créé une fois pour toutes. « Deux éléments, le temps et la tendance au progrès, expliquent l'univers... Une sorte de ressort intime poussant tout à la vie, et à une vie de plus en plus développée, voilà l'hypothèse nécessaire » écrit Ernest Renan, en août 1863, dans sa Lettre à Marcellin Berthelot intitulée « Les sciences de la nature et les sciences historiques⁶⁶⁴ ».

⁶⁶² Poulet (Georges), *Études sur le temps humain*, Plon, tome 1, 1952, p. 40.

⁶⁶³ *Proses philosophiques de 1860-1865, Œuvres Complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, pp. 467-534.

⁶⁶⁴ Texte publié in *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1863, repris dans *Fragments Philosophiques*, 1876, *Œuvres complètes*, tome 1, Calmann-Lévy, 1947, p.644.

1) Poésie et sciences

Les échos de ces découvertes se font entendre dans la poésie. Contrairement à ce que pourrait laisser croire une vision simpliste et sentimentale de la poésie, celle-ci est en effet ouverte à la science, non seulement parce qu'il existe traditionnellement un genre didactique en vers (le *De Natura Rerum* de Lucrèce en est l'illustre représentant), genre encore vivace au XIX^{ème} siècle où les concours de poésie, par exemple, proposent souvent des sujets scientifiques, mais encore parce que le romantisme a donné à la poésie, lyrique et épique, l'ambition de rendre compte de la Totalité de l'univers.

La tradition du poème didactique a été perpétuée, avec plus ou moins de bonheur, par l'abbé Delille, qui connut un grand succès au début du siècle mais qui a été souvent moqué. Son ouvrage *Les Trois règnes de la nature*, paru en 1808, présente de façon naïve l'intérêt de toute une époque pour les sciences de la nature. Il s'agit d'un long poème descriptif comportant huit chants disposés dans un ordre qui se veut scientifique (chant premier « la lumière et le feu », chant deuxième « l'air », chant troisième « l'eau », chant quatrième « la terre », chant cinquième « règne minéral », chant sixième « règne végétal », chant septième « règne animal », chant huitième - sans titre -), auquel les annotations de Cuvier incluses dans le recueil apportent une caution prestigieuse. L'effort pour associer la précision scientifique et la poésie n'est pas toujours vain, par exemple, dans le chant sixième où Delille décrit, avec des métaphores filées oxymoriques, les polypes, ces êtres hybrides appartenant à la fois au monde végétal et au monde minéral, qu'on mutile au ciseau et qui renaissent et se multiplient, « bouquets d'animaux » et « peuples de fleurs ».

Les astres ont inspiré aussi les écrivains qui mêlent un intérêt scientifique renouvelé à un merveilleux plus ou moins chrétien, comme dans *La divine épopée* de Soumet (1840). Cette poésie des astres, eschatologique, puise à des sources diverses où, d'après Pierre Albouy⁶⁶⁵, se côtoient la philosophie antique, la théologie chrétienne et l'occultisme. Elle fait du ciel le lieu d'un « drame mystique » (Soumet, *La Divine épopée*, t. 1, p.5) : les âmes migrent dans les astres, elles se purifient à la lumière céleste ou elles sont condamnées aux ténèbres, les astres punis pâlisent et meurent...

⁶⁶⁵ Le chapitre consacré à « la mythologie des astres » par Pierre Albouy reste à ce jour l'exposé le plus complet sur le sujet, tant pour les informations qu'il donne que pour ses analyses. Albouy (Pierre), *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Corti, 1985 (1^{ère} édition 1963), Chapitre II de la Troisième partie, pp. 368-426.

2) *Les Contemplations et Philosophie : l'idée de temps et le mot « éternité »*

Victor Hugo a connaissance des découvertes scientifiques de son temps, et plus que d'autres, s'y intéresse. Ayant reçu une formation scientifique - il obtient le 5^{ème} accessit au Concours général de physique en 1818 -, il continue à s'informer, soit directement auprès de savants, soit en lisant des articles de vulgarisation dans la presse⁶⁶⁶ ou d'autres publications, comme probablement les parutions de *l'Encyclopédie nouvelle*, ouvrage dirigé par Jean Reynaud et Pierre Leroux. En 1834, Hugo eut l'occasion d'observer le ciel au télescope à l'Observatoire de Paris, en compagnie de l'astronome Arago. Le souvenir de cette visite, racontée au début de *Promontorium Somnii* (1863), donne lieu à une méditation sur le rêve littéraire, la spéculation philosophique et l'hypothèse scientifique à l'épreuve du réel. Les textes publiés sous le titre de *Proses philosophiques 1860-1865* montrent que l'intérêt de Hugo pour les questions de science est en effet d'ordre spéculatif. Lorsqu'il prend acte des découvertes de ses contemporains, c'est pour refuser les limites que la science positive tend à se donner elle-même, c'est pour refuser « sa fermeture académique à la chimère, à la merveillesité » comme l'a écrit Claude Millet dans sa remarquable présentation du numéro 4 de la Série *Victor Hugo*, intitulé « Science et Technique⁶⁶⁷ ».

La notion de temps a une très grande place dans les exposés que Hugo consacre à ces questions. On s'en tiendra à quelques remarques sur le texte intitulé « Philosophie⁶⁶⁸ », lequel comprend deux parties de longueurs très inégales, la seconde étant inachevée. Dans la première partie, Hugo « établit Dieu⁶⁶⁹ », en faisant le constat de « l'énormité de la nature⁶⁷⁰ », d'abord celle de la terre puis celle du ciel. Il prend soin de souligner, dès la première page, la relation étroite entre l'univers et le temps. « La première fonction de la terre

⁶⁶⁶ Le manuscrit 13 418, « Science - Questions relatives à la forme sphérique » comporte des articles de vulgarisation scientifique découpés et annotés par Hugo. Voir *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Océan*. C'est par ce biais, selon Pierre Albouy, que Hugo aurait eu connaissance des théories de Darwin. Voir Albouy (Pierre), *op. cit.*, p. 322

⁶⁶⁷ Millet (Claude), éditeur, numéro 4 de la Série *Victor Hugo*, intitulé « Science et Technique », publié dans *La Revue des Lettres Modernes* Paris - Caen, Minard, 1999, p. 9.

⁶⁶⁸ *Proses philosophiques de 1860-1865, Philosophie*, in *Œuvres Complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, pp. 467-534. *Philosophie* est le titre (suivi de l'indication : *Commencement d'un livre*) que Hugo a donné à ce texte dans le manuscrit. Ce texte n'a pas été publié par Hugo mais par l'édition de l'Imprimerie Nationale dans le Reliquat des *Misérables* (il a été écrit en effet en 1860 en liaison avec le roman repris à la même époque) : il y porte le titre de *Préface philosophique*.

⁶⁶⁹ Le propos est de Hugo en août 1860, il est cité dans les notes de Yves Gohin, *Proses philosophiques de 1860-1865*, in *Œuvres Complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, note 1, p. 750.

⁶⁷⁰ *Proses philosophiques de 1860-1865*, in *Œuvres Complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 468.

pour l'homme, c'est d'être l'horloge immense ; sa rotation crée ce que nous appelons le jour ou *nychthemeron* ; la Terre mesure le temps dans l'éternité⁶⁷¹. » Le mouvement des planètes dans le système solaire permet de mesurer le temps mais cette mesure objective, à la fois essentielle et fonctionnelle (« la grande horloge »), ne donne pas la compréhension de ce qu'est le temps. Toute la suite de cette première partie analyse en effet, en des termes tantôt métaphoriques, tantôt scientifiques, ce qu'est le temps de l'univers.

Hugo retrace la genèse de la terre à partir des connaissances récentes en géologie, zoologie, et paléontologie. Il souligne ce qu'il appelle « la force vitale », « l'épanouissement perpétuel » de la nature, fait de mort et de vie, d'une lutte continuelle. « Tout ce globe est un phénomène de permanence et de transformation ; un rut inépuisable s'y combine avec une destruction impitoyable⁶⁷² ». L'univers, « laboratoire », « organisme », est décrit en des termes qui, s'ils renvoient à la tradition la plus ancienne - l'échelle des êtres, les atomes, les éléments de Pythagore - , sont, comme « molécules », « cellules », « énergies latentes », « prodigieuse chaudière », propres à une combinaison du vivant, à une « dynamique » du vivant qui dépasse les conceptions mécaniques et déterministes du XIX^{ème} siècle. C'est bien un ordre qui est décrit (« Qu'est-ce cela ? Est-ce le chaos ? Non. C'est l'ordre⁶⁷³ ») mais un ordre non entièrement prévisible, un ordre qui s'invente au fur et à mesure, avec le temps. Que la nuit sidérale soit éternelle, « stagnante », que le monde ténébreux ne puisse pas changer, voilà qui serait atroce selon Hugo. « À quoi bon ces roues dans l'ombre⁶⁷⁴ ? » L'éternité, si elle n'est pas passage, est synonyme de mort. On est donc très loin de la conception newtonienne faisant de la mécanique céleste, dans la perfection inébranlable de son ordre, une image de la toute-puissance de Dieu. « Éternité, mais passage » conclut Hugo⁶⁷⁵.

À la fin de cette première partie, avant de proclamer son « adhésion à l'indivisible⁶⁷⁶ », Hugo reprend le thème de la génération infinie et de la mesure impossible : « Plus de mesure possible ; le même fourmillement et la même genèse partout, dans la sphère céleste et dans la bulle d'eau ». « Quel tourbillon que la génération ! [...] Mesure qui pourra ce prodigieux diamètre de la vie⁶⁷⁷. » « Cela est » dans (et avec) un temps sans mesure. La « présence de ce

⁶⁷¹ *Ibidem*

⁶⁷² *Ibid.*, p. 470.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 472.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 487.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ *Proses philosophiques de 1860-1865, in op. cit.*, p. 491.

⁶⁷⁷ *Ibidem*, p. 490.

fait permanent, prodigieux⁶⁷⁸ » est le devenir lui-même, cette éternité dont Hugo dit qu'elle est « le temps infini⁶⁷⁹ ».

Les trois notions, la vie, Dieu, le temps, sont liées. Établir Dieu en rendant compte de la vie de la nature, c'est finalement dire que cette conscience d'un temps qui dépasse toute mesure en s'affirmant dans un moi individuel affirme aussi un autre « Moi » qui est le « Moi » de l'infini.

Ce texte magnifique, non publié par Hugo, écrit pour la plus grande part entre mai et août 1860, peut apparaître comme un complément, ou du moins comme un prolongement, du recueil des *Contemplations* achevé à peine quatre ans plus tôt.

L'emploi du mot « éternité » qu'on trouve dans *Philosophie* comme, fréquemment, dans *Les Contemplations* ne signifie donc pas un désintérêt de Hugo pour ce qui a trait au temps, contrairement à ce que dit Étienne Brunet dans son étude statistique⁶⁸⁰. Car, si l'on observe que les mots « éternité », « éternel » et « éternellement » sont employés avec une fréquence particulièrement élevée dans *Les Contemplations* (*éternité*, par exemple, présente un écart positif de + 6,83 par rapport au corpus de l'époque et il apparaît trente-trois fois dans *Les Contemplations*, contre six fois dans *Les Feuilles d'automne*, deux fois dans *Les Rayons et les Ombres*, une fois dans *L'Art d'être grand-père*), on ne peut rien en conclure tant que l'on n'a pas étudié de façon plus fine les contextes où ces termes sont employés et le sens qu'il faut leur donner. Le schéma de l'analyse factorielle du temps proposé par Étienne Brunet⁶⁸¹ (il s'agit d'un schéma où apparaissent les fréquences les plus élevées de mots dans les différentes œuvres d'un auteur et où se dessinent, de ce fait, des regroupements entre les œuvres) est à ce titre significatif. Il isole *Les Contemplations* des autres recueils en vers en raison de l'emploi particulièrement important de trois termes : « éternel », « vivre » et « éternité ». À notre sens, le rapprochement entre ces termes est révélateur de leurs significations conjointes. En effet, si l'on trouve parfois dans *Les Contemplations* les mots « éternité » et « éternel » pour désigner

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 503.

⁶⁷⁹ « Océan prose », Manuscrit 24 790, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Océan*, p. 4.

⁶⁸⁰ Brunet (Étienne), *Le Vocabulaire de Victor Hugo*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, tome I, Quatrième partie, chapitre 3 « Structures thématiques, I. le temps », pp. 345-351.

Étienne Brunet note globalement un déficit des termes du temps et en conclut que Hugo voit les choses et les êtres dans l'espace et non dans le temps. Nous contestons sur ces deux points son analyse (voir Partie I, chapitre 2). Il précise toutefois avec justesse : « Hugo n'est sensible à la marche du temps que lorsque le rythme s'élargit aux dimensions du siècle, de l'avenir ou de l'éternité » (*ibidem*, p. 345). Voir Partie I, chapitre 1 « Le vocabulaire du temps ».

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 348. Figure n° 219.

ce qui est hors du temps, Dieu, « le voilé de l'éternité » (III, 30) dont on aperçoit parfois le regard derrière « la vitre éternité » (VI, 14), ou la mort, comme absence de temps, « éternel sommeil » (V, 14), « sinistre éternité » (III, 26), le plus souvent ces termes sont utilisés pour décrire la vie sans fin de l'univers où ce qui s'écroule est aussi ce qui naît, mêlant « fantômes » et « vivants » :

Tous ces êtres, comme nous-même,
S'en vont en pâles tourbillons ;
La création mêle et sème
Leur cendre à de nouveaux sillons ;
Un vient, un autre le remplace,
Et passe sans laisser de trace ;
Le souffle les crée et les chasse ;
Le gouffre en proie aux quatre vents,
Comme la mer aux vastes lames,
Mêle éternellement ses flammes
À ce sombre écroulement d'âmes,
De fantômes et de vivants !

(« *Magnitudo parvi* », III, 30, vers 138-149)

L'adverbe « éternellement » caractérise ce qui change, ce qui s'en va en « pâles tourbillons », ce qui « passe » (le verbe, rejeté, sert d'appui, prosodique et sémantique, aux trois mots placés à la rime « remplace », « trace », « chasse »). Et c'est aussi parce que tout passe que quelque chose existe, c'est parce que l'univers change qu'il dure. Aussi l'Être n'est-il pas défini comme principe d'identité, mais comme « souffle » de vie et de mort, « ouragan » :

*L'abîme semble fou sous l'ouragan de l'être
Quelle tempête autour de l'astre radieux !
Tout ne doit que surgir, flotter et disparaître,
Jusqu'à ce que la nuit ferme à son tour ses yeux ;
Car, un jour, il faudra que l'étoile aussi tombe ;*

*L'étoile voit neiger les âmes dans la tombe,
L'âme verra neiger les astres dans les cieux !*
(III, 30, v. 150-155)

Du spectacle tranquille du « dôme éternel » réglé par Dieu évoqué dans *Les Rayons et les Ombres*⁶⁸² en 1840 au « Poème du Jardin des plantes » (le Jardin des plantes est l'ancien nom du Muséum d'histoire naturelle de Paris⁶⁸³), poème majeur de *l'Art d'être grand-père* en 1877

⁶⁸² Ces expressions sont extraites respectivement de deux poèmes des *Rayons et des Ombres*, « Nuits de juin », XLIII et « Coeruleum mare », XL (« ces cieux que tu règles » dit le poète s'adressant à Dieu).

⁶⁸³ Le Jardin des plantes a été renommé par la Convention en 1793 Muséum d'histoire naturelle. C'est sous la direction de Buffon, de 1739 à 1788, que ses collections s'agrandirent. Les plus grands savants en

où Hugo tourne en dérision les prétentions de la science, il y a sans doute dans la poésie de Hugo une évolution dans les représentations du temps liée entre autres à l'évolution des sciences au cours du XIX^{ème} siècle. Pour autant, les positions exactes de Hugo restent difficiles à déterminer. C. A. Fusil, dans *La poésie scientifique de 1750 à nos jours*, fait ainsi remarquer à plusieurs reprises que l'idée d'évolution, au sens biologique, n'apparaît pas clairement dans les textes de Hugo. Il écrit à propos du poème « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, 26) :

... la seule conception qui relève de la science est celle de la vie universelle. Le thème effectivement était un des plus beaux qui fût offert par la science moderne à la poésie, et V. Hugo l'a développé en paroles magnifiques ; mais il ne lui a pas donné le caractère scientifique du transformisme, dont les savants parlaient alors autour de lui...⁶⁸⁴

Cette absence n'est pas à mettre au compte d'une ignorance de Hugo⁶⁸⁵ mais d'une réserve vis-à-vis de la science dont le modèle biologique, à l'époque, imposait un schéma déterministe.

C'est dans cette perspective que les poèmes des *Contemplations* sont à lire. D'une part, Hugo déplace la notion d'évolution du domaine des sciences du vivant à celui de l'astronomie anticipant ainsi sur l'astrophysique du XX^{ème} siècle. D'autre part, si Hugo ne donne aucune place au discours scientifique moderne sur l'évolution du vivant (la comparaison avec le poème de Delille *Les Trois règnes de la nature* est à ce sujet éclairante), il écrit une histoire du vivant (« Tout vit. Tout est plein d'âmes ») qui prend acte qu'*autour de nous tout rêve*.

B. Temps créateur : « À la fenêtre, pendant la nuit » (VI, 9)

Poème spéculatif, « À la fenêtre pendant la nuit » (VI, 9) pose une question qui s'apparente à celle qui ouvre la réflexion de Saint Augustin sur le temps dans le livre XI des

minéralogie, chimie, botanique, anatomie comparée, géologie, zoologie, y ont enseigné : ainsi Buffon, Daubenton, Jussieu, Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire, Lamarck.

⁶⁸⁴ Fusil (Casimir A.), *La poésie scientifique de 1750 à nos jours*, Scientifica, 1918, p. 114-115. Autres remarques qui vont dans le même sens : « Même quand l'idée est plus voisine des conceptions de la science moderne [...] l'évolution est assez difficile à reconnaître en des vers comme ceux-ci... » (p. 118) ou encore : « Impossible [...] de dire s'il est créationniste ou darwiniste » (p. 124).

⁶⁸⁵ C'est ce que semble sous-entendre Georges Didi-Huberman dans un article intitulé « L'immanence esthétique », où il écrit à propos de Victor Hugo « naturaliste » que « sa passion pour les sciences naturelles – notamment pour les trésors langagiers de leurs différents jargons techniques – dépassa rarement le niveau d'un encyclopédisme à la Flammarion », in *Revue Alea*, « Estudos neolatinos », Université fédérale de Rio de Janeiro, volume 5, n° 1, janvier - juin 2003, p. 120

Confessions. C'est une question absurde, Augustin le démontre, qui est de savoir ce que Dieu faisait avant la Création. À ceux qui se demandent « Que faisait Dieu avant de créer le ciel et la terre ? » (Livre onzième, chapitre X, p.260), Augustin répond que le temps a été créé avec le monde : « On ne peut concevoir un temps antérieur à l'existence du monde, car Dieu a créé l'un avec l'autre. » (Livre onzième, chapitre XIII, p.262). Hugo répond dans son poème à une question similaire, tout aussi absurde, qui est de savoir ce que Dieu fait maintenant qu'il a créé le monde.

Dieu n'a-t-il plus de flamme à ses lèvres profondes ?
N'en fait-il plus jaillir des tourbillons de mondes ?
Parlez, Nord et Midi !
N'emplit-il plus de lui sa création sainte ?
Et ne souffle-t-il plus que d'une bouche éteinte
Sur l'être refroidi ?

Les interrogations à la forme négative laissent clairement entendre la réponse du poète. Ceux qui pensaient jadis que l'acte de création était incompatible avec l'éternité de Dieu étaient, selon l'expression de Saint Augustin, « pleins de l'erreur du vieil homme ». De même, ils se trompent aujourd'hui ceux qui pensent que « l'effet séditieux limiterait la cause » selon l'expression de Hugo, et que la création signifierait le retrait du Créateur dans une éternité *oisive*⁶⁸⁶.

Qui donc a dit : - C'est bien, Éternel. Assez d'astres.
N'en fais plus. Calme-toi ! -

[...]

Quelle bouche ici-bas peut dire à quelque chose :
Tu n'iras pas plus loin ?

Le déplacement de la question, qui ne porte plus sur le passé de Dieu mais sur son présent, est significatif de l'évolution des connaissances scientifiques. L'idée que le monde présent est celui que Dieu a créé une fois pour toutes est contestée à l'époque de Hugo : elle ne peut donc plus être le présupposé du raisonnement. Le but de la démonstration n'est pas non plus le même. Alors que Saint Augustin cherchait à démontrer l'éternité de Dieu, Hugo cherche à

⁶⁸⁶ La question exacte posée à l'auteur des *Confessions* était la suivante : « S'il était oisif, s'il ne faisait rien, pourquoi ne s'est-il pas toujours abstenu de toute œuvre dans la suite des temps comme dans le temps précédent ? » (Livre onzième, Chapitre X, p. 261)

La question posée indirectement par Hugo est celle-ci : s'il est oisif, s'il ne fait rien, pourquoi Dieu ne s'est-il pas toujours abstenu de toute œuvre ?

montrer que la création est essentiellement temporelle et qu'elle est donc encore et toujours à venir, anticipant ainsi sur l'idée que l'univers est en expansion⁶⁸⁷.

Sous l'élargissement sans fin, la borne plie ;
La création vit, croît et se multiplie ;

Hugo adopte, d'un point de vue scientifique, une position plutôt marginale pour son époque. Il fait sienne l'idée que le temps n'est pas une illusion, qu'il y a bien, comme le montre alors la thermodynamique, une « flèche du temps » dans les processus physiques (entropie), sans pour autant accepter la thèse d'un refroidissement inéluctable de l'univers. Le temps de l'univers est un « éternel avril » pour Hugo, non que l'univers ne change pas mais parce qu'il est sans cesse renaissant⁶⁸⁸.

Le périphrase du poème 9 du livre VI, composé du titre « À la fenêtre, pendant la nuit » et de l'indication qui suit le poème « Marine-Terrace, avril 1854 », donne l'impression que le poète décrit ce qu'il voit à la fenêtre, pendant la nuit, de sa maison de Marine-Terrace à Jersey : les « étoiles », « les branches noires », « l'océan blêmi », « les nuages », « le vent ». L'utilisation de termes évoquant la vue, dont voici quelques exemples dans les premières strophes du poème : « il [l'homme] regarde », « Ce ciel que nous voyons », « Pour toute vision, aurons-nous sur nos têtes / Toujours les mêmes cieux ? », rappelle la situation d'énonciation verbalisée dans le périphrase. Les trois premières strophes forment une sorte de prologue, détaché des autres parties du poème par le « blanc » et la numérotation dont la fonction est de développer cette position énonciative⁶⁸⁹.

Le poète contemple le ciel à la fenêtre pendant la nuit, mais le ciel est avant tout ici l'objet d'un questionnement, ce qui différencie ce texte des poèmes de la contemplation *hic et nunc*. On relève ainsi pas moins de vingt-cinq questions directes : « Qui nous dit, à nous, jongs du marais... ? », « Qui donc a vu la source et connaît l'origine ? », « Qui donc... ? », « Qui donc a dit... ? », « Quelle bouche ici-bas... ? ».

⁶⁸⁷ La théorie de l'expansion de l'univers, exposée par l'astrophysicien Hubble, date des années 1930. Cependant, au XIX^{ème} siècle, on avait remarqué que la théorie newtonienne de la gravitation universelle impliquait l'hypothèse d'une expansion pour contrebalancer l'attraction dont l'effet aurait dû être, à terme, l'effondrement de l'univers sur lui-même.

⁶⁸⁸ Pour une autre approche du poème, voir Paule Petitier « Astronomie, histoire ouverte et poétique de la connaissance » in *Victor Hugo*, n° 4, Science et technique, *Revue des lettres modernes*, 1999, pp. 43-58.

⁶⁸⁹ D'après René Journet et Guy Robert, la division en parties n'est pas initiale, elle a été ajoutée en même temps qu'ont été ajoutées les trois premières strophes qui forment une sorte de prologue. Le poème commençait à l'actuel vers 22.

L'astre est-il le point fixe en ce mouvant problème ?
Ce ciel que nous voyons fut-il toujours le même ?
Le sera-t-il toujours ?
L'homme a-t-il sur son front des clartés éternelles ?
Et verra-t-il toujours les mêmes sentinelles
Monter aux mêmes tours ?

Le regard sur le monde, au lieu d'être immédiat, se complique d'une projection temporelle, tantôt rétrospective (« Ce ciel que nous voyons fut-il toujours le même ? »), tantôt prospective (« Le sera-t-il toujours ? »), qui fait du temps l'objet d'une construction. Les questions, en impliquant la possibilité d'une réponse négative, obligent le poète à se situer dans un univers où il doit se déposséder de ce qu'il croyait être sien : « Donc ne nous disons pas : - Nous avons nos étoiles. - » La représentation d'un cosmos infini mais clos, car conçu comme espace vide, gardé par les « étoiles sentinelles » (*Isaïe*, LXII, 6), cède alors définitivement la place à celle d'un univers ouvert car temporel, où le temps est constitutif de la réalité du monde. La position de témoin conférée à l'homme (« La création vit, croît et se multiplie ; / L'homme n'est qu'un témoin... ») n'est pas une position surplombante comme celle de la raison qui chercherait à percevoir l'ordre intelligible et éternel du monde. Le poète regarde le ciel à sa fenêtre, non *sub specie aeternitatis*, mais dans le temps présent, et c'est ce point de vue présent qui est l'objet d'un travail poétique et philosophique dans le texte.

En effet, la trajectoire du poème consiste à ramener, en une sorte de mouvement de spirale, à la définition du moment présent, qui était le point de départ du poème, en lui donnant un autre sens.

Dans la première partie du poème, ce que perçoit le poète se dérobe à lui (« Les nuages ont l'air d'oiseaux prenant la fuite ; / Par moments le vent parle, et dit des mots sans suite, / Comme un homme endormi »), s'écoule comme le sable d'un sablier (« L'homme n'a rien qu'il prenne, et qu'il tienne, et qu'il garde⁶⁹⁰ »), disparaît (« Il tombe heure par heure, et, ruine, il regarde / Le monde, écroulement »).

Tout s'en va. La nature est l'urne mal fermée.
La tempête est écume et la flamme est fumée.
Rien n'est hors du moment,
L'homme n'a rien qu'il prenne, et qu'il tienne, et qu'il garde.
Il tombe heure par heure, et, ruine, il regarde
Le monde, écroulement.

⁶⁹⁰ Selon René Journet et Guy Robert, ce vers ne comporte pas de virgules. Elles ont été probablement ajoutées par les éditeurs.

« Tout s'en va ». Le passé n'est déjà plus, le futur n'est pas encore, je ne connais du temps que le présent : « Rien n'est hors du moment ». Mais, en même temps, rien de ce qui existe dans le présent ne demeure : « L'homme n'a rien qui ... » Le passage de « tout » à « rien », la reprise de « rien » d'un sens positif à un sens négatif, conduit à la métaphore finale du « monde, écroulement » où le dernier mot vient, par son ampleur funeste (avec son premier accent sur le son /é/ et ses quatre syllabes qui emplissent la dernière mesure du vers), non consolider le mot auquel il est syntaxiquement apposé, mais en dire l'inanité en en faisant même disparaître la dernière syllabe (coupe sur /e/ atone, dite « enjambante »). Le monde miné, rongé, s'écroule à mesure que le temps passe, « heure par heure ». Le lien entre les trois mots, « monde », « écroulement » et « moment », marqué par la rime, est signifié aussi par le rappel graphique (les deux premières lettres de « monde » et les quatre dernières de « écroulement » forment le mot « moment »). Le temps dans sa constante mobilité donne ses attributs au paysage : « Les étoiles, points d'or, percent les branches noires ; / Le flot huileux et lourd décompose ses moires / Sur l'océan blêmi ». La question de savoir si ce qui existe a toujours existé et existera toujours, ne concerne pas l'homme, être corruptible, mais « l'astre », longtemps considéré comme « point fixe », les « clartés », dites « éternelles », et remet en cause, bien au-delà du dogme de la fixité des étoiles, l'idée que l'univers a été créé une fois pour toute. Si « rien n'est hors du moment », c'est-à-dire, si tout passe, l'univers aussi passe : le ciel, les étoiles, l'astre sont corruptibles⁶⁹¹.

Dans la dernière partie du poème, le présent n'est plus ce qui passe et meurt, mais ce qui advient « peut-être en ce moment », dans une nouveauté inouïe :

Qui sait ? que savons-nous ? sur notre horizon sombre,
 Que la création impénétrable encombre
 De ses taillis sacrés,
 Muraille obscure où vient battre le flot de l'être,
 Peut-être allons-nous voir brusquement apparaître
 Des astres effarés ;

Des astres éperdus arrivant des abîmes,
 Venant des profondeurs ou descendant des cimes,
 Et, sous nos noirs arceaux,

⁶⁹¹ À titre de comparaison, citons cette strophe de « Coeruleum mare », poème XL de *Rayons et Ombres* où la vision du ciel reste traditionnelle, « spectacle prodigieux » de la voûte céleste, « mer d'azur », lieu de vérités, même si ces vérités sont « trop lointaines ».

*À travers mon sort mêlé d'ombres,
 J'aperçois Dieu distinctement,
 Comme à travers des branches sombres
 On entrevoit le firmament !*

Entrant en foule, épars, ardents, pareils au rêve,
Comme dans un grand vent s'abat sur une grève
Une troupe d'oiseaux ;

Le poète est toujours à sa fenêtre, le temps est toujours le présent. Mais la visée⁶⁹² du présent change et s'inverse : de passée, elle devient future. Alors que dans la première partie du poème, tout ce qui est présent est perçu comme déjà passé, dans un mouvement de fuite où « tout s'en va », où les êtres et les choses sont menacés de décomposition, dans la dernière partie, le mouvement s'inverse. Le présent n'est plus une ligne de fuite tournée vers le passé mais au contraire, ce qui, « sur notre horizon sombre » vient du futur « vers nous ». Le poète, comme le guetteur ou le veilleur de nuit (ce ne sont plus les étoiles qui sont les sentinelles), attend ce qui « sur nos bords, sur nos monts » va peut-être brusquement apparaître : « Des flottes de soleil... / Des astres éperdus... / Entrant en foule... / Comme dans un grand vent s'abat sur une grève / Une troupe d'oiseaux ; / Surgissant... / Montant vers nous... / ...une grande marée / De constellations ».

Le mouvement du poème consiste donc à passer du constat fait dans la première partie selon lequel rien ne dure à l'affirmation selon laquelle rien n'est fini :

Peut-être que demain le Créateur terrible,
Refaisant notre nuit, va contre un autre crible
Changer le firmament.

Dans ce mouvement de spirale, mouvement qui est ici à la fois celui du poème dans son énonciation et celui du temps représenté, le temps s'ouvre et se retourne dans une torsion, faisant de Dieu non plus celui qui est à l'origine, *en avant de* (« Qui donc a vu la source et connaît l'origine ? »), mais celui qui est *derrière* : « Car la création est devant, Dieu derrière. »

L'amplification syntaxique, une longue phrase qui se poursuit de la quinzième à la dix-septième strophe avec des reprises internes (anaphores « Des astres effarés / Des astres éperdus », parallélismes « Sur nos bords / sur nos monts », ou antithèses « Venant des profondeurs / descendant des cimes ») et des appuis en début de vers (les verbes au participe présent : « venant », « Entrant », « Surgissant », « Montant ») qui relancent son mouvement, longue phrase qui fait elle-même partie d'un mouvement plus large qui se poursuit tout au

⁶⁹² On reprend ce terme à la linguistique, où il désigne, on le rappelle, le point de vue adopté par le locuteur pour situer un procès, point de vue ou « visée » qui s'ajoute aux deux paramètres traditionnellement retenus comme nécessaires pour situer un procès, à savoir le moment de l'événement et le moment de la parole. Voir la présentation de la théorie de Reichenbach dans Partie I, chapitre 4.

long de la dernière partie du poème, donnent au temps de l'énonciation une continuité qu'il n'avait pas jusqu'alors. Cette attention au futur qui arrive (notons le passage de « Peut-être que demain » à « Peut-être en ce moment » qui signale l'imminence de ce futur), conjuguée à la continuité énonciative (d'autres procédés rythmiques, comme les allitérations en /ff/, contribuent à cette continuité), rapprochent la fin de ce poème des poèmes de la contemplation. Ce rapprochement n'est cependant que partiel.

En effet, la structure strophique (l'emploi du sizain) et le changement de mètres (alexandrins et hexasyllabes), apportent une discontinuité. Hugo aurait pu, comme il le fait dans « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, 26), changer de système métrique mais il ne le fait pas, gardant cette différence avec les poèmes de la contemplation⁶⁹³ qui n'est pas seulement formelle. Le futur est imminent et il possède dans cette imminence une réalité qui l'oppose au « Possible ». Mais il n'est pas actuel, au contraire de la durée vécue dans les poèmes du *hic et nunc*. La répétition de « peut-être » qui marque toute la fin du poème fait du temps à venir un temps virtuel dont l'ouverture est corollaire d'une ramification. En d'autres termes, le temps futur, le temps à venir, n'est pas, comme le temps vécu de la durée, continu. Il a une discontinuité qui est liée au fait qu'il n'est jamais donné d'avance. L'anaphore de « peut-être » à quatre reprises ne signifie pas le piétinement du même, la répétition d'une ressemblance. Chaque occurrence, différente des autres dans le temps de l'énonciation, ouvre une variation, faisant du temps non une ligne continue mais une ramification imprévisible dont les métaphores, dans leur foisonnement, forment les nœuds. La réussite de Hugo dans ce poème est d'avoir montré à la fois la réalité du temps qui passe et sa virtualité. « Le temps est invention ou il n'est rien du tout » écrira Bergson⁶⁹⁴.

L'univers, « horizon sombre [...] où vient battre le flot de l'être », change continuellement sans qu'on sache à l'avance ce qu'il sera. Il n'est pas en effet seulement une étendue mais une durée.

Sous l'élargissement sans fin, la borne plie ;
La création vit, croît et se multiplie ;

C'est dans ce sens que l'univers, tel qu'il est décrit par Hugo, tel qu'il sera pensé par Bergson, est une création continue, non parce qu'il serait la manifestation réitérée de l'acte divin (comme chez Descartes), d'un ordre ou d'un programme (comme chez certains naturalistes), mais parce que, temporel, en se transformant, il s'invente continuellement lui-

⁶⁹³ Voir Partie II, chapitre 1.

⁶⁹⁴ Bergson, *L'évolution créatrice*, PUF, 2009 (1^{ère} éd. 1907), p. 341.

même⁶⁹⁵. La fin des certitudes⁶⁹⁶ (« Savons-nous où le monde en est de son mystère ? », « Qui sait ? Que savons-nous ? ») fait apparaître la liberté du devenir. « Pour Bergson, écrit G. Poulet, devenir ne signifie plus *être changé* mais *changer* ; c'est-à-dire l'acte par lequel, en se transformant, l'être incessamment s'invente lui-même⁶⁹⁷. »

Le poème « À la fenêtre, pendant la nuit », décrivant la réalité du monde, pose non la question de l'existence de Dieu mais celle de la réalité du temps. Il construit, dans sa torsion du présent, un nouveau rapport au temps pensé à partir du futur où, partie prenante de l'univers, le temps, parce qu'il est indétermination, est création : « Peut-être que demain, le Créateur terrible... »

C. « Mise en intrigue » du temps du monde et du temps des âmes : « Saturne » (III, 3)

Poème astronomique par son titre, le poème « Saturne » (III, 3) est aussi un poème du temps humain, à la fois par sa composition et par le sens que Hugo y donne à sa contemplation de « la nuit étoilée ».

Le poète regarde le ciel et songe aux morts. Il ne se demande pas où ils sont (question traditionnelle, de l'antiquité païenne à la chrétienté : *ubi sunt* ?), mais ce qu'ils font (« je songe souvent à ce que font les morts », III, 3), substituant ainsi au dogme des lieux théologiques fixes (le purgatoire, le paradis, l'enfer⁶⁹⁸), une pensée du temps. L'immortalité de l'âme, pour Hugo, ne signifie pas absence de temps. Certes, le mort est hors du temps mesuré, « hors du temps, de l'espace et du nombre » :

⁶⁹⁵ À titre de comparaison, on peut citer une strophe de Lamartine où l'écart avec la pensée de Hugo est flagrant :

*Lorsque du Créateur la parole féconde,
Dans une heure fatale, eut enfanté le monde
Des germes du chaos,
De son œuvre imparfaite il détourna sa face,
Et d'un pied dédaigneux le lançant dans l'espace,
Rentra dans son repos. (Méditations poétiques, VII, « Le désespoir »)*

⁶⁹⁶ Titre d'un ouvrage du physicien Ilya Prigogine (éd. Odile Jacob, 1996) : il y démontre que les apports récents de la physique des processus de non équilibre donnent raison aux intuitions de Bergson. La flèche du temps n'est pas une « illusion », une simple production de notre position d'observateur. L'irréversibilité du temps n'est plus niée dans une physique qui décrit les événements en tant que possibles.

⁶⁹⁷ Poulet (Georges), *Études sur le temps humain*, Plon, tome 1, 1952, Introduction, p. 44.

⁶⁹⁸ Ces notions sont apparues progressivement à travers divers héritages. Ainsi celle de purgatoire est apparue au XII^{ème} siècle où l'on passe de l'adjectif (« feu purgatoire ») au substantif (« le purgatoire ») avec l'idée d'un lieu. Voir « Fin de l'homme et fin des temps » par L.F. Ladaria, in *Histoire des dogmes* sous la direction de Bernard Sesboué, tome 2, L'Homme et son salut, chapitre VIII, Édition Desclée, 1995.

L'âme est partie, on rend le corps à la nature.
La vie a disparu sous cette créature ;
Mort, où sont tes appuis ?
Le voilà hors du temps, de l'espace et du nombre.

(VI, 6 « Pleurs dans la nuit », Partie IX)

Mais l'âme, immortelle, continue à être, si l'on peut dire, dans le temps. Si les âmes des morts sont, c'est qu'elles font quelque chose. Être, c'est faire, pour Hugo. N'ayant plus de corps, étant déchargée du poids de la matière, ne pouvant pas s'incarner dans le présent, elles ne sont plus qu'*aspiration* et *souvenir*. Ces deux termes, qui terminent la section II du poème « Saturne », sont étonnamment proches de ceux qu'utilise Saint Augustin pour définir les représentations que nous avons du temps : le passé et l'avenir n'existent pas, si ce n'est dans notre esprit, en tant que mémoire (nous avons dans le présent de notre conscience des images du passé) et attente (nous anticipons nos actions quoique le futur n'existe pas encore). Ils définissent ainsi l'âme des morts comme conscience temporelle, mémoire et attente. L'âme, détachée du présent, poursuit son chemin car elle se souvient de son humanité (la mémoire est alors sa récompense) et elle va vers Dieu car elle aspire au devenir infini. « J'en suis venu », dit le poète,

À croire qu'à la mort, continuant sa route,
L'âme, se souvenant de son humanité,
Envolée à jamais sous la céleste voûte,
À franchir l'infini passait l'éternité !

[...]

Et qu'ainsi, faits vivants par le sépulcre même,
Nous irions tous un jour, dans l'espace vermeil,
Lire l'œuvre infinie et l'éternel poème,
Vers à vers, soleil à soleil !

Les âmes progressent ainsi indéfiniment vers Dieu, lui seul étant éternel, c'est-à-dire lui seul ayant une existence dépourvue de durée, de succession puisqu'elle est toute entière présente et parfaite (*interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio* selon l'expression de Boèce).

Hugo inverse le rapport traditionnellement établi entre le mouvement des astres et la conscience du temps. C'est parce que l'âme a conscience du temps et non parce que les astres tournent que l'univers est temporel. Le voyage des âmes dans l'univers, idée à la mode au

XIX^{ème} siècle⁶⁹⁹, est pour Hugo ce qui fait advenir celui-ci dans le temps. La lecture de « l'éternel poème » de la création, « vers à vers, soleil à soleil », actualise l'univers dans l'ordre du temps, dans la durée et la succession.

La description de Saturne, « tournant avec fureur », est le corollaire de cette idée. Hugo imagine un astre dépourvu de toute temporalité, un monde qui serait hors du temps parce que nulle âme n'y passe. Saturne, où les âmes des méchants sont emprisonnées et demeurent punies, se meut dans « une éternelle et profonde terreur ».

Saturne ! sphère énorme ! astre aux aspects funèbres !
Baigne du ciel ! prison dont le soupirail luit !
Monde en proie à la brume, aux souffles, aux ténèbres !
Enfer fait d'hiver et de nuit !

Son atmosphère flotte en zones tortueuses.
Deux anneaux flamboyants, tournant avec fureur,
Font, dans son ciel d'airain, deux arches monstrueuses
D'où tombe une éternelle et profonde terreur.

Les phrases nominales, au début de la description, marquent cette absence de temps. Plus que la distance spatiale entre Saturne et le soleil, c'est cette négation du temps, du progrès, de l'avenir qui font de cet astre une prison pour les âmes. Les âmes des méchants demeurent sur Saturne « pour le temps où Dieu voudra punir ». Les méchants n'ont que le souvenir de leurs méfaits et ce souvenir est leur châtement. « La mémoire est la peine, étant la récompense » (« Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26, vers 587). Et si l'aspiration anime encore l'âme des méchants, ce ne peut être que sous la forme du regret. Ils sont « Châtiés à la fois par le ciel et la terre, / Par l'aspiration et par le souvenir ! » Leur âme est « comme un livre déchiré ». L'image du livre est à rapprocher de celle de la lecture du « poème de la création » mais elle est inversée. L'âme du méchant est un « livre déchiré » : il y manque la continuité du texte. On ne peut la lire : elle n'existe plus dans le temps. C'est, en des termes exactement opposés, ce que dit Hugo de « l'éternel poème » de l'univers, « œuvre infinie, en ses formes fécondes » dont la lecture, « vers à vers, soleil à soleil », fait connaître aux âmes « l'évanouissement des

⁶⁹⁹ L'idée que les âmes migrent dans les astres après la mort est banale au XIX^{ème} siècle. « De la fin du XVIII^{ème} siècle à Flammarion, on la rencontre, pourrait-on dire, partout » écrit Pierre Albouy qui donne sur ce sujet de nombreux éléments d'information. Hugo rejoint en particulier la doctrine de Jean Reynaud, fondée sur la solidarité universelle et le progrès infini, « qui représente une composante de l'idéologie démocratique des années 1848 ». Son article « Ciel » a paru dans une publication de *L'Encyclopédie nouvelle*, en 1840, et a été repris dans *Terre et Ciel* en 1854. Voir Pierre Albouy, *La Création mythologique*, Corti, 1985, p. 385-388.

cieux » (« Les Mages », VI, 23), autrement dit « le temps [qui] s'évanouit à l'infini » (« *Magnitudo parvi* », III, 30).

La composition du poème suit le mouvement d'une « pensée inquiète », spéculative, qui apparaît dans l'alternance de quatrains, tantôt isométriques (quatre alexandrins), tantôt hétérométriques (trois alexandrins suivis d'un octosyllabe). Le poème comprend cinq parties numérotées, en chiffres romains, comme les cinq actes d'un poème dramatique. La première partie est un prologue, elle met en situation le songeur qui « S'accoude au bord croulant du problème sans fond ». Elle comprend six strophes. La deuxième partie expose l'idée du poète selon laquelle les âmes des morts volent d'astre en astre durant l'éternité, sauf les âmes des méchants qui demeurent sur Saturne. C'est la partie la plus longue du poème (neuf strophes). La troisième partie décrit Saturne, l'astre-bagne. Elle comporte quatre strophes. Dans la quatrième partie, la plus courte (deux strophes), le poète avoue son ignorance et s'en remet à Dieu. Dans la cinquième, il situe sa vision dans une perspective historique et mythique : les prophètes ont jadis fait le même songe. Cette dernière partie comporte quatre strophes. Hugo met en intrigue une pensée qui consiste à comprendre ensemble le temps de l'univers et le temps de l'âme.

Dans la première partie de cette composition « dramatique », la répétition de la structure « il est des jours ... où », avec sa variante « il est des heures ... où », crée une sorte d'arrière-plan itératif (cette première partie est à la fois anaphorique et itérative selon les termes de Gérard Genette), où se détache l'événement singulier de la pensée. Comparable à un arrière-plan descriptif, elle situe l'événement qui survient « tout à coup » dans un temps répétitif, « jours de brume et de lumière vague ».

I

Il est des jours de brume et de lumière vague,
Où l'homme, que la vie à chaque instant confond,
Etudiant la plante, ou l'étoile, ou la vague,
S'accoude au bord du problème sans fond ;

Où le songeur ...
Médite ...

Où ...

Des heures où, pourvu qu'on ait à sa fenêtre
Une montagne, un bois, l'océan qui dit tout,
Le jour prêt à mourir ou l'aube prête à naître,
En soi-même on voit tout à coup ...

C'est alors qu'il se passe quelque chose. C'est alors que le songeur, attentif à ce qui n'a ni forme ni contour, à ce qui s'évanouit, apparaît, disparaît, au « jour prêt à mourir », à « l'aube prête à naître », « tout à coup » voit avec « l'œil intérieur ». L'attention au temps qui passe, construit dans la linéarité du texte par la répétition de structures similaires et l'amplification syntaxique (une seule phrase se développe tout au long des six strophes de la première partie) et le sentiment de la finitude de toutes choses « en ce vallon d'exil » (selon l'expression biblique citée par le poète) se renversent, dans la deuxième partie du texte, en une hypothèse qui est celle du voyage infini des âmes vers Dieu. Le rapport d'incidence entre la conscience du temps qui passe et l'événement de cette pensée est le point de départ de la deuxième partie. Il est rappelé dans la proposition entre tirets :

II

Donc, puisque j'ai parlé de ces heures de doute
Où l'un trouve le calme et l'autre le remords,
Je ne cacherai pas au peuple qui m'écoute
Que je songe souvent à ce que font les morts ;

Et que j'en suis venu - tant la nuit étoilée
A fatigué de fois mes regards et mes vœux,
Et tant une pensée inquiète est mêlée
Aux racines de mes cheveux ! -

À croire qu'à la mort, continuant sa route,
L'âme, se souvenant de son humanité
Envolée à jamais sous la céleste voûte,
À franchir l'infini passait l'éternité !

Les verbes de parole mettent en situation, à leur tour, la pensée du poète en une longue phrase complexe qui commence par un retour en arrière (« Donc, puisque j'ai parlé de... »), se poursuit par un futur créant une attente (« Je ne cacherai pas... / Que je songe souvent à... »), et se finit par la formulation accomplie d'une pensée se développant sur plusieurs strophes (« Et que j'en suis venu... / À croire que... / Et que ... / Et qu'ainsi ... / Et que ... »). Le lien entre la première et la deuxième partie est essentiel : le temps qui passe et qui donne à l'homme la conscience de sa finitude est disposé, dans la deuxième partie, à partir d'un autre moment qui est celui de la mort. Celle-ci n'est plus le point d'arrivée mais le point d'origine du temps : les morts vont « Lire l'œuvre infinie et l'éternel poème, / Vers à vers, soleil à soleil ! » Ce n'est pas un autre temps, un temps de l'au-delà, c'est le même temps (« à la mort, continuant sa route »), mais le « moment regardé » s'est déplacé.

Cette pensée est d'ordre spéculatif, c'est « un rêve », où le poète formule des hypothèses (« Qu'en est-il de ce rêve et de bien d'autres choses ? »), comme l'indiquent le conditionnel et le subjonctif passé dans la quatrième partie : « Oh ! ce serait vraiment un mystère sublime / Que ce ciel si profond [...] / Fût l'intérieur du tombeau⁷⁰⁰ ! » Le poète reconnaît lui-même son absence de certitude : « Il est certain, Seigneur, que seul vous le savez ». La dernière partie du poème qui s'ouvre sur une répétition (« Il est certain aussi que, jadis, sur la terre... ») modifie une nouvelle fois la perspective. À l'aveu d'ignorance du poète, dont le ton si augustinien faisait ressurgir la faiblesse des hommes face à l'éternité de Dieu, succède l'affirmation que les hommes ont une histoire. Jadis, des hommes ont fait le même rêve que le poète.

Il est certain aussi que, jadis, sur la terre,
Le patriarche, ému d'un redoutable effroi,
Et les saints qui peuplaient la Thébaïde austère
Ont fait des songes comme moi ;

[...]

Tandis que l'eau sortait des sources cristallines,
Et que les grands lions, de moments en moments,
Vaguement apparus au sommet des collines,
Poussaient dans le désert de longs rugissements⁷⁰¹ !

Cette évocation historique qui relie les temps anciens et le présent, le moi individuel et la collectivité des hommes, les rêves du poète et la parole des prophètes, et cela dans une même réalité terrestre, apparaît, dans la construction du poème, comme seul moyen de comprendre le temps, c'est-à-dire de penser ensemble ce qui est disjoint et continu. La fable biblique d'un temps originaire, où les prophètes « à l'heure où le jour devant la nuit recule » méditent, est donc le dernier acte d'une mise en intrigue où le temps est pensé à la fois comme temps humain et temps de l'univers.

D. L'échelle des êtres et la mémoire universelle : « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, 26)

L'image de l'échelle des êtres⁷⁰² dans « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, 26) présente *a priori* une vision de la nature traditionnelle, du moins dans le sens où, comme la distinction

⁷⁰⁰ Dans la deuxième partie, l'emploi du conditionnel *j'en suis venu... / À croire... / que... / Nous irions... / Et que chacun ferait ce voyage des âmes*, alors que le futur était possible, marquait déjà l'hypothèse.

⁷⁰¹ L'image biblique du lion rugissant dans le désert est présente aussi dans « Ibo » (VI, 2). Voir Partie II, chapitre 3.

pythagoricienne entre les trois règnes (minéral, végétal, animal), elle ne remet pas en cause le fixisme des espèces. On est loin des théories de l'évolution qui s'imposent au cours du XIX^{ème} siècle. Mais Hugo, en temporalisant l'image, en change complètement le sens.

L'échelle des êtres (ou échelle de la nature, *scala naturae*) est une image qui remonte à l'Antiquité et qui est devenue un lieu commun. Elle correspond à une vision harmonique de la Création où l'ensemble des êtres, animés et inanimés, sont reliés et forment un tout, comme le sont les degrés d'une échelle ou comme le sont les anneaux d'une chaîne (*aurea catena Homeri*), les deux images pouvant être considérées comme des variantes l'une de l'autre. L'image de l'échelle des êtres exprime une vision de la nature fondée sur un principe de continuité. Les êtres, des plus simples aux plus complexes, sont ainsi classés et reliés dans un ordre qui fait ressortir à la fois leurs différences et leurs ressemblances selon le principe *Natura non facit saltum* : la nature ne fait pas de saut. En cela, comme l'indiquent les auteurs de l'article « Échelle des êtres » dans le *Dictionnaire du Darwinisme et de l'Évolution*, elle n'est pas sans annoncer les théories naturelles du XIX^{ème} siècle. Mais ce sens, celui d'une évolution biologique d'une espèce à une autre, n'apparaît pas chez Hugo. On reviendra plus loin sur les modalités et les raisons de cette réticence.

L'image de l'échelle des êtres est utilisée par Hugo dans le sens métaphysique d'une hiérarchie morale ordonnant les êtres de la création, de la plus grande imperfection à la plus haute perfection, celle de Dieu, leur Créateur⁷⁰³.

Au-dessous de l'homme qui contemple,
[...]
Est l'animal courbé vers la terre ; au-dessous
De la brute est la plante inerte, sans paupière
Et sans cris ; au-dessous de la plante est la pierre ;
Au-dessous de la pierre est le chaos sans nom.

Elle établit une hiérarchie entre les êtres : de la pierre, au végétal, à l'animal, (« Le rocher est plus loin, l'animal est plus près ») puis à l'homme, et au-delà, des « esprits purs » jusqu'à

⁷⁰² L'image de l'échelle des êtres est traitée par Pierre Albouy. Voir Albouy (Pierre), *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Corti, 1985, p. 188 et pp. 324 à 326.

⁷⁰³ C'est le sens que Leibniz donne à l'expression dans la citation suivante :

Les espèces sont liées ensemble et ne diffèrent que par des degrés presque insensibles. Et lorsque nous considérons la sagesse et la puissance infinie de l'auteur de toutes choses, nous avons sujet de penser que c'est une chose conforme à la somptueuse harmonie de l'univers aussi bien qu'à la bonté infinie de ce souverain architecte que les différentes espèces des créatures s'élèvent aussi peu à peu depuis nous vers son infinie perfection, Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, livre III, ch. 6, p. 299, éd. Janet, cité dans le *Dictionnaire du Darwinisme et de l'Évolution*, publié sous la direction de Patrick Tort, PUF, 1996, à l'article « Échelle des êtres », volume 2.

Dieu. À mesure que l'on s'élève dans l'échelle des êtres, le poids de la matière diminue inversement à l'accroissement de la lumière qui s'intensifie lorsqu'on se rapproche de Dieu (« la création [...], lente et par degrés, / S'élève à la lumière, et dans sa marche entière, / Fait de plus de clarté luire moins de matière »).

L'image de l'échelle est développée en une « construction » imaginaire de l'univers (le mot est de Hugo). Dans cette vision fortement architecturale, « l'échelle » devient « puits morne et vertigineux », « tour », « gouffre » (« Je viens de te montrer le gouffre. Tu l'habites », dit le spectre faisant écho au premier vers du poème : « L'homme en songeant descend au gouffre universel »), les « degrés » de l'échelle sont les « spirales funèbres » d'une « Babel renversée », l'azur est un « mur », à travers lequel les « brèches » de la mort font un jour blême, et la nuit est un « caveau » dont « La porte, affreuse et faite avec de l'ombre, est lourde⁷⁰⁴ ».

Cependant, Hugo ne se contente pas de cette vision architecturale qui attribue, dans un monde ordonné, une place fixe à chaque créature. L'image de l'échelle des êtres a pour Hugo un sens temporel.

Précisons déjà que ce sens temporel ne se limite pas à la temporalité abstraite qu'implique le fait d'appréhender les différents degrés de la création. Lorsque le spectre dit : « Tu vois monter à toi la création sombre » (vers 132), la position occupée par chaque créature est fixe et seul se déplace le point de vue de celui qui examine la suite des êtres. Le temps de cette action est alors celui qu'il faut pour concevoir cette idée. C'est le sens qu'il faut donner à l'image de l'échelle dans le texte de la *Préface de Cromwell* où l'important est la dualité de la nature humaine (l'homme est « l'anneau commun des deux chaînes d'êtres qui embrassent la création, de la série des êtres matériels et de la série des êtres incorporels ; la première partant de la pierre pour arriver à l'homme ; la seconde, partant de l'homme pour finir à Dieu⁷⁰⁵. »⁷⁰⁶)

⁷⁰⁴ Voir à ce sujet les deux chapitres de Jean Gaudon, « Profondeur, profondeurs » et « Architectures d'ombre », in Gaudon (Jean), *Le Temps de la contemplation*, troisième partie, Flammarion, 1969, pp. 279-312.

⁷⁰⁵ *Préface de Cromwell, Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 7.

⁷⁰⁶ Dans le passage de *France et Belgique* où, après une promenade à Montreuil-sur-mer en 1837, Hugo décrit la nature (« Une chose me frappait hier matin ... », *France et Belgique*, extrait de la lettre XII du 5 septembre 1837, *Œuvres complètes*, volume *Voyages*, p. 641), l'image de la chaîne des êtres n'exprime pas davantage l'idée que les espèces se transforment. Hugo y montre la continuité des formes naturelles (la différence est infime entre un brin d'herbe et un lézard, entre un roseau et une anguille...), laquelle fonde une analogie entre les espèces : « Toute chose se reflète, en haut dans une plus parfaite, en bas dans une plus grossière, qui lui ressemblent », dont le poème des *Contemplation* « Unité » (I, 25) fondé sur l'analogie entre la marguerite et le soleil est une variation. C'est l'Être tout entier, dans son unité qui se transforme en rayonnant (« Et quel admirable rayonnement de tout vers le centre ! »), et non les espèces particulières.

Dans le poème « Ce que dit la bouche d'ombre », l'image de l'échelle des êtres, temporalisée, a une importance centrale : elle configure à la fois le récit de la Création de l'univers et la description du monde présent (« le monde où tu vis », selon l'expression employée par le spectre pour s'adresser à son interlocuteur).

1) La Chute ; l'homme « Roi forçat »

La « bouche d'ombre » utilise tout d'abord l'image de l'échelle des êtres comme schéma explicatif de la Chute originelle. « En des temps dont nous seuls conservons la mémoire », dit le spectre, l'âme de l'univers « Planait dans la splendeur sur des ailes de gloire », puis elle tomba emportée par le poids de la matière. Chaque degré de l'échelle des êtres correspond à une nouvelle forme, de plus en plus lourde, prise par l'âme du monde dans sa chute.

Et l'éther devint l'air, et l'air devint le vent ;
L'ange devint l'esprit, et l'esprit devint l'homme.
L'âme tomba, des maux multipliant la somme,
Dans la brute, dans l'arbre, et même, au-dessous d'eux,
Dans le caillou pensif, cet aveugle hideux.
Êtres vils qu'à regret les anges énumèrent !
Et de tous ces amas des globes se formèrent,
Et derrière ces blocs naquit la sombre nuit.

La cosmogonie de la « bouche d'ombre » présente deux différences avec la *Genèse* qu'il est important de commenter. Dans le récit de Hugo, l'ordre d'apparition des créatures est inverse de celui qu'on trouve dans la *Bible*, l'homme n'a pas la place finale qui lui donnerait une supériorité sur les autres créatures. Il n'a qu'une place intermédiaire dans l'univers, il n'en est ni le sommet ni la base, mais le milieu.

L'homme qui plane et rampe, être crépusculaire⁷⁰⁷,
En est le milieu.

[...]

Sur l'analogie entre les espèces, voir Albouy (Pierre), *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Corti, 1985, p. 324.

⁷⁰⁷ L'expression « être crépusculaire » est utilisée dans « Magnitudo parvi » (III, 30, vers 272) où elle désigne le pâtre, « esprit dans l'immensité » :

*Il sent croître en lui, d'heure en heure,
L'humble foi, l'amour recueilli,
Et la mémoire antérieure
Qui le remplit d'un vaste oubli.*

Fond vil du puits, plateau radieux de la tour ;
Degré d'en haut pour l'ombre et d'en bas pour le jour.
(Vers 392-394)

Être double, « homo duplex », matière (« chair vile » vers 149) et esprit, il est un « point d'intersection » comme disait déjà Hugo dans la *Préface de Cromwell*⁷⁰⁸.

Ce dualisme, hérité à la fois de Platon et du Christianisme, est exprimé dans un vers lapidaire du poème des *Contemplations* : « Roi forçat, l'homme, esprit, pense, et matière, mange » (VI, 26, vers 404), où l'on retrouve des réminiscences pascaliennes. Mais la prosodie hugolienne fait du dualisme de la nature humaine (l'oxymore du « roi forçat » en étant la première expression) une question de rythme plus qu'une question de géométrie.

La division est marquée par les échos sonores à l'intérieur de chaque groupe sémantique binaire : les sons /r/ et /a/ dans « roi » et « forçat », le son /p/ dans « esprit » et « pense », le son /m/ dans « matière » et « mange », et par les similitudes visuelles, ainsi le e unissant « esprit » et « pense », le a reliant « matière » et « mange », les deux expressions formant une antithèse d'autant plus forte que les deux verbes « pense » et « mange » présentent des ressemblances phonétiques : ce sont tous deux des monosyllabes, et ils comportent le même son /ã/. Du coup, les graphies an/en acquièrent dans le vers de Hugo une valeur d'opposition sémantique qu'elles n'ont pas dans la langue. L'alexandrin, brisé par la division sémantique, comporte des mesures brèves marquées par les nombreux accents [3/1/2/1/4/1]. Le patron syntaxique (un groupe nominal fondé sur une opposition à laquelle est apposée une double proposition dont le sujet est « l'homme » et dont les deux verbes sont coordonnés et développent chacun l'un des éléments de l'opposition) ne donne que l'illusion d'une construction harmonieuse du vers, la césure - si on peut encore l'appeler ainsi - étant placée en décalage par rapport aux articulations de la syntaxe. Le vers semble boiteux, comme l'est ce « roi forçat » sorti d'un bain hugolien.

La seconde différence avec la *Genèse* est la façon de considérer l'origine du mal. Ce n'est pas Ève et Adam qui commettent « la première faute », selon l'expression consacrée reprise par Victor Hugo dans le vers « Or, la première faute / Fut le premier poids ». La réversibilité de la construction attributive, en inversant la cause et la conséquence, donne au mot « poids » le sens d'une cause matérielle et non celui d'une conséquence morale. Ni Dieu, ni les hommes

⁷⁰⁸ *Préface de Cromwell, Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 7.

ne sont à l'origine du mal. « Donc, Dieu fit l'univers, l'univers fit le mal ». Pour exister, l'univers devait sortir de Dieu. Cette mise au monde de l'univers ne se fit pas sans mal. « Dieu sentit une douleur. / Le poids prit une forme... » Le mal résulte fatalement du poids de la matière inhérent à l'univers. Et l'on verra plus loin pourquoi Hugo insiste sur le caractère physique de cette chute : « Le mal était fait ; Tout alla s'aggravant ; [...] L'âme tomba, des maux multipliant la somme / Dans la brute ... »

Cette cosmogonie confère à l'échelle des êtres un sens temporel puisque, d'une part, celle-ci apparaît aux origines de l'univers, et que d'autre part, elle représente par ses degrés, analogues à des « saisies », le mouvement temporel coextensif à la Création. Le monde présent est de même configuré par cette image - l'échelle des êtres, de la bête à l'ange, étant l'image inverse de celle qui explique la Chute originelle. Sa dimension temporelle s'en trouve aussi modifiée : à travers l'image de l'échelle des êtres, Hugo expose l'idée que l'univers tout entier garde la mémoire du passé.

2) L'homme et l'oubli du passé

L'homme n'a pas une position fixe dans l'échelle des êtres. Il monte ou descend les degrés de l'échelle selon qu'il agit bien ou mal. Cette capacité à agir qui le distingue de l'animal⁷⁰⁹ (« Homme, tu veux, tu fais, tu construis, tu fondes ») comporte deux paramètres temporels. Tout d'abord, l'homme a oublié le passé d'avant sa naissance ; il ne connaît pas, à la différence des autres créatures, sa vie antérieure.

L'homme est l'unique point de la création
Où, pour demeurer libre en se faisant meilleure,
L'âme doit oublier sa vie antérieure.

Parce que « Dieu [...] / Casse en son souvenir le fil de son passé », il est libre d'agir, c'est-à-dire de mettre en mouvement son corps et d'agir sur d'autres corps. L'oubli du passé est nécessaire à l'action dans la mesure où - et c'est le deuxième paramètre temporel - celle-ci s'exerce dans le présent de la matière. Bergson aura la même analyse : « notre passé nous demeure tout entier caché parce qu'il est inhibé par les nécessités de l'action présente⁷¹⁰. »

⁷⁰⁹ Hugo oppose ainsi « monstre passif » et « homme intelligent ». L'intelligence de l'homme ne vient pas du fait qu'il serait seul à avoir une âme, mais du fait qu'il est seul capable d'agir librement.

⁷¹⁰ Bergson (Henri), *Matière et mémoire*, op. cit., p. 171.

L'homme, « point d'intersection » dans l'échelle des êtres, est capable, par ses actes, de transcender le passé pour inventer quelque chose de nouveau.

Le discours de « la bouche d'ombre » sur le rachat de l'homme ne se réduit donc pas à une perspective morale opposant de façon manichéiste le corps et l'âme comme semble le penser Cellier lorsqu'il écrit : « L'homme est l'être double dont l'âme est paralysée par le corps. Mais de cette lutte que livre l'âme pour échapper à l'emprise de la matière dépend sa réintégration. Une belle âme échappe à l'étreinte du corps, et remonte dans l'échelle des esprits⁷¹¹. » C'est au contraire lorsque l'âme agit dans la matière⁷¹² que l'homme progresse dans l'échelle des êtres puisque la matière n'est plus alors un poids qui tombe soumis à la fatalité de la gravitation comme dans la Chute originelle. La matière « animée », traversée par le temps, est le lieu d'une rédemption possible. Dans la bête, l'âme est prisonnière, elle expie en un corps où se répète le passé : « Dans le monstre, elle expie ; en l'homme, elle répare. » C'est pourquoi Hugo insistait au début du poème sur le poids de la matière. C'est en imaginant une « physique temporelle » que la matière est conçue comme étant capable de s'animer et de gravir l'échelle des êtres.

3) La mémoire des choses

« Tout est plein d'âmes » signifie que tout a vécu une vie d'homme autrefois et s'est réincarné en une créature inférieure selon le degré de ses fautes passées. Tout être garde mémoire du passé. Le méchant bâtit ainsi sa future geôle, il revivra dans des êtres inférieurs où, « dans l'ombre au fond de la matière », il subira le châtement de ses crimes⁷¹³. Les êtres inférieurs sont des âmes punies, prisonnières de la matière, gardant la mémoire de leur vie

⁷¹¹ *Les Contemplations*, éd. Garnier, sous la direction de Léon Cellier, 1968, note 1, p. 777.

⁷¹² Ainsi dans le rêve que le poète raconte au matin à la femme qu'il aime (« Nous devons être morts dans ce rêve céleste » II, 14. « Billet du matin »), le corps de lumière des amants est composé des souvenirs de ce qu'ils ont aimé de « bon, juste, grand, sublime, ineffable et charmant ».

Tout ce que l'un de l'autre, ici-bas nous aimâmes

Composait notre corps de flamme et de rayons

[...]

Je disais : « Viens-nous-en dans les profondeurs sombres ;

Et mêlant nos appels et nos cris : « Viens ! oh ! viens ! »

« Et moi, je me rappelle, et toi, tu te souviens. »

Éblouis, nous chantions [...]

⁷¹³ Dans le poème 3 du livre III, antérieur à « Ce que dit la bouche d'ombre », Saturne est l'astre où demeurent les âmes punies (« Saturne » III, 3).

passée. L'échelle des êtres s'apparente ainsi à une sorte de « mur des siècles » où se côtoient, pêle-mêle, Nemrod, Clytemnestre, Philippe II, Charles IX ou Judas.

Tout méchant
Fait naître en expirant le monstre de sa vie,
Qui le saisit. L'horreur par l'horreur est suivie.
Nemrod gronde enfermé dans la montagne à pic ;

L'univers présent est la mémoire du passé : « Oh ! comme ici l'on souffre et comme on se souvient ! » (vers 589). Palimpseste universel, la création en ses multiples formes incarne matériellement le passé tout entier, chaque créature « bête, arbre et roche » ayant un rapport analogique avec ce passé. Dans la pierre, l'âme est condamnée à l'immobilité, à la cécité et au silence : « L'âme en ces trois cachots traîne sa faute noire. / Comme elle en a la forme, elle en a la mémoire » (vers 311-312). La matière ne se représente pas le passé, elle le répète inlassablement dans le présent. Les mots de la mémoire se trouvent ainsi employés dans un contexte qui n'a rien à voir avec une intimité psychologique, avec le retour sur soi d'un « je ». Ils réfèrent à une mémoire objective, une mémoire des choses, dans le sens très particulier où les choses se souviennent, c'est-à-dire où elles ont une âme ou une conscience, et où elles ont la forme de ce dont elles sont la mémoire. Il ne s'agit donc pas d'une mémoire interne, associative, se développant par contiguïté ou métonymie⁷¹⁴, mais d'une mémoire externe et métaphorique, où tous les êtres présents, à l'exception des êtres humains, sont les icônes du passé.

Hélas ! hélas ! hélas ! tout est vivant ! tout pense !
La mémoire est la peine, étant la récompense.

Oh ! comme ici l'on souffre et comme on se souvient !
Torture de l'esprit que la matière tient !
La brute et le granit, quel chevalet pour l'âme !
Ce mulet fut sultan, ce cloporte était femme.

L'emploi du participe passé est la marque de cet accompli : le soupir est « expiré » dans les fleurs, le cri est « muré » dans la pierre. Employé comme épithète, en tant que caractérisation accidentelle, il devient, par l'emploi en apposition ou par la substantivation, un élément définissant l'identité : « L'arbre est un exilé, la roche est un proscrit. »

⁷¹⁴ Hugo analyse le fonctionnement de la mémoire associative dans plusieurs passages des *Alpes et Pyrénées* (27 juillet 1843 et 11 août 1843) où il évoque le voyage fait en Espagne pendant l'enfance : les souvenirs de son enfance en Espagne lui reviennent grâce au bruit d'un char à bœufs et à la contemplation d'un volet vert, l'objet conservant en lui le passé. (Voir *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Voyages*, p. 779- 780 et p. 820-821)

Ce gouffre c'est l'égout du mal universel.
Ici vient aboutir de tous les points du ciel
La chute des punis, ténébreuse traînée.

Les créatures expient leur passé dans la forme matérielle prise par leur âme. « Hélas ! le cygne est noir, le lys songe à ses crimes ». Dans la métaphore (le sultan mulet, le gouffre égout) ou l'oxymore (le cygne noir, le lys criminel), l'écart entre les termes marque une tension temporelle qui fait de la figure un vestige généalogique.

4) Le rêve de la matière : un présent non actualisé

« L'échelle vaste est là. » Le châtiment, ce n'est ni après ni ailleurs, c'est maintenant et ici, dans la prison d'une matière où l'âme ne peut agir. Les pierres sont des âmes condamnées « pendant des millions d'années » à songer, pétrifiées dans leur propre épouvante (« Pleurs dans la nuit », VI, 6). Mais les cailloux « tout pénétrés de crimes, / Dans l'horreur étouffés, scellés dans les abîmes » ont tout de même une vie.

La ruine, la mort, l'ossement, le décombre,
Sont vivants. Un remords songe dans un débris. (vers 596-597)

Les créatures les plus noires, les plus laides, les plus obtuses, rêvent. Elles rêvent dans un présent qui ne peut se réaliser dans l'action mais qui existe tout de même.

Vous avez des méchants de tous les univers,
Condamnés qui, venus des cieus les plus divers,
Rêvent dans vos rochers ou dans vos arbres ploient.
- / - - - - // - - - - / - -
(vers 557-559)

La « figure aspectuelle » combinant l'accompli (« Vous avez des méchants [...], condamnés qui ») et le mode d'action des procès « rêver » et « ployer » n'impliquant aucune borne⁷¹⁵, tous deux au présent, tous deux portant l'accent d'une mesure très courte, placés au début et à la fin du même vers, ouvre la mesure temporelle du vers sur une durée plus vaste, suggérée dans les échos sonores (les allitérations en /r/ et en /v/). La matière, malgré son

⁷¹⁵ Ce sont des verbes d'activité, impliquant une certaine durée, marquant un changement dans l'intervalle de temps pris en considération, mais qui n'ont pas de borne inhérente après laquelle le procès ne pourrait plus continuer.

inertie, est vivante. Quelque chose flotte, vit, remue : « On en sent quelques-uns frissonner et trembler » (v.562).

Homme ! autour de toi la création rêve.
Mille êtres inconnus t'entourent dans ton mur.
Tu vas, tu viens, tu dors sous leur regard obscur,
Et tu ne les sens pas vivre autour de ta vie :
[...]
Pendant que...
[...]
Pendant que...
[...]
Pendant que...
[...]
Pendant que...
[...]
Pendant que...
[...]
Pendant que...
[...]
À travers le taillis de la nature énorme,
Flairant l'éternité de son museau difforme,
Là, dans l'ombre, à tes pieds, homme, ton chien voit Dieu.
(vers 444-477)

Au temps de l'homme, temps compté où l'homme ne vit que pour son « ventre » dans la cécité de l'esprit (« tu vas, tu viens, tu dors »), la « bouche d'ombre » oppose le temps des bêtes et des choses. À la répétition de la locution « pendant que » qui martèle le décompte du temps des hommes s'oppose un autre temps, non mesuré, qui s'écoule dans l'ombre. Proche en cela du temps vécu de la contemplation, il en diffère par le présent d'une matière tellement absorbée en elle-même qu'elle ne peut s'en abstraire qu'en rêvant. « Il y a du rêve dans ces âmes tombées ». C'est ce rêve de la matière⁷¹⁶, à la fois présent et sans prise sur l'action, qui amène un renversement paradoxal, puisque les choses et les bêtes *en comprenant* le passé et l'avenir, *rêvent* l'éternité.

Homme et roche, exister, noir dans l'ombre vivante !
Songer, pétrifié dans sa propre épouvante !
Rêver l'éternité !
Dévorer ses fureurs, confusément rugies !
Être pris, ouragan de crimes et d'orgies,
Dans l'immobilité !
(« Pleurs dans la nuit », VI, 6)

⁷¹⁶ Dans le sommeil, l'homme est ramené à sa matérialité : il rêve mais il ne peut agir.

*L'homme, comme la brute abreuvé de néant,
Vide toutes les nuits le verre noir du somme.
La chaîne de l'enfer, liée au pied de l'homme,
Ramène chaque jour vers le cloaque impur
La beauté, le génie, envolés dans l'azur* (vers 406-410)

Hugo donne à l'expression « rêver l'éternité » un double sens, le groupe nominal pouvant avoir à la fois la fonction de complément circonstanciel de temps (l'expression signifie alors rêver pendant l'éternité) et celle de complément d'objet (l'expression signifie alors, selon que le verbe est considéré comme intransitif ou transitif, rêver de l'éternité, ou rêver l'éternité, c'est-à-dire l'imaginer, la façonner, la concevoir).

C'est pourquoi le monde de la matière, dans le présent latent de son existence, est pour Hugo à la fois terrifiant et fascinant. Cela souffre et cela rêve dans les bas-fonds de l'univers.

Dans cette profondeur terrible, une âme rêve !
Que fait-elle ? elle songe à Dieu !

« Ce que dit la bouche d'ombre » propose une histoire du vivant qui n'a rien à voir avec les poèmes didactiques d'un abbé Delille, organisés selon un plan analytique reproduisant une logique scientifique.

Loin des théories à la mode, Hugo reprend la vieille image de l'échelle des êtres mais il lui donne un sens tout à fait nouveau, temporel, en en faisant une représentation de la mémoire du monde présente en la matière. Cette compréhension de l'univers, et de la place de l'homme dans l'univers, mêle de façon étonnante une métaphysique de la matière à des intuitions biologiques, où l'on croit entendre Bergson. Tout vivant est conscient en droit⁷¹⁷, cette conscience s'articulant différemment avec la matière selon que la mémoire est répétition ou représentation⁷¹⁸. Le poème « Ce que dit la bouche d'ombre », quoiqu'il ne soit pas un récit, raconte bien une histoire de la vie universelle, où le terme d'histoire se justifie par l'idée que la matière est consciente. L'âme du monde est présente dans le « tumulte superbe⁷¹⁹ ».

E. Théorie de l'évolution et solidarité universelle : « J'aime l'araignée et j'aime l'ortie... » (III, 27)

Si Hugo donne à l'échelle des êtres une dimension temporelle essentielle, il ne rejoint pas pour autant les théoriciens de l'évolution. Nulle place n'y est faite dans *Les Contemplations*.

⁷¹⁷ « J'estime que le vivant est conscient en droit » in Bergson (Henri), *La pensée et le Mouvant*, PUF, 1990 (1^{ère} éd. 1934), p. 100-101.

⁷¹⁸ Sur la distinction faite par Bergson dans *Matière et mémoire*, entre « les deux formes de la mémoire », la mémoire qui représente le passé et la mémoire qui répète le passé, voir les précisions données dans la partie II, chapitre 2.

⁷¹⁹ « Une pensée emplit le tumulte superbe » (vers 43).

Et vingt ans plus tard, avec *L'Art d'être grand-père*, le constat est le même. « J'approuve ce Buffon » écrit Hugo dans le « poème du Jardin des plantes », c'est-à-dire qu'il approuve le « bonhomme⁷²⁰ » qui créa ce jardin, « paradis suave orné de loups ». Mais cette approbation laisse deviner bien des réserves, par exemple dans l'admiration carnavalesque pour les « ours plus savants que ceux de la Sorbonne », ou dans l'idée malicieuse que « Buffon avait prévu Jeanne », tournant en dérision et le finalisme providentialiste et le déterminisme scientifique. La promenade du poète et de ses petits-enfants, Jeanne et Georges, au Jardin des plantes, consacre la rencontre des enfants et des bêtes, de l'ange et de la face sombre de l'Infini, du « tremblant nouveau-né » et du « créateur flagrant », de « l'infiniment charmant » et de « l'infiniment grand » mais ne fait nulle place, si ce n'est par la dérision, aux théories de l'évolution.

Pendant que nous donnons des ordres à la terre,
 Rois copiant le singe et par lui copiés,
 Doutant s'il est notre œuvre ou s'il est notre père,
 Tout en bas, dans l'horreur fatale, sous nos pieds,

On ne sait quel noir monde étonné nous regarde,
 Et songe [...]
 (IV, « Le poème du jardin des plantes », 6 « À Jeanne »)

Même dotée d'un cou de girafe, selon l'image de Hugo, la science ne voit que d'un côté du mur. Elle n'entend pas rugir le grand lion. « Un certain esprit scientifique de nos jours n'est pas moins étroit que l'esprit religieux⁷²¹. »

Il y a pour Hugo dans l'idée que chaque espèce, chaque être se différencie des autres par des caractères qui lui sont propres, un principe d'identité et, plus encore, d'altérité, principe plus métaphysique que biologique⁷²², sur lequel il ne cède pas. En effet c'est, d'une certaine

⁷²⁰ Malgré la rime Buffon / bouffon (« Je contemple, au milieu des arbres de Buffon, / Le bison trop bourru, le babouin trop bouffon »), ce n'est pas le naturaliste qui est visé mais la Sorbonne qui a contraint Buffon à se rétracter après la publication de *La Théorie de la terre* (le savant avait osé donner à la Terre un âge approximatif de 74 000 ans alors que l'Eglise soutenait qu'elle en avait 6 000) mais aussi l'ancienne Faculté de Théologie, tous les scientifiques, qui tentent d'imposer la science comme seule explication du réel.

⁷²¹ *Proses philosophiques de 1860-1865, Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie*, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », 1985, volume *Critique* p. 705.

⁷²² La question de la définition d'un individu au sens biologique est l'une des premières abordées par Bergson dans *L'Évolution créatrice*. Elle demeure d'actualité : « La question de la nature et des limites de l'individualité biologique est l'une des plus délicates que puisse aujourd'hui traiter l'épistémologie des sciences du vivant. Son examen historique démontre assez clairement qu'il s'agit d'une question essentielle, puisque son articulation est demeurée globalement la même après l'apparition de la génétique moderne qu'après l'irruption de la théorie cellulaire dans la première moitié du XIX^{ème} siècle » (*Dictionnaire du Darwinisme et de l'évolution*, article « Individualité biologique », volume 2). C'est aussi l'objet de l'article « Les chimères de la biologie » de Philippe Descamps qui écrit « le réel n'est pas

façon, à partir de ce postulat - l'idée du Moi - , qu'il prouve, comme il le dit dans *Philosophie*, qu'il y a « Quelqu'un ». Le « Moi de l'infini » est dans tout *autre* que j'ai en face de moi.

Une houillère ne produit pas un gland ; un chêne ne produit pas un œuf ; un condor ne produit pas un homme. Le jour où je verrai un oiseau éclore d'un bouton d'aubépine, ce jour-là seulement, je croirai que le bourgeon de la matière s'est ouvert, et que l'intelligence ailée et rayonnante en est sortie. [...]

L'univers posé comme prémisse, c'est un impérieux raisonnement qui commence. [...] Cette immense démonstration commencée par les azurs, les espaces, les océans, les étoiles, et déduite de phénomène en phénomène par toute la réalité palpable, visible ou concevable, s'arrête en chemin et laisse là le penseur ; et le monde ne conclut pas.

Si ! le monde conclut.

Sa conclusion, c'est : Quelqu'un⁷²³.

La présentation ironique de la théorie de l'évolution (l'idée qu'un condor puisse produire un homme, qu'un oiseau puisse naître d'une fleur...) est un élément important dans la démonstration de la preuve de Dieu, non tant que Hugo ne croit pas que tout change, y compris les espèces⁷²⁴, mais parce qu'il voit, dans la conception mécaniste du devenir de l'univers, une atteinte au « sentiment intime⁷²⁵ », à la « conscience⁷²⁶ » qui, seule, face à la « présence de ce fait permanent, prodigieux⁷²⁷ », permet de dire : « Il y a moi, mais il y a autre chose. La manifestation sidérale est là⁷²⁸ ».

C'est aussi une affirmation de la « solidarité universelle » paradoxale puisqu'elle passe par l'affirmation de la différence. Le discours de la Table du 24 avril 1854, repris dans « Ce que dit la bouche d'ombre », peut ainsi se lire comme un discours politique récusant le

rationnel » in *Hugo et la chimère*, « Actes du colloque de Grenoble », *Recherches et Travaux*, n° 62, Université Stendhal, 2003, p. 179.

⁷²³ *Proses philosophiques de 1860-1865, Philosophie*, in *Œuvres Complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 503.

⁷²⁴ Dans *Promontorium somnii*, Hugo nomme Geoffroy Saint-Hilaire comme représentant de « la science profonde », et déclare après avoir cité le nom d'espèces disparues : « Nier ces êtres est difficile. Les ossements de ces songes sont dans nos musées ». « L'impossible d'aujourd'hui a été le possible d'autrefois » (*Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 668.)

⁷²⁵ *Proses philosophiques de 1860-1865, Philosophie*, in *op. cit.*, p. 502.

⁷²⁶ C'est pour la même raison que Hugo n'adhère pas à la doctrine de la métempsycose, quoiqu'il y fasse allusion dans « Ce que dit la bouche d'ombre » : « Jadis, sans la comprendre et d'un œil hébété, / L'Inde a presque entrevu cette métempsycose » (VI, 26, vers 334-335).

« Dans le *Journal d'Adèle*, Hugo exprime ses réserves lorsque son fils Charles lui fait observer que sa pensée se rapproche de la doctrine de la métempsycose : *Non, répond le père. Dans la métempsycose, l'homme n'a pas conscience du moi* ». (*Les Contemplations*, éd. Garnier sous la direction de Léon Cellier, 1968, note 1, p. 781)

⁷²⁷ *Proses philosophiques de 1860-1865, Philosophie*, in *op. cit.*, p. 503.

⁷²⁸ *Ibidem*, p. 492.

darwinisme social⁷²⁹ qui, partant de l'idée que l'homme fait partie de la nature, considère que les lois des sociétés humaines sont analogues à celles de la nature. À la lutte pour la vie, à la survivance du plus apte, aux lois de l'hérédité, Hugo oppose la compassion, la solidarité et la liberté.

Pourquoi, vous, poètes, parlez-vous toujours avec amour des roses et des papillons et jamais des chardons, des champignons vénéneux, des crapauds, des limaces, des chenilles, des mouches, des vers, des acarus, des vermines, des infusoires ? Assurément ce sont là des êtres malheureux ; et les cailloux et les coquillages donc ! Pourquoi ne parlez-vous pas des punaises, des puces, des poux, des scolopendres, des scorpions, des cancrelats, des cloportes, des crabes, des homards, des oies ? Pourquoi ne plaignez-vous pas les souffrances des bêtes immondes ? [...] Pourquoi avez-vous de la pitié pour la matière organisée et non pour la matière brute ? L'une et l'autre sont à plaindre. Le fer souffre, le bronze souffre, le carcan souffre, le chevalet souffre, le brodequin souffre, le canon souffre, le couteau de la guillotine souffre ; vous plaignez Jeanne d'Arc, plaignez aussi son bûcher. [...]

Je ne parle pas de ce sentiment vague qu'ont eu les poètes de la vie universelle [...] Je parle de la vie des bêtes, des fleurs, des pierres, comme je parlerais de la tienne.

« J'aime l'araignée et j'aime l'ortie » (III, 27), poème écrit le 12 juillet 1855, daté dans le recueil de juillet 1842, a le rythme d'une chanson. Petit poème cosmologique (il comporte 28 vers alors que « Ce que dit la bouche d'ombre » en a 786), il énonce l'idée que ces créatures, méprisées, sont punies pour leur vie antérieure : « elles sont les tristes captives / De leur guet-apens ». Chanson sociale, le poète y défend « l'araignée gueux », moins au nom d'une Raison qui s'affirmerait dans l'univers, qu'au rythme d'une mesure qui rend solidaires tous les êtres.

Si Myriam Roman démontre avec une grande pertinence que Hugo refuse le mécanisme matérialiste des théories du vivant, il ne nous semble pas sûr qu'il cherche, comme elle l'affirme, à « maintenir que c'est bien une *raison* qui œuvre dans la matière⁷³⁰ ». Du moins avons-nous essayé de faire la preuve d'une autre interprétation, en montrant comment le temps faisait œuvre créative dans la matière.

⁷²⁹ La traduction de *l'Origine des espèces* en 1862 par Clémence Royer précédée d'une longue introduction où la traductrice justifie les inégalités entre les hommes par une loi de la nature et s'insurge contre toute tentative pour mener une politique sociale visant à les combler (« Les hommes sont inégaux par nature : voilà le point dont il faut partir. ») est responsable, en partie, de l'accueil mitigé réservé en France à Darwin et des confusions qui ont été faites entre les travaux du biologiste et ce qu'on a appelé le « darwinisme social ». Voir le chapitre « Philosophie et darwinisme », in Conry (Yvette), *Introduction du darwinisme en France au XIX^{ème} siècle*, Vrin, 1974.

⁷³⁰ Roman (Myriam), « L'art et la science au temps de William Shakespeare. Des chiffres et des lettres » in *Victor Hugo, n° 4. Sciences et Technique. Revue des Lettres modernes*, 1999, p. 34.

▪ Conclusion

Les poèmes des *Contemplations* qu'on a regroupés dans ce chapitre présentent, du point de vue poétique, une double particularité : le temps de l'énoncé dont ils rendent compte est démesuré puisque c'est le temps infini de l'univers mais, à l'inverse, le temps de l'énonciation y est extrêmement construit et, si l'on peut dire, mesuré. Dans ces poèmes de la conjecture, le recours à la strophe, à quoi s'ajoute très souvent une division du texte en séquences, séparées par des « blancs », des étoiles ou des numéros, est largement majoritaire. Le poète y a une double visée : il regarde ce qui est et il regarde le Possible. « La supposition, c'est-à-dire l'ascension à l'étage invisible, tente les grands esprits calculateurs comme les grands esprits lyriques. Le levier de la conjecture peut seul remuer cet incommensurable monde, le Possible. À la condition, il est vrai, d'avoir ce point d'appui, le fait⁷³¹. » Ils font ainsi le lien entre ce que Hugo appelle la « haute science » et la « haute poésie⁷³² » en rendant compte du temps universel, ce temps qui conduit les bêtes et les hommes à mourir, qui détruit les montagnes et fait naître de nouvelles étoiles. Rien n'est fini, rien n'est fixe, tout change, tout est en devenir. Du brin d'herbe aux astres, du caillou aux comètes, en passant par l'homme, tout l'univers existe dans le temps et le changement. Les mots « éternité », « éternel », employés si souvent dans *Les Contemplations*, le sont d'une façon bien particulière puisqu'ils ne désignent pas le plus souvent, comme on pourrait le croire, une absence de temps mais au contraire une durée. « L'éternité, c'est le temps infini⁷³³. »

⁷³¹Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 707.

⁷³²*Ibidem*

⁷³³*Océan Prose*, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Océan*, p. 4.

TROISIÈME PARTIE

Les Contemplations : temps et recueil

INTRODUCTION

L'organisation des *Contemplations* en deux parties « Autrefois » et « Aujourd'hui » et la répartition des poèmes en six livres, ayant chacun un titre et formant une ligne chronologique, donnent au recueil une unité indiscutable. Mais si cette unité est celle du livre - au sens de texte composé - , le recueil n'en est pas moins fait de la discontinuité des poèmes. C'est dans le cadre de cette contradiction qu'on abordera l'étude du temps dans le recueil des *Contemplations* à travers plusieurs approches, générique, génétique et structurelle, qui n'ont nullement l'ambition de faire le tour du sujet.

▪ Les poèmes et le recueil : pièces volantes ou « pierres d'une voûte » ?

Les propos de Hugo au sujet de l'architecture de son recueil sont à lire avec attention et précaution. Il écrit à Noël Parfait, le 12 juillet 1855 : « Les pièces de ce diable de recueil sont comme les pierres d'une voûte. Impossible de les déplacer⁷³⁴ » ; puis à Deschanel, le 15 novembre 1855 : « *Les Contemplations* sont un livre qu'il faut lire tout entier pour le

⁷³⁴ Victor Hugo à Noël Parfait, le 12 juillet 1855, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2*. « Victor Hugo publie *Les Contemplations* », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 145.

comprendre [...] Le premier vers n'a de sens complet qu'après qu'on a lu le dernier. Le poème est une pyramide au dehors, une voûte au dedans. Pyramide du temple, voûte du sépulcre. Or dans les édifices de ce genre, voûte et pyramide, toutes les pierres se tiennent⁷³⁵. » Hugo souligne avec raison le caractère composé de son recueil car, s'il existe dans la littérature de grands recueils lyriques composés, la plupart le sont beaucoup moins : dans ces derniers, les poèmes, souvent publiés déjà à part, sont regroupés dans un simple ordre numérique et sont augmentés au fil des éditions. Par contraste, la pratique éditoriale de Hugo confère à chacun de ses recueils une unité définitive : après les *Odes et ballades*, il n'ajoute ni ne retranche jamais aucun poème d'un recueil qu'il a publié. De plus, dans *Les Contemplations*, il met en place une organisation temporelle complexe, en changeant les dates des poèmes et en disposant ceux-ci selon une progression, plus ou moins, chronologique et narrative qui justifie ses commentaires sur l'architecture du recueil : le lecteur est invité à lire l'ensemble, du début à la fin, pour en comprendre le sens.

Cependant, peut-on créditer un recueil de poèmes, même celui de Victor Hugo, d'un ordre de même nature que celui qui apparaît dans les pages d'un roman ? Pourquoi Hugo signale-t-il l'utilité de lire l'ensemble du recueil alors que le même propos semblerait superfétatoire s'il s'appliquait au roman ? Ces questions peuvent paraître incongrues. Pourtant, le débat a un sens si l'on prend en compte la réalité d'un recueil de poèmes, non seulement la façon dont il se constitue mais surtout la façon dont on le lit. La discontinuité des poèmes « recueillis » autorise en effet des ordres de lecture variés. On ouvrira beaucoup plus facilement un recueil de poèmes au hasard qu'on ne le fait avec un roman, même si celui-ci comporte des chapitres, ou avec une pièce de théâtre, même si celle-ci est découpée en actes et en scènes. Feuilleté, le recueil de poèmes est composé de pièces volantes dont l'ordre, fixé dans la matérialité du livre, est un parmi d'autres. L'histoire du recueil lyrique - si tant est qu'il en existe une - nous montre que les recueils lyriques ont souvent été augmentés au fil des éditions et que parfois l'ordre des poèmes en était même modifié. La deuxième raison de ce mode de lecture tient bien entendu à l'absence, ou du moins au caractère beaucoup plus ténu, de la « mise en intrigue » dans un recueil de poèmes.

Aussi les débats sur la validité ou les limites de la lecture structurelle nous semblent manifester, dans leurs contradictions, le caractère profondément déroutant de tout recueil

⁷³⁵ Victor Hugo à Émile Deschanel, le 15 novembre 1855, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2*. « Victor Hugo publie *Les Contemplations* », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 193, note 3.

poétique. Formant indéniablement une unité, il n'est cependant pas un texte continu, d'où les difficultés, ou les réserves que l'on peut avoir, à l'étudier exclusivement selon un « parti pris textualiste⁷³⁶ ».

▪ **Complexité de la composition temporelle des *Contemplations***

Dès septembre 1852, Hugo a imaginé écrire un recueil de poèmes composé de deux parties intitulées « Autrefois » et « Aujourd'hui » : « premier volume : *autrefois*, poésie pure, deuxième volume : *aujourd'hui*, flagellation de tous ces drôles et du drôle en chef⁷³⁷. » Le projet s'est scindé finalement en deux, avec la publication de *Châtiments* en novembre 1853 et celle des *Contemplations* en avril 1856. Mais Hugo a conservé dans *Les Contemplations* la division en deux parties « Autrefois » et « Aujourd'hui », faisant ainsi explicitement du temps un principe d'organisation du recueil lyrique, ce qui - nous en faisons l'hypothèse - est peut-être toujours le cas.

En datant ses poèmes, Hugo semble les écrire sur le vif, au « jour le jour », dans une relation le plus souvent de simultanéité entre ce dont il parle et le moment où il en parle. L'écriture du recueil, discontinue, s'apparente en cela à celle d'un journal intime. C'est aussi une façon de rattacher les poèmes à une durée qui les dépasse et qui les relie, laquelle ne se limite pas à sa seule dimension autobiographique. Fictive, recourant parfois aux mêmes procédés que le récit, la mise en scène de la parole poétique est dans *Les Contemplations* un élément essentiel de la signification temporelle des poèmes.

De plus, les six livres numérotés de un à six malgré la division du recueil en deux parties dessinent une ligne chronologique et thématique. Donner le titre d'« Aurore » au premier livre du recueil, c'est faire comprendre que les livres qui suivent sont une suite. Or celle-ci raconte une « histoire ». Hugo, dans sa préface, insiste sur cette disposition « narrative » des *Contemplations* : « Cela commence... continue... et finit... ». Ces termes ont une grande importance car Aristote les emploie dans sa *Poétique* pour définir la façon dont le poète doit agencer les faits afin de former une « histoire » (*muthos*) et il est difficile d'imaginer que

⁷³⁶ Pierre Laforgue critique, non sans arguments, le « parti pris textualiste et anti-génétique » des études de structure. *Victor Hugo et La Légende des Siècles*, 1997, p. 24-27. Dans le même esprit, il propose à la fin de son édition des *Contemplations* une table où les poèmes sont ordonnés chronologiquement à partir de la date du manuscrit. Nous la reproduisons en annexe.

⁷³⁷ Lettre de Victor Hugo à Pierre-Jules Hetzel, 7 septembre 1852, *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 1 : 1852-1853*. « Publication de *Napoléon le petit* et de *Châtiments* », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 1979, p. 146.

Victor Hugo n'en ait pas eu conscience. « Nous avons établi, dit Aristote, que la tragédie est imitation d'une action menée jusqu'à sa fin et formant un tout, ayant une certaine étendue [...] Forme un tout, ce qui a commencement, milieu et fin. » (*Poétique*, 1450b23-26.) Ce modèle tragique, dont Ricœur a montré qu'il constitue le fondement de tout récit⁷³⁸ et qu'il a renommé dans cette volonté de généralisation « mise en intrigue » ne serait donc pas étranger aux *Contemplations*.

Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. [...] Traverser le tumulte, la rumeur, le rêve, la lutte, le plaisir, la douleur, le silence ; se reposer dans le sacrifice, et là, contempler Dieu ; commencer à Foule et finir à Solitude, n'est-ce pas, les proportions individuelles réservées, l'histoire de tous ? » (Préface).

Pour autant, *Les Contemplations*, recueil de poèmes discontinus, se différencie du récit par le mode d'énonciation comme par la disposition typographique et par le refus d'une logique narrative qui lierait tous les textes. Si l'opposition entre « Autrefois » et « Aujourd'hui » donne au recueil, comme dans des mémoires, une perspective rétrospective, la position temporelle du poète n'est pas similaire à celle d'un mémorialiste qui domine son récit de bout en bout, commente et reconstruit son passé, à partir de la vision présente qu'il en a. Les poèmes, eux, ne sont pas censés avoir été écrits à partir d'une perspective rétrospective comme ce serait le cas dans un récit autobiographique, mais entre 1830 et 1855, selon la date qui accompagne chacun d'entre eux. « Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes. » Ils sont donnés à lire comme des vestiges, écrits de façon discontinue, au jour au jour, de ce qu'a vécu et de ce qu'a ressenti le poète pendant vingt-cinq ans. Ils ne relèvent donc pas de la compréhension présente d'une histoire passée, même si cette lecture des textes, compte tenu de ce que nous pouvons savoir de leur date réelle d'écriture, est évidemment possible. Pour autant, leur place dans le recueil révèle une intention d'organisation. On peut donc parler d'un double geste mémoriel : d'une part, le poème restitue une pensée, une impression, prise sur le vif ; d'autre part, sa place dans le recueil souligne, dans une perspective rétrospective, une autre signification qui se superpose au sens qu'il a comme trace du passé.

⁷³⁸ Sur l'emploi du mot récit, Ricœur s'explique : « La distinction nous interdit-elle de réunir épopée et drame sous le terme de récit ? Nullement. D'abord, nous ne caractériserons pas le récit par le « mode », c'est-à-dire par l'attitude de l'auteur, mais par l'« objet », puisque nous appelons récit très exactement ce qu'Aristote appelle *muthos*, c'est-à-dire agencement des faits. », *Temps et récit*, tome 1, p. 76.

TROISIÈME PARTIE

Les Contemplations : temps et recueil

CHAPITRE 1. Le recueil lyrique : histoire et genre

Étudier le temps dans un recueil de poèmes consiste à mettre en relation deux notions : la première est complexe mais la seconde ne l'est pas moins. À notre connaissance, il n'existe ni théorie ni histoire du recueil de poèmes, alors qu'il existe de multiples ouvrages sur la poésie, le poème et l'écriture poétique. C'est pourquoi nous proposons quelques observations et quelques pistes de réflexion sur le sujet, en ayant conscience de l'ampleur de celui-ci et du caractère inachevé de notre travail.

A. Histoire du recueil

Dans la littérature latine⁷³⁹, comme plus tard, les poètes se sont illustrés par leurs recueils : les *Odes* d'Horace, les *Tristes* d'Ovide, les *Regrets* de Du Bellay, les *Sonnets pour Hélène* de Ronsard, Les *Méditations* de Lamartine, *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, ont marqué l'histoire littéraire. Pourtant, les ouvrages théoriques sur la poésie ne font pas du recueil de

⁷³⁹ L'état fragmentaire, dans lequel nous est parvenue la poésie lyrique grecque, et son caractère oral rendent difficiles les comparaisons. Horace, au siècle d'Auguste, est peut-être le premier poète à envisager le poème lyrique dans le cadre à la fois du recueil et d'un modèle générique global, les deux étant liés.

poèmes un objet d'étude. La plupart traitent du vers, de la strophe, de la typographie, de l'image, du rythme, d'autres s'intéressent à la définition du genre lyrique, les plus anciens recensent les espèces de poèmes lyriques comme l'ode, le sonnet, l'épigramme, l'épigramme, l'épigramme, l'épigramme, la ballade mais peu semblent considérer le recueil de poèmes comme un objet d'intérêt⁷⁴⁰.

1) Définition et usage du mot « recueil »

Il est vrai que plusieurs faits expliquent ce désintérêt à l'égard du recueil lyrique. Le plus évident est l'autonomie des poèmes. Comme l'étymologie du mot « recueil » le laisse entendre (« recueil » vient du latin *recolligere* qui signifie « rassembler »), le recueil regroupe des poèmes multiples et divers, écrits le plus souvent séparément, susceptibles d'avoir chacun un titre, publiés parfois individuellement, et pouvant être lus pour eux-mêmes comme des œuvres à part entière. La singularité du poème peut sembler primer sur l'ensemble.

La réalité multiforme des recueils de poèmes dans l'histoire littéraire n'a pas favorisé non plus la prise en considération d'un objet aux contours mal définis et dont l'auteur est parfois problématique. En ce sens, la question de l'identité du sujet lyrique – question débattue d'un point de vue ontologique et poétique - se pose d'abord, littéralement, comme celle de la pluralité ou de la singularité de l'auteur du recueil⁷⁴¹. Lorsqu'il est l'œuvre d'un seul auteur, le recueil est parfois composé selon un ordre élaboré comme *La Délie* de Maurice Scève (1544) ou *Les Contemplations* de Victor Hugo (1856). Mais il peut aussi rassembler des poèmes selon une suite numérique et, dans ce cas, le nombre de poèmes est souvent augmenté lors des rééditions, comme le recueil de Théophile Gautier *Émaux et camées* qui connaît six éditions du vivant de l'auteur et passe de dix-huit poèmes en 1852, à trente-huit en 1863 puis à quarante-sept en 1872. Enfin, un recueil peut n'être que le résultat plus ou moins fortuit d'un assemblage dont l'auteur n'est pas toujours celui des textes qu'il contient : il est alors une compilation ou une anthologie. C'est le cas lors de la première occurrence du mot « recueil » dans l'histoire de la poésie française, où il désigne le regroupement que Clément Marot fait

⁷⁴⁰ On peut consulter sur le sujet les travaux suivants :

Revue Études françaises, volume 38, n° 3, 2002. « Le Simple, le multiple : la disposition du recueil à la Renaissance », Les Presses de l'Université de Montréal. Voir en particulier l'article de Jean-Philippe Beaulieu « Compiler, agencer : le *gratieux labeur* de la disposition » qui présente l'ensemble de l'ouvrage. Jomphe (Claudine), *Les Théories de la Dispositio et le Grand Œuvre de Ronsard*, Honoré Champion, 2000.

Die Architektur der Wolken [Architectures de nuages. Cycles poétiques dans la poésie lyrique européenne du XIX^{ème} siècle], sous la direction de Fieguth (Rolf) et Martini (Alessandro), Peter Lang, Berne, 2005.

⁷⁴¹ La notion d'auteur au sens moderne, rappelons-le, s'est imposée aussi progressivement.

des poèmes de son père en 1534 : *Recueil Jehan Marot*. La constitution du recueil se fait alors tantôt au nom de l'excellence, comme dans le recueil de Malherbe *Recueil des plus beaux vers* (1627), comprenant des textes de l'auteur et de ses élèves, ou dans l'anthologie de Sainte-Beuve *Poètes français, Recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours...*⁷⁴², tantôt en vue d'une reconnaissance collective comme le *Recueil de diverses poésies*, tant de feu sieur de Sponde, que des sieurs du Perron, de Bertaud, de Porchères, et autres... recueillies par Raphaël du Petit Val (1597)⁷⁴³ ou dans le *Parnasse*, portant en sous-titre « recueil de vers nouveaux⁷⁴⁴ ».

Enfin, l'emploi du mot *recueil* n'est nullement spécifique à la poésie : on parle d'un recueil de lois, d'un recueil d'observations, d'un recueil de dessins, d'un recueil de nouvelles comme on parle d'un recueil de poèmes. Dans le *Dictionnaire de la langue française du XVI^{ème} siècle* de Huguet, le sens littéraire de *recueil* n'est pas enregistré. Le mot désigne l'« action de recueillir, action d'assembler, compte, accueil, bon accueil ». C'est le sens que recouvrent tous les emplois recensés dans *Frantext* pour le XVI^{ème} siècle. Ce n'est que dans le *Dictionnaire français* de Pierre Richelet (1680) que le mot apparaît pour désigner un recueil de textes.

Extrait de ce qu'il y a de bon et de beau dans un livre. Choix de ce qu'il y a de beau dans plusieurs auteurs. Ramas de différentes pièces. Assemblage de diverses choses qui concourent toutes à une fin. [Un savant recueil, un recueil d'arrêt. Faire un recueil de divers auteurs. *Ablancourt. Apoph.* « On ne voit point mes vers, à l'envie de Montreuil, Grossir impunément les feuillets d'un recueil » *Dépreaux, Satires, 2*. L'art est un recueil de divers préceptes qu'on met en pratique pour une fin utile à la vie de l'homme. *Ablancourt, Lucien. Tome 2*]

Synonyme d'anthologie, il est positif quand il est associé à un critère de choix. Mais dans la citation de Boileau, où il désigne un recueil de vers, il est négatif. Un recueil est une compilation, un amas de divers écrits comme le définit le *Dictionnaire critique de la langue française* de Jean-François Féraud (1787).

⁷⁴² Sainte-Beuve, *Poètes français, Recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours avec une notice littéraire sur chaque poète [...]*, 4 volumes, Paris, Gide-Hachette (1861-1863): « L'idée d'une Anthologie française, d'un choix à faire dans le champ si vaste de notre poésie, est heureuse. » p. IX, volume I.

⁷⁴³ Voir Lachèvre (Frédéric), *Bibliographie des recueils collectifs de poésies publiés de 1597 à 1700*, Slatkine reprints, Genève, 1967.

⁷⁴⁴ *Le Parnasse contemporain, recueil de vers nouveaux*, Lemerre, Slatkine reprints, 1971, trois volumes 1866, 1871, 1876, comprenant des poèmes de Gautier, Banville, Sainte-Beuve, Hérédia, Copée, Vaquerie, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Lecomte de Lisle...

Recueillir « sens 3. Compiler. Réunir en un corps des choses éparses çà et là dans les livres. »
« Recueil se dit dans le troisième sens du verbe. Amas de divers actes, écrits, etc., Recueil de Poésie, de Pièces d'Éloquence, de Musique, d'Estampes, etc. Faire un Recueil, des Recueils. »

Les occurrences du mot relevées dans *Frantext* dans des textes du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle concernent rarement le recueil de poèmes. Dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de l'abbé Dubos (1733) et dans *Les Tropes* de Dumarsais (1730), *recueil* n'est jamais employé avec ce sens. Enfin, dans le *Dictionnaire de la langue française* de Robert, si la référence au recueil lyrique est mise en valeur dans l'ordre de l'article, l'expression « recueil de vers, de poèmes » étant citée en premier, la définition est escamotée au profit d'une liste énumérant plus de vingt-quatre types de recueil. Le constat est le même lorsqu'on examine les emplois du mot enregistrés dans *Frantext* au XIX^{ème} et XX^{ème} siècle : l'usage du terme pour désigner l'œuvre individuelle d'un poète augmente très nettement, sans que le terme acquière pour autant un statut théorique particulier correspondant à la réalité littéraire de l'objet.

On constate par ailleurs que les théoriciens du genre lyrique ne se sont guère intéressés au recueil de poèmes. Le terme n'est même pas cité. Il est question le plus souvent de « la lyrique », de « poésie lyrique », de « poème lyrique » ou de « lyrisme⁷⁴⁵ ». Le terme « lyricus » appliqué d'abord aux poètes (« lurikos poietès ») avant de désigner leurs œuvres, s'est généralisé et étendu à l'époque d'Auguste, où il a supplanté le terme « mélisque » (« melikè poièsis »), qui vient de *melos*, signifiant « membre » ou « partie » dans les hymnes homériques. Parfois, les théoriciens du genre lyrique recourent à des termes plus spécifiques désignant des espèces de poèmes, comme l'ode, du latin *oda* issu du grec *ôidé* et qui signifie *chant*. Boileau, au chant II de son *Art poétique* (1674), nomme et définit tour à tour diverses formes lyriques : l'idylle, l'élégie, l'ode, le sonnet, l'épigramme, le rondeau, la ballade, le madrigal, la satire et le vaudeville. Dans *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, ouvrage théorique fondamental du XVIII^{ème} siècle et qui gardera une grande influence au siècle suivant, l'abbé Batteux parle de « la poésie lyrique » (titre du chapitre 12 de la troisième partie) et de « l'Ode », en utilisant le nom du poème comme métonymie du tout, et en faisant référence à des œuvres comme les *Odes* de Pindare et les *Odes* d'Horace. Mais l'entité générique que constitue le recueil de poèmes est ignorée. De même, dans les concours académiques des siècles derniers, le recueil de poèmes ne fait l'objet d'aucun prix. Il semble

⁷⁴⁵ D'après Guerrero (Gustavo), *Poétique et poésie lyrique*, Seuil, 2000 (éd. originale en espagnol, 1998), qui complète savamment et très utilement l'ouvrage de Gérard Genette *Introduction à l'architexte*.

ne pas exister. Les poètes lauréats de 1671 à 1864 sont récompensés pour avoir écrit un « poème épique », une « tragédie », une « comédie », un « poème didactique ou descriptif », de « petits poèmes dont les sujets seraient tirés de l'histoire de France », une « traduction en vers de poèmes grecs ou latins », ou un « poème lyrique mis en musique⁷⁴⁶ ».

Le décalage est donc frappant entre l'existence de grands recueils de poèmes et le fait que ni le nom ni l'objet ne soient entrés dans la réflexion théorique sur la poésie.

Cette absence de définition du recueil de poèmes est peut-être à mettre en parallèle avec la difficulté à définir le genre lyrique. On sait en effet que le genre lyrique, longtemps mal ou non défini contrairement aux genres épique et dramatique, était souvent considéré comme un genre mineur, un « fatras » de formes dont les théoriciens se contentaient d'énumérer la diversité sans tenter d'en donner une définition générale. La définition que donne Furetière du mot « poème » dans son Dictionnaire du XVII^{ème} siècle reflète bien la difficulté à définir la poésie lyrique comme genre contrairement à l'épopée, la tragédie et la comédie : « Ouvrage, composition en vers avec des pieds, rimes, et cadences nombreuses. Les vrais poèmes sont les épiques et dramatiques, les poèmes héroïques, qui décrivent une ou plusieurs actions d'un héros. Les vers lyriques, sonnets, épigrammes et chansons ne méritent le nom de poème que fort abusivement ». À l'absence d'unité que donnerait l'imitation d'une action humaine (*mimesis praxeos*), unité que possèdent le genre dramatique et le genre épique (« les vrais poèmes » au sens aristotélicien dont parle Furetière), s'ajoute donc le manque d'unité d'un livre nécessairement fait de pièces séparées. La discontinuité structurelle du recueil lyrique est donc double : celle de la multiplicité des poèmes et celle de « l'objet imité ».

2) Le recueil de poèmes composé ; quelques exemples

Pourtant, il existe bien des recueils, dont l'ordre et le nombre de poèmes sont choisis par le poète. Ronsard, en donnant à l'un de ses recueils de poèmes un titre qui fait allusion à Homère, *Sonnets pour Hélène* (1578), vise peut-être à placer la poésie au rang de l'épopée, située alors au sommet de la hiérarchie des genres. Dans de nombreux recueils, la discontinuité des pièces est en quelque sorte compensée par l'esquisse d'une histoire qui lie les poèmes entre eux. Sur le modèle du *Canzoniere* de Pétrarque, les poètes français élaborent

⁷⁴⁶ Biré (Edmond) et Grimaud (Émile), *Les poètes lauréats de l'Académie française*, A. Bray, Paris, 1865, volume 1 : 1671-1830, volume 2 : 1830-1864.

une trame narrative, faisant état des progrès, des renoncements, des doutes qui composent une trajectoire amoureuse ou spirituelle, les deux se confondant souvent dans la tradition néo-platonicienne. *Les Sonnets pour Hélène* de Ronsard, comme *La Délie* de Scève, *L'Olive* de Du Bellay, ou *Les Théorèmes* de La Cépède sont des recueils ayant une forte unité, racontant, quoique de façon décousue, une histoire ayant un commencement, un milieu et une fin. C'est ce qui fait dire à Jean Rousset : « La Cépède inflige, si l'on peut dire, à la discontinuité des sonnets la continuité d'un traitement épique⁷⁴⁷. » L'unité du recueil est donc ici fondée sur celle de « l'objet imité ». Dans ces conditions, la reconnaissance de la poésie lyrique comme genre noble se fait paradoxalement par une allégeance à la théorie aristotélicienne de l'imitation, celle-ci étant toutefois élargie de façon à englober l'imitation des passions. Les théoriciens de la Renaissance détournent en effet la notion d'imitation du sens qu'elle a chez Aristote : « On peut imiter autre chose qu'une action : les coutumes, les passions de l'âme, les concepts de l'esprit, toutes ces choses en elles-mêmes sans action peuvent être imitées par les poètes⁷⁴⁸ ». Le propos attribuant à la poésie la capacité à raconter l'histoire des affects vaut, semble-t-il, autant pour le recueil que pour le poème. Mais l'objet textuel qu'est le recueil lyrique n'est toujours pas pris explicitement en considération par les théoriciens du genre. « La constitution de recueils à partir de poèmes brefs, par exemple des sonnets, pose des problèmes de disposition, mais les arts poétiques de la Renaissance n'en parlent pas » écrit ainsi Claudine Jomphe⁷⁴⁹.

Plus proches de nous, les recherches de Mallarmé sur le Livre s'inscrivent dans cette histoire comme une tentative similaire quoiqu'exactement inverse. Il s'agit, pour l'auteur de *Hérodiade*, de composer à partir des poèmes un livre (« je suis moi - fidèle au livre - ⁷⁵⁰») et non un simple album, « ce mot condamatoire⁷⁵¹ ». Mais loin des théories de l'imitation,

⁷⁴⁷ Rousset (Jean), *L'Intérieur et l'extérieur. Essai sur la poésie et sur le théâtre au XVII^{ème} siècle*, Corti, 1976 (1^{ère} édition 1968), p. 28.

⁷⁴⁸ Agnolo Segni, *Lezioni intorno alla poesia* (1573), cité par Guerrero (Gustavo), *op.cit.*, p. 169.

⁷⁴⁹ Jomphe (Claudine), *Les Théories de la Dispositio et le Grand Œuvre de Ronsard*, Honoré Champion, 2000, page 117.

Voir aussi l'analyse du terme « entrejet » proposée par Olivia Rosenthal dans son article « *Marqueterie, bigarrure, entrejet* au XVI^e siècle ou le texte de poésie en question » (in *La Poésie et les genres insérés*, Lavorel, 1997) : « *L'entrejet indique la distance (dans le temps ou dans l'espace), l'intervalle. Dans un sens plus actif, l'entrejet est l'intervention ou l'interruption. Entrejet signale donc un hiatus, ce qui à la fois sépare (comme l'intervalle) et ce par quoi deux éléments sont réunis.* » (p. 12-13.)

⁷⁵⁰ Cité par Jacques Scherer dans *Le Livre de Mallarmé*, Gallimard, 1957, p. 35.

⁷⁵¹ *Ibidem*, p. 19.

Mallarmé s'intéresse à la physique et à la métaphysique du livre, « instrument spirituel⁷⁵² ». À la fois construit comme un monument et comme une structure mobile, le Livre qu'imagine Mallarmé assume les deux aspects contradictoires du recueil de poèmes : le fait qu'il forme un tout, clos sur lui-même, et le fait qu'il soit formé de parties séparées, les poèmes. Mallarmé souligne la discontinuité du recueil au point de disjoindre les pages du livre : non broché, composé de feuillets mobiles sans numéro, le Livre n'est pas disposé selon un ordre immuable, celui dans lequel les poèmes sont habituellement disposés dans l'espace matériel du recueil, mais selon de multiples combinaisons, l'ordre des feuillets étant interchangeable. « Le volume, malgré l'impression fixe, devient par ce jeu, mobile – de mort il devient vie » (feuillet 191).

Si l'on s'arrête à cette première étape du projet de Mallarmé, le Livre, « éventail » aux plis multiples, « coffret spirituel aux cent pages, entrouvert⁷⁵³ », rend manifeste ce qui, de fait, est la réalité du recueil lyrique, discontinu, feuilleté, disposé à être parcouru en tous sens.

Mallarmé poursuit son entreprise en imaginant des séances de lecture publique pour lesquelles il prévoit les combinatoires de lecture. « Le lecteur, ou plutôt l'opérateur, y devait utiliser un nombre fixe de feuillets, écrit Jean-Pierre Richard, et, de lecture en lecture, reprendre chaque fois les mêmes pages, mais dans un ordre différent. Chaque disposition nouvelle y aurait provoqué l'apparition d'un nouveau sens, et, lorsque tous les arrangements possibles auraient été tentés, le public se serait trouvé en possession d'une signification totale, ou absolue⁷⁵⁴. » Mallarmé intègre donc, pour l'abolir, la discontinuité du recueil dans un ordre temporel qui n'est ni celui de l'énoncé, ni celui de l'énonciation, mais celui de la lecture. L'unité du *Livre* est atteinte selon lui dans la mise en scène d'une lecture absolument déterminée, encore temporelle car se déroulant dans la succession et la durée, visant toutefois l'atemporalité d'un sens entièrement déplié.

Cette « nouvelle façon de lire, simultanée », selon l'expression frappante de Mallarmé⁷⁵⁵, relève d'une conception liturgique de la poésie où la Parole s'actualise pour l'éternité. Ce qui est paradoxal, c'est que le *Livre* de Mallarmé doive lui aussi son unité à une sorte de récit ou d'*action*, non à travers la narration d'une aventure esquissée au fil des poèmes comme dans

⁷⁵² Mallarmé, *Quant au livre*, in *Poésies*, Livre de poche, 1977, p. 223.

⁷⁵³ Expression de Mallarmé citée par Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p. 546.

⁷⁵⁴ *Ibidem*, p. 565.

⁷⁵⁵ Cité par Jacques Scherer, *Le Livre de Mallarmé*, Gallimard, 1957, p. 200.

les recueils poétiques du XVI^{ème} siècle, mais par l'action de sa lecture, drame à la fois théâtral et religieux où le Livre se révélerait au lecteur.

Très rapidement, on peut citer encore quelques exemples. Raymond Queneau, membre de l'OULIPO, reprend ainsi sur un mode humoristique et mathématique l'idée de Mallarmé avec *Cent mille milliards de poèmes* qui est un recueil de dix sonnets, proposant aux lecteurs de disposer eux-mêmes, par un jeu de feuilles volantes, les vers des poèmes de façon à déployer les possibilités du livre. Le dispositif mis en place par Francis Ponge dans *Le Savon* est plus complexe, intégrant dans son texte le temps de l'écriture, celui de la lecture et, si l'on peut dire, celui de l'objet puisque, dit-il : « Il y a beaucoup à dire à propos du savon. Exactement tout ce qu'il raconte de lui-même jusqu'à disparition complète, épuisement du sujet. Voilà l'objet même qui me convient⁷⁵⁶. » En réalité, c'est sur l'apparition d'un nouvel acteur, la serviette-éponge, que Ponge clôt son « histoire » du savon : « Mais ici, donc, commence une tout autre histoire, que je vous raconterai une autre fois⁷⁵⁷... » Cependant le recueil se poursuit encore avec des appendices qui font partie intégrante du livre. En effet, différentes étapes du texte, des reprises, des ébauches, des variations, des commentaires annexes, bref la genèse et le « paratexte » sont associés à l'écriture poétique. Le lecteur est aussi interpellé par le poète au moment où il commence le livre : « Je suis en train d'écrire ces premières lignes. Je n'en suis pas plus loin que vous. Je ne suis pas plus avancé que vous. » Et à la fin du recueil, indiquée en lettres majuscules « FIN DU LIVRE », le poète s'interroge sur son existence matérielle et son devenir.

La conclusion que l'on peut tirer de cette rapide lecture de quelques recueils de poèmes, aussi différents soient-ils, c'est que le temps (le temps de l'énoncé, le temps de l'énonciation et le temps de la lecture) apparaît comme un élément de structuration fondamental. Nous faisons l'hypothèse que c'est le cas de tout recueil lyrique quoiqu'à des degrés divers.

3) Pistes pour une définition du recueil lyrique à partir de la notion de temps

On imagine mal un poète n'avoir écrit qu'un poème. Un poète ajoute, au fil du temps, des poèmes à ceux qu'il a déjà écrits. La publication en recueil, qu'il soit cumulatif (les poèmes se

⁷⁵⁶ Ponge (Francis), *Le Savon*, Gallimard, 1967, p. 17.

⁷⁵⁷ Ponge (Francis), *Le Savon*, Gallimard, 1967, p. 109.

suisant sans ordre apparent et les limites de cette suite semblant fortuites : $x^1 x^2 x^3 x^4 x^n$) ou composé, est un fait non seulement historique, mais structurel. Ceci est vrai que le recueil existe réellement comme une structure finie, voulue par le poète, ou qu'il ne soit que virtuel, le poète ne cherchant pas toujours, comme on l'a vu précédemment, à rassembler les pièces volantes de sa poésie.

On notera que ce n'est évidemment pas un hasard si les titres des œuvres lyriques sont généralement des noms au pluriel, énonçant, par-là, la pluralité dont le recueil est fait : *Les Amours* de Ronsard, *Les Regrets* de Du Bellay, *Les Élégies* de Chénier, *Les Méditations poétiques* de Lamartine, *Les Orientales*, *Les Feuilles d'automne*, *Les Chants du crépuscule*, *Les Rayons et les ombres*, etc. de Hugo, *Émaux et Camées* de Théophile Gautier, *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, *Les Chimères* de Nerval, *Les Fêtes galantes* de Verlaine, *Illuminations* de Rimbaud, *Calligrammes* d'Apollinaire, *Les Champs magnétiques* de Breton et Soupault, *Les Matinaux* de René Char ... Ces noms au pluriel désignent de façon générique (*Élégies*), thématique (*Amours*), par métaphore (*Les Feuilles d'automne*) ou par métonymie (*Les Orientales*), et le plus souvent, en cumulant ces modes de désignation (*Les Fleurs du mal*), à la fois l'ensemble du recueil et les parties dont celui-ci est composé, le terme au singulier pouvant s'appliquer à chaque membre.

Le caractère composite du recueil lyrique qui a contribué à sa dépréciation est ce qui permettrait de définir de façon positive le genre lyrique si on concevait la multiplicité qui constitue le recueil comme une spécificité énonciative fondée sur le temps.

À la différence du romancier qui peut n'avoir écrit qu'un seul roman, un poète lyrique est toujours l'auteur de plusieurs poèmes. Cette différence évidente est fondamentale. Elle ne concerne pas, il faut le préciser, ce qu'on a l'habitude d'appeler la genèse des textes. De ce point de vue, l'écriture d'un roman et celle d'un recueil de poèmes comportent, à peu près de la même façon, des reprises, des ajouts, des interruptions, des scissions de textes, des déplacements d'éléments, que le généticien peut plus ou moins repérer et dater. Ce qui diffère est d'ordre poétique et concerne l'acte d'énonciation fictif tel qu'il est construit par le texte. L'acte de narration dans un roman est resté longtemps, le plus souvent, unique. Il contribue, par son unicité temporelle, à l'unité du roman. Gérard Genette, dans son analyse du récit, l'a bien montré : c'est parce que le point de référence de la narration « domine le texte entier, en

ce sens qu'il demeure le même de son début à sa fin » qu'il « va de pair avec une mise entre parenthèses de l'écoulement du temps⁷⁵⁸. »

Une des fictions de la narration littéraire, la plus puissante peut-être, parce qu'elle passe pour ainsi dire inaperçue, est qu'il s'agit là d'un acte instantané, sans dimension temporelle. On le date parfois, mais on ne le mesure jamais. [...] Contrairement à la narration simultanée ou intercalée, qui vit de sa durée et des relations entre cette durée et celle de l'histoire, la narration ultérieure vit de ce paradoxe, qu'elle possède à la fois une situation temporelle (par rapport à l'histoire passée) et une essence intemporelle, puisque sans durée propre⁷⁵⁹.

Comme chacun sait, raconter prend du temps. Mais cette durée n'apparaît pas souvent dans le texte narratif, la continuité du récit la masque, à moins que le récit ne joue de la simultanéité ou de l'alternance entre temps de l'histoire et temps de la narration, comme dans *Les Mille et une nuits* ou dans les romans polyphoniques.

Dans le recueil lyrique, chaque poème renouvelant *ipso facto* le temps de l'énonciation, une certaine durée s'établit nécessairement, de poème en poème, à travers le recueil, et ce, quel que soit l'ordre des textes. Hugo, en datant ses poèmes, attire l'attention du lecteur sur la multiplicité des actes de parole et sur leur rapport au temps. Mais que chaque poème soit daté ou non, il n'en demeure pas moins que, dans tout recueil, d'un poème à l'autre, il y a construction d'une durée par le jeu même de la discontinuité du livre. La raison en est que le temps ne pouvant être conçu comme un instant, sans un avant et un après, le moment d'énonciation de chaque poème est relié nécessairement à un moment antérieur et à un moment futur. On peut dégager de ces quelques remarques l'idée que, contrairement à une opinion couramment admise, le temps de l'énonciation lyrique n'est pas l'instant mais la durée.

Le caractère plus ou moins autobiographique de la poésie lyrique, qu'il soit revendiqué ou nié par le poète, est lié à cette énonciation temporelle du recueil : le poème est toujours lié à un avant et un après, à quelque chose qui est de l'ordre de la succession, quoique les textes soient fondamentalement discontinus. Ce n'est donc pas parce que les poètes racontent leur vie dans leurs poèmes que ceux-ci paraissent autobiographiques, mais parce que les poèmes comportent une durée qui les dépasse, qu'ils semblent rattachés à la vie de l'auteur. L'emploi du présent verbal, temps du discours - plus, ou au moins autant, que l'emploi du « Je » - est déterminant dans ce mécanisme. Cette durée est créée par l'existence au sein d'un même

⁷⁵⁸ Genette (Gérard), *Figures III*, Seuil, 1972, p. 236.

⁷⁵⁹ *Ibidem*, p. 234.

recueil de plusieurs poèmes. Et même si le poète ne publie pas ses textes en recueil, elle est impliquée par le fait qu'un poète n'est jamais l'auteur d'un seul poème.

Le caractère composite du recueil lyrique ne signifie pas qu'il soit impossible de le définir. Ce qui sépare les poèmes, à savoir le temps, et fait de tout recueil de poèmes un livre plus ou moins composite, est aussi ce qui le lie. La thèse que défend K. Stierle à propos de la poésie lyrique est au contraire négative dans le sens où elle conclut à l'impossibilité d'une définition ; le lyrisme ne serait que « transgression », « écart » par rapport à des genres qui eux seraient bien définis :

De tout ce que l'enseignement traditionnel des trois catégories fondamentales de la poésie : lyrique, épique et dramatique, met en question, le plus important est que le principe générique de la poésie lyrique doit être tenu pour absolument incommensurable aux principes génériques de la poésie épique et dramatique. La poésie lyrique n'est pas un discours parmi d'autres discours, pourvu d'un schème discursif propre. [...] La poésie lyrique se définira comme transgression des schèmes discursifs. [...] La poésie lyrique est ordinairement reliée à un schème discursif qu'elle enfreint d'une manière spécifique, marquée⁷⁶⁰.

On notera que K. Stierle parle ici de lyrisme et non de recueil lyrique. La différence est plus importante qu'il n'y paraît puisqu'elle occulte ce que l'analyse de la structure du recueil poétique peut apporter à la compréhension du genre lyrique.

En séparant visuellement les poèmes dans le recueil, les « blancs » ne sont pas de simples éléments de mise en page du poème mais des marqueurs de temps : ils matérialisent la distance temporelle entre des moments d'énonciation distincts. Rappelons cette phrase de Claudel : « Le blanc n'est pas en effet seulement pour le poème une nécessité matérielle imposée du dehors. Il est la condition même de son existence, de sa vie, de sa respiration⁷⁶¹. »

L'histoire du livre, en tant que disposition matérielle, apparaît ainsi parallèle à l'histoire du genre lyrique. Le recours, à l'époque romantique, à une mise en page plus aérée correspond à un renouveau de la poésie lyrique. C'est dans cette perspective qu'on peut lire ce commentaire anonyme, cité dans le glossaire joint à l'*Épître à M. Saintine*, publiée en mars 1830, de Barthélémy et Méry : « *Blancs* : ce sont des interlignes très forts, au moyen desquels

⁷⁶⁰ Stierle (Karlheinz), « Identité du discours et transgression lyrique », in *Poétique*, novembre 1977, n° 32, p. 430. Il nous semble qu'il n'y a pas lieu, contrairement à ce que dit K. Stierle, d'opposer le lyrisme aux autres genres. Pour chaque genre, il y a des « schèmes discursifs » dominants et des « transgressions », des « écarts », des mixages.

⁷⁶¹ Claudel, « La philosophie du livre » (1925), in *Réflexions sur la poésie*, Gallimard, 1963, p 119.

on peut faire un volume avec une centaine de vers. À messieurs Victor Hugo, Alfred de Vigny et Émile Deschamps, cités dans cet ouvrage, on peut ajouter comme très habiles à faire des blancs, MM Lamartine, Delavigne, Barthélémy et Méry. Ces derniers ont trouvé l'art d'établir une forte brochure avec quelques pages, et avec une brochure un volume fort décent⁷⁶². » Loin d'être un procédé commercial, une façon de « vend[re] au lieu de vers, des rames de vélin », la constitution dans le premier tiers du XIX^{ème} siècle de recueils de poèmes espaçant davantage les textes par un élargissement des « blancs » est caractéristique d'une volonté de matérialiser la durée lyrique constitutive du recueil de poèmes.

Une conséquence paradoxale de cette énonciation spécifique au recueil lyrique concerne le « je » de l'écriture. L'alternance du texte et du « blanc », par la durée qu'elle constitue tout au long du recueil, permet en effet de créer une durée de la parole poétique où le « je » n'est plus si nécessaire. C'est en ce sens qu'on peut comprendre la remarque de Mallarmé dans *Crise de vers* : « Une ordonnance du livre de vers point innée ou partout, élimine le hasard ; encore la faut-il pour omettre l'auteur⁷⁶³. » La conscience de la structure temporelle du recueil lyrique est en effet ce qui rapproche Mallarmé et Hugo malgré leurs différences qui font que l'un, cherchant à construire *Le Livre* en y incluant la temporalité de sa lecture, réclame la « disparition élocutoire du poète⁷⁶⁴ », alors que l'autre investit biographiquement la durée construite dans le recueil.

B. Hugo et le recueil

1) L'emploi des mots « recueil » et « livre » par Hugo

Dans un contexte où, comme on l'a vu, les réflexions théoriques sur le recueil de poèmes restent très en retrait par rapport à sa réalité littéraire, le mot *recueil* utilisé par Hugo pour parler des *Contemplations* n'est pas anodin : « Les pièces de ce diable de recueil sont comme les pierres d'une voûte. Impossible de les déplacer » écrit-il à Noël Parfait, le 12 juillet

⁷⁶² Cité par Barrière (Didier), *Nodier, l'homme du livre*, éditions Plein Chant, « L'atelier du XIX^{ème} siècle », 1989, pp. 153-154.

⁷⁶³ Mallarmé, *Crise de vers*, in *Poésies*, Le Livre de poche, p. 205

⁷⁶⁴ *Ibidem*, p. 204

1855⁷⁶⁵. Hugo lui donne le sens de livre composé, sens moderne imposé de nos jours par une conception structuraliste de l'œuvre, mais qui ne va pas de soi à l'époque. Or cet usage du mot par Hugo ne date pas des *Contemplations*.

Contrairement à d'autres écrivains qui n'utilisent pas le terme, ou très peu⁷⁶⁶, Hugo l'emploie souvent (77 occurrences relevées dans *Frantext*), et majoritairement pour désigner le recueil de poèmes, ce qui est assez exceptionnel. Dans les préfaces de ses recueils, le terme revient constamment, surtout dans les premières années : « l'auteur de ce Recueil » (préface des *Odes et ballades*, 1826), « un recueil de poésie lyrique française du dix-neuvième siècle » (préface des *Odes et Ballades*, 1828), « L'auteur de ce recueil » (préface des *Orientales*)...

« Recueil » est utilisé en alternance avec deux autres termes, « volume » qui a à la fois un sens abstrait et un sens matériel (« un volume de véritable poésie », « l'unité de ce volume » préface des *Feuilles d'automne*, « plusieurs pièces de ce volume » préface des *Rayons et Ombres*, « C'est une âme qui se raconte dans ces deux volumes » préface des *Contemplations*) et « livre » (« l'auteur de ce livre » préface des *Feuilles d'automne*, « ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort », préface des *Contemplations*), dont l'emploi a finalement la préférence de Hugo.

On peut considérer que, dans la perception que Hugo a de son écriture poétique, une première étape est franchie par le jeune poète en préférant le mot « recueil » aux termes de la rhétorique classique désignant des formes fixes, une seconde, en nommant le recueil de poèmes « livre », au même titre que le roman. Une troisième, selon Jean Gaudon, serait franchie avec le dernier poème des *Contemplations*, « À celle qui est restée en France », qui signifierait « la mort du livre⁷⁶⁷ ». Après *Les Contemplations*, Hugo renoncerait au recueil de poèmes pour se consacrer à la « Poésie », accumulant les textes hors de toute idée de livre. Mais l'idée, aussi séduisante soit-elle, ne peut être retenue sans nuances si l'on considère les grands recueils lyriques postérieurs aux *Contemplations* que sont *Les Chansons des rues et des bois*, *L'Art d'être grand-père* et *Les quatre vents de l'esprit*. Que le poète écrive, entre 1856 et 1859, un grand nombre de poèmes sans savoir ni où ni comment il les disposera n'est pas nouveau. C'est déjà ce qui s'est produit en 1846, alors que Hugo renouait avec l'écriture poétique. Certes le phénomène s'accroît pendant l'exil mais il est proportionnel à

⁷⁶⁵ Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. *Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 145.*

⁷⁶⁶ On relève le mot cinq fois chez Lamartine, zéro fois chez Baudelaire, vingt-quatre fois chez Mallarmé (chiffres donnés dans *Frantext*).

⁷⁶⁷ Gaudon (Jean), « La mort du livre », *L'Arc*, Aix-en-Provence, n° 57, 1974.

l'augmentation globale de la production hugolienne. Ce qui est nouveau alors, c'est plutôt le déplacement des catégories génériques : des poèmes comme *l'Âne*, *Dieu*, *La Fin de Satan* manifestent, peut-être moins, un « déferlement de poésie » comme dit Jean Gaudon⁷⁶⁸ qu'un déplacement des frontières des genres et des discours, au point que les conditions de leur disposition dans un livre apparaissent plus difficilement à leur auteur.

2) Pratique éditoriale de Hugo et des poètes contemporains

La pratique éditoriale de Hugo en matière de poésie lyrique contraste avec les habitudes des poètes de son temps. Beaucoup publient leurs textes dans des journaux et des revues, même si leurs poèmes sont par ailleurs publiés dans des recueils et ils n'hésitent pas à augmenter au fil des rééditions les volumes précédents. L'ordonnance du recueil en est parfois profondément modifiée, sans que cela semble gêner leur concepteur.

C'est le cas de Musset qui en 1840 publie *Poésies complètes*, volume composé de trois parties, précédées d'un sonnet « Au lecteur ». Ces trois parties reprennent des œuvres pour une bonne part publiées antérieurement, de genres divers⁷⁶⁹. La première partie contient les *Contes d'Espagne et d'Italie* (publiés en 1830), et « Poésies diverses (1831) » dont certaines pièces avaient paru dans des revues diverses. La deuxième partie reprend *Un spectacle dans un fauteuil* (paru en 1832-1833), la troisième, intitulée « Poésies nouvelles (1835-1840) », contient *Rolla* (paru en 1835) et de nombreux textes inédits, dont la « Nuit de Mai », la « Nuit de Décembre », la « Nuit d'Août » et la « Nuit d'Octobre ». Le recueil est complété en 1850 par « Poésies nouvelles (1840-1849) », auxquelles s'ajoutent encore en 1851 d'autres pièces. En 1852, paraît une édition en deux volumes « Premières poésies » et « Poésies nouvelles », complétée à nouveau en 1854. De plus, de nombreux textes n'ont pas été recueillis par Musset : « On rencontre, disséminés çà et là, dans des journaux et dans des revues, une cinquantaine de morceaux, en vers et en prose, généralement fort intéressants, et qui ne

⁷⁶⁸ « Mais ces préoccupations n'empêchent pas une autre force, plus réellement prometteuse, de se faire jour et de se déchaîner : un déferlement, un océan de poésie ininterrompue qui déplace les frontières du poème et celles du recueil jusqu'à ce que la nécessité de refermer la boucle ne s'impose plus. D'où cette grande coulée de poésie qui, parce qu'elle n'a pas de fin, laisse derrière elle des poèmes inachevés, *Dieu*, *La Fin de Satan ...* », *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Poésie II*, Présentation de Jean Gaudon, p. IV.

⁷⁶⁹ Maurice Allem dans son introduction aux *Poésies complètes* d'Alfred de Musset, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957, souligne que Musset est plus classique que ses contemporains dans la mesure où il entend poésie au sens de création littéraire.

figurent dans aucune édition », écrit en 1910 Paul Peltier⁷⁷⁰. Bref, le recueil lyrique comme ensemble composé n'est pas un niveau structurel qui semble exister dans l'œuvre de Musset.

On pourrait dire la même chose de Théophile Gautier, dont le recueil *Émaux et camées* a connu au cours de ses rééditions des modifications importantes dans le nombre et l'ordre des poèmes, lesquels ont presque tous été publiés en revue avant d'entrer dans le recueil. Gautier ne semble pas considérer le recueil comme un « bloc résistant » où sceller les poèmes. La recommandation du poète ne vaut que pour le vers :

Sculpte, lime, cisèle ;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant !

Même Baudelaire, qui s'est insurgé contre l'obligation qui lui était faite par la censure de défaire l'organisation des *Fleurs du mal* en retirant six poèmes essentiels sur les cent qui constituaient le recueil, a publié beaucoup de ses poèmes séparément et sous des titres et des regroupements différents. Près de la moitié des poèmes du recueil avaient déjà été publiés avant 1857. Yves Florenne reconnaît cette caractéristique de l'œuvre poétique de Baudelaire, quoiqu'il insiste sur l'unité ultime du recueil : « Nous sommes en présence d'une œuvre - insistons sur *une* - qui a commencé de vivre séparée en chacun de ses éléments : les poèmes⁷⁷¹. » Le souci que Baudelaire a montré de ne pas avoir fait une simple collection d'œuvres éparses, un « pur album » comme il l'écrit à Vigny⁷⁷², mais un livre avec « un commencement et une fin », n'est apparu que tardivement. Plusieurs recueils furent projetés, annoncés (en 1845, 1846 et 1847, *Les Lesbiennes* et en 1848, *Les Limbes*), parfois publiés. Le 9 avril 1851, dans *Le Messager de l'Assemblée* paraissent *Les Limbes*, comprenant onze poèmes, avec l'indication suivante : « Ces morceaux sont tirés du livre *Les Limbes*, de Charles Baudelaire, qui doit paraître prochainement chez Michel Lévy, rue Vivienne, et qui est destiné à retracer l'histoire des agitations spirituelles de la jeunesse moderne⁷⁷³. » Le 1^{er} juin 1855,

⁷⁷⁰ Cité par Maurice Allem, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁷¹ Baudelaire (Charles), *Les Fleurs du mal*, édition établie, présentée et annotée par Yves Florenne, Le Livre de poche, 1972, p. 332.

⁷⁷² « Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin. Tous les poèmes nouveaux ont été faits pour être adaptés à un cadre singulier que j'avais choisi. » (12 ou 13 déc. 1861 ; CG, IV, 9)

⁷⁷³ Il s'agit des poèmes suivants : « Le spleen [« Pluviôse irritée... »], Le mauvais moine, L'idéal, Le spleen [Le mort joyeux], Les chats, La mort des artistes, La mort des amants, Le tonneau de la haine, La Béatrix [De profundis clamavi], Le spleen [La cloche fêlée], Les hiboux ». Les titres définitifs sont indiqués entre crochets.

une première version des *Fleurs du mal* paraît dans *La Revue des Deux Mondes*⁷⁷⁴ : il s'agit alors d'une suite de dix-huit poèmes dans laquelle une construction se dessine. La publication commence avec la pièce intitulée « Au lecteur » (I) et se termine par le poème « L'amour et le crâne » (XVIII), pièce qui terminera dans l'édition de 1857 la section II « Fleurs du mal » et qui comporte dans ses dernières strophes l'idée d'une fin souhaitée et impossible :

J'entends le crâne à chaque bulle
Prier et gémir :
« Ce jeu féroce et ridicule,
Quand doit-il finir ?

Car ce que ta bouche cruelle
Éparpille en l'air,
Monstre assassin, c'est ma cervelle,
Mon sang et ma chair ! »

La composition de l'édition de 1857 comme « parfait ensemble⁷⁷⁵ », s'est faite en collaboration avec l'éditeur Auguste Poulet-Malassis : « Nous pourrions disposer ensemble l'ordre des matières des *Fleurs du mal*, - ensemble, entendez-vous, car la question est importante⁷⁷⁶. » Baudelaire insiste sur sa volonté de construire un recueil, mais on lit aussi dans cette réclamation que ce n'est peut-être pas une habitude chez lui. Du reste, il n'hésite pas à publier dans des périodiques douze pièces encore inédites avant la publication du volume.

On a l'impression que Baudelaire n'a pas vu dans la construction du recueil toute l'importance qu'il lui accordera une fois l'œuvre menacée par la censure. Peut-être *Les Contemplations*, publiées en avril 1856, quelques mois avant que Baudelaire ne se préoccupe de la disposition de la matière de son recueil, ont-elles conforté l'idée qu'un recueil lyrique n'est pas constitué de « feuillets » qu'on pourrait détacher ou ajouter à volonté.

Sur cette toile de fond, la pratique éditoriale de Hugo apparaît avec un singulier contraste. Guy Rosa et Joëlle Gleize notent ainsi « l'absence [de Hugo] des deux formes éditoriales majeures du siècle : la revue et la grande presse ; absence remarquable, puisque personne

⁷⁷⁴ *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juin 1855, XXV^{ème} année, nouvelle période, seconde série, Tome dixième, volume 2, pp. 1079-1093.

⁷⁷⁵ L'expression est de Baudelaire, « Notes et documents pour mon avocat », cité in Baudelaire (Charles), *Les Fleurs du mal*, édition critique de Jacques Crépet et Georges Blin, refondue par Georges Blin et Claude Pichois, Corti, 1986, p. 435.

⁷⁷⁶ Lettre de Charles Baudelaire à Auguste Poulet-Malassis, le 9 décembre 1856, *C.G.*, p. 364.

d'autre ne la pratique, même Flaubert⁷⁷⁷. » Ajoutons à ces deux formes éditoriales le recueil collectif, auquel Hugo n'a participé que deux fois : au titre de dessinateur, pour le recueil *Sonnets et eaux-fortes* publié en 1869⁷⁷⁸, et avec un poème, ajouté à ceux de quatre-vingt-deux autres auteurs dans *Le Tombeau de Théophile Gautier*, publié en 1873⁷⁷⁹. Or cette triple absence est liée à l'intérêt accordé par Hugo à la publication de ses livres, et en particulier à la publication de ses recueils de poèmes qu'il considère comme des livres composés et achevés au même titre que ses romans : « Une fois que le livre est publié, une fois que le sexe de l'œuvre virile ou non, a été reconnu et proclamé, une fois que l'enfant a poussé son premier cri, il est né, le voilà ; [...] laissez-le vivre ou mourir comme il est. Votre livre est-il manqué ? tant pis. N'ajoutez pas de chapitres à un livre manqué⁷⁸⁰. »

Certes, Hugo écrit souvent ses poèmes sans savoir quelle sera leur destination (la fameuse « armoire à laque » remplacée pendant l'exil par la « malle aux manuscrits », puis au retour par « l'armoire de fer » est célèbre pour avoir contenu maints trésors⁷⁸¹) et ce ne sont parfois que de nombreuses années plus tard qu'ils sont publiés dans un recueil : ainsi des pièces écrites en 1846, après la mort de Claire, la fille de Juliette, qui trouveront leur place dans le recueil de 1856, ou plus tard encore, dans *L'Art d'être grand-père*, *La Légende des siècles* ou *Toute la lyre*. Il lit ses textes à ses proches⁷⁸² mais il attend toujours d'avoir constitué un recueil pour les faire connaître au public et une fois le recueil publié, il n'en change ni l'ordonnance ni le nombre de pièces : du moins, après les *Odes et Ballades*, aucun recueil de Hugo ne fait l'objet d'éditions augmentées.

Les Contemplations sont publiées le 23 avril 1856. Le besoin pressant d'argent a conduit Hugo à envisager un temps de publier à part des poèmes du futur recueil mais il y met la

⁷⁷⁷ Gleize (Joëlle) et Rosa (Guy), « Victor Hugo, livres et livre », in *Revue française d'histoire du livre*, n° 116-117, 3^{ème} et 4^{ème} trimestre 2003, p. 174.

⁷⁷⁸ Le recueil *Sonnets et eaux-fortes* publié par Alphonse Lemerre en 1869 et composé de quarante-deux sonnets de quarante-deux poètes, classés par ordre de naissance et illustrés de quarante-deux eaux-fortes, comporte un dessin de Hugo.

⁷⁷⁹ Voir Brunet (François), « Le tombeau de Gautier, par ses disciples et quelques autres », in *Romantisme*, 2003, volume 33, n° 122, p. 81-91.

⁷⁸⁰ *Notre-Dame de Paris*, « Note ajoutée à la huitième édition, 1832 », in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Roman I*, p. 493.

⁷⁸¹ Voir à ce sujet l'article de Pierre-Marc de Biasi « Le manuscrit spectaculaire. Réflexions sur l'esthétique hugolienne de la mise en page autographe » in *Hugo. De l'Écrit au Livre*, études réunies et présentées par Béatrice Didier et Jacques Neefs, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1987.

⁷⁸² On peut relever aussi que quelques poèmes ont été envoyés à leur destinataire avant la publication du livre, par exemple le texte intitulé « Il fait froid » (II, 20) a été envoyé à Juliette joint à une lettre le 1^{er} janvier 1838 et le poème « Épitaphe » (III, 15), écrit pour Mme Lefèvre, la sœur d'Auguste Vacquerie, lui a été envoyé dans une lettre du 13 mai 1843.

condition que la revue paraisse le même jour que le livre en librairie : « Enfin, verriez-vous inconvenient à satisfaire *La Revue de Paris* par la communication de 1500 vers qu'elle publierait *le jour de la mise en vente* et paierait 1000 f., ce qui porterait mon chiffre à 10 000, et je suis si arriéré par le non produit des *Châtiments* que j'y serais fort sensible » écrit-il à Hetzel dans une lettre datée du 12 juin 1854⁷⁸³. Finalement, ce projet n'a pas de suite mais, au moment de la sortie des *Contemplations*, le souci de conserver l'unité du recueil demeure dans les consignes données par Hugo à Paul Meurice et à Noël Parfait pour la presse : « ayez soin que tous fassent feu le même jour, et *bien précisément le jour même* de la mise en vente » (Lettre à Noël Parfait, le 8 avril 1856⁷⁸⁴) ; « ne rien communiquer à aucun journal avant le jour de la mise en vente » (Lettre à Paul Meurice, le 8 avril 1856⁷⁸⁵). Outre le désir de préserver de bonnes relations avec la presse sans paraître privilégier une revue par rapport à une autre, Hugo ne veut pas déflorer son livre avant la parution : son mécontentement lorsqu'il apprend que des fuites ont eu lieu tient autant à son souci de l'effet commercial (le livre est mis au secret et la publicité est faite au bon moment⁷⁸⁶) qu'à l'idée qu'il a de son recueil comme totalité. « Les vers *Vieille chanson du jeune temps* font beaucoup de bruit jusqu'ici. L'effet n'est donc pas mauvais mais il ne faut plus de ces déflorations et il faut que le livre paraisse » écrit-il à Paul Meurice, le 15 janvier 1856⁷⁸⁷. Seuls quelques poèmes des *Contemplations*, probablement une vingtaine, sont donc publiés en dehors du recueil, sur les cent cinquante-huit qu'il contient, et la plupart juste avant la publication du livre⁷⁸⁸.

⁷⁸³ Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. *Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 78.*

⁷⁸⁴ *Ibidem*, p. 280.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 282.

⁷⁸⁶ « Seulement il ne faut pas faire dès à présent dans les journaux les insertions dont vous parlez, l'effet en serait détruit au moment où le livre paraîtrait. Par détruit, j'entends *effacé*. Ensuite donner à un journal par préférence, c'est indisposer tous les autres ; il faudrait donc donner à tous (à tous ceux qui sont amis, j'entends). Cela sera utile, mais comme véhicule au moment de la publication. Pas avant. » Lettre de Victor Hugo à Hetzel, le 8 Octobre 1855, in *op. cit.*, p. 174.

⁷⁸⁷ *Ibidem*, p. 223.

⁷⁸⁸ « *Vieille chanson du jeune temps* » est publiée par *Le Figaro* le 23 décembre 1855. « Le Maître d'études » est publié dans *L'Homme* le 1^{er} mars 1856 et dans la *Nation* le 3 mars 1856. Le 15 avril 1856, *La Revue de Paris* publie « Le Maître d'études », « le Rouet d'Omphale », « Lise ». « Charles Vacquerie » et « Oui, je suis le rêveur... » paraissent dans le *Journal des débats*, « Le revenant » et « La nichée sous le portail » dans le *Siècle* du 22 avril 1856. *La Presse* publie le 21 avril 1856 « Quand nous habitons tous ensemble... », « La vie aux champs » et « La coccinelle ». *Le Mousquetaire* publie le 19 avril 1856 « Lise », le 20 « Le Maître d'études », le 21 « Le Rouet d'Omphale ».

Voir Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. *Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 213, p. 249, p. 253, p. 284, p. 299.* Sheila Gaudon signale outre ces onze poèmes la publication d'autres pièces dans *Le Mousquetaire* après la date du 23 avril 1856, en particulier le 24 avril 1856 « Ibo », « À Alexandre Dumas » et « L'enfance ».)

« Chose vue un jour de printemps » est publié le 25 décembre 1854 dans l'*Almanach de l'exil*, puis le 3 janvier 1855 dans *L'Homme* sous le titre « Un grenier ouvert au hasard » (voir René Journet et Guy Robert,

Dans les faits, Hugo refuse donc tout ce qui lui apparaît comme un démembrement de l'œuvre. Son hostilité à faire des anthologies à partir de ses textes a la même origine. Ainsi il s'oppose, en 1855, au projet de son éditeur de faire dans ses œuvres un choix de textes en vers et en prose destinés aux enfants. Son refus est connu par la réponse de Hetzel (la lettre de Victor Hugo a disparu). La « jolie tirade [de Hugo] contre les œuvres choisies » (Lettre du 22 juin 1855⁷⁸⁹) n'empêchera pas, en 1858, après des tractations difficiles, l'édition d'un recueil d'anthologie, *Les Enfants*, composé de poèmes extraits des recueils de vers précédents, dont *Les Contemplations*. La préface, on ne s'en étonnera pas, n'est pas de Hugo, contrairement à ses habitudes, mais de Stahl, nom de plume de l'éditeur Hetzel : le livre n'est donc pas entièrement reconnu par Hugo.

3) Des *Odes* aux *Contemplations* : « un système de composition lyrique⁷⁹⁰ »

Cet attachement à l'intégrité de son recueil n'a pas toujours été de mise. À ses débuts, Hugo publiait ses poèmes comme il le pouvait. Entre 1821 et 1828, selon les travaux menés par Jacques Seebacher, Guy Rosa et Joëlle Gleize⁷⁹¹, Hugo changeait d'éditeur à chaque nouvelle œuvre : celle-ci était cédée pour un an et un tirage de mille exemplaires au prix forfaitaire de mille francs. La réédition des œuvres antérieures n'étant pas prévue dans les contrats, l'auteur ne pouvait leur donner une nouvelle chance qu'en y ajoutant de nouvelles pièces en vue de faire rééditer l'ensemble. Les diverses éditions des *Odes*, en 1822 sous le titre d'*Odes et poésies diverses*, devenues en 1824 *Nouvelles Odes*, puis en 1826 *Odes et Ballades*, titre repris en 1828 pour la refonte des précédentes éditions, montrent des pratiques similaires à celles que nous avons évoquées chez d'autres poètes contemporains de Hugo :

Notes sur Les Contemplations, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, n° 21, 1958, p. 102).

Quant au poème « Le Revenant », il a été publié en 1882 sous le titre « Le Revenant, récit » selon Pierre Albouy (*Les Contemplations*, éd. Gallimard, notes p. 471).

⁷⁸⁹ Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. *Correspondance*. Tome 2, *op.cit.*, p. 132.

Voir aussi la lettre de Victor Hugo à Louis Hachette, le 20 juillet 1855 : « J'ai sur ce qu'on appelle les œuvres choisies, et au point de vue purement littéraire, des idées qui diffèrent des vôtres. Notre ami commun, M. Hetzel, a pu vous communiquer ce que je lui ai écrit à ce sujet. », in *op. cit.*, p. 151.

⁷⁹⁰ *Odes et Ballades*, « Préface de 1824 », in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Poésie I*, p. 56.

⁷⁹¹ Voir « Victor Hugo et ses éditeurs avant l'exil », in Seebacher (Jacques), *Victor Hugo et le calcul des profondeurs*, PUF, 1993 (tiré de *Œuvres Complètes*, édition chronologique sous la direction de Jean Massin, Le Club français du livre, 1967-1970, Tome 6, p. I-XV.) et « Victor Hugo, livres et livre » Rosa (Guy) et Gleize (Joëlle), in *Revue française d'histoire du livre*, n° 116-117, 3^{ème} et 4^{ème} trimestre 2003, Droz, Genève, pp. 161-188.

reprise des textes dans un nouvel agencement, ajout de pièces, publication à part dans des revues de nombreux poèmes. Après 1828, Hugo cherche à regrouper ses œuvres chez un même éditeur. En 1831, il se lie avec Gosselin. Il s'engage à donner à son éditeur en temps promis un certain nombre d'œuvres avant même de les avoir écrites, engagement dont il n'aura de cesse d'essayer de se libérer. En échange, le contrat oblige le libraire à rééditer, séparément ou en œuvres complètes, les œuvres antérieures : la publication de recueil augmenté n'a plus de raison d'être d'un point de vue financier.

Mais l'appréciation des conditions matérielles d'existence d'un livre ne doit pas occulter d'autres considérations d'ordre poétique. Aussi le changement définitif qui s'opère à partir de la constitution des *Odes et Ballades* en 1828 n'est-il probablement pas la simple conséquence des nouveaux rapports qu'entretient désormais Hugo avec ses éditeurs.

Les *Odes et ballades* de 1828 marquent en effet un tournant dans la pratique du poète. Dans ce recueil, Hugo fond les trois recueils précédents en opérant divers changements dans la disposition des poèmes. Il divise le livre en deux tomes selon un classement thématique. Dans le premier tome, il regroupe les « Odes historiques », dans le second « les pièces d'un sujet capricieux ». À l'intérieur de ce classement, les pièces sont datées et disposées par « ordre de dates ».

Hugo reprendra cette division en 1852 alors qu'il songe au plan des *Contemplations*. L'ordre des parties est cependant inversé et le poète y ajoute une opposition temporelle : « Premier volume : *autrefois*, poésie pure. Deuxième volume : *aujourd'hui*, flagellation de tous ces drôles et du drôle en chef⁷⁹². » Finalement, la division thématique conduisit à la séparation du projet en deux livres distincts, celui des *Châtiments* et celui des *Contemplations*. Quant à l'opposition temporelle, parce qu'elle permet de diviser mais aussi de relier, elle sera conservée comme élément de structuration du recueil.

⁷⁹² Victor Hugo à Hetzel, le 7 décembre 1852, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 1 : 1852-1853. « Publication de Napoléon le petit et de Châtiments », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 1979, p. 146.*

Hugo insiste tout au long de la préface de 1828 sur la disposition temporelle des poèmes⁷⁹³. Les poèmes ainsi présentés offrent « le développement de la pensée de l'auteur dans un espace de dix années (1818-1828) ». Le recueil lyrique garde trace des « dates de sa pensée ». Apparaît ici le programme d'une écriture lyrique temporelle, qui se déploie à la fois dans l'ordre du recueil et dans la composition du poème. Bernard Leuilliot souligne avec raison l'importance de la refonte des textes d'*Odes et Ballades* : « Pour la première fois, quelque trente ans avant *Les Contemplations*, un recueil de Hugo peut se lire comme *les mémoires d'une âme* [...] L'auteur est devenu son propre architecte : sa méthode consiste désormais à faire jouer entre eux les effets de chaque poème⁷⁹⁴. »

Cette « méthode », ou plutôt ce « système de composition lyrique », comme dit Hugo⁷⁹⁵, déduit empiriquement de son travail sur les *Odes*, transforme en construction poétique ce qui au départ n'était qu'une donnée de l'écriture. L'acte de disposition qui constitue le recueil, acte daté et, à ce titre, similaire à un acte d'énonciation, n'efface pas la multiplicité des actes d'énonciation qui sont liés à chaque poème. Hugo prend en compte ces deux faits, d'une part en refusant d'ajouter des pièces au recueil une fois celui-ci « disposé », d'autre part en donnant aux poèmes des dates réelles ou fictives. À partir de là, le travail sur la dimension temporelle du recueil se fait selon plusieurs perspectives. Dans *Odes et Ballades*, comme dans *Les Contemplations*, Hugo établit une double perspective temporelle, simultanée puisque chaque poème est lié à un présent d'énonciation (les poèmes des *Contemplations* sont donnés comme écrits « jour à jour », « goutte à goutte », et on peut lire dans *Odes et Ballades*, dit le poète, « les dates de sa pensée ») et rétrospective, cette perspective englobant la durée constituée, de fait, par la juxtaposition des poèmes : le recueil de 1856 s'apparente ainsi à des « Mémoires » (« Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes »), les poèmes de 1828 « offrent [...] le développement de la pensée de l'auteur dans un espace de dix années (1818-1828) ».

La notoriété du poète, l'aisance financière qui en découle, et les contrats qu'il signe avec ses éditeurs, n'expliquent donc qu'en partie le comportement éditorial de Hugo : son attachement au livre en tant que construction poétique est la seconde partie de l'explication.

⁷⁹³ L'expression « ordre de dates » revient à deux reprises dans la préface. On y relève d'autres expressions comme « trois moments », « trois âges », « espace de dix années », « trois époques », « progression » qui mesurent et ordonnent les événements dans le temps.

⁷⁹⁴ *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Poésie 1*, Notices et notes, p. 1052.

⁷⁹⁵ L'expression « système de composition lyrique » ouvre la préface de 1824 et renvoie à la préface des *Odes* de 1822 où l'on trouve le terme de « système de composition » : elle s'inscrit dans une réflexion qui va du poème au genre lyrique en passant par l'ordre interne de l'œuvre.

4) Généalogie poétique des *Contemplations*

La généalogie poétique, interne à l'œuvre d'un auteur ou externe à celle-ci, est l'histoire des connexions entre les formes poétiques.

Les Contemplations composées de deux parties « *Autrefois. 1830-1843* » et « *Aujourd'hui. 1843-1855* » peuvent apparaître, ne serait-ce que par les dates, comme une suite à la tétralogie lyrique d'avant l'exil - *Les Feuilles d'automne* (1831), *Les Chants du crépuscule* (1835), *Voix intérieures* (1837), *Les Rayons et les ombres* (1840). On pourrait ainsi chercher précisément les raccords, les reprises, les écarts entre ces textes. Mais d'autres connexions existent avec des genres différents. Le « système de composition lyrique » du recueil n'est pas sans ressembler à l'écriture du journal intime ou du journal de voyage, vrai ou faux, pratiquée par Hugo. Ainsi pourrait-on établir des liaisons entre *Les Contemplations* et *Le Dernier jour d'un condamné* (1828), *Le Rhin* (1842) ou *le Journal de ce que j'apprends chaque jour* (1846-1848).

▪ Généalogie interne : *Le journal de ce que j'apprends chaque jour* et *Les Contemplations*

On se contentera de quelques remarques sur l'expérience tentée par Hugo avec le *Journal de ce que j'apprends chaque jour*. Écrire « L'histoire au jour le jour⁷⁹⁶ » est le projet du *Journal* commencé par Victor Hugo le 20 juillet 1846, et tenu quotidiennement jusqu'au 23 février 1848. Ce *Journal*, considéré par le poète comme un échec, peut être considéré comme un jalon dans l'écriture des *Contemplations* et c'est à ce titre que l'on peut parler de généalogie poétique.

À l'époque où Hugo le commence, en juillet 1846, l'été de la mort de Claire, il écrit les poèmes qui constitueront le noyau du livre IV des *Contemplations*. Hugo a indiqué lui-même ce lien, de façon abrupte, en évoquant, en conclusion de la note où il constate l'échec de son projet, le souvenir de Léopoldine : « J'écris tout ceci en songeant à ma fille que j'ai perdue il y a bientôt quatre ans, et je tourne mon cœur et mon âme vers la providence. » Conclusion aberrante en apparence, comme le souligne Guy Rosa, lequel poursuit en montrant les

⁷⁹⁶ C'est le titre d'une petite chemise dont Journet et Robert disent qu'« elle ne semble pas avoir contenu grand chose » dans la note de la page 11, in *Journal de ce que j'apprends chaque jour* (juillet 1846 - février 1848), édition critique par René Journet et Guy Robert, *Cahiers Victor Hugo*, Flammarion, 1965.

rapprochements entre le *Journal* et *Les Contemplations*, l'un et l'autre « journal, mémoires également d'un *je* impersonnel évidé de son moi par le deuil⁷⁹⁷ ».

Toutefois une différence s'impose entre le *Journal* et *Les Contemplations*. Vrai journal, le projet de 1846 est pris dans une contradiction insoluble :

Un homme quelconque qui tiendrait note jour par jour de ces choses laisserait un livre intéressant. Ce serait le registre curieux des accroissements successifs d'un esprit. - Du moins de la partie de l'esprit qui peut s'accroître par ce qui arrive du dehors⁷⁹⁸.

Un an après avoir commencé son journal, Hugo constate :

29 juillet 1847 - Après un an je reconnais et je constate que le plan que je me traçais est presque impossible à réaliser. Je le regrette, car cela eût pu être neuf, intéressant, curieux⁷⁹⁹.

Le « plan » tracé est en effet impossible à réaliser : il le sera dans *Les Contemplations*, toutes choses égales par ailleurs, car alors le poète travaille à partir de textes en partie déjà écrits. Le problème qui se pose à Hugo ne relève pas en effet seulement de la subjectivité, il est aussi d'ordre temporel. Hugo l'a méconnu, pensant que son échec venait exclusivement de la difficulté à « écrire froidement chaque jour ce qu'on a appris ou cru apprendre », à être « impersonnel ». Comme l'a montré Guy Rosa, il y avait en effet incompatibilité entre « la forme même du journal » et « l'objectivité recherchée⁸⁰⁰ ». Hugo veut écrire dans son journal au jour le jour, comme un « homme quelconque » qui ne saurait pas que ses notes constitueront un livre, mais en même temps, il adopte le regard rétrospectif de celui qui a le livre en main et qui connaît l'œuvre achevée. La difficulté vient de la double perspective temporelle que Hugo adopte dans son projet. Il voit qu'il lui faut écrire au jour le jour (« Un homme quelconque qui tiendrait note jour par jour ») mais il pense d'emblée à l'ensemble que constituera le livre et à la façon dont il sera disposé (« Ce serait le registre curieux des accroissements successifs d'un esprit »).

Échec, selon Hugo, *Le Journal de ce que j'apprends chaque jour*, offre cependant des possibilités d'écriture que le poète reprendra, consciemment ou inconsciemment, dans *Les Contemplations*. Hugo s'était imposé de tenir son journal chaque jour. Lorsqu'il lui arrivait de

⁷⁹⁷ Rosa (Guy) et Trévisan (Carine), Nabet (Jean-Claude), Raineri (Caroline), « Génétique et obstétrique : l'édition des *Choses vues* », in *Hugo, de l'Écrit au livre*, Études réunies et présentées par Béatrice Didier et Jacques Neefs, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1987, p. 140.

⁷⁹⁸ *Journal de ce que j'apprends chaque jour*, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Histoire*, p. 595.

⁷⁹⁹ *Ibidem*

⁸⁰⁰ Rosa (Guy) et Trévisan (Carine), Nabet (Jean-Claude), Raineri (Caroline), « Génétique et obstétrique : l'édition des *Choses vues* », in *Hugo, de l'Écrit au livre*, Études réunies et présentées par Béatrice Didier et Jacques Neefs, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1987, p. 139.

prendre du retard, il copiait les dates des jours où il n'avait rien écrit et remplissait par la suite les « blancs ». Par exemple, selon l'édition critique établie par René Journet et Guy Robert, les dates du 25, 26, 27 août 1846, écrites le 28, ont d'abord été laissées avec des « blancs ». Le texte qui remplit après coup l'espace laissé libre a donc un certain format. Il ne peut dépasser les quelques lignes laissées en suspens, à moins d'écrire dans la marge, comme c'est le cas pour le texte daté du 27 Juillet 1846, ajouté en marge de celui écrit le 29. À partir de septembre 1846, à l'époque du pèlerinage à Villequier, certains « blancs » ne sont plus remplis (à la date du 27, 29 septembre, on trouve des dates vierges, de même les 11, 20, 31 octobre, etc..). Ces contraintes de l'écriture d'un journal, auxquelles Hugo a eu du mal à s'astreindre, deviendront dans *Les Contemplations* des effets produits par le poète.

▪ **Généalogie externe : les *Méditations poétiques* de Lamartine et *Les Contemplations***

Lamartine publie en mars 1820 les *Méditations poétiques* : le recueil, court (vingt-quatre poèmes), organisé, connaît un grand retentissement. C'est une sorte de « roman d'amour, aux lignes très simples⁸⁰¹ », menant dans un itinéraire à la fois amoureux, religieux et esthétique, de la solitude initiale du premier poème (« L'isolement », I) à la solitude finale et au silence des deux dernières pièces où la fin de la vie, la fin de la belle saison et la fin du recueil se superposent. Le dernier poème « La Poésie sacrée » renforce encore la clôture du recueil tout en l'ouvrant sur une perspective chrétienne. Narratif, il replace l'histoire du « je » souffrant dans l'histoire de tous les hommes. Dans l'attente du Jour du Seigneur, le poète se tait :

Silence, ô lyre ! et vous, silence,
Prophètes, voix de l'avenir !
Tout l'univers se tait d'avance
Devant celui qui doit venir !

Fermez-vous, lèvres inspirées ;
Reposez-vous, harpes sacrées,
Jusqu'au jour où sur les hauts lieux
Une voix au monde inconnue,
Fera retentir dans la nue :
PAIX À LA TERRE, ET GLOIRE AUX CIEUX !

Les modifications apportées aux *Méditations* dans l'Édition dite des Souscripteurs en 1849, dont les 14 volumes paraissent de novembre 1849 à mai 1850, sont intéressantes dans la

⁸⁰¹ Fréjaville (Gustave), *Les Méditations de Lamartine*, SFELT, 1947, p. 136.

perspective d'une comparaison avec *Les Contemplations*. Les *Méditations* doublent de volume. Outre les pièces ajoutées (six pièces ont été ajoutées en 1822, deux en 1843, neuf encore en 1849, le recueil passant de vingt-quatre à quarante et une pièce), Lamartine fait suivre chaque poème d'un « Commentaire » en prose, d'une page à quelques pages, précisant l'état d'esprit du poète lorsqu'il a écrit le texte, la date (souvent fictive), le lieu, les événements de la vie du poète en relation avec le texte écrit.

Ainsi « L'isolement », premier poème des *Méditations*, aurait été écrit dans les circonstances exactement rapportées dans le poème :

L'isolement

Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
Au coucher du soleil, tristement je m'assieds.
Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.

« J'écrivis cette première méditation un soir du mois de septembre 1819, au coucher du soleil, sur la montagne qui domine la maison de mon père, à Milly. J'étais isolé depuis plusieurs mois dans cette solitude⁸⁰². » En fait, Lamartine réécrit en prose le début du poème en transformant en situation d'énonciation certains éléments du poème. Le procédé est le même dans le « Commentaire » du poème intitulé « Soir » (IV), qui est un décalque du début du poème : « J'avais perdu depuis quelques mois, par la mort, l'objet de l'enthousiasme et de l'amour de ma jeunesse. J'étais venu m'ensevelir dans la solitude chez un de mes oncles, l'abbé de Lamartine, au château d'Ursy, dans les montagnes les plus boisées et les plus sauvages de la haute Bourgogne. J'écrivis ces strophes dans les bois⁸⁰³ ... »

⁸⁰² Fréjaville (Gustave), *Les Méditations de Lamartine*, SFELT, 1947, p. 427.

⁸⁰³ *Ibidem*, p. 441.

Le poème des *Méditations* commence ainsi :

*Le soir ramène le silence.
Assis sur ces rochers déserts,
Je suis dans le vague des airs
Le char de la nuit qui s'avance.*

*Vénus se lève à l'horizon ;
À mes pieds l'étoile amoureuse
De sa lueur mystérieuse
Blanchit les tapis de gazon.*

*De ce hêtre au feuillage sombre
J'entends frissonner les rameaux :
On dirait autour des tombeaux*

Nous voyons donc que l'unité du recueil n'a pas toujours été la préoccupation de Lamartine. De même, *Les Nouvelles Méditations* en 1823, ou *Les Recueils poétiques* en 1839, sont des recueils à « l'unité beaucoup plus lâche », dont les pièces ont été réunies « dans la hâte », dit l'éditeur Marius-François Guyard. De plus, nous pouvons nous demander dans quelle mesure les commentaires énonciatifs des *Méditations*, absents de l'édition originale, redondants, font partie intégrante de l'œuvre. Au contraire de Lamartine, Hugo intègre efficacement le cadre énonciatif dans l'écriture des *Contemplations*, sans le réduire à sa seule dimension autobiographique⁸⁰⁴.

▪ Conclusion

Le recueil de poèmes est une forme littéraire qui semble aller de soi : on ne l'interroge jamais. D'une certaine façon, on a raison puisqu'un poète n'étant jamais l'auteur d'un seul poème, il va de soi qu'il rassemble ses textes dans un recueil. Mais il est dommage que les poéticiens et les historiens de la littérature ne s'y soient pas intéressés : on y trouverait peut-être que ce qui caractérise la discontinuité des poèmes, à savoir le temps, est aussi ce qui le lie. Nombreux sont en effet les recueils de poèmes où le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation, voire le temps de la lecture, sont l'objet d'un travail poétique. Ainsi Hugo prend-il conscience de l'importance de l'organisation temporelle de son recueil lorsqu'il refond les *Odes et ballades* en 1828. Dès lors, il ne publiera plus ses poèmes séparément et s'attachera à donner sens à ce qu'on peut appeler avec lui un « système de composition lyrique ». L'existence d'un cadre énonciatif dans *Les Contemplations* est l'un des aspects de cette « composition lyrique » que Lamartine met aussi en valeur, non sans une certaine maladresse, dans l'édition de 1849 des *Méditations*. À notre sens, c'est en effet dans l'exploitation des virtualités temporelles du recueil lyrique que réside le génie de Victor Hugo.

Qu'on entend voltiger une ombre.

[...]

⁸⁰⁴ Voir les analyses du chapitre suivant.

Le cadre énonciatif des *Contemplations* n'a pas toujours été reconnu à part entière : ainsi Journet et Robert ont exclu de leur index les indications de bas de poème, ce qui montre que, pour eux, elles ne font pas partie du texte. Voir Journet (René) et Robert (Guy), *Notes sur Les Contemplations*, suivies d'un index, *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, vol.21, Les Belles Lettres, 1958.

TROISIEME PARTIE

Temps et recueil

CHAPITRE 2. Genèse des *Contemplations*

La genèse du recueil est connue grâce aux travaux de René Journet et Guy Robert qui constituent le socle des connaissances en ce domaine⁸⁰⁵. Sauf une étude approfondie des manuscrits, de la correspondance, des divers papiers et des diverses écritures utilisés par Hugo, on ne peut renouveler ce qui a été dit. Toutefois, certains points de la genèse peuvent être mis en lumière différemment par une attention plus grande à l'articulation de l'écriture et de l'édition⁸⁰⁶. C'est ce que nous nous proposons de faire dans ce chapitre, en nous appuyant sur la publication récente, par Sheila Gaudon⁸⁰⁷, de la correspondance de Victor Hugo avec son éditeur et ses correcteurs à l'époque des *Contemplations*.

⁸⁰⁵ Journet (René) et Robert (Guy), *Autour des Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1955 ; *Le Manuscrit des Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, tome III, fasc. 5, 1956 ; *Notes sur Les Contemplations suivies d'un index*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, vol. 21, 1958.

⁸⁰⁶ Voir sur ce sujet l'article de Guy Rosa et Joëlle Gleize intitulé « Victor Hugo, livres et livre » (« Beaucoup d'indices témoignent de cette attention qui s'exerce à l'articulation de l'écriture et de l'édition », « la même attention exacte s'observe quant à la matérialité de ses livres » écrivent-ils p. 184 et p. 185, *Revue française d'histoire du livre*, n° 116-117, 2002), l'analyse faite par Claude Millet à propos de « l'affaire chap. pré-l. » des *Travailleurs de la mer* (Communication au Groupe Hugo le 25 novembre 2000, article repris sous le titre « Hugo, Lacroix, Verboeckhoven et Cie : "l'affaire chap. pré-l.", ou Hugo coéditeur de son œuvre » dans *Travaux de Littérature* édités par l'ADIREL Vol. XV (Septembre 2002) : L'Ecrivain éditeur. Deuxième partie : XIXème et XXème siècles, dir. par François Bessire, Droz, Genève) et l'ouvrage de Bernard Leuilliot *Victor Hugo publie les Misérables* (Klincksieck, 1970).

⁸⁰⁷ *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations »*, édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004. Ce second volume fait suite au premier volume, publié en 1979 : *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 1 : 1852-1853. « Publication de Napoléon le petit et de Châtiments »*

A. La séparation du recueil en « Autrefois » et « Aujourd'hui » : parties et volumes

La structure du recueil, en deux parties égales par le nombre de livres (trois dans chaque partie) et par le nombre de vers - environ cinq mille dans chaque partie -, justifie, parmi d'autres raisons, le jugement selon lequel *Les Contemplations* sont un des recueils les plus composés de la littérature française, « une grande pyramide⁸⁰⁸ », selon les propos de Hugo, « voûte et pyramide » où « toutes les pierres se tiennent⁸⁰⁹ ». Or nous pensons que dans cette composition, la réalité matérielle du livre a joué un rôle important, d'autant plus que le recueil de poèmes est par nature discontinu. Qu'entendons-nous par-là ?

Hugo est parvenu à une adéquation parfaite entre l'édition du livre en deux volumes d'une longueur équivalente et la structure du recueil en deux parties « Autrefois » et « Aujourd'hui ». Le premier tome contient 4 843 vers, le second, 5 968 vers, auxquels il faut ajouter, d'une part, la préface et la pièce liminaire de seize vers « Un jour, je vis... », d'autre part, la pièce finale « À celle qui est restée en France » comprenant 354 vers. À cette division matérielle correspond une durée égale représentée, treize années dans la première partie « 1830-1843 », douze dans la seconde « 1843-1855⁸¹⁰ ». Un tel équilibre n'a été obtenu qu'après de nombreuses modifications.

La division en deux parties « Autrefois » et « Aujourd'hui » est apparue en septembre 1852 lorsque Hugo pense publier un recueil, qu'il appelle déjà *Les Contemplations*⁸¹¹, « en deux volumes, premier volume : *autrefois*, poésie pure, deuxième volume : *aujourd'hui*, flagellation de tous ces drôles et du drôle en chef⁸¹² » et qu'il envisage, à ce moment, la possibilité pour le lecteur d'acheter séparément les deux parties : « On pourrait vendre les

⁸⁰⁸ Lettre de Victor Hugo à Hetzel, le 31 mai 1855, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2, op.cit.*, p. 130.

⁸⁰⁹ Lettre de Victor Hugo à Deschanel, le 15 novembre 1855, *ibidem*, p. 193.

⁸¹⁰ Le choix de 1856 comme date finale aurait abouti à une symétrie parfaite entre les deux parties, treize années de part et d'autre. Sur les dates de la seconde partie, voir plus loin.

⁸¹¹ Hugo reprend le titre donné dans une liste de projets en 1848, titre auquel il avait déjà songé vers 1840 comme le montre ce fragment ajouté au manuscrit des *Voix intérieures* : « Contemplations d'Olympio » (voir Journet (René) et Robert (Guy), *Autour des Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1955, p. 25-26 et 34).

⁸¹² Lettre de Victor Hugo à Pierre-Jules Hetzel, 7 septembre 1852, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 1 : 1852-1853, op.cit.*, p. 146.

deux volumes séparément et ensemble au choix de l'acheteur. Qu'en dites-vous⁸¹³ ? » L'autonomie des deux parties, révélatrice du fait que l'articulation entre, d'une part, vie privée et poésie lyrique (« poésie pure ») et, d'autre part, vie publique et poésie satirique (« flagellation de tous ces drôles »), à laquelle songe d'abord Hugo, ne le satisfait pas et aboutit finalement à leur séparation : rapidement, Hugo laisse de côté l'idée d'un livre en deux parties pour se concentrer sur « le volume de vers politiques⁸¹⁴ ». La seconde partie, devenue donc indépendante, paraît en novembre 1853, sous le titre de *Châtiments*⁸¹⁵.

Trois ans plus tard, Hugo publie *Les Contemplations* en deux volumes. Or, ce qu'il faut souligner, c'est que la publication du recueil en deux volumes n'a pas été déterminée objectivement par le nombre de vers. Cela signifie que Hugo voulait que la composition temporelle du recueil en deux parties corresponde à une division du livre en deux volumes. Autrement dit, la réalité matérielle du recueil a une dimension poétique.

Au premier semestre de l'année 1854, de nombreuses lettres attestent qu'il songe à publier le recueil des *Contemplations* en deux volumes alors qu'il estime l'ensemble à cinq mille vers. C'est ce qu'il écrit à Hetzel le 8 mai 1854, dans une lettre où il est question « des deux volumes des *Contemplations* contenant chacun environ le même nombre de vers que *Les Feuilles d'automne* » et dans ce projet de traité avec son éditeur, probablement postérieur :

« Entre les soussignés

M. Victor Hugo cède à M. Hetzel moyennant la somme de 9000 francs le droit de publier deux éditions de son ouvrage intitulé *Les Contemplations*.

Les Contemplations auront deux volumes composés comme les premières éditions des poésies de M. V.H. avec une page blanche après chaque pièce de vers. Chaque volume devra contenir au moins 2500 vers.

Les deux éditions cédées à M.H seront publiées l'une à Paris, l'autre à Bruxelles⁸¹⁶.

[...] »

Certes, les deux volumes seront devenus nécessaires lorsque le nombre de vers initialement prévu aura doublé : de deux mille cinq cents vers, on passera à plus de cinq mille dans chaque partie (dix mille au total), et Hugo devra renoncer aux pages blanches qu'il souhaitait placer

⁸¹³Lettre de Victor Hugo à Pierre-Jules Hetzel, 7 septembre 1852, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 1 : 1852-1853, op.cit., p.146.*

⁸¹⁴ « Je compte aussi beaucoup sur le volume de vers politiques. Peut-être le détacherai-je avec un titre à part ? ne serait-ce pas votre avis ? » Lettre de Victor Hugo à Hetzel, le 21 septembre 1852, *ibidem*, p. 158.

⁸¹⁵ Le titre initial prévu par Hugo était *Les Vengeresses*.

⁸¹⁶ Naf. 13 364 f° 90.

entre les poèmes. Mais l'idée de faire un recueil de poèmes en deux volumes est, comme on l'a vu, antérieure. Il faut donc l'expliquer par d'autres raisons.

On peut penser d'abord que Victor Hugo a voulu, en publiant un ouvrage important déjà par son ampleur, marquer sa place de poète dans le domaine lyrique, après quinze ans de silence. Son dernier recueil lyrique, *Les Rayons et les Ombres*, date de 1841. La référence qu'il fait souvent aux *Feuilles d'automne*, premier tome de sa tétralogie d'avant l'exil, indique l'ambition qu'il a de se renouveler, et la crainte qu'on l'oublie, loin de Paris, rend cette exigence d'autant plus vive. Par ailleurs, le contrat qui liait Hugo à l'éditeur Charles Gosselin et à son associé Eugène Renduel a certainement contribué à orienter ses projets. Il a cherché à s'en libérer en remplaçant le roman en deux volumes qu'il avait promis en 1832 par deux volumes de poésie. Victor Hugo s'était engagé le 31 mars 1832, « moyennant la somme de douze mille francs », à céder aux libraires Gosselin et Renduel « les trois mille premiers exemplaires du premier roman en deux volumes in-8° » qu'il viendrait à publier. Ce traité est la reprise d'une convention datée d'octobre 1831. Hugo utilise tantôt la date de 1831, tantôt celle de 1832, lorsqu'il parle de ce traité dont il a essayé de se défaire en vain avec *Les Contemplations*. Le problème sera reposé avec *Les Misérables*, l'éditeur Lacroix devant obtenir de Renduel son désistement. Les tractations à ce sujet reviennent sans cesse dans sa correspondance⁸¹⁷. Enfin, des raisons financières sont aussi à prendre en considération, la publication d'un livre en deux volumes étant évidemment plus rentable. Rappelons que la publication de *Châtiments* n'avait dégagé aucun bénéfice et que la situation financière du clan Hugo en exil devenait préoccupante.

⁸¹⁷ « J'ai vu les propositions de ces messieurs. En l'état, elles sont peu admissibles. [...] S'ils persistaient dans cette dépréciation des deux volumes de poésie, il n'y aurait plus qu'à exécuter purement et simplement le traité de 1832. Mais voyons. Ne puis-je point faire moi-même de concessions ? Si vraiment. J'admettrais, vu la réduction des deux volumes à 12 Fr., un rabais – et même un rabais *d'un quart*. Je consentirais à 9 000 francs payés comme il est dit au traité. Je consentirais aux autres conditions indiquées, en leur nom, dans votre lettre. Chaque volume contiendrait autant de vers que *Les Feuilles d'automne*. [...] »

Mais il faudrait qu'ils eussent la bonté de se hâter dans l'intérêt même de l'affaire, car il me faudra toujours bien au moins trois mois pour finir et mettre en ordre les deux volumes. » (Lettre de Victor Hugo à Paul Meurice, le 31 janvier 1854, édition chronologique sous la direction de Jean Massin, Club Français du livre, tome 9, volume 2, p. 1070)

« J'incline donc, si bonne que soit l'heure pour *Les Contemplations*, à écrire ici les deux volumes de roman qui me libéreront du traité de 1831 et à exécuter cette convention –là purement et simplement. Qu'en pensez-vous ? Je n'ai pas encore pris de parti. »

(Lettre de Victor Hugo à Paul Meurice, le 21 février 1854, édition chronologique sous la direction de Jean Massin, Club Français du livre, tome 9, volume 2, p. 1073)

Ces raisons, toutes valables, n'auraient pourtant pas été suffisantes si Hugo n'avait voulu réaliser l'idée qu'il avait projetée après neuf mois d'exil : écrire un recueil de poèmes où la division temporelle entre « Autrefois » et « Aujourd'hui » correspondrait à la séparation matérielle du livre en deux volumes. Sans aucun doute, « Autrefois » et « Aujourd'hui » forment un couple poétiquement séduisant : le mimétisme prosodique (l'assonance en /o/, l'identité graphique du début des mots et le même nombre de syllabes) rend plus sensible l'opposition de sens. L'idée s'était imposée à lui avec assez de force pour qu'il y revienne après *Châtiments*. Dans plusieurs plans, qu'il est malheureusement difficile de dater avec exactitude, on retrouve donc les termes « autrefois » et « aujourd'hui » qui structurent le recueil, par exemple dans cette ébauche que René Journet et Guy Robert date « peut-être de 1853 » :

AUTREFOIS
1830 - 1843
I II
VIVRE AIMER⁸¹⁸

Ou dans ces plans datés de 1854 :

Les Contemplations

T. Ier -- Autrefois -- 1833-1842 livre premier – les joies
livre II – les rêves (?)

T.II Aujourd'hui 1843-1854 livre III – au bord de la tombe
livre IV – au bord de la mer

Ou

-le tombeau
-l'exil⁸¹⁹

	liv. I. aimer
T Ier autrefois	liv. II – rêver
	liv. III souffrir
T.II aujourd'hui	liv. IV mourir ⁸²⁰

⁸¹⁸ Projet rédigé sur un exemplaire de la proclamation « Au peuple » daté du 31 octobre 1852, cité par Journet (René) et Robert (Guy), *Autour des Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1955, p. 42.

⁸¹⁹ Ms 13.363 f°3. *Ibid.*, p. 43.

Dans ces ébauches de plans, le poète reprend le principe de composition temporelle qu'il avait dégagé lors de la refonte des *Odes et ballades* : ce faisant, il fait apparaître que la discontinuité des poèmes s'inscrit dans la durée.

B. Chronologie de l'écriture

Les poèmes des *Contemplations* ont été écrits principalement en exil mais certaines pièces sont bien antérieures : cinquante poèmes sur les cent-cinquante-huit que contient le recueil sont antérieurs à 1852. La table établie par Pierre Laforgue dans son édition du recueil⁸²¹ présente le grand intérêt de permettre de visualiser aisément la chronologie de l'écriture : nous la reproduisons en annexe.

Pierre Laforgue fait suivre sa table du commentaire suivant : « Il reste un petit nombre de poèmes qui ne sont pas datés sur le manuscrit. Leur datation ne peut donc qu'être conjecturale et l'on se reportera prioritairement aux travaux de R. Journet et de G. Robert pour avoir une idée de la date de composition de ces poèmes⁸²². » Les interrogations sur la datation exacte des poèmes sont en réalité plus nombreuses que ne le dit Pierre Laforgue, compte tenu des doutes et des supputations dont font part déjà René Journet et Guy Robert dans l'établissement de certaines dates.

Ainsi le poème « Mes deux filles » (I, 3), daté dans le manuscrit du 10 juin 1842 et dans le recueil de « juin 1842 », aurait été écrit en 1855 selon les recherches de René Journet et Guy Robert. La date du manuscrit aurait donc été volontairement falsifiée par Hugo. Selon les mêmes chercheurs, la date du poème « La source » (III, 6) serait une erreur dans la chronologie du recueil. Le texte, daté d' « octobre 1846 » dans le recueil et du 4 octobre 1846 dans le manuscrit, est placé dans le troisième livre de la première partie alors que celle-ci porte l'indication « 1830-1843 ». Victor Hugo aurait oublié de changer la date du poème. Mais qu'en savons-nous exactement ? Les dates des poèmes ont été choisies par Victor Hugo de façon tardive dans l'élaboration du recueil sans que l'on puisse dater quand il l'a fait : en

⁸²⁰ Ms. 13364 f°4. *Ibid.*, p. 44.

⁸²¹ *Les Contemplations*, présentation par Pierre Laforgue, Flammarion, 1995, GF.

⁸²² *Les Contemplations*, présentation par Pierre Laforgue, Flammarion, 1995, GF, p. 448.

effet, le manuscrit autographe des *Contemplations* est consultable à la BNF⁸²³ mais « cet ensemble n'est pas celui qui servit pour l'impression. Celle-ci dut se faire sur une copie, soit de Juliette Drouet, soit de quelque autre secrétaire bénévole⁸²⁴. » Or l'on ne trouve nulle trace de l'épreuve imprimée corrigée par Victor Hugo qui aurait pu contenir le changement de datation du recueil⁸²⁵. Est-ce sur cette copie que Hugo aurait changé les dates de ces poèmes ?

Par ailleurs, comme le précisent René Journet et Guy Robert, il ne faut pas oublier que les dates données par Hugo dans le manuscrit sont celles de l'achèvement du poème. « Dans un certain nombre de cas, il s'agit de la reprise ou de la mise au point d'ébauches antérieures, parfois fort anciennes, parfois aussi fort avancées⁸²⁶. » Faire une chronologie précise, exacte et complète de la genèse des poèmes des *Contemplations* apparaît ainsi délicat. Nous nous contenterons par conséquent de commenter seulement quelques points forts de cette genèse.

Dès le début de l'exil, Hugo avait à sa disposition un nombre suffisant de vers pour qu'il pense à plusieurs reprises pouvoir publier dans les deux mois. En réalité, ce nombre sera sans cesse augmenté jusqu'à la publication finale mais la construction initiale du recueil en deux volumes ne sera jamais remise en cause par Hugo.

Hugo écrit à Hetzel dès le 15 août 1852 : « Je puis avoir un volume de vers, *Les Contemplations*, prêt dans deux mois⁸²⁷. » Il a alors en réserve un certain nombre de pièces, comme « Un jour, je vis... » qui est la pièce liminaire, « Saturne » (III, 3), « Lettre » (II, 6), « Aimons toujours ! ... » (II, 22), « À ma fille » (qui deviendra « 15 février 1843 », le deuxième poème du livre IV), « La fête chez Thérèse⁸²⁸ » (I, 22), à quoi s'ajoutent les poèmes, qui constitueront le noyau du livre IV, consacrés au souvenir de Léopoldine (comme « Elle était pâle... » IV, 7 ; « Quand nous habitions tous ensemble... » IV, 6 ; « À

⁸²³ Naf 13 363 et naf 13364.

⁸²⁴ Journet (René) et Robert (Guy), *Le Manuscrit des Contemplations*, op.cit., p. 3.

⁸²⁵ La Maison Victor Hugo conserve plusieurs épreuves d'imprimerie corrigées par Victor Hugo mais pas celle des *Contemplations*. Or l'on constate dans les épreuves imprimées et corrigées par Victor Hugo, par exemple celles des *Quatre vents de l'esprit* et de la *Légende des siècles* (nouvelle série), que les corrections de date sont nombreuses. Hugo aurait donc peut-être pris l'habitude de faire très tardivement ces modifications.

⁸²⁶ Journet (René) et Robert (Guy), *Autour des Contemplations*, op.cit., p. 43

⁸²⁷ Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. *Correspondance. Tome 1 : 1852-1853*. « Publication de *Napoléon le petit et de Châtiments* », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 1979, p. 127.

⁸²⁸ Voir la liste des pièces fournie par le f°1 du « Reliquat des Contemplations » et citée par Journet et René dans *Autour des Contemplations*, op.cit., p. 27 à 29. Vingt-deux, selon R. Journet et G. Robert, seront intégrées aux *Contemplations*. « Probablement établie vers le début de 1846, cette liste comprend un total de 1760 vers, plus de la moitié d'un recueil comme *Les Rayons et les Ombres* » (in op. cit., p. 30)

Villequier » IV, 15 ; « Demain, dès l'aube... » IV, 14), la plupart écrits dans la deuxième moitié de l'année 1846, quelques-uns en 1847 et 1848. Cela ne faisait pas encore un recueil. « Le travail qui me reste à faire apparaît à mon esprit, écrit Hugo le 19 novembre 1846, comme une mer. C'est tout un immense horizon d'idées entrevues, d'ouvrages commencés, d'ébauches, de plans, d'épures à demi éclairées, de linéaments vagues, drames, comédies, histoires, philosophie, socialisme, naturalisme, entassement d'œuvres flottantes où ma pensée s'enfonce sans savoir si elle en reviendra⁸²⁹. »

Le véritable travail d'écriture commence pendant l'hiver 1853-1854 après la publication en novembre des *Châtiments*. Parallèlement, à partir de septembre 1853⁸³⁰, Hugo participe aux séances de spiritisme organisées par Mme de Girardin à Marine-Terrace. L'autre monde est présent. Les esprits parlent, les morts frôlent les vivants, la dame blanche vient rendre visite au poète la nuit. « Insomnie » (III, 20), poème écrit en novembre 1853, raconte les réveils nocturnes où le vent souffle sur la maison, où les vers viennent cogner à la vitre, où l'esprit du poète est éperonné par un « noir cavalier » :

Ciel ! déjà ma pensée, inquiète et rapide,
Fil sans bout, se dévide et tourne à ton fuseau.
Tu m'apportes un vers, étrange et fauve oiseau
Que tu viens de saisir dans les pâles nuées.
Je n'en veux pas. Le vent, de ses tristes huées,
Emplit l'antré des cieux ; les souffles, noirs dragons,
Passent en secouant ma porte sur ses gonds.

Au début de l'année 1854, « Crépuscule » (II, 26) inaugure une longue série de poèmes où le poète interroge son rapport au temps, à l'infini, à la mort comme dans « Mors » (IV, 16), « Dolor » (VI, 17), « Horror » (VI, 16), « Un spectre m'attendait... » (VI, 3), « À qui donc sommes-nous ? » (IV, 8), « À la fenêtre pendant la nuit » (VI, 9), « Pleurs dans la nuit » (VI, 6), « Baraques de la foire » (III, 19), « Ibo » (VI, 2), « Paroles sur la dune » (V, 13), « Explication » (III, 12), « Relligio » (VI, 20), « Le Pont » (VI, 1). Il n'est ainsi pas indifférent de noter que le poème « Ibo » est daté du jour où le contrat d'édition avec Hetzel pour *Les Contemplations* est signé, le 24 juillet 1854. Beaucoup prendront place dans le livre VI, intitulé « Au bord de l'infini ». Avec « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, 26), poème de la mémoire universelle, daté dans le manuscrit 1^{er}-13 octobre 1854, Hugo pense avoir bientôt

⁸²⁹ 24. 787 f^o1, in *Ibid.*, p. 31.

⁸³⁰ La première séance probante qui a lieu le 11 septembre 1853 semble faire parler l'esprit de Léopoldine.

fini son travail d'écriture. Le texte est en effet capital. « Je travaille, à force, cher éditeur, et le soleil et moi (*parva magnis*⁸³¹) nous ouvrons l'œil presque en même temps. C'est vous dire que je suis à l'œuvre de bon matin. [...] J'achève en ce moment quelque chose qui fera partie des *Contemplations* et je n'y verrai clair qu'après avoir fini cela. » écrit-il à Hetzel le 1^{er} octobre 1854⁸³². L'on remarque en effet, dans les jours qui suivent, un changement dans les poèmes écrits par Hugo, de tonalité plus gaie (comme « Vere novo » I, 12, qui célèbre le printemps et l'amour ou « Vers 1820 » I, 16 qui évoque les amours adolescentes), comme si une page était tournée ; on y voit aussi une réflexion du poète sur son écriture comme dans « À André Chénier » (I, 5), « Les oiseaux » (I, 18), « Oui, je suis le rêveur » (I, 27), « Réponse à un acte d'accusation » (I, 7). Le 31 octobre, Hugo écrit à Hetzel : « Je pense que je pourrai vous livrer le manuscrit vers le 15 décembre⁸³³. »

Mais la fin est encore remise à plus tard. « C'est aujourd'hui que le manuscrit devait partir, et pourtant ce n'est pas encore lui ni même un morceau de lui que je vous envoie. Comme toujours (quand je fais des vers) j'ai eu un flot qu'il a fallu laisser passer à travers mon cerveau, tous les poèmes possibles à la fois. Maintenant je mets en ordre, et je fais copier⁸³⁴. »

Pendant plusieurs mois encore, Hugo écrit de nouvelles pièces. Certaines semblent plus particulièrement destinées à étoffer tel ou tel livre.

Ainsi au début de l'année 1855, plusieurs poèmes comme « Vieille chanson du jeune temps » (I, 19), « Je lisais. Que lisais-je ?... » (III, 8), « Le firmament est plein de la vaste clarté » (I, 4), « Premier mai » (II, 1), « Billet du matin » (II, 14), viennent éclaircir la tonalité des premiers livres. Hugo écrit : « J'achève de dorer quelques étoiles au ciel un peu sombre des *Contemplations* »⁸³⁵. Par ailleurs, en un an, d'octobre 1854 à la fin de la rédaction, c'est-à-dire le 2 novembre 1855, Hugo écrit vingt et un poèmes comme « Pour l'erreur, éclairer... » (V, 7), « Écrit en 1846 » (V, 3), « Écrit en 1855 » (V, 3), « Pasteurs et troupeaux » (V, 23), « Ponto » (V, 11), qu'il place dans le livre V « En marche », le dernier livre à avoir été

⁸³¹ *Si parva licet componere magnis* (Virgile, *Géorgiques*, IV, v. 176) : « S'il est permis de comparer les petites choses aux grandes ». (Note de Sheila Gaudon, *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 99)*

⁸³² Lettre de Victor Hugo à Hetzel, le 1^{er} octobre 1854, *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2, op. cit.*, p. 98.

⁸³³ Lettre de Victor Hugo à Hetzel, le 31 octobre 1854, in *ibidem*, p. 110.

⁸³⁴ Lettre de Victor Hugo à Hetzel, le 15 décembre 1854, in *ibid.*, p. 115.

⁸³⁵ Lettre du 22 avril 1855 à X., in *Œuvres complètes*, édition chronologique sous la direction de Jean Massin, Club français de livre, tome 9, volume 2, p. 1089.

imaginé par le poète pour compléter l'organisation de son recueil. À titre de comparaison, notons que dans la même période, il n'en écrit aucun pour le livre IV⁸³⁶.

Dans d'autres cas, certains poèmes sont écrits à des périodes où Hugo se croit sur le point d'achever, même si l'achèvement du recueil est finalement repoussé, et où il vise à produire tel ou tel effet.

Ainsi, en décembre 1854, alors que Hugo se croit sur le point de finir son recueil⁸³⁷, et à la fin de l'été 1855 (en août 1855, les trois premiers livres étaient imprimés), Hugo écrit de nombreux poèmes de dédicace pour remercier ses amis de leur fidélité : « À Auguste V. » (V, 1), « À Melle Louise B. » (V, 5), « À Alexandre D. » (V, 15), « À Paul M. » (V, 21), « À Jules J. » (V, 8)⁸³⁸, poèmes auxquels on peut ajouter les deux poèmes consacrés à Claire Pradier, « Claire P. » (V, 14) et « Claire » (VI, 8), adressés à la mère, Juliette Drouet, autant qu'à la fille morte. C'est dans ces mêmes périodes qu'il écrit des pièces de clôture. Dans « En frappant à une porte » (VI, 24), qui date du 29 décembre 1854⁸³⁹, Hugo accomplit le geste final du mémorialiste en faisant le compte de ses douleurs passées, pour déclarer son ultime espérance en une autre vie.

J'ai perdu mon père et ma mère,
Mon premier né, bien jeune, hélas !
Et pour moi la nature entière
 Sonne le glas.

[...]

J'ai des pleurs à mon œil qui pense,
Des trous à ma robe en lambeau ;
Je n'ai rien à la conscience ;
 Ouvre, tombeau.

⁸³⁶ Dans la même période, les autres poèmes se répartissent de façon relativement équilibrée entre les autres livres si l'on accepte de considérer qu'il existe une parenté entre les livres 1 et 2 (14 pour le premier, 9 pour le second, soit 23 poèmes au total), et entre les livres 3 et 6 (9 pour le premier, 13 pour le second, soit un total de 22 poèmes).

⁸³⁷« D'ici à deux mois, vous recevrez *Les Contemplations*. » in Lettre de Victor Hugo à Jules Janin, le 26 décembre 1854, *Œuvres complètes*, édition chronologique sous la direction de Jean Massin, Club français du livre, tome 9, volume 2, p. 1084.

⁸³⁸ Les abréviations désignent respectivement Auguste Vacquerie, Louise Bertin, Alexandre Dumas, Paul Meurice, Jules Janin.

⁸³⁹ Quelques vers ont été repris après la mort d'Abel, le frère aîné, le 7 janvier 1855.

« À celle qui est restée en France », achevé le 2 novembre 1855 et dernier poème des *Contemplations*⁸⁴⁰, dédie le livre entier à Léopoldine. Mais entre ces deux poèmes de clôture, Hugo écrit encore bien des textes, et non des moindres, comme « Magnitudo parvi » (III, 30), « Nomen, numen, lumen » (VI, 25), « Les Mages » (VI, 23), « Éclaircie » (VI, 10). À l'effort de classement, s'ajoute, comme l'ont fait remarquer R. Journet et G. Robert⁸⁴¹, un travail d'écriture qui procède par accumulation et extension.

Mais le plan en deux parties « Autrefois - Aujourd'hui » et deux volumes, ne bouge pas. Sa persistance est remarquable malgré l'énorme production du poète dans ces années-là – car outre les dix mille vers des *Contemplations*, il écrit *La Forêt mouillée* (texte daté du 14 mai 1854), des parties de *La fin de Satan*⁸⁴², les deux mille vers de *Solitudines Coeli*⁸⁴³ et de nombreux poèmes qui trouveront leur place dans *Les Quatre vents de l'esprit* ou *Toute la lyre*.

Pourtant, Hetzel avait invité Hugo à modifier l'organisation de son recueil ; il lui parle de la possibilité de publier *Les Contemplations* en trois volumes compte tenu de la masse des vers. « Notre 1^{er} volume a 355 pages ! C'est beaucoup de richesses. J'ai pensé un instant qu'on eût pu en faire trois » écrit-il à Hugo, le 23 août 1855. Malgré le silence de Hugo, l'idée

⁸⁴⁰ « À celle qui est restée en France », daté symboliquement du « 2 novembre 1855, jour des morts », date aussi le troisième lieu d'exil du poète : l'arrêté d'expulsion de Jersey ayant effet le 2 novembre, Hugo n'attendit pas le moment ultime et s'embarqua pour Guernesey le 31 octobre. Complété par quelques ajouts après cette date, le poème a été commencé plus tôt : mentionné sous le titre « L'absent à l'absente » dans un plan d'avril 1855, peut-être sous celui de « Sophia » comme vingt-septième pièce dans la table du manuscrit du livre VI (13.363, f°496), il porte après les 290 premiers vers la date du 8 octobre 1855. (Voir Journet (René) et Robert (Guy), *Autour des Contemplations*, op.cit., p. 47, p. 49 et p. 104 à 110.)

Il a donc été écrit en partie la même semaine que « Aux anges qui nous voient » (VI, 12), daté du 4 octobre 1855. Les deux textes, l'un de douze vers, l'autre de 344 vers, constituent une illustration de la double écriture hugolienne, procédant par extension et par concentration.

⁸⁴¹ « En méditant son recueil, Hugo a pu obéir à deux tendances contraires et prévalant tour à tour : l'une d'extension et l'autre de concentration. », in Journet (René) et Robert (Guy), *Autour des Contemplations*, op.cit., p. 39.

⁸⁴² Au printemps 1854, il achève *Et nox facta est*, qui commence par le vers « Depuis quatre mille ans il tombait dans l'abîme » ainsi que l'épisode intitulé *Le Glaive* où Nemrod entreprend de gravir le ciel et veut toucher Dieu de sa flèche - deux grands moments temporels de *La Fin de Satan*.

⁸⁴³ Ce poème commencé dans les premiers mois de 1855, ayant eu plusieurs titres dont *L'Océan d'en haut*, *Ascension dans les ténèbres*, *Le Gouffre* puis *Dieu*, fut rattaché étroitement aux *Contemplations*. Il semble qu'il devait en constituer le sixième livre, après « Solitudines Terrae » (titre provisoire donné au cinquième livre dans un plan datant de 1855, voir Journet (René) et Robert (Guy), *Autour des Contemplations*, op.cit., p. 47). Lu à ses proches dans la nuit du 1^{er} au 2 mai 1855, il fut finalement écarté du recueil de 1856 sur les conseils de Vacquerie. « On parle du mode de publication, M. Aug. conseille à mon père de publier ce poème séparément et non dans *Les Contemplations*. Mon père résiste, ce poème est nécessaire à la figure qu'il veut donner aux *Contemplations*, d'abord des choses légères, joyeuses, lumineuses, je mettrai vous savez ces vers sur cette petite fille, puis de la critique, puis de la moquerie, puis de la gaieté, le livre s'assombriera, je mettrai la mort [?] de ma fille puis l'exil, puis je sortirai du monde et j'entrerai dans la vie extra-humaine, le livre commencera par l'enfantillage et s'élargira jusqu'à Dieu. » in *Journal d'Adèle*, cité dans *Œuvres complètes*, édition chronologique dirigée par Jean Massin, Club français du livre, tome 9, volume 1, p. 497.) Annoncé au dos de la couverture des *Contemplations* (éd. de Bruxelles), repris et augmenté par la suite, il resta inachevé.

n'est pas abandonnée par l'éditeur. Il en reparle le 15 octobre 1855 : « J'avais proposé encore ceci – vous demander de publier à Paris en trois volumes. Je vous aurais donné 3000 f. de plus⁸⁴⁴. » L'idée ne sera pas même évoquée par Hugo dans ses lettres, et on le comprend : elle mettait en péril la concordance entre la matérialité et le sens du livre.

C. Le déplacement, des *Châtiments* aux *Contemplations*, de la date séparant « Autrefois » et « Aujourd'hui »

Le recueil projeté initialement - c'est-à-dire en septembre 1852 - était séparé par la date du 2 décembre 1851, le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte ; celui de 1856 l'est par celle de la mort de la fille du poète en 1843. Hugo prenait le risque que ses lecteurs considèrent qu'il rende les armes en donnant, trois ans après *Châtiments*, une œuvre de « poésie pure ». En septembre 1852, il écrivait : « J'ai pensé, - et autour de moi c'est l'avis unanime, - qu'il m'était impossible de publier en ce moment un volume de poésie pure. Cela ferait l'effet d'un désarmement, et je suis plus armé et plus combattant que jamais⁸⁴⁵. » Deux ans plus tard, ses propos sont plus nuancés. Pourtant, le risque de malentendu était réel et dépasse l'incompréhension entourant la réception immédiate de certaines œuvres que la postérité se charge de dissiper. Pour un lecteur ordinaire aujourd'hui, *Les Contemplations* sont une œuvre éloignée de l'action politique, une œuvre lyrique, intime, où le poète enfin se dilate le cœur⁸⁴⁶. Hugo avait conscience de cette lecture à laquelle invite du reste le titre de l'ouvrage : « *Les Contemplations* après *Les Châtiments*. Après l'effet rouge, l'effet bleu », écrivait-il en 1854⁸⁴⁷. Le risque de sembler oublier le combat contre l'usurpateur est souvent évoqué avec ses proches. Le *Journal d'Adèle Hugo* rapporte ainsi, à la date du 8 juin 1854, les propos de Charles : « Je crains un traquenard de Bonaparte à propos des *Contemplations*. Bonaparte fera mettre dans tous les journaux ceci : Enfin voici Victor Hugo rentré dans la poésie pure. Victor

⁸⁴⁴ Lettre de Pierre-Jules Hetzel à Victor Hugo, le 15 octobre 1855, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2*. « Victor Hugo publie *Les Contemplations* », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 161 et p. 179.

⁸⁴⁵ Lettre de Victor Hugo à Hetzel, le 7 septembre 1852, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 1 : 1852-1853*. « Publication de *Napoléon le petit* et de *Châtiments* », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 1979, p. 146.

⁸⁴⁶ « Quand nous serons réunis, je ferai des vers, je publierai un gros volume de poésie, je m'y dilaterai le cœur, et il me semble que nous aurons des heures charmantes. Que ne suis-je à ce temps-là ! » écrit-il de Bruxelles à Adèle, le 17 mai 1852, in *Œuvres complètes*, édition chronologique dirigée par Jean Massin, Club français du livre, tome 8, p. 1003.

⁸⁴⁷ Lettre de Victor Hugo à Paul Meurice, le 21 février 1854, *Œuvres complètes*, édition chronologique dirigée par Jean Massin, Club français du livre, tome 9, volume 2, p. 1073.

Hugo a compris qu'il ferait (ou serait ?) bon d'abandonner ses diatribes, ses satires inutiles et injustes, et voilà Victor Hugo rentré dans son véritable élément : la poésie pure. »

Or Hugo n'abandonne pas le combat politique quoiqu'il écrive un « volume de vers calmes ». On a l'impression, à la lecture de certaines lettres, qu'il cherche à faire diversion et à camoufler la présence, après « l'idylle » et la « poésie fleur de mauve et rose tendre »⁸⁴⁸, de textes engagés comme « Melancholia » (III, 2). Ainsi, auprès de Charles Gosselin (Lettre du 4 octobre 1853), il insiste artificieusement sur le caractère non politique, et donc non exposé à la censure, de ses vers, qu'il oppose au socialisme de son roman des *Misères*, afin d'inciter l'éditeur à publier son recueil.

Aucun des romans dont je suis l'auteur ne pourrait être aujourd'hui publié en France avec la censure qui pèse actuellement sur la librairie. Le livre au sujet duquel nous avons eu des pourparlers en 1847 et 1848 et que la révolution de France et les autres événements qui ont suivi m'ont empêché jusqu'à ce jour de terminer (¹) serait plus que tout autre impossible à publier en ce moment étant un livre social, et ce qu'on appellerait aujourd'hui un livre socialiste. Dans cette situation, notre traité s'appliquant à une sorte d'ouvrage dont la publication me serait interdite (au-dessus : impossible en France) deviendrait en quelque sorte illusoire. Je viens vous demander s'il vous conviendrait pour que ce traité eût enfin effet qu'au lieu des deux volumes de roman stipulés, je vous donnasse, aux mêmes conditions, et sans rien changer du reste du traité, deux volumes de poésie. Ces deux volumes de pure poésie comme *Les Feuilles d'automne*, les *Orientales* et les *Voix intérieures*, seraient absolument étrangers aux matières politiques contemporaines et immédiates et échapperaient de la sorte, je le pense, à la censure. Ils porteraient pour titre : *Contemplations*. Chacun de ces deux volumes contiendrait en moyenne le même nombre de vers que chacun de mes volumes précédents, *F. d'aut.*, *Ch du crép.*, *V. int.*, *Les R. et les O.*

Le manuscrit pourrait vous être livré, si nous tombions d'accord, dans un délai de 4 à 6 mois. Il serait le premier ouvrage que je publierais en dehors de la politique⁸⁴⁹.

[...]

Les Misères

Le futur éditeur des *Contemplations* fait de même lorsqu'il cherche à rassurer un associé potentiel : « Je vais publier un ouvrage en deux volumes – intitulé *Contemplations* – de Victor Hugo - Ce sont des poésies, *splendides*, et bien entendu non politiques⁸⁵⁰. » À l'inverse, Hugo prévient son éditeur que le recueil, malgré « la plus grande sérénité », aura « une certaine couleur socialiste » : « *Les Contemplations* ne peuvent pas avoir moins cette

⁸⁴⁸ Lettre de Victor Hugo à Hetzel, le 25 janvier 1856, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2, op. cit.*, p. 228.

⁸⁴⁹ 13364 f.88 (brouillon daté du 1^{er} octobre 1853 d'une lettre envoyée à Gosselin) Cette lettre est évoquée dans celle de Victor Hugo à Paul Meurice, le 4 octobre 1853, in *Œuvres complètes*, édition chronologique dirigée par Jean Massin, Club français du livre, tome 9, volume 2 p. 1058.

⁸⁵⁰ Lettre de Pierre-Jules Hetzel à Bailly, le 5 juin 1854, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2, op. cit.*, p. 72.

couleur que les autres. Ce n'est pas où je suis qu'on recule. Je vous en avertis⁸⁵¹. » Mais si l'écho des *Châtiments* résonne encore, faisant de toute publication de l'exilé, y compris ses airs de flûte⁸⁵² - voire de toute allusion à celui-ci -, acte de résistance, si Hugo poursuit par devers lui la veine satirique la plus féroce⁸⁵³, enfin s'il intervient publiquement afin de faire valoir le droit et la justice⁸⁵⁴, force est de constater que le recueil de 1856 prend une tout autre voie que celui de 1853.

Le déplacement de la date présidant à la séparation des *Contemplations* pose en réalité une vraie question, une question de philosophie politique qui préoccupe Hugo. Qu'est-ce que la mort de sa fille au regard de l'histoire ? En quoi cet événement d'ordre privé peut-il se substituer à un événement historique de l'importance du coup d'État du 2 décembre 1851 ? La préface des *Contemplations* souligne cet écart inattendu mais ne l'explique pas :

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. La joie, cette fleur rapide de la jeunesse, s'effeuille page à page dans le tome premier, qui est l'espérance, et disparaît dans le tome second, qui est le deuil. Quel deuil ? Le vrai, l'unique : la mort ; la perte des êtres chers.

Ce qui est étonnant, ce n'est évidemment pas que la jeunesse s'éloigne, mais que le deuil dont parle le poète exilé ne soit pas celui de la patrie mais celui de sa fille. Or si la mort d'un être cher est un événement terrible dans la vie de ses proches, qu'est-elle pour les autres ? Suffit-il de penser que le souvenir de cet être disparu sera conservé à la postérité par un poète, fût-il le plus grand, pour qu'il devienne quelque chose pour l'histoire ? L'absence de poème à la date du 4 septembre 1843, remplacé par une ligne de points, signifie peut-être moins le caractère indicible d'une souffrance que l'écart entre ce qu'est cette mort pour le poète et ce qu'elle est pour les autres : Léopoldine n'est ni la victime des mascarades sanglantes de l'Histoire comme l'enfant de « Souvenir de la nuit du 4 » (*Châtiments*, II, 3), ni l'héroïne de

⁸⁵¹ Lettre de Victor Hugo à Hetzel, le 1^{er} juillet 1854, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2, op. cit.*, p. 88.

⁸⁵² « Évidemment, ce gouv. puisque gouvernement il y a, est fort embêté de ce livre, voudrait bien qu'il ne parût pas, mais n'ose l'arrêter, craint le ridicule et craint l'opinion. Sous ce rapport la publication de *Rose* a fait bon effet ; on dit : c'est un recueil d'idylles, et voilà ce dont l'empire a peur : voilà ce qu'il empêche ! quel Titan que ce Victor Hugo : c'est mieux que Josué. Il fait tomber l'empire en jouant de la flûte. » Lettre de Victor Hugo à Hetzel, le 25 janvier 1856, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2, op. cit.*, p. 227.

⁸⁵³ « Boîte aux lettres » aurait été, selon les travaux de René Journet et Guy Robert, le titre de la suite projetée des *Châtiments*. Sous ce titre, les critiques ont publié un ensemble d'ébauches qu'ils datent pour un grand nombre des années 1853-1855. (Victor Hugo, *Boîte aux lettres*, édition critique par René Journet et Guy Robert, *Cahiers Victor Hugo*, Flammarion, 1965.)

⁸⁵⁴ Voir *Actes et paroles II, Pendant l'exil, 1852-1870* in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Politique*.

la révolution comme le Gavroche des *Misérables*. Si elle n'était la fille du poète, elle serait pour l'histoire une morte sans nom et elle n'est du reste pas nommée une seule fois dans *Les Contemplations*.

On montrera, dans le chapitre suivant, que les deux parties auxquelles Hugo songe dès 1852, ne trouvent leur sens en tant que postures du poète face au temps qu'une fois le livre achevé, une fois le présent retrouvé. Ce n'est que dans le dernier poème, après « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, 26) que le poète s'adresse à sa fille morte en la nommant « À celle qui est restée en France » faisant ainsi le lien - en préférant ce titre à « À celle qui dort » - entre l'événement privé et l'histoire.

D. Les six livres et la double datation du recueil

La division temporelle en deux parties « Autrefois » et « Aujourd'hui » est en apparence très simple, peut-on croire : d'un côté les poèmes du passé, de l'autre les poèmes du présent. Mais la réalité du recueil est plus complexe. Et d'abord s'agit-il d'un classement des poèmes à partir de leur contenu (ou temps de l'énoncé) ou de leur date d'écriture (ou temps de l'énonciation) ?

La division du recueil autorise *a priori* une organisation plus ou moins chronologique des pièces, comme Hugo l'a fait dans ses précédents recueils où « les poèmes sont le plus souvent rangés par ordre de dates⁸⁵⁵ ». Mais, à la disposition numérique (x1, x2, x3...) jusque-là utilisée, Hugo préfère une division en livres, où chaque livre a un titre et où chaque poème de ce livre est numéroté, à quoi s'ajoutent des dates qui délimitent chacune des grandes parties, « 1830-1843 » pour la première et « 1843-1855 » pour la seconde.

Les modifications dans les titres et le nombre des livres montrent que l'ajustement entre ces différents éléments de composition, commencé tôt, s'est prolongé tardivement⁸⁵⁶. Ce qui

⁸⁵⁵ Préface de 1828 des *Odes et Ballades*, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Poésie I*, p. 52.

⁸⁵⁶ Nous renvoyons ici principalement aux plans recueillis in Journet (René) et Robert (Guy), *Autour des Contemplations*, op.cit., en particulier p. 42 à 50 et à la *Correspondance* de Hugo, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2*, op. cit., en particulier, p. 135. Ces plans sont visibles à la BNF sous les côtes indiquées par René Journet et Guy Robert.

change dans ces plans, ce n'est fondamentalement ni l'ordre des livres ni leur contenu thématique, tel qu'on peut le supposer en fonction des titres, mais le nombre de livres et la perspective temporelle énonciative qui sous-tend leur organisation.

1) Le nombre de livres

Le nombre de livres passe de quatre à six. Compte tenu de l'augmentation de la masse des vers, Hugo ajoute en effet un livre dans chacune des deux parties par souci d'équilibre.

Dans la première partie, il ajoute un livre de poèmes d'amour, étape entre la jeunesse et l'âge adulte, peut-être pour compenser l'allusion perdue à la rencontre avec Juliette en 1833, la date initiale du recueil ayant été avancée à 1830, certainement pour allonger la durée de la première partie. Les deux premiers livres, intitulés dans un plan de 1854 « les joies, les rêves », deviennent, après le dédoublement du premier livre et quelques modifications de titres, « Aurore » (I), « L'âme en fleurs » (II), « Les luttés et les rêves » (III). Dans la seconde partie, Hugo intercale un livre, appelé d'abord « Exil », puis « En marche », entre le quatrième livre « *Pauca meae* » et le sixième « Au bord de l'infini », intitulé d'abord « Nuit ».

Le passage de quatre à cinq ou six livres permet d'assouplir l'opposition entre les deux parties nommées un temps *Vita* et *Mors*. Lorsque le nombre de livres était réduit, l'opposition était plus forte et était soulignée par l'emploi de traits grammaticaux et prosodiques distinctifs dans les titres : « les joies, les rêves » par opposition à « au bord de la tombe, au bord de la mer » (le pluriel des groupes nominaux dans la première partie par opposition à l'emploi de la même locution prépositive dans la seconde), « aimer, rêver » par opposition à « souffrir, mourir » (les verbes du 1^{er} groupe dans la première partie par opposition aux verbes du 3^{ème} groupe dans la seconde). Mais l'amplification du recueil ne modifie pas l'ordre des livres. De la vie à la mort, de « l'énigme du berceau » à « l'énigme du cercueil » (préface), d' « Aurore » à « Nuit », la succession des livres numérotés sans interruption de un à six malgré la division en deux parties, propose un trajet qui est toujours apparemment sensiblement le même : c'est « la vie d'un homme » et « l'histoire de tous » (Préface).

L'intérêt de la segmentation en livres, c'est de constituer, comme le font les chapitres dans un roman, des jalons dans le temps de l'histoire organisé en deux parties « Autrefois » et

Pour d'autres aspects, voir aussi la préface des *Contemplations* par Léon Cellier (édition Classiques Garnier, 1968) et la présentation du recueil par Jean-Bertrand Barrère dans *La Fantaisie de Victor Hugo*, Corti, 1949-1960 (nouveau tirage, Klincksieck, 1972-1973) et *Victor Hugo, L'homme, l'œuvre*, Boivin, 1952.

« Aujourd'hui », et de contribuer ainsi à l'amplitude temporelle du recueil : « Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes. » Le temps se construit non seulement par des dates mais aussi par l'alternance d'unités textuelles et de « blancs » qui les séparent.

L'équilibre des deux volumes, par la masse des vers et le nombre de livres, en corrélation avec le nombre d'années évoquées, nécessitait un nombre pair de livres. Les plans en cinq livres sont donc abandonnés : « Liv I Aurore L.II Les nuées de la vie L III Amour les rayons du cœur ou les murmures du cœur L IV Larmes Li V Nuit », « livre I les nuées roses liv II Amour Solus cum sola liv. III les luttes et les rêves liv IV Pauca meae liv. V Le ou Au bord de l'infini » ou « I. Nuées du passé. II. Amour. III. Pauca meae. IV. Solitudines terrae (ou deuil et jour, deuil et aube). V. Solitudines coeli⁸⁵⁷. »

Cependant, le rôle de charnière que le livre « Pauca meae » tient dans un de ces derniers plans, en étant placé à la troisième position, est conservé dans le plan en six livres, où il est placé à la quatrième position, grâce au chevauchement des dates des deux parties du recueil. Hugo avait en effet d'abord séparé nettement les deux parties en datant la première de 1830-1842 et la seconde de 1843-1854. Il choisit finalement de les faire se chevaucher, la première se terminant en 1843, la seconde commençant en 1843 : la fin est donc aussi un commencement. On reviendra dans le chapitre suivant sur la superposition de ces dates.

2) Perspective temporelle et datation

Les titres choisis pour les livres sont aussi une façon de préciser la perspective temporelle adoptée par le poète dans les deux parties. Les différents plans projetés révèlent les hésitations de Hugo.

Les recueils lyriques antérieurs aux *Contemplations* se suivaient à très peu d'années d'intervalle : les poèmes, tous datés, étaient écrits sur une période relativement courte et les dates correspondaient à la date réelle d'écriture. Ainsi dans *Les Feuilles d'automne*, les poèmes datent des années 1828 à 1831, dans *Les Chants du Crépuscule*, ils datent des années 1830 à 1835. Qu'ils évoquent des faits passés ou présents, les poèmes étaient donc rattachés à une même période d'écriture et à un même présent d'écriture. Mais à partir du moment où

⁸⁵⁷ Journet (René) et Robert (Guy), *Autour des Contemplations*, op.cit., pp. 46-47.

l'amplitude temporelle du recueil s'élargit, le jeu entre temps de l'énonciation et temps de l'énoncé devient plus complexe.

Dans le plan présenté à Jules Janin le 26 décembre 1854 (rappelons que Victor Hugo écrit dans la même lettre qu'il pense avoir fini son recueil dans les deux mois), le poète se situe dans le présent. « Ce livre, écrit-il, pourrait être divisé en quatre parties qui auraient pour titres – *ma jeunesse morte*, - *mon cœur mort*, - *ma fille morte*, - *ma patrie morte*. – Hélas ! » La perspective est rétrospective (« Là aussi vous reverrez toute la vie passée » écrit-il à Janin) mais la répétition des titres écrase l'amplitude temporelle des quatre parties sous le même constat fait à partir d'« Aujourd'hui ». La position temporelle du poète résolument située dans le présent amène la répétition du même schéma rétrospectif dans chaque livre. « Autrefois », dans un passé lointain, révolu et magnifié, ont existé la jeunesse, le cœur, la fille et la patrie du poète mais « aujourd'hui », ils sont morts. Le couple « Autrefois, Aujourd'hui » fonctionne sans que soit pris en compte la division du recueil en deux volumes : cette division n'a plus d'intérêt, de même que la datation des deux parties du recueil. Ce plan a donc été délaissé.

On trouve d'autres plans où la structuration temporelle des livres semble se faire à partir du temps de l'énoncé, comme le suggèrent les titres de ces parties qui esquissent une trajectoire narrative allant de la joie au malheur de l'exil (« les joies, les rêves, le tombeau, l'exil »), ou du bonheur à la mort (« vivre, rêver, pleurer, mourir »), ou encore :

T Ier autrefois	liv I. aimer liv. II – rêver
T II aujourd'hui	liv. III souffrir liv. IV mourir

Dans cette division, « Autrefois » et « Aujourd'hui » désignent des époques dans lesquelles les livres, numérotés de un à quatre, comme les chapitres d'un récit, indiquent des étapes. Mais on ne sait comment Hugo prévoit d'articuler à cette composition les dates des parties et des poèmes.

Un dernier type de plan tente de faire la synthèse. Avant le plan final adopté le 31 mai 1855, on le voit se dessiner dans plusieurs ébauches.

T. I ^{er} - Autrefois - 1833-1842	livre premier - les joies livre II – les rêves
T. II Aujourd’hui 1843- 1854	livre III - au bord de la tombe livre IV - au bord de la mer ou - le tombeau - l’exil

Liv I Aurore L.II Les nuées de la vie L III Amour les rayons du cœur murmures L IV Larmes Li V Nuit
--

Livre I Les nuées roses Liv II Amour Solus cum sola liv. III les luttes et les rêves liv IV Pauca meae liv. V Le bord de l’infini Au bord de l’infini
--

Dans ces plans, plusieurs titres de livres fonctionnent comme des déictiques : ils situent le locuteur au moment dont il parle. « Au bord de la tombe » et « Au bord de la mer » sont des expressions circonstanciennes qui font partie d’une phrase sous-entendue : je suis, ou je parle, « au bord de... » ; « Aurore », sans déterminant, comme « Nuit » et « Au bord de l’infini » (Hugo hésite sur l’emploi de l’article : « Le bord de l’infini » ou « Au bord de l’infini ») ont le même fonctionnement.

En caractérisant la situation d’énonciation, ces titres sont cohérents avec la datation individuelle des poèmes qui indique le temps de l’énonciation. Cela n’empêche pas que l’ensemble du recueil suive une progression temporelle et dramatique qui ordonne le temps de l’énoncé comme dans un récit rétrospectif. Le geste du poète dans la composition du recueil consiste à retracer le chemin parcouru en vingt-cinq ans. Enfin, la division en « Autrefois » et « Aujourd’hui » se combine avec ces éléments dans la mesure où les deux termes désignent non l’époque où les faits évoqués se sont produits mais l’époque à laquelle les poèmes sont censés être écrits, 1830-1843 et 1843-1855. On voit donc s’établir un jeu subtil entre temps de l’énoncé et temps de l’énonciation

Le choix fait par Hugo suppose que de nombreuses pièces soient antidatées, le poète n'ayant en réserve que peu de poèmes correspondant à l'époque qu'il a définie comme « Autrefois » : vingt-quatre poèmes seulement, sur les quatre-vingt-huit que contient la première partie du recueil, sont écrits pendant la période indiquée par les dates « 1830-1843 ». C'est donc essentiellement pour élargir l'amplitude temporelle du recueil que Victor Hugo a modifié de nombreuses dates des poèmes écrits en exil, en les antidatant.

Le poète choisit parmi les poèmes qu'il écrit et ceux qu'il a déjà écrits les pièces qui lui semblent convenir à son projet, ce qui ne l'empêche pas d'en laisser encore un bon nombre en réserve. Par exemple, « Le firmament est plein de la vaste clarté » (I, 4), poème lumineux de la genèse du monde, est ainsi antidaté, pour être placé au début du recueil : il est suivi de l'indication « La Terrasse, avril 1840 » alors qu'il a été achevé le 19 mars 1855 à Jersey. « Vieille chanson du jeune temps », poème d'amour (« Je ne songeais pas à Rose... »), est daté dans le recueil de janvier 1831 alors qu'il a été écrit en janvier 1855.

Quelques poèmes sont au contraire postdatés. Ainsi « Aux Feuillantines », souvenir d'enfance de Victor Hugo, écrit à la même époque que les poèmes consacrés au souvenir de Léopoldine (1846), est détaché de cet ensemble : il est placé dans le livre V où il est daté d'août 1855.

3) Tableau des dates des poèmes écrits par année entre 1830 et 1855

Le tableau ci-après indique le nombre de poèmes écrits par année entre 1830 et 1855 ; la première colonne prend en compte les dates du manuscrit, la seconde les dates du recueil. Un certain nombre de poèmes ne sont pas datés dans le manuscrit. Par ailleurs, plusieurs poèmes ne sont pas datés dans le recueil, en particulier toutes les pièces du livre II. Enfin, rappelons qu'il existe des doutes sur les dates réelles de quelques pièces.

Dates des poèmes dans le manuscrit	Nombre de poèmes (Poèmes écrits à cette date et placés dans <i>Les Contemplations</i>)	Dates des poèmes dans le recueil	Nombre de poèmes (Poèmes censés avoir été écrits à cette date dans le recueil)
1830	0	1830	2
1831	0	1831	4
1832	0	1832	0
1833	0	1833	0
1834	1	1834	3
1835	0	1835	4
1836	0	1836	2
1837	0	1837	1
1838	1	1838	1
1839	5	1839	2
1840	3	1840	6
1841	4	1841	2
1842	2	1842	8
1843	10	1843	20
1844	0	1844	1
1845	0	1845	1
1846	22	1846	7
1847	4	1847	3
1848	1	1848	1
1849	0	1849	0
1850	0	1850	0
1851	0	1851	0
1852	2	1852	5
1853	5	1853	5
1854	45	1854	15
1855	44	1855	27
1856	0	1856	2

Les écarts entre les dates réelles du manuscrit et ce qu'on peut appeler les dates « fictives » du recueil sont nombreux. Sans entrer dans le détail des analyses, on peut faire quelques remarques.

On constate tout d'abord que le nombre de poèmes ayant été écrits avant 1843 est très faible, seize poèmes, et qu'il est artificiellement monté à trente-cinq dans le recueil. La volonté d'amplifier la durée du recueil et d'équilibrer les deux parties par un nombre à un peu près égal de vers apparaît ici évidente. D'autre part, le choix de 1830 comme date initiale du recueil ne se justifie pas par l'existence d'un poème écrit cette année. En réalité, Hugo a hésité sur cette date : 1833 avait été initialement choisi mais aucun poème, ni dans le manuscrit ni dans le recueil, ne porte non plus cette date. On voit donc que le sens de la date est déterminant : 1833, c'était l'année de la rencontre avec Juliette Drouet ; Hugo lui préfère 1830, donnant à son recueil, outre un équilibre parfait avec deux parties d'égale durée, une portée plus large, moins intime, puisque 1830 est le début de la monarchie de juillet et l'année de « la bataille d'Hernani ».

Le deuxième constat concerne l'importance des années 1843 et 1846. Dans le manuscrit comme dans le recueil, ce sont deux dates très représentées par le nombre de poèmes mais leur importance respective est inversée. Dans le recueil, Hugo donne à vingt poèmes la date de 1843 alors qu'il en a écrit dix cette année. Inversement, il a écrit vingt-deux poèmes en 1846 mais il ne donne dans son recueil cette date qu'à sept poèmes.

Hugo fait ainsi de 1843, année de la mort de Léopoldine, la date la plus importante de son recueil non seulement par la séparation des deux parties en 1843 mais aussi par le nombre de poèmes qui portent cette date. Mais il est à noter – et on y reviendra – que sur les vingt poèmes datés de 1843, dix-sept sont placés dans le livre III, deux seulement dans le livre IV et un dans le premier livre (Lise I, 11). Enfin, sur ces vingt poèmes, six ont été écrits réellement en 1843 (« Lise » I, 11 ; « Quia pulvis es » III, 5 ; « Épitaphe » III, 15 ; « Aux arbres » III, 24 ; « L'enfant, voyant... » III, 25 et « 15 février 1843 » IV, 2), un en 1846 (« À la mère de l'enfant mort » III, 14), les treize autres l'ont été entre 1853 et 1855⁸⁵⁸.

Quant à 1846, c'est une date majeure dans la genèse du recueil : les vingt-deux poèmes écrits cette année-là et répartis dans l'ensemble des six livres (deux dans le livre I, six dans le

⁸⁵⁸ Sur les dix poèmes datés de 1843 dans le manuscrit, six gardent cette date dans le recueil, un est antidaté « Le poète s'en va dans les champs... » I, 3), trois placés dans le livre II ne portent pas de date (II, 3, II, 5 et II, 22).

livre II, trois dans le livre III, huit dans le livre IV, un dans le livre V et deux dans le livre VI) forment le noyau originel des *Contemplations*. Poèmes d'amour, poèmes du souvenir, poèmes méditatifs, poèmes prophétiques, ils donnent un aperçu assez juste de la diversité des poèmes du recueil, exception faite de leur format puisque ce sont tous des poèmes relativement courts, quelques-uns étant un peu plus longs mais aucun n'atteignant la longueur des grands poèmes des *Contemplations*.

Sur ces vingt-deux poèmes, huit sont placés dans le livre IV où ils rappellent le souvenir de Léopoldine. Cinq conservent la date de 1846, les trois autres sont datés fictivement de 1844, 1847 et 1852, ce qui donne corps à l'amplitude du recueil. Antidatés ou postdatés, peu importe ici. L'essentiel est l'indication du jour, 4 septembre, jour de l'anniversaire de la mort de Léopoldine, le « 4 septembre 1843 » :

IV, 4 « Oh ! je fus comme fou... » : « 4 septembre 1852 »

IV, 6 « Quand nous habitons... » : « 4 septembre 1844 »

IV, 14 « Demain, dès l'aube... » : « 3 septembre 1847 »

IV, 15 « À Villequier » : « 4 septembre 1847 ».

Hugo développe une datation symbolique, commémorative et fictive, à partir des dates réelles de ses manuscrits. « 4 septembre 1846 » est en effet la date d'écriture réelle de « Un jour, le morne esprit, le prophète sublime... », le poème 7 du livre VI. Mais ce poème biblique, sorte de double positif de l'épisode de Nemrod dans *La Fin de Satan* (Jean veut voir Dieu et son aigle l'emporte dans les cieux dont ils franchissent les portes : « il vit l'endroit sans nom » qui était « plein d'ombre / À cause de la grandeur de Dieu » ; Nemrod veut voir Dieu, son char est tiré par quatre aigles pendant un an mais il ne voit que le ciel bleu), est daté fictivement dans le recueil de « septembre 1855 ». Pour autant, la date du « 4 septembre 1846 », date originellement commémorative, ne disparaît pas du recueil : elle est donnée au poème 9 du livre IV qui rappelle le souvenir de l'enfant chérie : « Ô souvenirs ! printemps ! aurore... ».

L'année 1843 est privilégiée dans la structure dramatique du recueil ; 1846 est dans le recueil - fidèle en cela au manuscrit -, l'année où, trois ans après la mort de Léopoldine, comme dans le poème qui porte ce titre (IV, 3 « Trois ans après »), ressurgissent les souvenirs.

Le troisième constat est l'absence de poèmes entre les années 1848 et 1852. Aucun poème, ni dans le manuscrit ni dans le recueil, ne porte les dates de 1849, 1850, 1851. Ces années, riches en événements politiques (révolution de février 48, engagement politique de Victor Hugo qui l'amène à devenir opposant à Louis-Napoléon Bonaparte, coup d'État du 2 décembre 1851), n'ont pas été propices à la création poétique. Pour autant, leur absence dans le recueil n'a rien d'évident car elle aurait pu être comblée par Victor Hugo, ce qu'il n'a pas choisi de faire. À l'inverse, les années 1854 et 1855 sont d'une richesse exceptionnelle : quatre-vingt-neuf poèmes écrits en deux ans, quarante-trois poèmes datés de ces deux années dans le recueil.

On peut conclure de cette analyse que Hugo a amplifié la durée temporelle du recueil à partir des éléments qu'il avait à sa disposition, c'est-à-dire d'une part, principalement des poèmes écrits en 1843 et 1846 sur Léopoldine (29 poèmes) et d'autre part, des poèmes écrits en exil, en 1854 et 1855 (89 poèmes), lesquels font un total de cent dix-huit poèmes sur les cent cinquante-huit que compte le recueil. « Il y a ainsi quelques idylles au commencement pour faire contrepoids aux apocalypses de la fin⁸⁵⁹. »

E. Modifications de dernière heure et mise en page de la première édition

Le texte de Hugo est prêt dans la seconde moitié de l'année 1855 : le plan en deux parties n'a pas changé. Mais tant que le recueil n'est pas publié, des modifications sont encore possibles.

Le 31 mai 1855, Hugo envoie son plan en six livres et les quatorze premières pièces du livre I avec une instruction pour l'imprimeur et déclare à son éditeur : « Il faut frapper un grand coup, et je prends mon parti. Comme Napoléon (Ier) je fais donner ma réserve. Je vide mes légions sur le champ de bataille. Ce que je gardais à part moi, je le donne pour que *Les Contemplations* soient mon œuvre de poésie la plus complète. Le premier volume aura 4500

⁸⁵⁹ Lettre de Victor Hugo à Paul Meurice, le 3 février 1856, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 236.*

vers, le second 5000 ; près de 10000 vers en tout. Les *Châtiments* n'en avaient que 7000 - je n'ai encore bâti sur mon sable que des Giseh ; il est temps de construire Cheops ; *Les Contemplations* seront ma grande pyramide [...] Pour cette grande bataille, je renonce aux pages blanches entre chaque pièce. On pourra mettre jusqu'à 26 vers à la page. 24 vaudraient mieux je crois⁸⁶⁰ - . »

Entre cette lettre et la publication du recueil, simultanément à Bruxelles et à Paris, presque un an s'écoule. Hugo écrit les derniers textes, il envoie régulièrement son manuscrit, corrige les épreuves, déplace quelques pièces⁸⁶¹. Le 18 novembre 1855, en envoyant la dernière pièce du recueil, il écrit : « Il ne me reste plus à vous envoyer que les deux pages de la préface que vous recevrez par le prochain courrier. Comme il est évident que nous ne paraîtrons qu'en 1856, je ne la daterai qu'au dernier moment⁸⁶². » Le retard que prend la publication est dû aux attermolements des éditeurs parisiens, Michel Lévy et Pagnerre, associés à Hetzel, qui craignent la saisie du livre. Les deux volumes de l'édition belge servant de modèle à l'édition parisienne ne furent remis que le 7 mars 1856 à l'imprimeur Jules Claye. Enfin, le 23 avril 1856, *Les Contemplations* sont publiées en deux volumes.

Quoique de loin, Victor Hugo a veillé avec beaucoup de soin à la mise en page de l'édition originale - l'édition parisienne étant à très peu de choses près la copie de l'édition belge. Il a prodigué ses recommandations aux imprimeurs par l'intermédiaire de son éditeur Hetzel⁸⁶³ et de son fidèle correcteur Noël Parfait (« ne pas briser un vers en le coupant sur deux lignes et en ajoutant à tort un *blanc*⁸⁶⁴ »). Il a même choisi la taille d'un caractère ou donné son avis sur la couleur du papier et il a corrigé toutes les épreuves. Chaque pièce commence en belle page (la page de droite) et l'indication de date et de lieu qui suit les textes est notée en bas de la page, à droite, en petits caractères. Le titre du poème est séparé du texte par un trait. La

⁸⁶⁰ Lettre de Victor Hugo à Hetzel, le 31 mai 1855, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2. Op. cit.*, pp. 130-131.

⁸⁶¹ Sheila Gaudon observe que « pendant toute la durée de la correction des épreuves des poèmes entiers ou des fragments ont été intercalés. De nouveaux changements s'ajoutent ainsi à ceux qui ont été relevés par Journet et Robert, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2, op. cit.*, p. 12.

⁸⁶² Lettre de Victor Hugo à Noël Parfait, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2, op. cit.*, p. 199.

⁸⁶³ Lettre de Victor Hugo à Hetzel du 31 mai 1855, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2, op. cit.*, p. 130.

⁸⁶⁴ « Pour le long vers, je me fiche que vous entamiez la garniture et que ce soit hideux en typographie ; mais je ne puis ajouter un alinéa à *Halte en marchant*. Les alinéas sont des chapitres. [...] ne brisez et ne pliez jamais de vers. » Lettre de Victor Hugo à Noël Parfait du 19 juillet 1855, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2, op. cit.*, p. 150.

longueur du « blanc » entre ce trait et le texte varie en fonction de la longueur du poème. Lorsque le texte est court, le « blanc » est plus long et le texte, avec son numéro, commence plus bas.

Mais la correspondance de Hugo et certaines incohérences laissent parfois entendre les réserves que l'auteur a pu faire sur la conformité du résultat par rapport à ses attentes⁸⁶⁵. Ainsi l'état actuel du texte ne tient pas compte du souhait de Hugo de modifier la date de la deuxième partie du recueil : « 1843-1856 » et non « 1843-1855 ». La date finale a donc été l'objet de tractations de dernières minutes. Conçue dans l'esprit du poète comme le moment ultime de la composition du livre, elle devait englober les poèmes 21 et 23 du sixième livre qui sont datés de 1856. Lorsque Victor Hugo s'aperçoit de l'erreur, il demande la rectification : « L'imprimeur au lieu de 1856 a mis 1855. C'est inexact, car 1855 n'est plus *aujourd'hui*, c'est à côté, puisqu'il y a dans le sixième livre des pièces datées 1856 ; enfin cela vieillit l'ouvrage, le jour même de sa publication. À tous les points de vue, il faudrait corriger la faute, faire des cartons au titre, réimprimer les couvertures⁸⁶⁶. » Mais il est trop tard. La deuxième édition de Paris corrigera 1855 en 1856. Mais les éditions ultérieures, conformes à la première édition de Paris, qui est l'édition de référence, conserveront la date de 1855. On fera donc de même mais on reviendra, le moment venu, sur la signification de cette date.

La seconde modification envisagée par Hugo a trait à la publication du recueil en deux volumes dont on a dit à quel point elle avait été déterminante dans la constitution du recueil et sa signification. Devant les hésitations de ses éditeurs qui craignent la saisie du livre, Hugo plaide au début de l'année 1856 pour faire publier son recueil en « livraisons » et en « livres séparés », ce qui peut paraître surprenant.

La 1^{ère} livraison paraît, écrit-il à Hetzel ; c'est le premier livre, *Aurore*, une géorgique, une bucolique, une églogue. On se jette dessus avec d'autant plus d'avidité qu'on craint que l'ouvrage ne soit interdit et que c'est presque du fruit défendu. Que fera le gouvernement ? Arrêtera-t-il cela ? Quoi ! ce livre, *Aurore* : cette poésie fleur de mauve et rose tendre ? [...] Paraît (huit jours après) la 2^e livraison, *l'âme en fleurs*. La 1^{ère} était l'adolescence, la 2^e est l'amour. Arrêteront-ils cela⁸⁶⁷ ?...

⁸⁶⁵ Par exemple, la table n'est pas conforme à la pagination du livre.

⁸⁶⁶ Lettre de Victor Hugo à Paul Meurice, le 20 avril 1856, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2*, op. cit., p. 299.

⁸⁶⁷ Lettre de Victor Hugo à Hetzel, le 25 janvier 1856, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2*, op. cit., p. 228.

L'insistance de Hugo à essayer ce nouveau mode de publication, malgré les inconvénients que Hetzel s'empresse de lui opposer⁸⁶⁸, laisse paraître d'autres motifs que ceux initialement avancés. Outre l'attention de Hugo aux conditions de publication comme élément de succès, on y voit, à nouveau, la façon qu'il a d'inventer une mise en concordance entre le texte et la matérialité du livre. *Les Contemplations* ne sont pas modifiées mais Hugo en propose une lecture plus narrative, à partir de l'individualité que chaque livre semble avoir acquise à ses yeux, une fois le recueil terminé (« La 1^{ère} était l'adolescence, la 2^e est l'amour... »). L'opposition entre les deux volumes est en partie effacée au profit de la narration qui se dessine dans l'ensemble du recueil. Malgré la réponse de Hetzel, Hugo revient à la charge à plusieurs reprises. Le recueil est publié en deux volumes le 23 avril 1856 et connaît un grand succès. Mais Hugo signe aussi, le 29 mai 1856, un traité avec son éditeur⁸⁶⁹, afin de publier *Les Contemplations* en livraisons.

Art.1^{er} L'ouvrage complet se divisera en 6 livres et en 24 livraisons.

art 2. Chaque livraison sera enfermée dans une couverture.

art. . Le prix de chaque livraison sera de 50 cent. L'ouvrage complet se vendra donc pour cette édition comme pour les précédentes 12 francs ...

Il vise ainsi un « autre public⁸⁷⁰ », plus populaire, moins fortuné, susceptible néanmoins d'acheter et de lire ses poèmes comme on lirait un feuillet⁸⁷¹.

▪ Conclusion

L'opposition temporelle entre « Autrefois » et « aujourd'hui » a été déterminante dans la genèse d'une œuvre où l'on voit Hugo prendre en compte la durée comme élément constitutif du recueil. L'évolution des plans montre que, loin de faciliter la composition, elle l'a compliquée puisqu'il s'agissait de concilier deux principes, la datation des poèmes, qui lie chaque texte à une situation d'énonciation précise, et la perspective rétrospective, que suppose une division entre « autrefois » et « aujourd'hui ».

⁸⁶⁸ Lettre de Pierre-Jules Hetzel à Victor Hugo, le 27 janvier 1856, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2*, op. cit., p. 230.

⁸⁶⁹ *Ibidem*, p. 341 et p. 392.

⁸⁷⁰ « La chose ainsi entendue va en effet à un autre public », Lettre de Victor Hugo à Hetzel, le 29 mai 1856, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2*, op. cit., p. 335.

⁸⁷¹ « Je crois, comme vous, écrit Hugo à son éditeur, à la grande efficacité du morcellement. » Lettre de Victor Hugo à Hetzel, le 24 mai 1856, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2*, op. cit., p. 338.

L'étude génétique des *Contemplations* est difficile parce que, premièrement, Victor Hugo ayant l'habitude de brûler ses brouillons au fur et à mesure qu'il recopiait ses textes, le manuscrit des *Contemplations* s'apparente par conséquent à une mise au net corrigée, voire à une « mise en scène préméditée de l'écriture⁸⁷² » et que deuxièmement, les épreuves corrigées du recueil ont disparu. Pour autant, l'on voit comment Hugo conçoit son recueil en liant l'unité de sens et la réalité matérielle qu'est le livre. L'achèvement des *Contemplations* en deux parties et deux volumes laisse ainsi place, de façon surprenante, à d'autres modes de publication⁸⁷³. Cependant, le recueil reste le même : aucun poème n'est ajouté, aucune pièce n'est enlevée, ce qui est exceptionnel dans la pratique éditoriale du XIX^{ème} siècle.

⁸⁷² Biasi (Pierre-Marc, de) « Le manuscrit spectaculaire », in *Hugo, de l'écrit au livre*, Études réunies et présentées par Béatrice Didier et Jacques Neefs, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1987, p. 215.

⁸⁷³ Le traité entre Victor Hugo et Hetzel pour une édition in-18 par livraisons des *Contemplations* daté du 14-29 juillet 1856, complétant le précédent daté du 29 mai 1856, contient aussi le droit de publier une autre édition en un seul volume in-18 format Charpentier. Voir *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations »*, édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 394.

Troisième partie

Temps et recueil

CHAPITRE 3. Structures temporelles des *Contemplations*

Le lecteur ignore tout de la genèse des *Contemplations* lorsqu'il a le livre entre les mains. C'est pour lui un recueil aux indications temporelles multiples, puisque les poèmes, pour la plupart datés, évoquent des époques diverses et font partie de six livres portant des titres, lesquels esquissent une chronologie, ces livres étant eux-mêmes intégrés dans des parties portant titre et date. Le recueil, composé, est pourtant fait de poèmes discontinus que le lecteur peut lire à sa guise. Comment Hugo a-t-il lui-même mis en concurrence ces deux principes, la construction du recueil et la discontinuité des poèmes, afin de donner à lire « les mémoires d'une âme » (Préface) ?

A. Le cadre énonciatif

En verbalisant la situation d'énonciation, en particulier en donnant des dates à ses poèmes, Victor Hugo construit un cadre énonciatif auquel renvoient les textes. Le cadre énonciatif des *Contemplations* est construit par un jeu de renvois entre les titres des poèmes et des livres et les indications de bas de page, parfois aussi entre certaines indications placées dans les poèmes, le plus souvent au début ou à la fin, qui verbalisent la situation d'énonciation. Dès lors, les poèmes, quoique discontinus dans le recueil, paraissent pour le lecteur rattachés à une durée qui les dépasse. Le cadre énonciatif ainsi créé est une mise en scène de la parole

poétique qui joue évidemment avec les conditions réelles de l'écriture mais qui n'a pas seulement un sens autobiographique.

1) Ouverture et clôture des poèmes

Ouverture et clôture du poème sont dans l'ordre du texte des moments essentiels : l'idée n'est pas neuve. Ce qui nous semble important est de souligner leur caractère temporel. Dans le recueil de poèmes, chaque poème, discontinu, implique une durée énonciative qui le dépasse. Il suppose un avant et un après, sans lesquels sa propre durée ne saurait exister. Cette durée impliquée par la discontinuité énonciative des poèmes, et que nous appelons durée lyrique, peut rester théorique et virtuelle, comme elle peut être verbalisée et prendre sens.

Dans *Les Contemplations*, l'ouverture et la clôture du poème présentent des particularités liées à l'existence d'un cadre énonciatif comme c'est le cas dans le recueil de nouvelles. Harald Weinrich explique que la technique du cadre a pour corollaire un emploi spécifique des temps verbaux⁸⁷⁴. Dans les récits anciens où les nouvelles sont encadrées, le passé simple est utilisé dès l'ouverture alors que dans les nouvelles du XIX^{ème} siècle, le cadre ayant le plus souvent disparu, l'ouverture et la clôture du récit sont mises à « l'arrière-plan » avec l'imparfait. De même - mais inversement, puisqu'il s'agit de discours et non de récit -, la présence d'un cadre énonciatif permet au poète d'embrayer directement au début de son poème sur la situation d'énonciation.

Le début des poèmes est souvent en prise directe avec le cadre énonciatif⁸⁷⁵. Les rappels entre le début du poème et le titre du livre dans lequel il est placé sont fréquents. Le début du poème « Les Malheureux » (V, 26) est rattaché au cadre construit dans le livre V : l'image du poète « en marche » renvoie dans les premiers vers à la situation de l'exil : « Puisque déjà l'épreuve aux luttes vous convie, / Ô mes enfants ! parlons un peu de cette vie. » « Le Pont » (VI, 1) commence par la description d'une situation très proche de celle indiquée par le titre du livre « Au bord de l'infini » :

J'avais devant les yeux les ténèbres. L'abîme

⁸⁷⁴ Weinrich (Harald), *Le Temps*, Seuil, 1973 (1^{ère} éd. 1964), Chapitre 5. « Le temps et la mise en relief dans la nouvelle »

⁸⁷⁵ Voir en complément à ces exemples les études menées dans le chapitre consacré à l'énonciation dans la première partie de la thèse.

Qui n'a pas de rivage et qui n'a pas de cime
Était là, morne, immense ; et rien n'y remuait.
Je me sentais perdu dans l'infini muet.

Ce début, compte tenu de la position du poème dans le livre, est donc en prise directe avec le cadre énonciatif indiqué par le titre et l'enjeu du poème est précisément de faire accéder le poète au bord de l'infini, lui qui est ici « perdu dans l'infini muet » « où nul bord n'apparaît ».

Le début du poème peut aussi former une continuité avec le titre du poème : « À la fenêtre, pendant la nuit » / « Les étoiles, points d'or, percent les branches noires » (VI, 9). Il faut sous-entendre *je vois* entre le titre et le premier vers et introduire une proposition relative **les étoiles qui percent les branches noires* pour former une phrase complète qui verbalise la situation d'énonciation. Cette continuité peut être grammaticalement explicitée : c'est ce qui passe dans le poème 28 du livre II où la phrase commencée dans le titre « Un soir que je regardais le ciel » est poursuivie syntaxiquement par le premier vers « Elle me dit, un soir, en souriant... » Le fonctionnement est le même dans « Premier mai » / « Tout conjugue le verbe aimer. Voici les roses. » (II, 1) Cette unité énonciative et syntaxique n'a pourtant rien d'évident : écrire le titre et le poème comme un tout énonciatif ne va pas de soi. Par comparaison, relisons le poème V des *Feuilles d'automne* « Ce qu'on entend sur la montagne » : malgré un titre qui verbalise une situation d'énonciation, le poème n'embraye pas sur celle-ci mais en parle sous la forme d'un récit au passé simple après une suite de questions rhétoriques « Avez-vous écouté ... ? » et une reprise du titre : « Voici ce qu'on entend : - du moins un jour qu'en rêve, / Ma pensée abattit son vol sur une grève... » L'unité est thématique entre tous les éléments de ce poème mais elle n'est pas énonciative comme c'est le cas dans les poèmes des *Contemplations*.

L'ouverture des poèmes prend aussi la forme d'un discours interrompu, chaque poème semblant la suite d'un discours dont on n'a que des bribes.

Les marques d'oralité sont ainsi fréquentes dans les premiers vers des poèmes du livre I qui exposent des questions littéraires. « Oui, mon vers croit pouvoir sans se mésallier / Prendre à la prose un peu de son air familier. » (I, 5 « À André Chénier ») ; « Donc, c'est moi qui suis l'ogre et le bouc émissaire. » (I, 7 « Réponse à un acte d'accusation ») « Oui, je suis le rêveur ; je suis le camarade / Des petites fleurs d'or du mur qui se dégrade » (I, 27). Les titres des poèmes, « Réponse à un acte d'accusation », poème 7 du livre I, comme « Suite », poème 8 du livre I, et « Quelques mots à un autre », poème 26 du livre I, explicitent l'idée que les

poèmes sont rattachés à une situation de discours qui les relie et les dépasse, dans laquelle Hugo répond aux attaques de ses détracteurs. Le discours, adressé à la fois au public et à soi-même, permet au poète de réfléchir sur son œuvre et de revendiquer, à travers cette durée lyrique qui dépasse le moment d'énonciation particulier de chaque poème, la continuité d'un engagement, la cohérence d'une œuvre, malgré les années qui ont passé et les prises de position politiques qui ont changé.

Au contraire du livre I, dans le livre II la conversation est intime, « murmurée » à deux, comme le suggèrent les anciens titres du livre « Ce qu'on murmure dans l'ombre » et « Duo » finalement abandonnés pour « L'âme en fleur ». Ces fragments de conversation entre le poète et une femme, dont le nom est tu, esquissent une chronologie au jour le jour malgré l'effacement des dates⁸⁷⁶ – puisqu'aucun poème dans ce livre n'est daté contrairement aux autres livres - : « Hier, le vent du soir.... » (« Hier au soir » II, 5), « Tu vois cela d'ici ... » (« Lettre » II, 6), « Tu peux, comme il te plaît, me faire jeune ou vieux » (II, 8). « Elle disait : C'est vrai, j'ai tort de vouloir mieux » (« Paroles dans l'ombre » II, 15) ; « Il lui disait... » (II, 21) ; « Elle me dit, un soir, en souriant... » (« Un soir que je regardais le ciel » II, 28). La suite des jours et des saisons (« Premier mai » II, 1 ; « L'hirondelle au printemps cherche les vieilles tours... » II, 16 ; « L'hiver blanchit le dur chemin... » II, 20 « Il fait froid » ; « Tout revit, ma bien aimée ! » II, 23 « Après l'hiver ») se substitue à l'ordre du calendrier. Chaque poème semble être une réponse et attendre une suite dans une conversation qui serait sans fin comme les cycles sans fin de la nature. Ainsi le poète crée-t-il une rêverie amoureuse qui échappe à l'ordre chronologique avec des poèmes pourtant écrits au jour le jour.

Parallèlement, l'effet de « chute » ou de « pointe » qui conclut de très nombreux poèmes des *Contemplations*, loin d'appartenir à une poétique de la forme close et parfaite, où le poème apparaîtrait comme un objet fermé sur lui-même, est à rattacher à l'utilisation du cadre énonciatif : le vers de clausule ouvre le poème sur une durée qui semble exister hors du texte quoiqu'elle soit toujours partie prenante du monde créé par le poète.

En voici quelques exemples tirés de la seconde partie des *Contemplations* :

« Oh ! l'herbe épaisse où sont les morts ! » (IV, 3)

« Car elle est quelque part dans la maison sans doute ! » (IV, 4)

« Toutes ces choses sont passées / Comme l'ombre et comme le vent ! » (IV 6)

⁸⁷⁶ Il est possible que l'absence de datation précise soit liée à la double liaison de Victor Hugo avec Juliette Drouet et Léonie d'Aunet. Voir Lapeyre (Françoise), *Léonie d'Aunet*, Lattès, 2005.

« On ne peut distinguer, la nuit, les robes bleues / Des anges frissonnants qui glissent dans l'azur. »
 (IV, 10)

« Puis, le vaste et profond silence de la mort ! » (IV, 11)

« Où s'enfonçait-il ? Dans la nuit. » (V, 2)

« Tout est horreur et nuit. - Après ? - Je suis content. » (V, 3)

« Et Ponto me regarde avec son œil honnête. » (V, 11)

« L'été rit, et l'on voit sur le bord de la mer / Fleurir le chardon bleu des sables. » (V, 13)

« Pendant que l'ombre tremble, et que l'âpre rafale / Disperse à tous les vents avec son souffle amer / La laine des moutons sinistres de la mer. » (V, 23)

« Oh ! comme j'étais triste au fond de ma pensée / Tandis que je songeais, et que le gouffre noir / M'entraînait dans l'âme avec tous les frissons du soir ! » (V, 24)

« - Quel est ton nom ? lui dis-je. Il me dit : - La prière. » (VI, 1)

« Ne sens-tu pas souffler le vent mystérieux ? » (VI, 3)

« Et Dieu m'a répondu : *Certes, je vais venir !* » (VI, 4)

« Le muet Infini, sombre mer ignorée, / Roule vers notre ciel une grande marée / De constellations ! » (VI, 9)

« Tout est doux, calme, heureux, apaisé : Dieu regarde. » (VI, 10)

« Oh ! cachez-moi, profondes nuits ! » (VI, 12)

« Connais-tu ces frissons, cette horreur, ce vertige, / Toi, l'autre aigle de l'autre azur ? – Je suis, lui dis-je / L'autre ver de l'autre tombeau. » (VI, 18)

« Et l'on sent bien qu'on est emporté vers l'azur. » (VI, 19)

« Je lui dis : - Courbe-toi. Dieu lui-même officie, / Et voici l'élévation. » (VI, 20)

« Cette blancheur est plus que toute cette nuit ! » (VI, 21)

« Allez goûter, vivants sublimes, / L'évanouissement des cieux ! » (VI, 23)

« Ouvre, tombeau. » (VI, 24)

« Les douleurs finiront dans toute l'ombre ; un ange / Crierait : Commencement ! » (VI, 26)

Dans ces exemples, la fin du poème n'est pas une fin mais implique un prolongement. L'emploi majoritaire du présent, mais aussi de l'imparfait, voire du futur, la valeur inchoative des verbes, les effets de rythme, prosodique et énonciatif, contribuent à cette impression de durée. La référence au temps présent par l'intermédiaire du titre de la partie, « Aujourd'hui », contribue aussi à cet effet. Le temps s'élargit brusquement, hors de la mesure du vers et en dehors du poème, pour dire la conscience de soi et la conscience du monde, l'Autre, Dieu, la mort. Ni parole d'oracle ni assertion péremptoire, la chute de ces poèmes repose sur la contradiction entre ce qui finit (le poème, l'existence) et ce qui ne finit pas (le livre, l'âme) :

« je suis l'autre ver de l'autre tombeau », dit le poète, « cette blancheur est plus que toute cette nuit ». Ainsi la page blanche qui clôt le poème s'anime-t-elle de l'ombre du temps et figure-t-elle la présence d'une durée, la permanence de la pensée, la forme d'une espérance.

Le dernier vers du poème 4 du livre VI qui contient la réponse de Dieu au discours de Jean « Et Dieu m'a répondu : *Certes, je vais venir !* » n'a pas le même sens si le poème est forme close ou forme ouverte : dans un cas, elle est promesse d'une action à venir mais qui n'est pas accomplie, dans l'autre elle est une affirmation dans le présent de ce qui est en train de s'accomplir car énoncer cette parole, c'est déjà vivre avec elle. À la question de savoir quand Dieu viendra, Paul dans la première épître aux Thessaloniens associait la certitude que Dieu est en chemin et la question de savoir comment vivre au présent. « La relation chrétienne authentique à la parousie, à cette seconde venue en présence du Christ qui manifeste la fin des temps, n'est pas l'attente d'un événement futur, mais l'éveil à l'imminence de cette venue⁸⁷⁷. » De même, l'enjeu de ce poème n'est pas de savoir quand Dieu viendra mais de saisir une parole qui à la fois s'actualise et transcende le temps : « Écoutez. Je suis Jean. J'ai vu des choses sombres. J'ai vu l'ombre infinie où se perdent les nombres. » Jean parle de l'île de « Serk » en « juillet 1853 » mais l'accomplissement de cette parole n'est pas de l'ordre du *Chronos*. Elle relève du *Kairos*, c'est-à-dire du moment opportun qui fait que chacun, un jour, peut entendre cette voix adressée aux *vivants* : « Vivants ! puisque j'en viens, je sais ce qui s'y passe ; / Je vous affirme à tous, écoutez bien ma voix. » La durée sur laquelle le poème semble s'ouvrir est donc partie prenante de la signification du texte : elle donne au silence qui suit, la valeur d'une promesse qui rayonne en chaque chose. Le lien se fait dans la durée du recueil avec le poème suivant « Croire, mais pas en nous » (VI, 5) où Dieu éblouit les vivants « à l'heure du réveil, / De ce prodigieux sourire, le soleil ! »

Dans le poème « Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre, / Et m'a dit ... » (VI, 3), le discours du spectre est introduit par un vers narratif mais le poète ne reprend pas la parole à la fin du poème. La question posée par le spectre dans le dernier vers est laissée sans réponse : « Ne sens-tu pas souffler le vent mystérieux ? »

Crois. Tant que l'homme vit, Dieu pensif lit son livre ;
L'homme meurt quand Dieu fait au coin du livre un pli.
L'espace sait, regarde, écoute. Il est rempli
D'oreilles sous la tombe, et d'yeux dans les ténèbres.

⁸⁷⁷ Dastur (Françoise), *Heidegger et la question du temps*, PUF, 1990, p. 20.

Les morts, ne marchant plus, dressent leurs pieds funèbres ;
Les feuilles sèches vont et roulent sous les cieux.
Ne sens-tu pas souffler le vent mystérieux ?

Au dolmen de Rozel, avril 1853.

Le changement de niveau énonciatif par la métalepse du présent et la question laissée en suspens ouvrent le temps du poème sur une durée, rendue visible par le « blanc » de la page, qui appartient à la fois au monde du texte et au monde du lecteur. Sorte de temps d'outre-tombe où l'on entend le pas des morts dans le tourbillon des feuilles, c'est aussi un temps d'outre-texte où, les feuilles du livre tournées, le lecteur entend le souffle de sa propre vie.

2) Le début du livre I et le livre VI : « narrativisation » du cadre énonciatif

« Aurore » et « Au bord de l'infini » sont deux livres dont les titres ont valeur de déictique : ils correspondent à des moments décisifs de la prise de parole du poète dans le recueil, son début et sa fin.

Au début du livre I, le cadre énonciatif définit une saison, un paysage, une lumière qui existent dans la durée et à laquelle les poèmes se rattachent. Les indications de lieux et de temps, « La Terrasse », « Les Roches », et les mois de printemps et d'été, « avril », « juin », « juillet », « août », qui sont cités, forment un cadre auquel renvoient les poèmes. En avançant dans le recueil, un système de renvois se met en place qui renforce l'ordre des poèmes, en dépit de l'absence de continuité chronologique⁸⁷⁸. La répétition de noms de lieux s'accompagne en effet d'anaphores permettant l'ellipse de certaines précisions. « La Terrasse, près d'Enghien, juin 1842 », indication qui suit le poème 3, est reprise sous une forme plus courte à la suite du poème 4 « La Terrasse, avril 1840 ». La première indication fonctionne comme une « référence absolue », la seconde, par anaphore, a une valeur quasi déictique : elle désigne le lieu que le locuteur vient de citer. L'anaphore implique qu'il existe une durée d'un poème à un autre puisqu'elle repose sur le principe que le référent, connu, n'a pas besoin d'être explicité davantage. Ces indices textuels ont, plus que les dates dont le sens est souvent obscur au lecteur, un fonctionnement clair : ils créent une durée à laquelle les poèmes se rattachent malgré leur discontinuité. Les indications des poèmes 2 et 5 fonctionnent de la

⁸⁷⁸ Les poèmes 2 à 6 du livre I sont datés successivement de juin 1831, juin 1842, avril 1840, juillet 1830 et août 1840. Le poème 1 daté d'octobre 1842 est à part : il sert d'ouverture au livre.

même façon : la première référence « Les Roches, juin 1831 » est absolue, la seconde « Les Roches, juillet 1830 », anaphorique. Le poème 6 « La vie aux champs », daté de « La Terrasse, août 1840 », en reprenant à la fois l'indication du poème 3 « La Terrasse, près d'Enghien, juin 1842 » et l'indication de lieu des premiers vers du poème 2 « dans les champs » est une nouvelle pièce faisant progresser le recueil. Sorte de synthèse temporelle de cette première série de poèmes (l'un des derniers poèmes du premier livre en reprendra le thème « Oui, je suis le rêveur ; je suis le camarade / Des petites fleurs... » I, 27), il fait la transition avec la deuxième série des poèmes du premier livre. Sans former une continuité chronologique, les poèmes de cette première série sont reliés à une durée qui va de 1830 à 1842 : ni abstraite ni atone comme le temps du calendrier, rythmée par l'alternance régulière du jour et de la nuit (jour I, 2 ; soir I, 3 ; jour et nuit I, 4 ; soir I, 6), elle est une impulsion, puisque ce premier jour (« Aurore ») est un départ : « Le poète s'en va dans les champs, il admire, / Il adore ; il écoute en lui-même une lyre. »

Dans le sixième livre, le cadre énonciatif est construit dès le titre « Au bord de l'infini » qui indique la situation d'énonciation du poète.

Le « bord de l'infini » d'où parle le poète prend de nombreuses formes, de poème en poème, mais c'est toujours la même situation d'énonciation. Le poète se penche au bord de l'infini : « Je suis l'être incliné qui jette ce qu'il pense / Qui demande à la nuit le secret du silence » (VI, 6) ; « Du bord des sinistres ravines / Du rêve et de la vision / J'entrevois... » ; « ... sur l'énigme obscure / je me penche, sinistre et seul » (VI, 16). Il regarde l'abîme « À la fenêtre, pendant la nuit » (VI, 9) : « J'avais devant les yeux les ténèbres. L'abîme / Qui n'a pas de rivage et qui n'a pas de cime / Était là, morne, immense ; et rien n'y remuait. » (VI, 1). « Nous sommes au cachot ; la porte est inflexible » (VI, 6). « Cette pierre là-bas dans l'herbe est un tombeau ! » (VI, 8). « Les formes de la nuit vont et viennent dans l'ombre / Et nous, pâles, nous contemplons » (VI, 14). « Hélas ! tout est sépulcre, on en sort, on y tombe » (VI, 18). « Tout est l'ombre [...] » (VI, 21). Il parle aux spectres (« Aux anges qui nous voient » VI, 12 ; « À celle qui est voilée » VI, 15), ou les spectres lui parlent : « Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre / Et m'a dit... » (VI, 3) ; « Écoutez. Je suis Jean. J'ai vu des choses sombres / [...] / Vivants ! puisque j'en viens, je sais ce qui s'y passe. » (VI, 4) ; « Tu me parles du fond d'un rêve [...] / Tu compares [...] / Ma lampe étoilant ma fenêtre / À l'astre étoilant l'horizon » (VI, 15) ; « Parle-moi, toi, front blanc qui dans ma nuit te penches » (VI, 16) ; « Une nuit, un esprit me parla dans un rêve / Et me dit ... » (VI, 18) ;

« J'errais près du dolmen qui domine Rozel, / À l'endroit où le cap se prolonge en presqu'île / Le spectre m'attendait [...] / [...] et me dit » (VI, 26). Le poète est « l'autre ver de l'autre tombeau » (VI, 18) et sa maison est celle des morts : « Tu me dis de loin que tu m'aimes / Et que, la nuit, à l'horizon, / Tu viens voir sur les grèves blêmes / Le spectre blanc de ma maison » (VI, 15) ; « Peut-être qu'à ma porte ouvrant sur l'ombre immense, / L'invisible escalier des ténèbres commence / [...] / Car la maison d'exil, mêlée aux catacombes, / Est adossée au mur de la ville des tombes » (VI, 16).

Le poème 14, sans titre, composé de trois strophes hétérométriques, est tout entier une amplification de la situation d'énonciation. Il commence par une phrase courte qui à la fois commente (avec l'exclamation : « Ô gouffre ! ») et raconte (avec les deux verbes d'action coordonnés : « l'âme plonge et rapporte le doute ») la situation du poète « au bord de l'infini ». Ce premier vers forme ainsi avec le titre du sixième livre « Au bord de l'infini » la phrase noyau qui est reprise, développée et amplifiée dans le poème avec de très nombreux parallélismes de construction et en particulier l'anaphore de « nous » en début de vers suivie de verbes quasi synonymes (« Nous entendons... / Nous contemplons... / Nous sondons... / Nous regardons... / Nous sommes accoudés... / Nous épions... / Nous écoutons... / Nous voyons... »).

Ô gouffre ! l'âme plonge et rapporte le doute.
 Nous entendons sur nous les heures, goutte à goutte,
 Tomber comme l'eau sur les plombs ;
 L'homme est brumeux, le monde est noir, le ciel est sombre ;
 Les formes de la nuit vont et viennent dans l'ombre ;
 Et nous, pâles, nous contemplons.

Nous contemplons l'obscur, l'inconnu, l'invisible.
 Nous sondons le réel, l'idéal, le possible,
 L'être, spectre toujours présent.
 Nous regardons trembler l'ombre indéterminée.
 Nous sommes accoudés sur notre destinée,
 L'œil fixe et l'esprit frémissant.

(VI, 14)

Les emplois de « nous » sont les indices du geste rattaché au présent mais répété, geste habituel et changeant à la fois, de celui qui le soir, accoudé à la fenêtre, au bord de l'infini, voit les heures lui échapper : image de l'humanité inquiète, qui se penche, mélancolique à la fenêtre du temps et « par moments » voit « s'éclairer de lueurs formidables / La vitre de l'éternité ».

La cohérence de ce cadre énonciatif est renforcée par des reprises grammaticales. Ce système de renvois implique que les textes s'inscrivent à la fois dans une durée et une progression. Il peut s'agir de simples anaphores, par exemple l'indication qui suit le poème 13, « Au cimetière, août 1855 », rappelle celle d'un poème qui précède, plus développée, « Jersey, cimetière de Saint-Jean, avril 1854 » (VI, 6).

Le principe est le même dans les poèmes 3 et 26 où l'indéfini *un* « Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre » (VI, 3) est remplacé dans le poème 26 par l'article défini *le*, « Le spectre m'attendait... », qui renvoie à un référent déjà connu. La reprise ne s'arrête pas là. En effet, le début du poème 26 « Ce que dit la bouche d'ombre » reprend la structure du poème 3 et l'amplifie. Le poème 3 commence par une phrase de narration, au passé composé, qui expose la situation d'énonciation : « Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre / Et m'a dit... ». Le discours qui suit est détaché typographiquement de l'ouverture narrative par un « blanc », intercalé dans le deuxième vers. Dans le poème 26, ce sont les six premiers vers qui sont séparés par un large « blanc » et une « étoile » du discours du spectre, lequel occupe toute la suite du poème. L'emploi du passé simple, la caractérisation précise du lieu et des personnes contribuent à narrativiser la situation d'énonciation esquissée dans le poème 3.

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

Le jeu de reprises entre les poèmes crée une durée qui n'est ni narrative ni historique, qu'on appellera donc « lyrique ». D'un poème à un autre, la parole du poète prend corps à travers les reprises et les variantes qui définissent une même situation d'énonciation. Le poète n'est pas pour autant un personnage de roman puisque la discontinuité des poèmes (avec les changements de personnes, de temps, de modes énonciatifs, de systèmes strophique et métrique, sans parler des dates) reste le principe fondamental du recueil lyrique.

3) Le « blanc » entre les deux volumes : un « abîme » temporel

L'édition originale en deux volumes donne aux titres des deux parties du recueil, « Autrefois » et « Aujourd'hui », et aux dates qui les accompagnent «1830-1843 » et «1843-

1855 » une place prééminente sur la page de couverture, contrairement aux éditions actuelles qui déplacent les titres à l'intérieur de l'unique volume et mettent entre parenthèse les dates. Sur la page de couverture de l'édition belge, les dates en caractères gras, sur celle de Paris, les titres des parties en lettres augustales (ou caractères augustins⁸⁷⁹) sont mis en valeur au-dessous du nom de l'auteur, du titre du recueil et du numéro du tome. Cette mise en page contribue, par la symétrie des deux volumes, à l'unité du livre. Le tome premier appelle le tome second et les titres, mimétiques, se répondent.

Le chevauchement des dates des deux parties « 1830-1843 » et « 1843-1855 » participe à l'unité du recueil et fait de la séparation en deux volumes, dont on a dit à quel point elle avait été importante dans la genèse, un élément de sa composition. Les dates des poèmes des livres III et IV confirment ce chevauchement. Dans le livre III, de nombreux poèmes sont datés de 1843 (exactement dix-sept poèmes sur les trente qui le composent) alors qu'ils n'ont pas été écrits pour la plupart à cette date, et au début du livre IV, deux poèmes sont datés de janvier et février 1843. On note aussi que « Janvier 1843 » est la date de l'avant-dernier poème du livre III (« La nature⁸⁸⁰ », III, 29) et du premier poème du livre IV (« Pure innocence ! vertu sainte !... », IV, 1).

Loin d'être une erreur, cette superposition matérialise « l'abîme » temporel qui sépare les deux parties du recueil dans la division des deux volumes, faisant de leur séparation matérielle, un élément de la signification du livre. « C'est une âme qui se raconte dans ces deux volumes : *Autrefois, Aujourd'hui*. Un abîme les sépare, le tombeau. » Le tombeau de Léopoldine est donc situé dans les marges du recueil, au creux de cette année 1843 qui est signifié par la construction du livre en deux volumes. Il est en quelque sorte *en deçà* du livre mais il est aussi *avec* le livre dans cette écriture qui compose avec le temps. *Les Contemplations* sont, comme l'a écrit Hugo, « une pyramide au-dehors, une voûte au-dedans. Pyramide du temple, voûte du sépulcre. » Le « dedans » du livre, c'est ici le « blanc », temporalité énonciative avec laquelle s'écrit la poésie lyrique.

⁸⁷⁹ Voir la note de Sheila Gaudon, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2*. « Victor Hugo publie *Les Contemplations* », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 268.

⁸⁸⁰ Le poème « La nature », daté dans le manuscrit du 12 janvier 1854, soit deux jours après « l'épître aux Guernesiais » (publiée dans *La Nation* le 16 janvier 1854) où Hugo prenait la défense de Tapner qui sera finalement pendu le 10 février, fait allusion à la peine de mort. On constate que la date du poème dans le recueil, « janvier 1843 », efface en grande partie cette référence.

4) La préface et le poème final dans le dispositif temporel du recueil

Hugo considère l'acte de publier comme partie intégrante du livre. « Parler, écrire, imprimer, publier, ce sont là des identités, ce sont là des cercles concentriques de l'intelligence s'élargissant sans cesse et ce qu'on pourrait appeler les ondes sonores de la pensée, du droit de penser⁸⁸¹. » Le recueil achevé est donné à lire par Hugo comme existant dans le temps.

La préface correspond au moment où, le recueil étant achevé, l'auteur destine celui-ci aux lecteurs. Sa date, « mars 1856 », est antérieure d'à peine un mois à la publication du livre (23 avril 1856) et postérieure de plusieurs mois au dernier poème du recueil daté du « 2 novembre 1855 ». La préface, qui n'est pas datée dans le manuscrit⁸⁸², est donc rapprochée temporellement le plus possible du moment de la publication comme si Hugo voulait intégrer le moment de la publication au livre lui-même. Hugo y revient à plusieurs reprises dans sa correspondance : « Quant à la préface, je vous enverrai le bon à tirer quand nous paraîtrons ; elle doit être datée du moment même de la publication⁸⁸³. » Cette date, indiquée aussi sur la couverture des deux tomes (en chiffres romains dans l'édition de Paris, en chiffres arabes dans l'édition de Bruxelles), est importante pour Hugo parce qu'elle confère à son livre l'actualité que la seconde partie, « Aujourd'hui », vise à reconstruire.

Dans l'édition originale, le mot « préface » n'est pas utilisé mais le statut poétique de ce texte est nettement différencié de la suite du recueil par la typographie et la pagination : la préface est séparée matériellement par une page blanche, reproduisant ainsi la distance énonciative qui la sépare des poèmes. « Ce n'est pas après, c'est entre la préface et la première pièce : *Un jour je vis*, qu'il faut mettre la page blanche portant *Contemplations*, écrit Hugo. [...] Il importe typographiquement et littérairement de composer la préface plus gros⁸⁸⁴. » Et il se plaint de n'avoir pas été compris : « Le paquet de bonnes feuilles m'arrive ; je le décachète, et la première chose que j'y vois, c'est une assez grave lacune [...] Voici la chose : après la préface et avant la pièce : *Un jour je vis*...etc. il devait y avoir une page

⁸⁸¹ Note de Victor Hugo sur une page d'album (citée par Marie-Laure Prévost, « Victor Hugo et la mise hors du temps du texte », *Revue française d'histoire du livre (RFHL)*, Bordeaux, n° 116-117, 2002, p189.)

⁸⁸² BNF, mss naf 13363 f°5.

⁸⁸³ Lettre de Victor Hugo à Noël Parfait, le 22 janvier 1856, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 225.*

⁸⁸⁴ Lettre de Charles et Victor Hugo à Noël Parfait, 28 décembre 1855, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2, op.cit.*, p. 215.

blanche portant en faux titre : *les Contemplations* ; séparation nécessaire entre la préface et le livre même. Cette page blanche n'y est pas. Elle est cependant dans l'édition belge (et du reste, il m'a fallu batailler beaucoup pour l'y faire mettre, pourtant ce n'est pas du crime de pages blanches qu'on pourra accuser ce livre)⁸⁸⁵. » Imprimée en caractères différents (la préface est en fait composée dans un corps plus petit que les poèmes contrairement à ce que voulait Hugo), paginée en chiffres romains à la différence de la suite du recueil, de I à III dans l'édition de Paris, de I à V dans l'édition belge⁸⁸⁶, elle n'a pas le même statut énonciatif que la suite du recueil. À ce titre, elle se différencie du poème final « À celle qui est restée en France », quoique les deux textes soient écrits à Guernesey et non à Jersey, la préface étant suivie de l'indication « V.H. Guernesey, mars 1856 » et le poème final de « Guernesey, 2 novembre 1855, jour des morts ».

Le poème final situé après le sixième livre, à la limite du recueil, est rattaché à celui-ci par sa nature fictionnelle. Il en est l'épilogue où le poète s'exprime à la fois en tant qu'écrivain qui conclut son recueil et en tant que figure du poète qui se met en scène dans une situation spatio-temporelle plus ou moins fictive.

Le poète, une fois le livre achevé (« Et, quand j'eus terminé ces pages »), le dédie à sa fille morte : « Ouvre tes mains, et prends ce livre, il est à toi⁸⁸⁷. » Il évoque métaphoriquement les quatre années d'exil où il a composé son recueil (« Depuis quatre ans, j'habite un tourbillon d'écume ; / Ce livre en a jailli. Dieu dictait, j'écrivais ») puis le temps où son livre en tant qu'œuvre lue continuera à exister et lui survivra (« Et, quand j'eus terminé ces pages, quand ce livre / Se mit à palpiter, à respirer, à vivre »).

Ce livre où vit mon âme, espoir, deuil, rêve, effroi,
Ce livre qui contient le spectre de ma vie,
Mes angoisses, mon aube, hélas ! de pleurs suivie,
L'ombre et son ouragan, la rose et son pistil,
Ce livre azuré, triste, orageux, d'où sort-il ?
D'où sort le blême éclair qui déchire la brume ?
Depuis quatre ans, j'habite un tourbillon d'écume ;

⁸⁸⁵ Lettre de Victor Hugo à Paul Meurice, 30 mars 1856, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2, op.cit.*, p. 269.

⁸⁸⁶ La table des matières ne reproduit pas cette pagination. Toutefois, dans les deux éditions, la préface est paginée à part, en chiffres romains. Dans l'édition de Paris, la page numérotée 1 est celle qui porte le titre du livre premier. Dans la table des matières, la pagination diffère : la préface est numérotée page 1 et le premier livre commence à la page 7. Dans l'édition de Bruxelles, la page numérotée 1 est celle qui comporte le poème « Un jour, je vis... »

⁸⁸⁷ Sur ce poème, voir l'étude de Jean Gaudon intitulée « La mort du livre » in *L'Arc*, Aix-en-Provence, n°57, 1974, pp. 86-91.

Ce livre en a jailli. Dieu dictait, j'écrivais ;
Car je suis paille au vent : Va ! dit l'esprit. Je vais.
Et quand j'eus terminé ces pages, quand ce livre
Se mit à palpiter, à respirer, à vivre,
Une église des champs que le lierre verdit,
Dont la tour sonne l'heure à mon néant, m'a dit :
Ton cantique est fini ; donne-le moi, poète.
Je le réclame, a dit la forêt inquiète ;
Et le doux pré fleuri m'a dit : Donne-le moi.

Le recueil achevé, les « pages » sont devenues « livre ». L'emploi de ce terme est important : le livre dans son unité est un objet paradoxal où vit l'âme du poète (« Ce livre où vit mon âme, espoir, deuil, rêve, effroi ») et qui vit aussi de sa vie propre. Les images aériennes de l'envoi du livre à la morte, toutes plurielles, prennent en compte la discontinuité du recueil composé de « sombres feuillets », « strophes qu'au fond des cieux [le poète] cueill[ait] ».

Ce livre, légion tournoyante et sans nombre
D'oiseaux blancs dans l'aurore et d'oiseaux noirs dans l'ombre,
Ce vol de souvenirs fuyant à l'horizon,
Cet essaim que je lâche au seuil de ma prison,
Je vous le confie, air, souffles, nuée, espace !

Le poète demande au vent « de n'en rien disperser » avant d'imaginer, une fois le livre lu par celle à qui il est destiné, « épanoui, sombre fleur de l'abîme », sa dispersion en étoiles dans la nuit. Le livre adressé à la morte et lu par elle, blanchit, s'efface, et disparaît dans l'ombre de la tombe.

Qu'entre tes vagues mains il devienne fantôme !
Qu'il blanchisse, pareil à l'aube qui pâlit,
À mesure que l'œil de mon ange le lit,
Et qu'il s'évanouisse, et flotte, et disparaisse,
[...]
Et que, sous ton regard éblouissant et sombre,
Chaque page s'en aille en étoiles dans l'ombre !

Ces images du devenir du livre intègrent le temps symbolique de la lecture dans l'écriture du recueil, elles ouvrent encore l'amplitude temporelle des *Contemplations* en exhibant le temps comme principe constitutif du recueil lyrique. C'est peut-être pour cette raison que

Victor Hugo a fait supprimer les expressions « Fin du sixième livre » et « Fin⁸⁸⁸ » qu'il avait initialement prévues.

La place de la dédicace à la fin du livre, et non en tête comme c'est habituellement le cas, souligne l'ordre chronologique de l'écriture et de la lecture. En quelque sorte, Hugo reste, au terme du recueil, « don mystérieux de l'absent à la morte », dans une mise en scène imaginaire de lui-même, le poète qui se penche au puits des grands abîmes (« Le contemplateur, triste et meurtri, mais serein, / [...] Se penche frémissant au puits des grands vertiges... »), nageant dans « un océan d'idées » : suicide, si l'on veut⁸⁸⁹, qui explique les mots de la préface « Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort », suicide à la vie sociale lié à l'exil du poète et renaissance, à l'instar de l'auteur des *Tragiques* s'adressant à son livre :

Va Livre, tu n'es que trop beau
Pour estre né dans le tombeau
Duquel mon exil te délivre ;
Seul pour nous deux je veux périr :
Commence, mon enfant, à vivre
Quand ton père s'en va mourir.
Encore vivrai-je par toi,
Mon fils, comme tu vis par moi ;
Puis il faut, comme la nourrice
Et fille du Romain grison,
Que tu allaicte et tu chérisse
Ton père, en exil, en prison⁸⁹⁰.

⁸⁸⁸ Hugo fait supprimer l'expression « Fin du sixième livre » placée après « Ce que dit la bouche d'ombre », remplacée par le mot « Fin » (Lettre de Victor Hugo à Paul Meurice, 30 mars 1856, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations »*, édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 271). Il demande aussi, trop tardivement, de supprimer le mot « Fin » après « À celle qui est restée en France » et de le remplacer par un simple filet (Lettre de Victor Hugo à Paul Meurice, 8 avril 1856, in *op.cit.*, p. 281 et Lettre de Victor Hugo à Paul Meurice, 9 et 10 avril 1856, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2, op.cit.*, p. 285, où Hugo fait référence à la précédente : « Je vous y demande de faire supprimer le mot *fin* (mettre un simple filet à la place) au bas de la dernière pièce du livre « À celle qui est restée en France ». Le mot fin clôt mieux au bas du dernier livre. »)

⁸⁸⁹ Jacques Seebacher écrit dans sa préface : « Telle est bien la valeur des *Contemplations*, un suicide. Le mouvement de disparition de la nature, l'architecture en évanouissement se justifie par la plus profonde signification du geste poétique, qui est la mort symbolique du poète, seule origine du *don du poème*. En cela, la contemplation devient sacrifice. L'ouvrage qui paraît au printemps 1856 est bien une autre Passion, celle de ce *somnambule de la mer, espèce de témoin de Dieu* », *Les Contemplations*, Bibliothèque de Cluny, Armand Colin, 1964, p. XXXV.

⁸⁹⁰ Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, préface, Société des textes français modernes, éd. critique avec introduction et commentaire par A. Garnier et J. Plattard, 1990, p. 17. La dédicace du poète est ici placée au début du livre et non à la fin, comme dans *Les Contemplations*.

La préface et le poème final, placés tous deux en dehors des six livres des *Contemplations*, constituent, chacun à leur manière, les marges du recueil qui exhibent sa nature temporelle dans ses différentes dimensions : mise en page et mise en scène de l'écriture, de la publication et de la lecture, ce dispositif fait du livre un objet temporel.

B. Disposition « narrative » du recueil

« *Les Contemplations* sont un livre qu'il faut lire tout entier pour le comprendre, écrit Hugo [...] Le premier vers n'a de sens complet qu'après qu'on a lu le dernier⁸⁹¹. » Le recueil n'est pas un simple assemblage de discours puisqu'il répond à l'ordre d'une « mise en intrigue » où le poète donne sens à sa vie. « Une destinée est écrite là jour à jour » (Préface).

1) Renversement tragique

Le recueil des *Contemplations* n'est pas une simple collection de textes réunis par des dates ou regroupés selon un ordre plus ou moins chronologique : quoique discontinu, il compose un « tout » avec un commencement, un milieu et une fin. En ce sens il s'écarte du journal intime et du récit autobiographique et se rapproche de la tragédie, puisque comme elle, il est construit sur le renversement, et plus précisément un double renversement.

« Le livre a un certain ensemble qui a, je crois, de la grandeur, et qui ne sera pas compris tout d'abord. Les *Contemplations* feront au public un effet de grâce, de fraîcheur, d'idylle. Or, c'est un livre presque tragique⁸⁹². »

Des espoirs de la jeunesse au message d'espérance de « la bouche d'ombre », en passant par l'épreuve de la mort et de l'exil, le poète tombe et se relève, faisant de sa chute une élévation. « 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. » (Préface)

⁸⁹¹ Lettre de Victor Hugo à Émile Deschanel, le 15 novembre 1855, extraits cités dans *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 193, note 3.*

⁸⁹² Lettre de Victor Hugo à Hetzel, 25 janvier 1856, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2, op.cit.*, p. 228.

C'est pourquoi l'amplitude temporelle, ce qu'Aristote appelle « l'étendue », liée à la datation des poèmes, était nécessaire au recueil. Hugo en souligne l'importance dès le début de sa préface « Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes. » Et il ajoute une citation à propos de cette durée : *Grande mortalis aevi spatium*⁸⁹³ (« Grand espace de temps dans la vie d'un mortel »). Comme le dit Ricœur, « Dans la tragédie, le renversement se fait de la fortune à l'infortune [...] C'est ce renversement qui prend du temps et règle l'étendue de l'ouvrage⁸⁹⁴. » Il fallait du temps à Hugo pour passer de la fortune à l'infortune et inversement, pas seulement un temps psychologique et historique (le temps de l'histoire « vingt-cinq ans ») mais aussi et surtout un temps « narratif » ou « énonciatif », calculé en nombre de pages, en nombre de poèmes ou en nombre de vers.

▪ Double renversement

Les livres I et II, « Aurore » et « L'âme en fleur », sont les livres du bonheur. Hugo en a ôté tardivement les poèmes « Intérieur », « Baraques de la foire » et « Insomnie⁸⁹⁵ » qui pouvaient ternir cette impression et les a déplacés dans le livre III « Les luttes et les rêves » qui, par son caractère plus grave, anticipe sur la fin du recueil. Ce bonheur est anéanti au livre IV par la mort de Léopoldine. « Il est temps que je me repose / je suis terrassé par le sort / [...] / Maintenant je veux qu'on me laisse / J'ai fini ! le sort est vainqueur / [...] je suis brisé, las et triste / [...] plié par un coup soudain [...] » (IV, 3). Le malheur du poète est comparé à la chute d'Adam : « Comme Adam banni, / je regarde ma destinée / Et je vois bien que j'ai fini » (IV, 3). Le poète a l'impression d'avoir été l'enjeu d'une dispute entre Dieu et Satan dont l'un aurait voulu « [sa] gloire, et l'autre [sa] chute » (IV, 8). Il a perdu la lumière qu'il avait parmi les vivants. « C'était l'enfant de mon aurore, Et mon étoile du matin ! » ; « Et mon front s'éclairait dans l'ombre / À la lumière de ses yeux. » (IV, 6) La mesure du temps, le passage du jour à la nuit, le changement des saisons, le rythme de la ville, du travail et de l'amour, le

⁸⁹³ Citation de Tacite (*Agricola*, III). Pierre Laforgue note : « Cette citation avait été employée en 1843 dans l'Avant-propos de *La Vie de Rancé* : première rencontre à l'orée du recueil de Hugo et de Chateaubriand. *Livre d'un mort et Mémoires d'une âme, Les Contemplations* à l'évidence sont des *Mémoires d'outre-tombe* », *Les Contemplations*, édition présentée par Pierre Laforgue, Flammarion, 1995, GF, p. 399.

⁸⁹⁴ Ricœur (Paul), *Temps et récit*, tome 1, Seuil, 1983, p. 88.

⁸⁹⁵ Voir la table des pièces contenues dans le premier volume, établie par Noël Parfait et annotée par Victor Hugo. « Placées à la fin du livre II, les pièces numérotées 29 (« Intérieur »), 30 (« Baraques de la foire ») et 31 (« Insomnie ») seront mises dans le Livre III, conformément à l'indication suivante : « Erreur. Ces trois pièces font partie du livre III et viennent après la pièce XVII (Choses vues, etc.) avec les chiffres XVIII, XIX, XX. Modifier en conséquence les chiffres des pièces suivantes » (modification faite en marge par V.H.) », in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations »*, édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 153.

calcul des astres, les progrès de l'humanité, tout indiffère à celui qui « cherche autre chose en ce ciel vaste et pur » (IV, 10). « Et le jour pour moi sera comme la nuit » (IV, 14). « J'ai fini », « J'ai bien assez vécu », « Que veut-on que je recommence ? »

J'ai bien assez vécu, puisque dans mes douleurs
Je marche sans trouver de bras qui me secourent,
Puisque je ris à peine aux enfants qui m'entourent,
Puisque je ne suis plus réjoui par les fleurs ;

Puisqu'au printemps, quand Dieu met la nature en fête,
J'assiste, esprit sans joie, à ce splendide amour ;
Puisque je suis à l'heure où l'homme fuit le jour,
Hélas ! et sent de tout la tristesse secrète ;

Puisque l'espoir serein dans mon âme est vaincu ;
Puisqu'en cette saison des parfums et des roses,
Ô ma fille ! j'aspire à l'ombre où tu reposes,
Puisque mon cœur est mort, j'ai bien assez vécu.
(IV, 13)

Ô Seigneur ! ouvrez-moi les portes de la nuit,
Afin que je m'en aille et que je disparaisse ! (IV, 13)

La composition en deux parties « Autrefois » et « Aujourd'hui » ne correspond donc pas à une opposition schématique entre d'un côté le bonheur passé, de l'autre le malheur présent. Les poèmes du souvenir de Léopoldine sont ainsi placés non dans « Autrefois » comme on aurait pu s'y attendre mais dans « Aujourd'hui ».

Le deuxième mouvement du recueil mène au contraire le poète du malheur à une certaine forme de bonheur ou du moins de sérénité. C'est déjà le sens de « À Villequier » (IV, 15), l'un des derniers poèmes du livre IV, où le poète, en faisant de la fin un commencement, ne se dit plus « vaincu » (comme au vers 9 du poème 13 précédemment cité) mais « vainqueur » (vers 6).

Maintenant que du deuil qui m'a fait l'âme obscure
Je sors, pâle et vainqueur,
Et que je sens la paix de la grande nature
Qui m'entre dans le cœur ;

Maintenant que je puis, assis au bord des ondes,
Ému par ce superbe et tranquille horizon,
Examiner en moi les vérités profondes
Et regarder les fleurs qui sont dans le gazon ;

Maintenant, ô mon Dieu ! que j'ai ce calme sombre
De pouvoir désormais

Voir de mes yeux la pierre où je sais que dans l'ombre
Elle dort pour jamais ;

[...]

Je dis que le tombeau qui sur les morts se ferme
Ouvre le firmament ;
Et que ce qu'ici-bas nous prenons pour le terme
Est le commencement

Le livre V, livre de l'exil, en répétant le malheur du poète, puisque l'exil est un autre « tombeau⁸⁹⁶ », rapproche le père de la fille et paradoxalement l'amène à surmonter son deuil et à reprendre son chemin, d'où le titre choisi pour le livre : « En marche ». La deuxième partie du poème 3 du livre V « Écrit en 1855 » où le poète commence par décrire l'exil avec des couleurs très sombres se conclut ainsi sur une note plus claire dont le poète se servira encore pour éclairer le ciel nocturne du sixième livre :

[...] Es-tu mort ? Presque. J'habite l'ombre.
[...] Sur un mont qui surplombe,
Près des flots, j'ai marqué la place de ma tombe ;
Ici, le bruit du gouffre est tout ce que j'entends ;
Tout est horreur et nuit. – Après ? – Je suis content. »

Dans la nuit du « bord de l'infini », le poète voit une lumière briller et « cette blancheur est plus que toute cette nuit » (« Spes » VI, 21). « Espérez ! espérez ! espérez, misérables ! / Pas de deuil infini, pas de maux incurables... » (Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, 26). Aussi, au terme du livre, dans les derniers vers de « À celle qui est restée en France », le poète se dépeint-il comme « le contemplateur, triste et meurtri, mais serein ». On voit donc que le plan plus ou moins circulaire disposé en cinq livres « Espérances - Nuées du passé – Amour - Pauca meae - Espérance⁸⁹⁷ », auquel a pensé un moment Victor Hugo, n'était pas assez clair : il lui fallait un plan où la progression soit plus nette.

La disposition narrative des *Contemplations* est probablement l'un des facteurs qui explique son succès auprès des lecteurs. L'histoire individuelle que raconte Hugo est « l'histoire de tous » (préface) dans la mesure où le recueil contient une universalité qui « dérive de son ordonnance » : la « mise en intrigue », proche de la fable, fait « surgir

⁸⁹⁶ Voir le parallélisme de construction du dernier vers du poème 1 du livre V « [...] la fille au tombeau [...] le père à l'exil ».

⁸⁹⁷ Journet (René) et Robert (Guy), *Autour des Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1955, p. 46.

l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique⁸⁹⁸. »

Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. [...] *Homo sum*. (Préface)

▪ **Poèmes autobiographiques et « mise en intrigue » : « Trois ans après » (IV, 3) et « En frappant à une porte » (VI, 24)**

Plusieurs poèmes des *Contemplations* ont la particularité de synthétiser à une date donnée la trajectoire du poète. Poèmes bilan, poèmes autobiographiques, ils sont des miroirs dans lesquels se réfléchit l'ensemble du recueil.

Dans le poème 3 du livre IV « Trois ans après », écrit trois ans après la mort de Léopoldine, d'où son titre, le poète examine le passé à la lumière du présent. Il fait à partir de la mort de Léopoldine, une relecture de son passé. Le poème fait ainsi écho à de nombreux textes de la première partie.

Autrefois, le poète contemplait Dieu (« L'hosanna des forêts, des fleuves et des plaines, / S'élève gravement vers Dieu, père du jour » I, 4) et il écrivait pour voir les peuples se lever (« Tous les mots à présent planent dans la clarté. / Les écrivains ont mis la langue en liberté » I, 7), il voulait « contempler » « comprendre », « voir cette splendeur sombre / Qu'on appelle la vérité », « hâter, avec sa clarté, / L'épanouissement sublime / De la future humanité » (IV, 3). Il luttait contre « L'horrible Hier qui veut tuer Demain » (I, 13) et il trouvait dans l'amour, la famille et les amis les soutiens à son combat (« Les femmes sont sur la terre / Pour tout idéaliser » (II, 11). Aujourd'hui, lorsqu'il songe à sa fille morte (« L'humble enfant que Dieu m'a ravie / Rien qu'en m'aimant savait m'aider. »), il déclare : « J'ai fini ».

Si ce Dieu n'a pas voulu clore
L'œuvre qu'il me fit commencer,
S'il veut que je travaille encore,
Il n'avait qu'à me la laisser !

Si j'avais su tes lois moroses
[...]

⁸⁹⁸ Ricœur (Paul), *Temps et récit*, Seuil, tome 1, 1983, p. 85.

J'eusse aimé mieux, loin de ta face,
Suivre, heureux, un étroit chemin,
Et n'être qu'un homme qui passe
Tenant son enfant par la main.
[...]
Maintenant je veux qu'on me laisse...

L'ordre qui présidait à son existence n'existe plus, le temps même n'existe plus puisque sa seule étoile est morte (« Pourquoi m'as-tu pris la lumière / Que j'avais parmi les vivants ?). L'histoire n'a plus de sens puisque l'ordre des générations est perverti, que les enfants meurent avant les parents. Le monde n'est que « ténèbres où l'on dort ». « Qui travaillait avant l'aurore, / Peut s'en aller avant le soir. » En lui enlevant sa fille, Dieu jaloux l'a trahi et l'a abandonné : « Comme Adam banni, / Je regarde ma destinée. »

Au terme du recueil, le poète fait un bilan de sa vie : « En frappant à une porte » (VI, 24) daté symboliquement du « 4 septembre 1855 », rappelant une dernière fois l'anniversaire de la mort de Léopoldine, écrit en réalité le 29 décembre 1854, est un poème autobiographique dont Hugo souligne l'importance en le plaçant à l'antépénultième position du livre VI. Ce poème retrace de façon très générale la vie du poète en un petit nombre de vers : l'enfance heureuse, la mort des parents, la disparition tragique de sa fille, la gloire suivie d'opprobre, les amours passionnées, les travaux du penseur. Toute la vie du poète est évoquée en sept strophes et les échos sont nombreux entre ce poème et d'autres pièces du recueil. Ainsi, par exemple, « J'ai perdu ... ma mère » rappelle que le poète a déjà évoqué cette mort dans « Écrit en 1846 » (V, 3)⁸⁹⁹ et la métaphore des frères comparés à « trois oiseaux » rappelle celle qui clôt le poème « Aux feuillantines » (V, 10) qui commence par « Mes deux frères et moi ». L'anaphore de la première personne du singulier, l'accumulation de verbes au passé composé, la reprise de la même rime en /er/ dans les trois premières strophes n'agent pas pour autant les faits en un récit : elles les énumèrent. Leur succession n'est en effet que répétition. Si récit il y a, c'est grâce à la « mise en intrigue » qui fait des actions énumérées un tout. Dans la dernière strophe, l'infortune se renverse en fortune, la perte devient un acquis, un viatique pour l'Au-delà ou pour aller au-delà : « J'ai perdu.../ Je t'ai perdu ... / J'ai su monter, j'ai su descendre ... / J'ai vu fuir ... / Je n'ai rien à la conscience ; Ouvre tombeau » (VI, 24). Avoir tout perdu, ne

⁸⁹⁹ Dans le dernier vers de « Écrit en 1846 » (V, 3), le poète fait de « l'œil de [s]a mère morte » le symbole de la conscience qui l'éclairera toujours, reprenant l'image de l'œil de dieu éclairant Caïn dans le poème de 1853, « La conscience », qui trouvera place dans *La Légende des Siècles*. (I, 2). Pierre Laforgue note que cette superposition donne « le sens de l'exil pour Hugo : payer les dettes d'une jeunesse royaliste », in *Les Contemplations*, édition présentée par Pierre Laforgue, Flammarion, 1995, GF, note 31 p. 421.

rien avoir, être mort socialement, c'est finalement avoir pour soi sa conscience, et dans l'acte d'écriture, en faire don aux autres. Comme le Christ souffrant, « au cœur des plaies, / L'épine au front », celui qui sait que son histoire est exemplaire porte en son cœur l'humanité entière. « Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. » La place de ce poème à la fin du recueil signifie donc que le poète au terme de la trajectoire qu'il raconte a atteint une certaine sérénité⁹⁰⁰ même s'il écrit un livre qu'on doit lire comme « le livre d'un mort » (Préface).

2) Au centre du recueil, le « tombeau » : 1843 et la ligne de points dans une page blanche

Au centre du livre, la mort de Léopoldine sépare le recueil en deux volumes. Dans la composition en cinq livres, elle était au centre exact du recueil, plaçant de part et d'autre deux livres ; dans la composition en six livres, elle est centrale par la division des deux parties, la date de 1843 marquant, dans l'une, une fin et dans l'autre, un commencement. Du bonheur, on passe au malheur (1830-1843) puis du malheur, on passe à une certaine sérénité (1843-1855).

Le rôle de charnière jouée par l'année 1843 dans la composition narrative du recueil est souligné par la superposition des dates de nombreux poèmes du livre III et du livre IV. Datés de janvier à fin août, les poèmes du livre III se rapprochent de la mort de Léopoldine sans aller jusqu'à la date fatidique du 4 septembre 1843. On relève ainsi parmi les derniers poèmes du livre ces dates, qui lorsqu'elles sont accompagnées d'indications de lieux, font référence au voyage de Victor Hugo et Juliette Drouet aux Pyrénées pendant l'été 43 : « mai 1843 » (III, 22) ; « août 1843 » (III, 23) ; « juin 1843 » (III, 24) ; « Cauterets, 25 août 1843 » (III, 25) ; « Biarritz, juillet 1843 » (III, 26). Comme dans un récit où le rapport entre le temps de la narration et le temps de l'histoire peut varier, le poète accorde aux dernières semaines avant la mort de Léopoldine plus de pages, plus de vers, c'est-à-dire plus de temps d'énonciation par rapport au temps de l'histoire, qu'il ne fait dans le reste du recueil. Plus on se rapproche

⁹⁰⁰ On voit la différence avec « Veni, vidi, vixi » (IV 13), autre poème autobiographique, semblable à « En frappant à une porte » (VI, 24) par la strophe, le motif des « portes de la nuit » et l'emploi de l'anaphore mais qui diffère par le désespoir de celui qui veut alors disparaître : « Ô Seigneur ! ouvrez-moi les portes de la nuit, / Afin que je m'en aille et que je disparaisse ! » Ce poème, daté dans le recueil d'avril 1848, a été écrit le 11 avril 1848. Une première esquisse de ce poème sous forme d'épithaphe personnelle (« Ci gît quelqu'un qui dort après avoir veillé ... ») est datée par René Journet et Guy Robert du 2 octobre 1837. Voir *Autour des Contemplations*, op.cit., p. 55-56.

du 4 septembre 1843, plus le poète précise les circonstances où il écrit, comme si, au-delà de la dramatisation que cela suscite, il voulait retarder la fin de son livre, comme s'il voulait arrêter le temps.

La seconde partie du recueil commence en 1843 et va jusqu'en 1855. Comme dans la première partie du recueil, Hugo dispose les poèmes de sorte à remplir la durée indiquée par les dates « 1843-1855 ». Il envisage l'année 1843 avec le recul de celui qui se situe après le drame, en plaçant au début de cette seconde partie des poèmes datés de janvier et de février qui, bien qu'antérieurs à la mort de Léopoldine, ont un rapport avec elle : le premier poème parle de l'amour, le second du mariage de sa fille. La date du 4 septembre 1843 indiquée en caractères majuscules, suivie d'une ligne de points, matérialise au niveau énonciatif des poèmes « l'abîme » que constitue la mort de Léopoldine.

Selon les indications du manuscrit de Victor Hugo, la page entière devait être couverte d'une ligne de points. Le f° 244 du manuscrit se présente ainsi :

4 7bre 1843
une page de points

..... 901
.....

Dans l'édition originale des *Contemplations*, les points font une ligne et la page entière est laissée blanche. Le procédé est identique à celui qui consiste à rendre signifiant le vide entre les deux volumes du recueil (« Un abîme les sépare, le tombeau »), à ceci près qu'il compose non avec la séparation du livre en deux volumes mais avec la discontinuité des poèmes. Pour que cette coupure puisse exister, il fallait que le livre IV commence avec des poèmes antérieurs à cette date du 4 septembre 1843⁹⁰². Le poème suivant intitulé « Trois ans après », daté de 1846, souligne la rupture que constitue la mort de Léopoldine. Les poèmes IV, 1, IV,

⁹⁰¹ Cité par René Journet et Guy Robert, *Le Manuscrit des Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, Tome III, fasc. 5, 1956, p. 94.

⁹⁰² On ne voit donc pas en quoi il existerait un doute sur cette « coupure » comme le pense Ludmila Charles-Wurtz : « On pourrait donc penser que la coupure qu'enregistre le partage du recueil en deux correspond à la mort de Léopoldine. Ce n'est pourtant pas le cas d'un point de vue chronologique – point de vue légitimé par l'architecture ostensiblement chronologique du recueil. Alors qu'*Autrefois* comporte des poèmes datés - réellement ou fictivement - d'août 1843, qui s'approchent donc aussi près que possible de la date de la mort de Léopoldine, *Aujourd'hui* s'ouvre sur deux poèmes datés de janvier et de février 1843, et qui marquent donc un retour en arrière : ces deux poèmes précèdent immédiatement la date de la mort et la ligne de points. Contrairement à ce que suggère la Préface, le tombeau de Léopoldine ne se situe pas entre *Autrefois* et *Aujourd'hui*.

Il se situe en réalité dans l'absence de mots et d'images figurée par la ligne de points à l'intérieur d'*Aujourd'hui* », in Communication au Groupe Hugo, le 21 octobre 2000 (<http://groupugo.div.jussieu.fr>).

2 et IV, 3 forment donc un ensemble (ce sont du reste tous des poèmes strophiques) auquel succède un autre ensemble constitué des poèmes du souvenir (IV, 4 à IV, 9, les deux premiers étant non-strophiques). Le « blanc » qui suit la date du 4 septembre 1843 peut être interprété comme le signe du silence : il figure l'indicible, il représente par les signes typographiques non articulés que sont les points la difficulté de dire la mort d'un être cher et peut donner l'illusion d'un « poème absent⁹⁰³ ». Mais le dispositif ne fonctionne pas seulement de façon négative, comme le ferait une ellipse narrative, puisque les poèmes sont par nature discontinus. Il ne marque donc pas l'ellipse d'une durée : au contraire, il la constitue. Il dit le temps de « cette chose horrible » comme l'écrit le poète dans le poème 4 : cela est arrivé, cette chose horrible a existé, et rien ne pourra supprimer ce fait. Ce temps est représenté (autant qu'on puisse représenter du temps), il est daté, placé dans le fil des poèmes, dans la chair du texte, dans la durée lyrique et c'est avec cela que le poète écrit *Les Contemplations*⁹⁰⁴.

3) Une destinée : effets d'annonce et coup du sort

Dans la tragédie, fondée sur l'histoire ou la légende, le lecteur averti connaît le changement de fortune du héros : il sait, par exemple, qu'Electre va retrouver son frère, Oreste, et que celui-ci va tuer leur mère, Clytemnestre, et l'amant de celle-ci. De même dans *Les Contemplations*, la mort de Léopoldine et l'exil font partie de l'horizon d'attente créé par « l'espace autobiographique ». Tous les éléments qui ont un lien avec ce changement de fortune peuvent ainsi être lus comme des effets d'annonce. Ils existent dès le livre I des *Contemplations* : « À ma fille », premier poème du livre I, écrit en juin 1839, daté dans le recueil d'octobre 1842, superpose à sa valeur temporelle immanente un autre sens. Les deux premiers vers « Ô mon enfant, tu vois, je me sou mets. / Fais comme moi : vis du monde éloignée » incluent de toute évidence, même si ce n'est pas le sens premier du texte, une allusion à l'exil, désigné de façon similaire dans le livre V comme « une humble retraite » (V, 19). Entré en résistance contre « l'usurpateur », le poète n'a aucune intention de se soumettre mais il accepte son sort. Le présent verbal, tantôt présent d'énonciation, tantôt présent de vérité générale, tantôt présent de narration, renvoie dans ce poème à plusieurs

⁹⁰³ *Les Contemplations de Victor Hugo*, Essai et dossier réalisé par Ludmila Charles-Wurtz, Gallimard, 2001, collection « Foliothèque », p. 55.

⁹⁰⁴ C'est pourquoi nous ne sommes pas d'accord avec l'analyse proposée par Ludmila Charles-Wurtz qui parle de « temps irréprésentable », voir *ibidem*, p. 62-67.

époques, « autrefois », « aujourd'hui », avant et après l'exil, avant et après la mort de Léopoldine. Le texte de la loi « tout aimer ou tout plaindre » est énoncé sans marque temporelle, à l'infinitif, mais l'acte qui l'énonce, au présent, lui confère la valeur d'un « Credo », toujours actuel, en 1842 comme en 1855.

Cette loi sainte, il faut s'y conformer,
Et la voici, toute âme y peut atteindre :
Ne rien haïr, mon enfant ; tout aimer,
Ou tout plaindre !

Paris, octobre 1842

Placé à l'ouverture du premier livre, le poème, annonce la suite du recueil et prend une part de sa signification de cette suite.

Nul n'est heureux et nul n'est triomphant.
L'heure est pour tous une chose incomplète ;
L'heure est une ombre, et notre vie, enfant,
En est faite ;

Oui, de leur sort tous les hommes sont las.
Pour être heureux, à tous – destin morose ! –
Tout a manqué. Tout, c'est-à-dire, hélas !
Peu de chose.

Ce peu de chose est ce que, pour sa part,
Dans l'univers chacun cherche et désire :
Un mot, un nom, un peu d'or, un regard,
Un sourire !

La gaîté manque au grand roi sans amours ;
La goutte d'eau manque au désert immense.
L'homme est un puits où le vide toujours
Recommence.

Dénonciation des vanités de ce monde, il résonne comme un avertissement personnel pour celui qui en 1842, élu depuis peu à l'Académie française, triomphe par ses œuvres littéraires et sa position sociale. Adressé à sa fille quelques mois avant son mariage et moins d'un an avant sa mort, il initie le mouvement du recueil et sa mélancolique interrogation sur le temps qui passe - « L'heure est une ombre, et notre vie, enfant, / En est faite » -, comme si déjà, dès le début, dès « autrefois », quelque chose avait manqué. Il annonce aussi la trajectoire du poète qui vivra l'exil comme un « tombeau », comme « ces penseurs » qui vont « chercher dans le tombeau / Un peu d'ombre ».

De même l'évocation bucolique de Jersey dans le poème « À Grandville, en 1836 » (I, 14)⁹⁰⁵, la réflexion qui clôt le poème « L'enfance » (I, 23) qui peut s'appliquer au poète encore « enfant » (« La douleur est un fruit ; Dieu ne le fait pas croître / Sur la branche trop faible encor pour le porter »), le constat que les grands hommes ne sont complets qu'après avoir connu la chute, l'exil, le gouffre dans le poème « Halte en marchant » (I, 29), peuvent apparaître comme prémonitoires d'une « destinée écrite jour à jour » (Préface).

Pour un lecteur non averti, l'effet existe après coup dans une lecture rétrospective. Il revient à déceler, dans les événements tels qu'ils sont racontés, la trace d'un passé, l'impression que les choses n'arrivent pas par hasard mais en relation avec ce qui précède, que le coup du sort frappe à dessein. La structure dramatique des *Contemplations* est en cela conforme au principe d'Aristote selon lequel « parmi les coups du hasard, paraissent les plus étonnants ceux qui semblent s'être produits comme à dessein - tel le cas par exemple de la statue de Mityls à Argos qui tua l'homme coupable de la mort de Mityls en tombant sur lui au moment où il regardait un spectacle : de tels événements ne semblent pas avoir lieu par hasard ; il s'ensuit que les histoires de ce genre sont nécessairement les plus belles. » (Aristote, *Poétique*⁹⁰⁶).

Le livre III est ainsi un livre sombre dont les nombreux poèmes sur la mort « À la mère de l'enfant mort » (III, 14), « Épitaphe » (III, 15), « La clarté du dehors ne distrait pas mon âme... » (III, 22), « Le revenant » (III, 23), « Joies du soir » (III, 26) préparent le renversement qui a lieu au livre IV. En juillet 1843, à Biarritz, quelques semaines avant la mort de Léopoldine, le poète voit la mort roder dans l'ombre des vivants :

C'est l'instant de songer aux choses redoutables.
On entend les buveurs danser autour des tables ;
Tandis que, gais, joyeux, heurtant les escabeaux,
Ils mêlent aux refrains leurs amours peu farouches,
Les lettres des chansons qui sortent de leurs bouches
Vont écrire autour d'eux leurs noms sur leurs tombeaux.
(III, 26 « Joies du soir »)

Hantise personnelle, reprise romantique du thème des « Vanités », simple impression de voyage ou prémonition du drame à venir ? Il n'y a pas de réponse simple à ces questions mais le fait est que « l'ironie tragique » est recherchée par Hugo comme un effet de structure

⁹⁰⁵ Voir Charles-Wurtz (Ludmila), *Les Contemplations de Victor Hugo*, op.cit., p. 52.

⁹⁰⁶ 1452 a. 6-11.

dramatique : en effet, non seulement Hugo garde la date exacte de ce poème afin de le rapprocher au plus près de la mort de Léopoldine mais il antidate d'autres poèmes dans le même but. Le poème qui commence par « La clarté du dehors ne distraît pas mon âme ... » (III, 22) et qui se termine par une mélancolique épitaphe (« Encore un peu de temps, encore, ô mer superbe, / Quelques reflux ; j'aurai ma tombe aussi dans l'herbe [...] On y lira [...] ») est ainsi daté de mai 1843 alors qu'il a été écrit en 1854. Le poète y semble par avance accepter la mort qui arrive :

Moi, je laisse voler les senteurs et les baumes,
 Je laisse chuchoter les fleurs, ces doux fantômes,
 Et l'aube dire : Vous vivrez !
 Je regarde en moi-même, et, seul, oubliant l'heure,
 L'œil plein des visions de l'ombre intérieure,
 Je songe aux morts, ces délivrés !

Mais la tombe blanche dans l'herbe verte ne sera pas celle du poète, ce sera celle de Léopoldine et le poète se révoltera d'abord contre l'injustice de cette mort : « oh ! l'herbe épaisse où sont les morts ! » (IV, 3) « Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent ; / Je le sais, ô mon Dieu ! » (IV, 15), « Derrière le mur blanc, parmi les herbes vertes, / La fosse obscure attend l'homme, lèvres ouvertes » (VI, 3). De même, « Le Revenant » (III, 23), poème de consolation adressé aux mères en deuil et qui commence par le récit de l'agonie d'un enfant, porte la date d'août 1843 alors qu'il a été écrit en août 1854. Le lecteur ne peut manquer de voir dans la phrase qui commente le début du récit « Un jour - nous avons tous de ces dates funèbres ! - » une allusion à la mort de Léopoldine quoique celle-ci ne soit évoquée que dans la deuxième partie du recueil.

L'effet dramatique de la disposition narrative des *Contemplations* est donc accru de ce jeu de miroirs entre « Autrefois » et « Aujourd'hui » et de la soudaine reconnaissance qu'il suscite. Cet autre dont le poète parlait est donc lui-même. L'histoire dont il parlait est la sienne.

Oh ! je fus comme fou dans le premier moment,
 Hélas ! et je pleurai trois jours amèrement.
 Vous tous à qui Dieu prit votre chère espérance,
 Pères, mères, dont l'âme a souffert ma souffrance,
 Tout ce que j'éprouvais, l'avez-vous éprouvé ?
 (IV, 4)

Le poète, « autrefois, dans les fleurs », devient ainsi dans la deuxième partie du recueil, arraché à « l'idylle joyeuse » (V, 25), l'acteur principal d'un drame ou d'une « épopée ».

« Vous savez que ce [premier] volume est intitulé *Autrefois*. Le second a pour titre : *Aujourd'hui*. C'est l'épopée après l'idylle⁹⁰⁷. » La confrontation du poète avec l'adversité l'amène à affronter son destin.

4) Début et fin du recueil : mémoire et oubli

Les histoires bien agencées ne doivent ni commencer au hasard ni finir au hasard.
(Aristote, *Poétique*⁹⁰⁸)

L'attention de Victor Hugo à la disposition narrative de son recueil est visible dans le dispositif mis en place au commencement et à la fin du livre : au lieu de commencer en racontant les premières années de sa vie, comme l'ont fait Rousseau, Chateaubriand et comme il l'a fait lui-même dans *Les Feuilles d'automne* (« Ce siècle avait deux ans ! Rome remplaçait Sparte », I), le poète ouvre le recueil avec deux poèmes auxquels répondent, dans un ordre inverse, deux poèmes de clôture.

En effet, Hugo dispose hors livres deux poèmes : « Un jour je vis, debout au bord des flots mouvants... », daté de « juin 1839 », poème d'ouverture placé entre la préface et le premier livre et « À celle qui est restée en France », poème d'épilogue placé après la fin du sixième livre, seul poème écrit à Guernesey, daté du « 2 novembre 1855, jour des morts ». Or au premier correspond le dernier poème du livre VI « Ce que dit la bouche d'ombre », et au poème d'épilogue correspond le premier poème du livre I dédié aussi à la fille du poète et intitulé « À ma fille ».

Le poème « Un jour je vis », placé avant le premier livre, constitue l'ouverture littéraire du recueil : fable narrative, récit « singulatif », il signifie justement cette entrée dans l'ère de la Parole : « Un jour je vis ... et j'entendis ... Me parler à l'oreille une voix dont mes yeux / Ne voyaient pas la bouche⁹⁰⁹... » Le dispositif « préfaciel » est complété par « À ma fille », premier poème du livre I, qui constitue le premier élément de l'ouverture philosophique du recueil, la première formulation du Sens, « cette loi sainte », « tout aimer, / Ou tout plaindre ! », que la « bouche d'ombre » reformulera dans le dernier poème du livre VI : « Dieu, c'est le grand aimant. »

⁹⁰⁷ Lettre de Victor Hugo à Noël Parfait, le 28 juin 1855, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 136.*

⁹⁰⁸ 1450b 30.

⁹⁰⁹ Voir sur ce poème la très belle étude de Jean-Marie Gleizes, *Poésie et Figuration*, Seuil, 1983.

« À ma fille » (I, 1) et « À celle qui est restée en France », adressés à la fille du poète, font d'elle l'inspiratrice et le destinataire du livre. Au terme du livre, Léopoldine qu'autrefois son père guidait dans la vie (« Fais comme moi : vis du monde éloignée [...] Sois bonne et douce, et lève un front pieux... ») est devenue pour le poète « un intercesseur mystique », « celle qui guide et qui sauve, rédemptrice et élue, accompagnant comme la Béatrice de Dante, les cheminements de la Poésie sacrée⁹¹⁰ » car son tombeau est devenu le but de chacun de ses pas pour le poète qui cherche « en ce ciel vaste et pur » à « distinguer, la nuit, les robes bleues / Des anges frissonnants qui glissent dans l'azur » (IV, 10).

De plus, l'opposition entre « Autrefois » et « Aujourd'hui », qui organise le recueil, est reprise dans « À celle qui est restée en France » avec un nouveau sens, manifestant le changement temporel opéré au terme du livre. La mort de Léopoldine ne marque plus la séparation entre « Autrefois » et « maintenant » :

Autrefois, quand septembre en larmes revenait
[...]
Oui, jadis, quand cette heure en deuil qui me réclame
Tintait dans le ciel triste et dans mon cœur saignant,
Rien ne me retenait, et j'allais ; maintenant,
Hélas ... ! - Ô fleuve ! ô bois ! vallons dont je fus l'hôte,
Elle sait, n'est-ce pas ? que ce n'est pas ma faute
Si, depuis ces quatre ans, pauvre cœur sans flambeau,
Je ne suis pas allé prier sur son tombeau !

Le temps « jadis » dont parle ici le poète est celui d'avant l'exil, où le poète libre de ses mouvements pouvait se recueillir sur la tombe de sa fille. Ce déplacement de la coupure entre « Autrefois » et « Aujourd'hui », de la date de 1843 à celle de l'exil, est la preuve du travail de deuil effectué à travers le livre : la mort de Léopoldine ne fait plus partie d'« Aujourd'hui », elle est dorénavant passée. On note aussi que le poème, bien qu'adressé à Léopoldine, n'est pas daté du « 4 septembre » mais du « 2 novembre 1855, jour des morts » comme si le temps s'élargissait à nouveau de la sphère privée à une dimension plus collective. C'est donc bien un nouveau présent qui surgit au terme du recueil, différent de cet « aujourd'hui » qui allait de 1843 à 1855. Aussi, dans le poème final, à la différence du poème liminaire, la figure du poète n'est plus *penchée* (« Et j'entendis, penché sur l'abîme des

⁹¹⁰ Claude Gély, « Léopoldine Hugo et *Les Contemplations* : en transparence d'avatar... », in *Voix de l'écrivain. Mélanges offerts à Guy Sagnes*, Les Cahiers de Littératures, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1996, p. 69.

cieux »), il *se penche* au bord de l'infini, dans un mouvement qui ne semble pas avoir de fin, ouvert sur l'à-venir.

Le contemplateur, triste et meurtri, mais serein,
Mesure le problème aux murailles d'airain,
Cherche à distinguer l'aube à travers les prodiges,
Se penche, frémissant, au puits des grands vertiges,
Suit de l'œil des blancheurs qui passent, alcyons,
Et regarde, pensif, s'étoiler de rayons,
De clartés, de lueurs, vaguement enflammées,
Le gouffre monstrueux plein d'énormes fumées.

Guernesey, 2 novembre 1855, jour des morts

« Commencement ! » est en effet le dernier mot du dernier poème du livre VI, « Ce que dit la bouche d'ombre », testament philosophique de Victor Hugo en 1856. La place finale donnée à ce poème dans le recueil, alors que Victor Hugo travaille encore un an à l'écriture des *Contemplations*, confirme cette importance. « La dernière pièce est mon apocalypse. C'est pour elle que j'ai fait les deux volumes et emmiellé avec tant de soin le premier. Combien d'intelligences pourront boire à cette coupe sombre, je l'ignore ; mais c'est à l'avenir que je la tends⁹¹¹. » L'idée exposée par « la bouche d'ombre » selon laquelle tout a une âme et se souvient répond à l'inquiétude du poète qui a peur d'oublier et qui en même temps en sait la nécessité. Le poème « Contemplation, consolation » qui ne fait pas partie des *Contemplations* mais s'y rattache pourtant, non seulement par la date d'écriture, mai 1854, mais aussi par son titre et sa signification, exprime aussi cette nécessité de l'oubli⁹¹².

Contemplation, consolation

Que la douleur est courte et vite évanouie !
Hélas ! sitôt qu'une ombre en terre est enfouie,
Vers cet être éclipsé qui jadis rayonna,
Nul ne se tourne plus. Le premier soin qu'on a
C'est de se délivrer de la mémoire chère.
Dehors ce mendiant ! L'un rit, fait bonne chère,
Et dit : Buvons, mangeons, vivons ! c'est le réel !
L'autre endort son regret en regardant le ciel,
Admire et songe, esprit flottant à l'aventure,
Et fait évaporer ses pleurs dans la nature.
L'homme, que le chagrin ne peut longtemps plier,

⁹¹¹ Lettre de Victor Hugo à Noël Parfait, 21 octobre 1855, *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 183*

⁹¹² Claude Gély ouvre son chapitre sur *Les Contemplations* par ce poème, in Gély (Claude), *La contemplation et le rêve. Victor Hugo, poète de l'intimité*. Troisième partie, chapitre premier « Exil et contemplation : l'intimité mystique, V « Le spectre d'une vie et les mémoires d'une âme », Nizet, 1969, nouvelle édition revue et corrigée, 1993, p. 405-412.

Passé ; tout nous est bon, hélas ! pour oublier ;
La contemplation berce, apaise et console ;
Le cœur laisse, emporté par l'aile qui l'isole,
Tomber les souvenirs en montant dans l'azur ;
Le tombeau le plus cher n'est plus qu'un point obscur.
Ceux qui vivent chantant, riant sans fin ni trêve,
Ont bien vite enterré leurs morts ; celui qui rêve
N'est pas un meilleur vase à conserver le deuil ;
La nature emplit l'âme en éblouissant l'œil,
Et l'araignée Oubli, quand elle tend sa toile,
D'un bout l'attache à l'homme et de l'autre à l'étoile.

18 mai 1854

Publié à titre posthume dans *Toute la lyre* (partie I, III, XXXV), il est suivi dans le manuscrit d'une note ajoutée par Hugo, quelques lignes adressées à sa fille, où la peur d'oublier semble s'apaiser :

Mais toi, doux être, je ne t'oublierai pas et mon souvenir reviendra sans cesse à toi.
Ma pensée, ma prière de tous les soirs.

Dans ses contradictions, le poème et la note sont révélateurs de ce qui est dit de façon sourde dans *Les Contemplations* et de ce qui sera résolu à la fin du recueil. « Contemplation, consolation » s'achève en effet sur l'image ambiguë de « l'araignée Oubli » qui, en même temps qu'elle oblige les hommes à oublier, relie les vivants et les étoiles : « La nature emplit l'âme en éblouissant l'œil, / Et l'araignée Oubli, quand elle tend sa toile, / D'un bout l'attache à l'homme et de l'autre à l'étoile. » Le poème esquisse donc ce qui, quelques mois plus tard, dans le discours de la Bouche d'ombre devient à travers l'image de l'échelle des êtres une théorie de la mémoire universelle liée, de façon intime, à la souffrance de se souvenir et à la terreur d'oublier : « Oh ! comme ici on souffre et comme on se souvient » (vers 589). La dualité de la mémoire, bienfaitrice et douloureuse, est exprimée à travers le vocabulaire de la justice : elle est « peine » et « récompense ». Tout passe dans l'univers de Hugo, « excepté les mémoires » (vers 667). La double fonction psychique de cette mémoire est indiquée par le jeu de mot faisant entendre « oubli » dans la métaphore des cailloux « oubliettes des âmes » :

Quel frisson dans l'herbe ! Oh ! Quels yeux fixes ouverts
Dans les cailloux profonds, oubliettes des âmes !

Le passé est enfermé dans les choses (« oubliettes ») pour y être gardé vivant, il peut alors être, un peu, oublié. Le monde est donc la mémoire de l'homme, toujours présente, mais telle

qu'il puisse agir librement dans le présent. L'oubli est le don fait par Dieu à l'homme « être crépusculaire » pour qu'il échappe à la torture du souvenir et travaille à sa vie.

Pas de deuil infini [...]
Les douleurs vont à Dieu, comme la flèche aux cibles

La mort de Léopoldine appartient dorénavant au passé mais le monde est témoin que jamais Hugo n'oubliera Léopoldine.

Tout est douleur.
Les fleurs souffrent sous le ciseau,
Et se ferment ainsi que des paupières closes ;
Toutes les femmes sont teintes du sang des roses ;
La vierge au bal, qui danse, ange aux fraîches couleurs,
Et qui porte en sa main une touffe de fleurs,
Respire en souriant un bouquet d'agonies.
Pleurez sur les laideurs et les ignominies,
Pleurez sur l'araignée immonde, sur le ver,
Sur la limace au dos mouillé comme l'hiver,
Sur le vil puceron qu'on voit aux feuilles pendre,
Sur le crabe hideux, sur l'affreux scolopendre,
Sur l'effrayant crapaud, pauvre monstre aux doux yeux,
Qui regarde toujours le ciel mystérieux !

Poème de la mémoire universelle, « Ce que dit la bouche d'ombre » permet donc l'articulation entre le temps privé et le temps de l'histoire. En déplaçant le cadre de la mémoire, de l'intériorité psychologique à la dimension de l'univers, cette théorie participe à la constitution d'une solidarité universelle. Elle arrache le poète au solipsisme de sa souffrance pour le lier aux autres. « Tout est religion » (« À celle qui est restée en France »). Comme dira Halbwachs, pour se souvenir, on a besoin des autres ; or pour Hugo, les autres sont tous les autres. C'est en ce sens que *Les Contemplations* ne sont pas seulement un livre de « poésie pure » mais aussi un livre politique.

C. « Mémoires d'une âme »

Mais si l'on peut parler de « mise en intrigue » dans *Les Contemplations*, il demeure que le recueil est composé de poèmes discontinus : cette discontinuité permet au poète de s'écarter d'un ordre historique ou logique strict en donnant l'idée des va-et-vient de la mémoire et de « l'infinité d'événements » dont est faite une vie à travers les multiples poèmes qui en sont la

trace : « toutes les impressions, tous les souvenirs, toutes les réalités, tous les fantômes vagues, riants ou funèbres, que peut contenir une conscience, revenus et rappelés, rayon à rayon, soupir à soupir » (Préface). *Les Contemplations* ne sont pas le récit d'une vie mais les « mémoires d'une âme ».

1) Amplitude du recueil

Victor Hugo aurait pu, puisqu'il datait fictivement ses poèmes, établir une continuité temporelle semblable à celle qui existe le plus souvent dans le récit autobiographique, où les faits évoqués sont le plus souvent placés dans un ordre chronologique - comme le dit Philippe Lejeune, les « entorses à l'ordre chronologique » sont rares chez les autobiographes qui ne mettent pas en cause l'idée que l'ordre « naturel » du récit d'une vie est « l'ordre linéaire historique⁹¹³ » - ou celle qui existe nécessairement dans le journal intime, où l'ordre du texte, écrit au jour le jour, est forcément l'ordre chronologique. Or dans *Les Contemplations*, il y a rarement concordance entre l'ordre des poèmes et l'ordre des dates. Ainsi les premiers poèmes du livre I portent-ils les dates suivantes : octobre 1842 (poème 1), juin 1831 (poème 2), juin 1842 (poème 3), avril 1840 (poème 4), juillet 1830 (poème 5), août 1840 (poème 6). Victor Hugo semble s'ingénier à préserver la discontinuité de son recueil autant qu'à le composer puisque malgré cette discontinuité des poèmes, il parvient tout de même à créer une progression chronologique, comme on va le voir.

▪ Progression chronologique des poèmes

En effet, si l'on répartit les poèmes de chaque livre année par année dans le cadre des dates qui délimitent les deux parties, d'une part « 1830-1843 », d'autre part « 1843-1855 », on constate un décalage significatif dans la répartition des poèmes en fonction de la place du livre dans la partie.

⁹¹³ Lejeune (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, chapitre « L'ordre du récit dans les Mots de Sartre », Seuil, 1996 (1^{ère} éd. 1975), p. 200.

Tableau des dates des poèmes en fonction des livres

	Livre premier 29 poèmes +1 poème hors livre	Livre deuxième 28 poèmes	Livre troisième 30 poèmes
	Les chiffres indiqués ci-dessous sont les numéros des poèmes		
1830	5-15		
1831	2-12-13-19		
1832			
1833			
1834	7-9-26		
1835	18-23-27		28
1836	14-25		
1837	29		
1838			2
1839			3-30
1840	4-6-10		11-12-17
1841	17		18
1842	1-3-20-24-28		4-19-27
1843	11		1-5-7-8-9-10-13-14-15-16- 20-22-23-24-25-26-29
	<p>Poème situé hors livre, en préambule « Un jour je vis... » : 1839</p> <p>Poème 16 : sans date</p> <p>Poème 21 et poème 22 : date tronquée</p> <p>Poème 8 : 1855</p> <p>Poème 10 : deuxième date 1855</p>	Les poèmes du livre II ne sont pas datés.	Poème 6 : 1846

	Livre quatrième 17 poèmes	Livre cinquième 26 poèmes	Livre sixième 26 poèmes
1843	1-2		
1844	6		
1845	8		
1846	3-5-7-9-11	3	8
1847	10-14-15		
1848	13		
1849			
1850			
1851			
1852	4-17	1-2	1
1853	12-		2-3-4-14
1854	16	4-7-8-13-14-15-25	5-6-9-15-16-17-22-
1855		3-5-6-10-11-12-16-17- 18-20-21-22-23-24-26	7-10-11-12-13-18-19-20-24-25-26
		Poème 9 : 1834 (?) Poème 19 : date tronquée	Poèmes 21 et 23 : 1856 Poème situé hors livre, en épilogue « À celle qui est restée en France » :1855

Dans le premier livre et dans le quatrième, c'est-à-dire au début de la première et de la deuxième partie, les dates sont réparties de façon relativement homogène sur l'amplitude de la période, ce qui montre la volonté de Hugo de couvrir la durée indiquée par les dates des parties. Par contre, dans le troisième, le cinquième et le sixième livre, les dates sont regroupées en fin de période. Ainsi dans le livre III, les années 1830-1837, plus anciennes, ne sont-elles représentées que par un poème alors que dans le livre I, quinze poèmes sont datés de cette période. Autre exemple : dans les livres V et VI, aucun poème ne porte une date antérieure à 1852, qui marque le début de l'exil. Le poème 3 du livre V « Écrit en 1846 » ne fait pas vraiment exception : se présentant comme un diptyque, la deuxième partie « Écrit en 1855 » succède comme un post-scriptum à la première en rattachant l'ensemble du poème à

l'exil⁹¹⁴. On peut même noter une concentration des poèmes sur quelques années : 17 poèmes sur 30 dans le livre III sont datés de 1843, 22 sur 26 dans le livre V sont datés de 1854 et 1855, 19 sur 26 dans le livre VI sont datés de 1854 et 1855. La différence dans la répartition des dates selon les livres laisse en fait apparaître la réalité de l'écriture dont nous avons parlé dans le chapitre sur la genèse du recueil.

Cette répartition des dates, homogène sur toute la période puis resserrée sur les dates les plus récentes de la période concernée, suffit à créer dans la masse des textes un déroulement chronologique dans chacune des deux parties auquel le lecteur est sensible, même si, dans le détail, les poèmes ne sont pas placés dans un ordre historique strict.

▪ Effet de rétrospection et effet de simultanéité

L'effet de rétrospection des *Contemplations* est créé par la séparation du recueil en deux parties « Autrefois » et « Aujourd'hui » et par les dates qui les accompagnent « 1830-1843 » et « 1843-1855 » qui situent la mise en ordre du recueil en 1855. L'opposition entre les deux parties est soulignée par des jeux d'écho entre les lieux, comme l'a montré Ludmila Wurtz⁹¹⁵. Ainsi au château de La Terrasse, près d'Enghein, répond dans la seconde partie la maison de « Marine-Terrace » à Jersey ; à « Granville, en 1836 » (I, 14 et I, 25) fait écho, par un jeu de paronomase, « Grouville » en « avril 1855 » ; « Les Roches » (I, 2, I, 5 et I, 27), maison de villégiature des Hugo pendant plusieurs été à partir de 1831, se transforment en dolmens dans le livre VI - le « dolmen de Rozel (VI, 2 et VI, 3), le dolmen de la Corbière » (VI, 18), le dolmen de la tour blanche « (VI, 22) et le dolmen du Faldouet (VI, 25) - ; et les forêts - « forêt de Compiègne (I, 29), « forêt de Fontainebleau » (II, 10 et II, 16) – deviennent des cimetières (IV, 11, VI, 6 et VI, 13).

⁹¹⁴ L'idée originale de Hugo de faire deux poèmes séparés n'a pas été semble-t-il respectée. « Il faut absolument que le post-scriptum *Écrit en 1855* commence en belle page. [...] Ce post-scriptum est vraiment une pièce distincte (remarquez qu'il commence par une rime féminine sans se préoccuper de la rime féminine qui termine *Écrit en 1846*). » (Lettre de Victor Hugo à Noël Parfait, le 27 septembre 1855, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations »*, édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 172.) Les deux parties, la première suivie de l'indication « Paris, juin 1846 », la seconde de « Jersey, janvier 1855 », sont comptées pour un seul poème dans la table du recueil.

⁹¹⁵ Charles-Wurtz (Ludmila), *Les Contemplations de Victor Hugo*, Essai et dossier réalisé par Ludmila Charles-Wurtz, Gallimard, 2001, collection « Foliothèque », p. 86-89.

L'effet de rétrospection est accentué par le fait que plusieurs poèmes du premier livre intitulé « Aurore » renvoient à une époque antérieure à 1830, en évoquant la jeunesse du poète. Dans le poème « Lise » (I, 11), le poète a douze ans ; dans les poèmes « À propos d'Horace » (I, 13), « La coccinelle » (I, 15) et « Vieille chanson du jeune temps » (I, 19), il en a seize. Dans chacun de ces poèmes, le point de vue rétrospectif est souligné par le présent de l'écriture qui marque une distance, tantôt ironique, tantôt nostalgique, entre le « je narrant » et le « je narré ». En datant ces poèmes respectivement de 1843, 1831, 1830 et 1831, Hugo reste par le temps de l'énonciation dans le cadre temporel délimité par les dates de la partie « 1830-1843 » mais il s'en écarte par le temps de l'énoncé en remontant vers une période allant de 1814 à 1820. Le poème 16 qui a pour titre « Vers 1820 » se rattache à cette époque avec un titre ambigu dans la mesure où le poème n'est pas suivi d'une date comme les autres. L'approximation signalée par le titre peut concerner à la fois l'époque où sont situés les faits évoqués et la date d'écriture du poème. Hugo exhibe ainsi son jeu avec la double temporalité des poèmes, le temps de l'énonciation et le temps de l'énoncé, laissant ici en blanc la date d'écriture en réalité bien plus tardive que celle suggérée par le titre, puisqu'il s'agit de 1854.

L'effet de rétrospection est redoublé dans le premier livre de la seconde partie, le livre IV, où le poète se remémore les jours heureux passés avec sa fille : « Quand nous habitons tous ensemble / Sur nos collines d'autrefois / Dans la maison qui touche aux bois... » (IV, 6). Ces poèmes datés de 1844 à 1852 évoquent une période antérieure, qui va des années 1830 (« Elle avait dix ans, et moi trente » IV, 6 ; « - Lorsqu'elle était petite encore, / Que sa sœur était tout enfant...- » IV, 9) à 1843 (« Oh je fus comme fou dans le premier moment » (IV, 4). Ce retour en arrière ramène à l'époque évoquée dans le livre I qui commence en 1830. Autrement dit, l'époque où les poèmes du livre I sont censés avoir été écrits devient le temps de l'énoncé des poèmes du livre IV. Cette superposition ou « surimpression », pour reprendre l'expression que Pierre Moreau utilise pour qualifier tous les échos, rappels, entrelacements de thèmes, qui font des *Contemplations* un livre de la mémoire⁹¹⁶, apparaît donc à la fois dans le jeu des dates et dans la reprise de thèmes ou motifs. « La maison qui touche aux bois » (IV, 6) et « la terrasse qui s'incline / Entre un bois sombre et le ciel bleu » (IV, 9) rappellent « Les Roches » et « La Terrasse », deux indications de lieux qui reviennent à plusieurs reprises dans le premier

⁹¹⁶ Moreau (Pierre), « *Les Contemplations* ou le temps retrouvé », Minard, *Archives des lettres modernes*, 1962, n° 41, p. 47.

livre⁹¹⁷. L'évocation des deux sœurs lisant la Bible, la grande sœur faisant épeler la petite sœur (« Sur l'enfant qui n'eût pas lu seule / Elle penchait son front charmant, / Et l'on aurait dit une aïeule, / Tant elle parlait doucement », IV, 7), fait surgir l'image des deux sœurs assises au jardin (« Dans le frais clair-obscur du soir charmant qui tombe, / L'une pareille au cygne et l'autre à la colombe.. » I, 3). Aussi les vers du poème 9 du livre IV qui commencent par « Connaissez-vous » ne forment pas une énigme biographique (on sait que la famille Hugo a effectivement séjourné pendant l'été de 1840 au Château de La Terrasse) mais servent à raviver la mémoire du lecteur.

Symétriquement et inversement au premier livre, dans le dernier livre, l'écart entre le temps de l'énonciation et le temps de l'énoncé se réduit comme si l'écriture d'« Aujourd'hui » tendait vers la simultanéité. On peut comparer cette temporalité à celle de la quatrième et dernière partie des *Mémoires d'outre-tombe* où, au terme de sa vie et de son récit, Chateaubriand délaisse de plus en plus la perspective rétrospective des mémoires pour adopter la perspective simultanée du journal, à la fois journal intime, chronique et journal de voyage.

En effet, les poèmes du livre VI des *Contemplations*⁹¹⁸ n'évoquent pas le passé, ce qui différencie nettement ce livre des deux précédents où neuf poèmes sur dix-sept rappellent le passé dans le livre IV et neuf sur vingt-six dans le livre V. Ce resserrement du temps de l'énoncé sur le présent est d'autant plus notable que les poèmes du livre VI sont datés des mêmes années que ceux du livre V, à savoir globalement entre 1852 et 1855. Cette observation permet de nuancer le point de vue de Pierre Laforgue pour qui le poète atteint une sorte d'éternité dans le livre VI⁹¹⁹ : car si tel est le cas, ce n'est nullement en renonçant au présent mais au contraire en retrouvant le sens perdu du présent. L'existence d'un cadre énonciatif précis dans le livre VI qui verbalise la situation d'énonciation renforce en effet la valeur d'actualité du présent. Par exemple, la suite chronologique formée par les poèmes 16 et 17, le premier daté de la « nuit du 30 mars 1854 » (VI, 16), le suivant du « 31 mars 1854 » (VI, 17), renforce l'effet de simultanéité créée par l'évocation de la situation d'énonciation du poète.

⁹¹⁷ I, 2 « Les Roches, juin 1831 » ; I, 5 « Les Roches, juillet 1830 » ; I, 27 « Les Roches, août 1835 » ; I, 3 « La Terrasse, près d'Enghien, juin 1842 » ; I, 4 « La Terrasse, avril 1840 » ; I, 6 « La Terrasse, août 1840 ».

⁹¹⁸ À l'exception de la première partie du poème « Claire » (VI, 8) et du poème « En frappant à une porte » (VI, 24).

⁹¹⁹ Voir Laforgue (Pierre), « Poésie et poétique de l'exil : le livre cinquième des *Contemplations* », C.A.I.E.F., n°43, 1991, pp. 101-103.

Esprit mystérieux qui, le doigt sur ta bouche,
Passes ... ne t'en va pas ! parle à l'homme farouche
Ivre d'ombre et d'immensité,
Parle-moi, toi, front blanc qui dans ma nuit te penches ;
Réponds-moi, toi qui luis et marches sous les branches,
Comme un souffle de la clarté !

L'indication temporelle très précise « Minuit, au dolmen du Faldouet, mars 1855 » qui accompagne le vingt-cinquième et avant-dernier poème, « Nomen, numen, lumen », donne l'impression d'une avancée supplémentaire, comme en une asymptote, vers cette coïncidence totale où la nuit révélerait pleinement ce qu'elle est⁹²⁰.

À la fin des *Contemplations*, comme à la fin des *Mémoires d'outre-tombe*, l'écart entre temps de l'énoncé et temps de l'énonciation se réduit au point de laisser place à une écriture presque diariste. Mais la signification de cette temporalité diffère : pour Chateaubriand, le temps s'effrite dans la médiocrité du présent en comparaison avec la grandeur passée, pour Hugo, au contraire, il se densifie du sentiment du temps vécu.

2) « les dates de [l]a pensée » contre l'autobiographie « monumentale »

Écrits au jour le jour, de façon discontinue, les poèmes des *Contemplations* donnent « les dates de sa pensée » selon l'expression employée par Hugo en 1828 dans la préface des *Odes et Ballades* où il voulait déjà faire apparaître dans son écriture les strates du temps.

À l'autobiographie « monumentale », celle d'un Chateaubriand par exemple qui écrit à la fin de ses *Mémoires* « mon monument est achevé »⁹²¹, Hugo préfère l'autobiographie « documentaire », moins suspecte d'une finalité édifiante, pour reprendre l'opposition développée par Ricœur entre *document* et *monument*. Le terme de *monument* désignait en effet les archives, conservées pour être transmises à la postérité dans l'intention de commémorer les « événements jugés par les puissants dignes d'être intégrés à la mémoire collective »⁹²². Il a été remplacé par le mot *document* à la fin du XIX^{ème} siècle qui voit le triomphe d'une histoire où les archives, « témoins malgré eux » (Marc Bloch), sont collectées et non plus héritées. De même, Hugo insiste dans sa préface sur l'authenticité de son livre

⁹²⁰ Voir étude du poème Partie II, chapitre 3.

⁹²¹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* (quatrième partie, livre douzième, 10), Flammarion, Tome 4, p. 605.

⁹²² Ricœur (Paul), *Temps et récit*, Tome 3, Seuil, 1985, p. 215.

qu'il met en rapport avec l'absence d'intention lorsqu'il dit qu'il a en quelque sorte « recueilli » ce livre en lui : « L'auteur a laissé, pour ainsi dire, ce livre se faire en lui. La vie, en filtrant goutte à goutte à travers les événements et les souffrances, l'a déposé dans son cœur. » Le pluriel, l'énumération, les expressions « goutte à goutte », « rayon à rayon », « soupir à soupir » mettent en valeur la pluralité du matériau mémoriel que sont tous les poèmes accumulés au bout de vingt-cinq ans et collectés dans le recueil. La métaphore du « filtre » désigne les poèmes comme traces de la vie qui s'écoule (« La vie, en filtrant goutte à goutte... ») et fait du livre le dépositaire d'un passé révolu (« La vie [...] l'a déposé dans son cœur »).

Certainement, l'intérêt nouveau au XIX^{ème} siècle pour les vestiges du passé, fossiles, archives, monuments historiques, n'est-elle pas sans influence sur cette obsession hugolienne de la trace. Mais celle-ci est aussi liée à une obsession intime. Dans la préface de *Littérature et Philosophie mêlées*, intitulée « But de cette publication » et écrite en 1834, Hugo définit son livre comme « une sorte d'herbier où la pensée de l'auteur a déposé, sous étiquette, un échantillon tel quel de ses diverses floraisons successives⁹²³ ». L'on retrouve cette idée sous sa double face dans toute l'œuvre de Hugo, à la fois comme hantise de la disparition et de l'effacement et comme méfiance à l'égard d'un moi ordonnateur et manipulateur. Ainsi le palimpseste temporel composé sur les murs de la cellule du condamné à mort par les graffitis, écrits à plusieurs mains, à différentes époques, est-il pour le *Dernier jour d'un condamné* ce qu'est le cahier de Marius écrit de plusieurs couleurs pour *Les Misérables*⁹²⁴, le rêve d'un livre écrit presque sans auteur, mais avec le temps, où l'on voit peut-être les prémises d'une réflexion sur l'écriture de l'inconscient : « Dieu dictait, j'écrivais ; / Car je suis paille au vent : Va ! dit l'esprit. Je vais. » (« À celle qui est restée en France »)

⁹²³ *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 50.

⁹²⁴ Le cahier de Marius que lit Cosette dans *Les Misérables* est un *sanctuaire entrouvert*, comme *Les Contemplations* sont un *temple* ou une *pyramide* : il est « écrit de la même main mais avec des encres diverses, tantôt très noires, tantôt blanchâtres, comme lorsqu'on met de l'eau dans l'encrier, et par conséquent à des jours différents. C'était donc une pensée qui s'était épanchée là, soupir à soupir, irrégulièrement, sans ordre, sans choix, sans but, au hasard [...] Ces lignes, tombées une à une sur le papier, étaient ce qu'on pourrait appeler des gottes d'âme », *Les Misérables*, Quatrième partie « L'idylle rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis, V, 5 « Cosette après la lettre », *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Roman II*, p. 740-741.

« Mémoires d'une âme », *Les Contemplations* sont donc composées de documents d'archives, miroirs de la vie, images datées et conservées de ce que le poète a été, de ce qu'il a vécu, de ce qu'il a pensé pendant « vingt-cinq années ».

[...] pour qui considère les dates au bas de la page, le poète semble livrer ses secrets, donner la clé qui permet d'accéder à la connaissance de son évolution poétique et spirituelle, bref, laisser apparaître, dans ces « mémoires » mis en forme, les documents et les témoignages de « l'âme » [...]⁹²⁵

C'est du moins l'impression que Hugo veut donner à ses lecteurs - et l'on notera l'emploi du verbe « sembler » dans l'analyse faite par Jacques Seebacher -, puisqu'on sait qu'en réalité beaucoup de ses poèmes (environ les deux tiers, exactement 111 sur 158) n'ont pas été écrits à la date indiquée, même si les dates choisies par Hugo restent parfois très proches des dates réelles.

▪ **Dates des poèmes et allusions autobiographiques**

Mais fictives ou réelles, les dates des poèmes ont pour visée de reconstituer une autobiographie, plus ou moins idéalisée, où telle ou telle date fait signe. Le poète fait ainsi appel à la connaissance que le lecteur a de sa vie mais il est en réalité rare qu'il explicite totalement la référence qu'il fait à un événement lorsqu'il utilise une date.

Ainsi R. Journet et G. Robert ont-ils cherché en vain dans la presse de l'époque une attaque à laquelle Hugo répondrait dans son poème « Réponse à un acte d'accusation » (I, 7), poème daté fictivement de « janvier 1834 » mais écrit en octobre 1854, où le poète justifie son évolution politique et poétique dans la perspective de la Révolution. Mais le sens de la date n'a peut-être pas été déterminé par un fait si précis. 1834 est en effet l'année où Hugo publie *Littérature et philosophie mêlées* qui déjà est une réponse dans le débat sur « l'art social » des années 1830⁹²⁶. Selon Pierre Laforgue, « 1834 apparaît rétrospectivement à Hugo comme une grande année [...] En janvier de cette année 1834, Hugo a écrit sa première grande étude

⁹²⁵ Seebacher (Jacques), *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, « Sens et structure des *Mages* (*Les Contemplations*, VI, 23) », PUF, 1993, p. 124.

⁹²⁶ « Sous le nom d' « art social », on réclamait de la part des écrivains et des artistes un message pour la société en proie au doute. Et l'on reprochait à Hugo et à ceux qui l'écoutaient de sacrifier ce message à une préoccupation exclusive de la *forme*. Sorte de fusil à deux coups, ce livre répond dans sa préface par des considérations théoriques et dans le corps du texte, grâce à un travail sur l'écriture et sur l'ordonnance des thèmes, démontre que forme et fond sont effectivement « adhérents » (le travail sur la « forme » produisant un nouveau « fond ») et que les questions sociales sous-tendent les questions littéraires », A.R.W. James, préface, *Littérature et philosophie mêlées*, *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 727-728.

consacrée à la Révolution, à la Révolution dans son rapport au Génie, l'*Étude sur Mirabeau*, - étude qu'il conforte, vérifie et éprouve par le livre de la misère sociale, *Claude Gueux*⁹²⁷. »

De même, le premier poème des *Contemplations* qui évoque la littérature, « À André Chénier », poème 5 du livre I, est daté de juillet 1830 alors qu'il a été écrit en octobre 1854. Avec ce poème et cette date, Hugo fait allusion à ses premiers combats d'auteur romantique – la bataille d'Hernani date de février 1830 – et situe en arrière-plan la Révolution de juillet 1830. Il fait le lien aussi avec le dernier poème des *Feuilles d'automne*, publiées en décembre 1831, « Amis, un dernier mot » (XL) qui a pour épigraphe un vers d'André Chénier. Enfin, il fait référence plus discrètement à l'un de ses premiers textes, écrit en 1819, « tout jeune encor » (I, 5), « Sur André de Chénier » où son admiration de jeune poète se transformait, lorsqu'il l'a relu en 1834 en y ajoutant une phrase, en un jugement sur le représentant de « la nouvelle génération née avec ce siècle⁹²⁸ ». Vingt ans plus tard, en 1854, ce n'est donc pas sans humour et nostalgie que Hugo réécrit son éloge à « André Chénier » : « Oui, mon vers croit pouvoir, sans se mésallier, / Prendre à la prose un peu de son air familier. / André, c'est vrai, je ris quelquefois sur la lyre. » (I, 5)

Autre exemple de référence plus ou moins explicite, le poème « On vit, on parle... » (IV, 11) daté très précisément du « 11 juillet 1846, en revenant du cimetière » qui est le jour de l'enterrement de Claire Pradier, la fille de Juliette Drouet, mais dans le poème, ni l'événement ni la jeune fille ne sont nommés. Le poème « Claire » (VI, 8), écrit le 27 décembre 1854, est quant à lui daté dans le recueil de « décembre 1846 », c'est-à-dire de l'année de la mort de la jeune fille mais cela n'est pas explicite. L'une de ces dates est fictive, l'autre est authentique mais le but visé est le même : donner les dates de sa pensée, dans le premier cas dire à quoi il pense à une date donnée, dans le second rappeler le souvenir lié à cette date, ce qui signifie que dans le premier cas, la date qui suit le poème est celle de la situation d'énonciation alors que dans le second, elle indique seulement le moment auquel il pense.

De même si le poète date le poème 2 du livre V « Au fils d'un poète » de son départ en exil « Bruxelles, juillet 1852 », s'il commémore clairement son arrivée à Jersey avec le poème 13 du livre V daté du « 5 août 1854, anniversaire de mon arrivée à Jersey », il y fait plus

⁹²⁷ Pierre Laforgue, *Les Contemplations*, Flammarion, 1995, GF, note p. 400.

⁹²⁸ Cette phrase a été ajoutée au texte écrit en 1819 pour la publication de *Littérature et philosophie mêlées*, *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, note 57 p. 731.

secrètement allusion lorsqu'il date le poème 19 du même livre « Au poète qui m'envoie une plume d'aigle » du « 11 décembre » sans indiquer l'année. Or l'on sait qu'après le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte du 2 décembre, Victor Hugo a dû fuir Paris, incognito, dans un train de nuit pour Bruxelles, le 11 décembre 1851. Mais c'est au lecteur de deviner que ce poème, dont l'intérêt est par ailleurs assez limité, a pour fonction de « faire date ». Le premier vers qui fait redondance avec la dimension temporelle de l'acte d'énonciation le dit lui-même : « Oui, c'est une heure solennelle ! » Aujourd'hui, « en ce jour serein », « dans son humble retraite », c'est-à-dire à Jersey, il reçoit une plume d'aigle, symbole du poète exilé qu'on honore, tel l'aigle sur son rocher, parce qu'il ne s'est pas courbé devant le pouvoir et qu'il a acquis « un peu de gloire éternelle » au milieu du « bruit contemporain ».

Oui, c'est une heure solennelle !
Mon esprit en ce jour serein
Croit qu'un peu de gloire éternelle
Se mêle au bruit contemporain,

Puisque, dans mon humble retraite,
Je ramasse, sans me courber,
Ce qu'y laisse choir le poète,
Ce que l'aigle y laisse tomber !

En réalité, la date de ce poème lui donne une dimension commémorative qu'il n'a pas à l'origine puisqu'il a été écrit le 11 décembre 1841, c'est-à-dire bien avant l'exil⁹²⁹.

On voit donc que les allusions les plus dissimulées sont possibles. Jean-Marc Hovasse⁹³⁰ propose ainsi d'interpréter le poème « À un poète aveugle » (I, 20), daté de « mai 1842 » dans le manuscrit comme dans le recueil comme une allusion à l'époque où le père ne voit pas sa fille grandir, laquelle s'apprête pourtant à lui donner un gendre qu'il n'apprécie guère. Le poète aveugle serait donc Hugo et non seulement Baour-Lormian dont le nom apparaît dans la liste des poèmes appartenant au « Reliquat des Contemplations », écrits avant 1846⁹³¹. Le choix du poème pour *Les Contemplations* pourrait donc être une façon pour Hugo, dix ans

⁹²⁹ La note de Pierre Albouy est la suivante : « Cette pièce, qui date vraisemblablement de 1841, répond à une strophe écrite par Roger de Beauvoir, cette année-là, où ce petit romantique, trop influencé par Hugo, dédiait à son maître une plume d'aigle qu'il avait ramassée dans les Pyrénées, au Pic de la Vignemale... », *Les Contemplations*, Gallimard, 1973, « Poésie », p. 485.

⁹³⁰ « Avec l'aveuglement qui pouvait être le sien quand il ne voulait pas voir (le seul poème du premier livre des *Contemplations* daté de « mai 1842 » s'intitule « À un poète aveugle »), il ne s'était pas rendu compte du mauvais tour qu'elle lui avait joué avec la complicité d'Adèle et d'Auguste Vacquerie », Hovasse (Jean-Marc), *Victor Hugo*, Tome I. Avant l'exil 1802-1851, Fayard, p. 853.

⁹³¹ Voir Journet (René) et Guy Robert (Guy), *Autour des Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1955, p. 28.

plus tard, de regarder le passé avec moins d'aveuglement, quoiqu'on ne sache pas si cette allusion est volontaire ou involontaire.

▪ Dates des poèmes et bricolage

Mais si la datation des poèmes constitue indéniablement un système d'écriture structurant le recueil, les dates des poèmes n'ont pas toujours une signification précise et elles sont, pour un bon nombre d'entre elles, comme le dit Jean-Marc Hovasse dans le tome 2 de sa biographie de Victor Hugo, « fantaisistes⁹³² ». Il faut rappeler, comme nous l'avons dit précédemment, que pour de nombreuses pièces les modifications de date ont été calculées en fonction d'effets de masse et de progression à l'intérieur des livres, plutôt que pour des raisons particulières à chaque poème. La datation devait atteindre plusieurs objectifs : faire vrai, donner de l'amplitude au recueil, créer une progression en unissant les six livres tout en maintenant la discontinuité des poèmes.

Ainsi on peut souligner le bricolage auquel se livre parfois Hugo lorsqu'il change les dates : le poème 15 du livre V prend dans le recueil la date qu'a dans le manuscrit le poème 14 du livre V (décembre 1854) et le poème 16 du livre V prend la date qu'a dans le manuscrit le poème 15 du livre V (juillet 1855). Enfin, la date du poème 15 du livre V se rapproche de l'événement auquel il se rapporte mais n'est pas pour autant exacte⁹³³.

L'absence de toute référence aux dates des poèmes dans les échanges épistolaires entre Victor Hugo, son éditeur et ses correcteurs vient étayer l'idée que ces dates, probablement très tardives, n'ont pas pu, pour chacune d'elles, être examinées, choisies, réfléchies comme l'ont été les textes. Le remarquable travail de Sheila Gaudon qui a collecté l'ensemble de ces lettres montre le soin avec lequel Victor Hugo corrigeait son texte, comment il était soucieux de la répétition d'un mot ou des caractères typographiques employés, sûr de son orthographe, attentif à un espace ou une virgule malencontreuse, mais rien n'y est dit des dates des poèmes,

⁹³² Ces poèmes situés « à mi-chemin de l'autobiographie rêvée et de la relecture idéalisée du passé développée à partir de détails réels dresseront aussi un bilan qui sera le point de départ d'une poétique nouvelle. Les dates qui les achèvent, le plus souvent fantaisistes, servent à désigner la période considérée... », Hovasse (Jean-Marc), *Victor Hugo*, Tome II. Pendant l'exil I 1851-1864, Fayard, 2008, p. 317.

⁹³³ Dans une lettre datée du 17 novembre 1854, Victor Hugo remercie Alexandre Dumas de la dédicace de son drame *la Conscience* joué à l'Odéon à qui le poème est censé répondre, comme le poète le précise en écrivant entre parenthèses sous le titre du poème « À Alexandre D. » : « réponse à la dédicace de son drame *La conscience* » (Cor, II, 201, lettre du 17 novembre 1854).

aucune correction n'est demandée à ce sujet. La seule indication que l'on ait est celle donnée par Hugo le 31 mai 1855 d'imprimer « les dates des pièces en très petits caractères (non-pareille) et *tout à fait en bas de la page*⁹³⁴ ».

On a constaté ainsi qu'il existe parfois une distorsion entre la datation des poèmes, le sens et l'ordre des poèmes. Le quatrième poème du livre IV, « Oh ! Je fus comme fou dans le premier moment... », ouvre une série de poèmes consacrés au souvenir de Léopoldine, en évoquant le jour où le poète apprit la mort de sa fille. Il est donc logiquement le premier d'une suite de poèmes qui amène peu à peu le poète à accepter le passé pour ce qu'il est. Les poèmes 4 et 5 ont en commun de disposer le souvenir dans une forme non-strophique, en vers suivis, comme si le poète, trop ému par ce dont il se souvenait, n'avait pu le composer. Au contraire, les poèmes 6, 7 et 9 sont composés en quatrains d'octosyllabes. L'ordre des textes fait donc apparaître un changement dans l'appréhension du souvenir⁹³⁵. Celui-ci peu à peu se construit, ce que signifie la métaphore spatiale de la mémoire qu'on trouve exclusivement dans le dernier poème de cette série : « Pénètre, / Mon cœur, dans ce passé charmant ! » (IV, 9). Mais dans la chronologie du recueil, le poème 4, daté du 4 septembre 1852 alors qu'il a été écrit comme les autres poèmes de cette série en 1846, est au contraire le dernier des poèmes du souvenir.

Cette contradiction montre qu'il existe plusieurs niveaux d'organisation et de signification dans ces « mémoires d'une âme ». La date tardive du « 4 septembre 1852 » a en effet pour but de montrer que le chagrin du poète n'a pas disparu en exil. La maison de « Marine-Terrace » à Jersey, nommée avec la date en bas de page - première nomination dans le recueil -, apparaît ainsi habitée par la présence douloureuse de la morte : « Car elle est quelque part dans la maison sans doute ! » Le « 4 septembre 1852 » est une date commémorative qui par allusion au « 4 septembre 1843 » fait le lien entre le livre IV et le livre V, cette date étant aussi choisie pour le dernier poème du livre IV « Charles Vacquerie » (17) et le premier poème du livre V « À Aug. V », ces deux textes évoquant les deux frères, l'un mort noyé avec sa femme Léopoldine, l'autre enterré vivant dans le tombeau de l'exil avec le père, alors que ces deux poèmes ont été écrits en 1854. On voit donc, dans cet exemple, que les dates ont été choisies en fonction du recueil, dans une vision globale de celui-ci, sans attacher trop d'importance au

⁹³⁴ BNF, mss naf 13.363 f° 2 « Note pour l'imprimeur ». Cette instruction pour l'imprimeur a été envoyée dans la lettre de Victor Hugo à Pierre-Jules Hetzel, le 31 mai 1855 (voir *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, tome 2, p. 131).*

⁹³⁵ Voir l'étude des poèmes dans Partie II, chapitre 2, Les poèmes du souvenir.

fait que le lecteur pourrait s'étonner que ces trois poèmes sont censés avoir été écrits le même jour.

3) « Toutes les impressions... »

Dans la vie d'un seul homme survient en effet un grand nombre, voire une infinité d'événements dont certains ne constituent en rien une unité. (Aristote, Poétique⁹³⁶)

Ce propos d'Aristote qui vise à dénoncer les poètes, chroniqueurs plutôt que vrais poètes, qui ne savent pas choisir les événements nécessaires à la constitution d'une action unique trouve dans *Les Contemplations* une résonance particulière parce qu'on y voit l'enjeu de la dualité constitutive du recueil, à la fois « mis en intrigue » et discontinu. *Les Contemplations* ne sont pas un récit mais « un collage de discours⁹³⁷ » censés être écrits au jour le jour. Le recueil, fait de discontinuité, de fragmentation, de répétition, est composé de bribes d'événements, d'impressions multiples, de pensées dont la diversité est démultipliée par la variété des poèmes : registre, vers, strophe, type de textes, emploi des pronoms et des temps, tout peut changer d'un poème à l'autre.

▪ Discontinuité et récit itératif

Ainsi loin de faire le récit continu de son exil dans le livre V, le poète raconte-t-il des moments isolés (son départ en exil), il évoque des souvenirs (sa jeunesse royaliste, les collines d'autrefois, ses jeux avec ses frères, ses promenades à Paris), ses rencontres (le crabe sur la plage, le doux vallon et le pâtre promontoire, le chien Ponto, l'ange blanc, la fleur sur la colline), ses pensées (ses positions politiques, son combat, sa peur de vieillir), les êtres qui lui sont chers, ceux qui sont restés en France, ceux qui sont morts et ceux qui l'accompagnent. L'exil est donc raconté « de biais », de façon parcellaire, sans que les faits ou les acteurs majeurs de l'histoire ne soient même mentionnés. Rien sur le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte le 2 décembre 1851 : ni la date ni le nom n'apparaissent dans *Les Contemplations*. Hugo opte pour une vision beaucoup plus modeste, à hauteur d'homme. Mais ce n'est pas seulement la nature des faits qui diffère mais aussi la façon d'en parler. La discontinuité du recueil amène ainsi à la répétition. Un même événement, une même idée, une même image,

⁹³⁶ 1451a 18, p. 97.

⁹³⁷ Charles-Wurtz (Ludmila), *Les Contemplations de Victor Hugo*, Essai et dossier réalisé par Ludmila Charles-Wurtz, Gallimard, 2001, collection « Foliothèque », p. 43.

peuvent ainsi être repris d'un poème à l'autre : par exemple, le départ pour l'exil est « raconté » à cinq reprises dans le livre V⁹³⁸.

Événement traumatique, le départ pour l'exil est raconté de façon circonstanciée et factuelle dans « À Alexandre D. » (V, 15) alors que le récit est métaphorique dans « Au fils d'un poète » (V, 2). Il est l'occasion d'un récit au passé simple dans « À vous qui êtes là » (V, 6) et « À Alexandre D. » (V, 15) alors qu'il n'est évoqué que par allusion dans « À Aug. V. » (V, 1) et par ellipse dans « À Jules J. » (V, 8), le poète racontant dans ce dernier poème d'abord l'exil à Bruxelles puis à Jersey « Aujourd'hui, dans une île, en butte aux eaux sans nombre », sans raconter le départ pour l'exil proprement dit.

Dans le poème 2, « Au fils d'un poète », premier poème écrit depuis l'exil, daté dans le recueil de « Bruxelles, juillet 1852 » et qui est effectivement daté dans le manuscrit du 16 juillet 1852, le poète écrit non après mais avant le départ (le 31 juillet 1852, Hugo prend le train pour Anvers, le 1^{er} août le bateau pour Londres où il fait escale jusqu'au 4 août) : il répond aux questions d'un enfant (« Enfant [...] tu me demandes / Où je vais et pourquoi je pars »), en faisant alterner discours et récit au présent. Il imagine ce qu'est l'exil en parlant du « proscrit » à la troisième personne. L'adieu à la patrie est raconté comme une entrée dans la nuit, dans une vision métaphorique qui magnifie l'exil et donne une dimension tragique et héroïque à celui qui accepte le destin et le transcende. À la fin du poème, l'anticipation du départ amène à un déplacement du « moment regardé ». Le passé composé « tu l'as vu [...] passer » et les imparfaits « Son âme traversait », « d'où sortait-il », « où s'enfonçait-il » renvoient à un temps qui n'existe pas encore mais qui est déjà vu comme passé. En se situant déjà dans l'exil et en construisant, par le recours à la strophe, le moment présent comme un souvenir, Victor Hugo façonne le mythe du proscrit, poète fantôme et prophète, « habitant du gouffre et de l'ombre sacrée » (V, 6) : « Un jour, quand on lira nos temps mystérieux, / Les songeurs attendris promèneront leurs yeux ... » (V, 1).

La répétition de l'acte narratif est en lien avec ce qu'est l'exil, à savoir l'entrée dans le royaume des morts, ce « noir pays d'exil où le ciel est étroit », où le temps des horloges n'a plus cours, où la perception du temps se distend dans le regret du passé et l'attente du retour, où le souvenir répète ce jour plein d'angoisse.

⁹³⁸ Dans la terminologie de Gérard Genette, on peut parler de « récit itératif ».

Oh ! suivre hors du jour, suivre hors de la loi,
 Hors du monde, au-delà de la dernière porte,
 L'être mystérieux qu'un vent fatal emporte,
 C'est beau ! C'est beau de suivre un exilé ! le jour
 Où ce banni sortit de France, plein d'amour
 Et d'angoisse, au moment de quitter cette mère,
 Il s'arrêta longtemps sur la limite amère ;
 Il voyait, de sa course à venir déjà las,
 Que dans l'œil des passants il n'était plus, hélas !
 Qu'une ombre, et qu'il allait entrer au sourd royaume
 Où l'homme qui s'en va flotte et devient fantôme ;
 (V, 6)

Au moment de quitter son pays, le poète ne peut quitter « la limite amère » entre le passé et le futur, entre l'ici et l'ailleurs, dans l'angoisse de disparaître, d'être oublié, de voir s'accomplir l'irréversible, en éprouvant la certitude d'un futur devenu déjà passé dans l'inconsistance d'un présent sans espoir (« Il voyait, de sa course à venir déjà las, / Que dans l'œil des passants il n'était plus, hélas ! / Qu'une ombre... »). Même l'exil de Bruxelles apparaît lointain pour celui qui voit dorénavant le temps passer comme un souffle « Au milieu de la vaste aventure des flots / Des rocs, des mers, brisant barques et matelots » (V, 8) : en ces temps déjà loin, « Le temps, ce sourd tonnerre à nos rumeurs mêlé, / D'où les heures s'en vont en sombres étincelles, / Ébranlait sur [s]on front le beffroi de Bruxelles. » (V, 8) Mais le présent de l'exilé « habitant du gouffre et de l'ombre sacrée » relève d'une autre dimension temporelle, que « la foule aux pas confus / Ne comprend que plus tard, d'un rayon éclairée », où passé et présent se joignent dans « La bénédiction de tous ces déserts sombres ! » (V, 6)

Par la répétition, Hugo ne se contente pas de raconter un fait, il cerne le reflet de l'événement dans la conscience au fil du temps (« toutes les impressions, tous les souvenirs, toutes les réalités, tous les fantômes vagues, rians ou funèbres, que peut contenir une conscience, revenus et rappelés, rayon à rayon, soupir à soupir, et mêlés dans la même nuée sombre », Préface)

▪ **Jeu avec les possibles narratifs**

Si dans le cas précédent, Victor Hugo raconte plusieurs fois un événement considéré comme essentiel, il peut aussi, au lieu de choisir parmi une multitude d'événements, celui qui est apparu comme déterminant dans l'enchaînement des faits, jouer avec les possibles narratifs grâce à la discontinuité du recueil.

Ainsi, au lieu d'établir des relations causales entre les faits comme le narrateur est amené à le faire par la logique de sa narration, le poète se limite-t-il à suggérer, consciemment ou inconsciemment, cette possibilité en disposant les poèmes sur un axe temporel marquant l'antériorité et la postériorité le quel, on le sait, présage d'un rapport possible de cause à conséquence⁹³⁹, sans restreindre l'événement à cette relation causale.

Il n'y a nul lien de cause à effet entre le mariage de Léopoldine et la mort de l'enfant chérie. Pourtant, la succession choisie des poèmes au début du livre IV pose la question d'une relation causale entre ces deux événements dans l'esprit du poète. Ce sont du reste les deux premiers événements à avoir été datés par Victor Hugo dans son manuscrit, ce qui montre déjà l'importance qu'ils ont tous deux aux yeux du poète et la proximité établie entre eux. Dans les manuscrits consultables à la BNF, seule la table provisoire des poèmes du quatrième livre comporte des dates, à savoir celle du « 15 février 1843 » et plusieurs dates commençant par « 4 7bre⁹⁴⁰ ». L'ordre du recueil vise à « faire jouer entre eux les effets de chaque poème⁹⁴¹ » dans une savante dialectique du montrer et du cacher où « la trace signifie sans faire apparaître⁹⁴² ».

Seul poème retenu après celui qui inaugure l'année, daté de « janvier 1843 », seul poème à précéder l'indication de la date de la mort de Léopoldine, le poème 2 écrit le jour du mariage de sa fille « dans l'église » entretient un rapport étroit avec sa mort sur la « ligne de la destinée » (IV, 1). À côté des vœux de bonheur adressés à la jeune mariée (le poème a été intitulé un moment « À ma fille » puis ce titre a été pris pour nommer le premier poème du livre I), l'amertume du père délaissé transperce crûment. « Emporte le bonheur et laisse-nous l'ennui ! / Ici l'on te retient ; là-bas, on te désire. » La jalousie, très apparente dans la mise en balance des deux « on », est celle d'un père trop épris, qui, dans ses brouillons, parle du « bonheur désolant de marier sa fille⁹⁴³ ». Ce n'est donc pas un poème qui rappelle les jours

⁹³⁹ Si je dis : "Il pleut. Je vais au cinéma", mon interlocuteur pensera qu'il y a une relation de cause à conséquence entre les deux phrases qui se suivent. Elle n'est pourtant ni verbalisée ni certaine.

⁹⁴⁰ BNF, mss naf 13.363 f° 239. Victor Hugo parle de ce livre IV dans une lettre à Noël Parfait du 28 juillet 1855 : « Vous avez dans ce paquet le commencement du Tome II et du livre IV (Pauca meae) jusqu'à la pièce X et la page 20 inclus » (*Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations »*, édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, tome 2, p. 153.)

⁹⁴¹ Selon l'expression de Bernard Leuillot, dans sa notice aux Odes et Ballades, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Poésie I*, p.1052.

⁹⁴² Ricoeur (Paul), *Temps et récit*, Seuil, tome 3, 1985, p. 226.

⁹⁴³ Journet (René) et Robert (Guy), *Autour des Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1955, p. 57.

heureux : sa place dans le recueil, même s'il précède la date de l'accident, ne lui confère que très partiellement ce sens. C'est en réalité un poème d'adieu - il a été écrit dans cette intention - et plus précisément, mais aussi plus secrètement, un poème d'adieu à « la morte ». Mais il ne s'agit pas pour Hugo lorsqu'il compose le recueil d'ajouter un sens au poème que celui-ci n'aurait pas eu, implicitement, dès son écriture : les changements qu'il apporte accentuent ce qui existait déjà. Il remplace l'indication précise sur les circonstances d'écriture, « à ma fille en la mariant 15 février 1843 » par « Dans l'église, 15 février 1843 » et l'expression « mon enfant chéri » par « mon enfant béni ». Quant au mot « femme » au début du vers 6, il est remplacé par « fille », changement lié à la suppression du mot dans l'indication au bas du poème, changement significatif surtout de ce qu'est Léopoldine pour le poète, non une femme qui vient de se marier, mais sa fille adorée et perdue à jamais⁹⁴⁴. Mariée, sa fille était comme morte pour lui, et c'est paradoxalement dans la mort qu'elle sera à nouveau sa fille : retrouvailles terribles qui justifient la douleur à la fois d'oublier et de se souvenir qui éclate dans le poème « Trois ans après ». Sa fille n'est pas pour lui devenue « femme », elle reste sa fille dans « son lit étroit », un « ange » au « front si beau » « dans son tombeau » (IV, 3) et la rime semble créer une relation de cause à conséquence troublante.

Mais songez à ce que vous faites !
Hélas ! cet ange au front si beau,
Quand vous m'appellez à vos fêtes,
Peut-être a froid dans son tombeau.

Peut-être, livide et pâlie,
Dit-elle dans son lit étroit :
« Est-ce que mon père m'oublie
Et n'est plus là, que j'ai si froid ? »

Quoi ! lorsqu'à peine je résiste
Aux choses dont je me souviens,
Quand je suis brisé, las et triste,
Quand je l'entends qui me dit : « Viens ! »

La mort de Léopoldine est donc donnée à lire comme la sanction d'un amour passionné et interdit. Le poème 8 du livre IV, qui s'intercale dans les poèmes évoquant le souvenir de Léopoldine, confirme cette impression. Ce poème qui, à première lecture est une méditation générale sur la destinée humaine, est aussi par sa place et sa situation d'énonciation, qui commémore l'anniversaire de la mort de Léopoldine, « Villequier, 4 septembre 1845 », une réflexion intime sur les doutes qui assaillent le poète quant à sa responsabilité : « Ô sphinx,

⁹⁴⁴ Voir à ce sujet l'analyse de Ludmila Charles-Wurtz dans une Communication au Groupe Hugo, le 21 octobre 2000, intitulée « La coupure dans *Les Contemplations* » (<http://groupugo.div.jussieu.fr>).

dis-moi le mot ! » L'âme est « sans fond » et « l'ombre a pour repaires » nos esprits. Suis-je mené par Dieu ou par Satan ? La gloire voulue par l'un n'est-elle pas en même temps la chute voulue par l'autre⁹⁴⁵ ?

À qui donc sommes-nous ? Qui nous a ? qui nous mène ?
Vautour fatalité, tiens-tu la race humaine ?
Oh ! parlez, cieux vermeils,
L'âme sans fond tient-elle aux étoiles sans nombre ?
Chaque rayon d'en haut est-il un fil dans l'ombre
Liant l'homme aux soleils ?

[...]

Destin, lugubre assaut !
Ô vivants, serions-nous l'objet d'une dispute ?
L'un veut-il notre gloire, et l'autre notre chute ?

[...]

Songe horrible ! le bien, le mal, de cette voûte
Pendent-ils sur nos fronts ? Dieu, tire-moi du doute !

[...]

Noirs vivants ! Heureux ceux qui tout à coup s'éveillent
Et meurent en sursaut !

La fin du poème exprime l'angoisse de celui qui survit à l'innocence ou à « l'Innocente », rappelant « les deux palmes des deux combats » évoqués dans le premier poème du livre IV « Pure Innocence ! Vertu sainte ! / Ô les deux sommets d'ici-bas ! » (IV, 1). D'autres poèmes datés de février 1843, et placés dans le livre III, entrent en résonance avec ces textes. « Quia pulvis es » (III, 5) oppose ceux qui restent à ceux qui passent : « Ceux qui restent à ceux qui passent / Disent : [...] Vous allez dormir sous les marbres ! / Vous allez tomber dans la nuit ! - [...] Ceux qui passent à ceux qui restent / Disent : [...] Vivants ! Vous êtes des fantômes ; / C'est nous qui sommes les vivants ! - ». « La Statue » (III, 7) raconte comment, à la chute de l'Empire romain, Juvénal a été transformé en statue « pour avoir regardé Sodome » et dans « Jeune fille, la grâce emplît tes dix-sept ans... » (III, 9), le poète fait l'éloge de la jeune fille

⁹⁴⁵ Voir un fragment daté de 1846 rattaché au dossier des *Contemplations* où le poète à travers la voix de sa fille exprime son sentiment de culpabilité (in Journet (René) et Robert (Guy), *Autour des Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1955, p.66) :

Voix entendue la nuit
Mon père, Dieu par qui tout persiste et tout change,
Nous donne, pour sortir des terrestres rumeurs,
Des ailes à tous deux, mais quel mystère étrange !
À toi des ailes d'aigle, à moi des ailes d'ange !
Tu deviens grand, illustre et puissant ; moi, je meurs !

innocente malgré le regard lubrique d'un Dom Juan (« Don Juan te voit passer et murmure : « Impossible! » / Sois belle. Sois bénie, enfant dans ta beauté. [...] Les êtres de l'azur froncent leur pur sourcil, / Quand l'homme, spectre obscur du mal et de l'exil, / Ose approcher ton âme, aux rayons fiancée »). L'exil apparaît ainsi comme le châtement de celui qui osa regarder cet « ange qui s'est enfui » (IV, 3).

Mais Hugo n'a pas pour autant choisi une ligne de causalité. Les faits sont simplement posés côte à côte. Car au fond, ce qui importe pour Hugo, c'est que telle chose soit liée à telle impression, tel souvenir, telle circonstance qui, mêlée « à la même nuée sombre », fait la réalité subjective d'un événement. Il propose donc dans le bourgeonnement des poèmes un possible narratif, parce que ce n'est qu'un des linéaments du réel⁹⁴⁶.

▪ Relecture et déplacement temporel

Hugo cultive cette conception plurielle du temps en proposant des relectures de ses propres textes. Liés à des moments d'énonciation précis, les poèmes des *Contemplations* sont susceptibles d'être lus à partir d'un autre présent que celui où ils ont été écrits. C'est l'expérience que fait Hugo lorsqu'il relit des textes qu'il a écrits, parfois il y a longtemps, et qu'il constate, soit l'écart par rapport au passé, soit au contraire que certaines idées, certaines images, certaines situations déjà présentes dans des textes anciens semblent avoir été écrites sur le moment.

Victor Hugo corrigea ainsi sur le manuscrit « la pièce à madame de Girardin qui, avec quelques mots et quelques vers changés, se trouve comme faite pour sa mort⁹⁴⁷ ». Le poème « À Madame D. G. de G » (I, 10), suivi de deux dates « Paris 1840. - Jersey, 1855 », avait été écrit entièrement en août 1840 et a été repris en juillet 1855 après l'annonce du décès de Mme Delphine Gay de Girardin, afin d'y ajouter une vision rétrospective à partir de l'opposition entre « Jadis » et « maintenant ». Au lieu de « Souvent, songeant à vous, je dis : régnez, Madame ! » au vers 1, Hugo écrit : « Jadis je vous disais : Vivez, régnez, madame ! », puis il

⁹⁴⁶ « [...] je vois les linéaments réels de tout ce que les hommes appellent faits », « Moi, l'amour, la femme », manuscrit 13420 « Moi prose », « F° 70, 167/159, 1855 », in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Océan*, p. 273.

⁹⁴⁷ Victor Hugo à Noël Parfait, le 8 juillet 1855, in *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, tome 2, p. 141.*

remplace les vers 13 et 14 « Puis, tout à coup, devant ma pensée inquiète / Vous vous transfigurez et je vous dis : - Poète ! » par « Maintenant vous voilà pâle, grave, muette, / Morte et transfigurée, et je vous dis : - Poète⁹⁴⁸ ! » Enfin, Hugo laisse les deux dates, au lieu d'en choisir une comme il le fait le plus souvent quand il reprend un texte, puisqu'il s'agit de faire comprendre au lecteur que le poème a été relu et réécrit. De la confrontation entre le passé et le présent ressort un double sentiment, celui de la brièveté de la vie et celui de la permanence du souvenir. Certes, le règne des vivants n'a qu'un temps : Mme de Girardin, reine des salons autrefois, est morte. Mais l'esprit de Mme de Girardin est toujours là puisque le poète lui parle « maintenant » comme « jadis ».

Le poème « À quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt » (IV, 12) donne un exemple de ces déplacements temporels. Écrit en 1841, il est donc antérieur à la mort de Léopoldine mais il entre après sa mort étrangement en résonance avec elle.

Je suis plein de regrets. Brisé par la souffrance,
L'esprit profond d'Hermann est vide d'espérance.
Je suis plein de regrets. Ô mes amours, dormez !
Or, tout en traversant ces solitudes vertes,
Hermann me dit : « Je songe aux tombes entr'ouvertes ! »
Et je lui dis : « Je pense aux tombeaux refermés ! »

Daté fictivement dans le recueil de 1853, il est pour le lecteur un poème qui parle de la morte « c'est ton ange expiré », « Comme à travers un rêve, ils [les morts] entendent nos voix. » Ce n'est probablement pas un hasard si Hugo date ce poème d'octobre 1853, c'est-à-dire de l'époque où il s'initie au spiritisme et où le premier esprit à parler à travers les tables semble être celui de sa fille (cette première séance date du 11 septembre 1853, soit dix ans jour pour jour après avoir appris le décès de sa fille⁹⁴⁹). Les deux voix, celle du « Je » et celle d'Hermann, ne dialoguent pas vraiment mais « cheminent et se tressent⁹⁵⁰ », dans la répétition des mêmes mots, des mêmes sons, dans l'immobilité de la strophe. Comme dans un rêve, les deux cavaliers galopent sans trêve dans une nuit sans fin, dans une forêt sans lisière. Nul lieu habitable dans « ces solitudes vertes », nul présent dans ce récit atemporel, pour celui qui songe aux morts. Le temps ouvert, écarté (« Lui regarde en avant, je regarde en arrière »), se vide et se dissout dans l'espace de la fiction (« La nuit était très noire et la forêt très

⁹⁴⁸ Journet (René) et Robert (Guy), *Le Manuscrit des Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, Tome III, fasc. 5, 1956, p. 19-20.

⁹⁴⁹ Voir Hovasse (Jean-Marc), *Victor Hugo*, Tome II. Pendant l'exil I 1851-1864, Fayard, 2008, p. 205-208.

⁹⁵⁰ Gleize (Jean-Marie), *Poésie et figuration*, Seuil, 1983, p. 71.

sombre. »). Comme le dit Jean-Marie Gleize, Hugo a en quelque sorte « réécrit » ce poème, quoiqu'il n'y ait rien changé, en le plaçant dans le quatrième livre où la date du manuscrit ne le destinait pas.

Pour le mettre là, en douzième de ces dix-sept textes (ce livre IV est aussi le plus court du recueil, et chaque pièce ou chaque pierre – pour répéter la métaphore architecturale qui s'accomplit ici comme tombeau, monument – est taillée (aucun de ces longs poèmes-discours qui scandent les autres livres) et placée, calculée dans sa place), pour le mettre là, Hugo a dû le relire, pour l'écrire là, le déplacer sans y rien changer sauf le sens qu'il prend de cette relecture et de ce placement, lui faire jouer son ancienne note dans cette nouvelle « phrase »⁹⁵¹.

Cette relecture faite par Hugo est dissimulée par le changement de dates dans le recueil. Mais probablement, comme le pense Pierre-Marc De Biasi⁹⁵², Hugo avait-il conscience que son manuscrit, recopié par lui avec soin, légué à sa mort, serait partie prenante de son œuvre et que l'écart entre date du manuscrit et date du recueil ne resterait donc pas inconnu.

Il y a aussi chez Hugo un emportement du temps qui mène l'individu au-delà de ce qu'il avait cru et c'est ce dépassement du passé par le présent qui lui importe de signifier autant que le sentiment de la permanence. Hugo assume la contradiction lorsqu'il juxtapose « Écrit en 1846 » et « Écrit en 1855 » (V, 3) lequel est ajouté, comme un « post-scriptum après neuf ans », au poème précédent.

Le poème 3 « Écrit en 1846 », daté de « Paris, juin 1846 », placé dans le livre V, après deux poèmes qui évoquent explicitement l'exil, l'un daté de Jersey, « 4 septembre 1852 », l'autre de « Bruxelles, juillet 1852, » est donné à lire comme un vestige du passé. Le poète le dit dans une note qu'il ajoute en italiques : « On n'a rien changé à ces vers, écrits en 1846... » Dans ce poème, en réalité écrit le 12 novembre 1854, Hugo fait retour sur le passé (« je m'en souviens », « je me rappelle encore »), il évoque l'Ode dite « À la Colonne » de 1827, les années d'enfance (« Marquis, je m'en souviens, vous veniez chez ma mère. / Vous me faisiez parfois réciter ma grammaire ») et la Révolution française. Il construit une vision ordonnée du temps, où les progrès de l'âge, de l'enfance à l'âge adulte, se superposent à la maturation des convictions politiques, (« Quand j'étais royaliste et quand j'étais petit » ; « parce que j'ai vagi des chants de la royauté / Suis-je toujours rivé dans l'imbécillité ? » ; « j'ai grandi »), évolution qui est intégrée elle-même à la grande marche de l'humanité, de la nuit vers l'aube :

⁹⁵¹ Gleize (Jean-Marie), *op.cit.*, p. 68.

⁹⁵² Voir De Biasi (Pierre-Marc), « Le manuscrit spectaculaire » in *Hugo, de l'Écrit au livre*, Études réunies et présentées par Béatrice Didier et Jacques Neefs, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1987.

L'histoire m'apparut, et je compris la loi
Des générations, cherchant Dieu, portant l'arche,
Et montant l'escalier immense marche à marche.

Le poème de 1846 semble donc annoncer la suite qu'est « Écrit en 1855 » puisqu'il y est déjà question d' « exil », de « périls », d' « épreuve », de « revers », auxquels le poète se dit « prêt » et que Hugo accentue cette idée en faisant croire que dès 1846 il aurait été la cible de la droite la plus réactionnaire⁹⁵³. Pourtant, « Écrit en 1855⁹⁵⁴ », en rompant avec le poème qui précède par la brièveté, le ton et l'emploi du « blanc », ne présente pas l'exil comme une suite prévisible.

Tout ce que j'ai rêvé s'est envolé, nuée !
Sur mes jours devenus fantômes, pâle et seul,
Je regarde tomber l'infini, ce linceul.

En privilégiant la discontinuité, Victor Hugo fait éclater l'illusion rétrospective qui consiste à raconter en prévision de la fin. Tout n'est pas écrit d'avance : « Tant que l'homme vit, Dieu pensif lit son livre » (VI, 3). L'avenir est inattendu même si une vision rétrospective peut donner l'illusion que le passé contient par avance le présent. Plutôt que nous faire entendre le « sinistre éclat de rire » du destin, comme dans le poème V, 8 écrit le lendemain de « Écrit en 1846 », « Écrit en 1855 » fait entendre dans le dernier mot bravache au marquis, qui clôt le poème, la voix de l'enfant que le poète n'a pas cessé d'être : « Tout est horreur et nuit. - Après ? - Je suis content. » Hugo affirme ainsi la permanence de celui qu'il a été et qui demeure malgré le temps qui a passé, faisant écho à cette déclaration placée à la fin du poème précédent :

Rien, au fond de mon cœur, puisqu'il faut le redire,
Non, rien n'a varié ; je suis toujours celui
Qui va droit au devoir, dès que l'honnête a lui,
Qui, comme Job, frissonne aux vents, fragile arbuste,
Mais veut le bien, le vrai, le beau, le grand, le juste.
Je suis cet homme-là, je suis cet enfant-là.

Ainsi choisit-il de placer dans le livre de l'exil des poèmes enfantins, les fables merveilleuses du « Mendiant » (V, 9) et de « Ponto » (V, 11), le premier qu'il date de

⁹⁵³ Le 19 mars 1846, Hugo avait prononcé un discours sur la Pologne à la Chambre des pairs. Selon R. Journet et G. Robert « ce discours n'avait rien de plus audacieux que celui de Montalembert qui fut accueilli favorablement, et l'hostilité de l'Assemblée allait plus à la personne de l'orateur et au scandale de l'année précédente qu'aux idées qu'il exprimait. Sans doute Hugo est, dès cette époque et depuis plusieurs années, préoccupé par les questions sociales [...] mais sa véritable rupture avec la droite date de 1849. » (*Notes sur Les Contemplations suivies d'un index*, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, vol. 21, 1958, p. 133)

⁹⁵⁴ Cette deuxième partie du poème a été écrite le 10 janvier 1855, soit deux mois après la première.

« décembre 1834 », le second du « 3 mars 1855 », lesquels encadrent le poème « Aux Feuillantines » (V, 10).

Le recueil de poèmes, par sa discontinuité, laisse l'histoire ouverte même si, par sa « mise en intrigue », Hugo donne à lire rétrospectivement une destinée, du bonheur au malheur puis du malheur à une certaine sérénité. L'absence de continuité narrative et l'absence d'agencement logique de toutes les parties en un tout signifient le refus du poète d'expliquer tout le présent par le passé ou de croire que le passé contient par avance tout le présent. Parce qu'il se sait temporel, le poète préfère au récit autobiographique la discontinuité du recueil lyrique. « Qu'est-ce que les *Contemplations* ? C'est ce qu'on pourrait appeler, si le mot n'avait quelque prétention, *les Mémoires d'une âme*. [...] C'est un esprit qui marche de lueur en lueur en laissant derrière lui la jeunesse, l'amour, l'illusion, le combat, le désespoir, et qui s'arrête éperdu *au bord de l'infini* » (préface). L'image du navire traversant les océans pour regagner le port, image distancée et finalisée du destin de l'homme qu'on trouve dans le poème d'ouverture (« Un jour je vis, debout au bord des flots mouvants, / Passer, gonflant ses voiles, / Un rapide navire enveloppé de vents, / De vagues et d'étoiles [...] Le navire, c'est l'homme⁹⁵⁵ ») est donc remplacée par celle du poète « en marche », faisant pas à pas l'épreuve du monde dans un présent sans cesse recommencé.

▪ Conclusion

Victor Hugo se sert des possibilités du recueil en tant qu'œuvre discontinue pour créer un jeu complexe avec le temps : ce qui était une donnée de la genèse est transformé en poétique. Il donne à son recueil une amplitude temporelle où la progression chronologique s'allie à la discontinuité des dates et des poèmes. Victor Hugo met en scène sa parole en créant un cadre énonciatif qui en rattachant les poèmes à une durée en amplifie le sens temporel. « C'est une âme qui se raconte » dans l'ordre d'une temporalité qui n'est pas celle du récit. La discontinuité des poèmes isole des moments singuliers, des fragments, amène des répétitions et des échos, suggère le va-et-vient de la mémoire. Perspective rétrospective et simultanée se mêlent et se combinent dans une œuvre qui se rapproche à la fois des mémoires et du journal

⁹⁵⁵ On retrouve cette image du navire dans le poème « Lettre » (II, 6 « Je vois en pleine mer passer superbement / [...] / Quelque navire ailé qui fait un long voyage ») et dans le début du livre II où il devient « nef qui sombre » (IV, 1) ou « pauvre mât penché parmi les lames brunes » (V, 6).

intime mais s'en différencie pourtant car Hugo dispose ses poèmes de sorte à composer une « histoire » où se lit le destin de tous les hommes.

Le goût de Victor Hugo à l'époque des *Contemplations* pour la pose photographique, où il s'agit de saisir l'instant dans la durée et pour la durée, apparaît ainsi justifié comme la partie visible, pratique et matérielle de son travail en vue de trouver cette poétique nouvelle qu'il espère pour son recueil : un lyrisme lié au temps. Par ce jeu complexe entre la discontinuité fondamentale des poèmes et la durée à la fois énonciative et dramatique du recueil, *Les Contemplations* peuvent être qualifiées de poème roman⁹⁵⁶.

⁹⁵⁶ Henri Meschonnic utilise l'expression de « roman poème » à propos des romans de Hugo, in *Pour la poétique IV, Écrire Hugo*, Gallimard, 1977, volume 2.

CONCLUSION

« Longtemps, je me suis couché de bonne heure. » Ainsi commence *À la Recherche du temps perdu* de Proust, roman du temps perdu et du temps retrouvé, « cathédrale⁹⁵⁷ », comme *Les Contemplations*, « mémoires d'une âme » (Préface), sont une « pyramide⁹⁵⁸ ». Mais l'importance égale donnée au temps et à la construction temporelle du livre ne peut masquer les différences.

Nous nous en tiendrons à une seule : chez Hugo, le poète reste debout mais il se penche. « Le contemplateur, triste et meurtri, mais serein / [...] / Se penche, frémissant, au puits des grands vertiges » (« À celle qui est restée en France »). À la figure du poète « penché », au « front triste », qui apparaît dans le poème liminaire, succède la figure du poète « serein » qui « se penche », exprimant l'action d'un corps et d'une pensée tendue vers le monde, le « puits des grands vertiges », l'infini temporel, « le continu du temps⁹⁵⁹ ». Cette trajectoire du premier poème du recueil (daté de juin 1839) au dernier poème (daté de novembre 1855), trajectoire marquée par la différence en apparence minimale entre *penché* et *se pencher*, est emblématique de la transformation du poète au terme du recueil. Autrefois, le poète au front mélancolique était penché et, dans les recueils lyriques d'avant l'exil, il s'épanchait pour exprimer le sentiment de la fuite du temps. Les verbes, *épancher*, *s'épancher*, *pencher* et *se pencher* sont en effet très proches : la quasi homonymie, les rapports de polysémie⁹⁶⁰ et la possibilité de

⁹⁵⁷ Lettre à Antoine Bibesco, *Correspondance* XI, n°127, cité dans Proust, *Du côté de chez Swann*, introduction et notes de Bernard Brun, Flammarion, GF, p.70.

⁹⁵⁸ Lettre de Victor Hugo à Émile Deschanel, le 15 novembre 1855, *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations »*, édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 193, note 3.

⁹⁵⁹ Meschonnic (Henri), *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 99.

⁹⁶⁰ La polysémie des verbes « épancher » et « s'épancher », qui signifient « exprimer ses sentiments intimes », « se confier » mais aussi « verser », « se répandre », en parlant d'un liquide ou d'une lumière, et par métaphore du temps, explique en partie le passage de « s'épancher » à « se pencher » dans *Les Contemplations*.

rime⁹⁶¹, ont contribué à leur interchangeabilité. Celle-ci est évidente dans *Les Feuilles d'automne* et *Les Rayons et les Ombres* alors que dans *Les Contemplations*, l'emploi des verbes se différencie. Si quelque chose s'épanche dans *Les Contemplations*, ce n'est plus le cœur du poète⁹⁶², mais la lumière du grand astre qui se penche (« Le soleil, cette fleur des splendeurs infinies / Se penchait... »), « épanchant sa lumière immortelle » (« Unité » I, 25) ou « Un bouquet d'œILLETS blancs aux longues tiges frêles » qui « Se penche » sur les deux filles du poète, comme « Un vol de papillons arrêté par l'extase » (I, 3). La métaphore traditionnelle du temps qui fuit en s'écoulant est donc remplacée par le mouvement de la conscience qui se penche en contemplant le monde dans la durée. « L'inquiétude » des premiers recueils s'est effacée, non que le poète prétende désormais maîtriser le temps, de quelque façon que ce soit : le vertige du temps⁹⁶³ est toujours là mais Hugo, dans le présent de l'exil, ne peut dorénavant « refuse[r] son adhésion à l'indivisible⁹⁶⁴ ».

Le but de notre recherche était donc de montrer en quoi, dans *Les Contemplations*, le temps est essentiel. Il s'agissait d'abord d'étudier comment Hugo exprime le temps. La première partie de la thèse, « Les constituants linguistiques du temps », a tenté de recenser les éléments formels d'une analyse du temps à partir d'une observation du texte des *Contemplations*. L'intérêt était double : se doter d'instruments efficaces pour comprendre les poèmes de Victor Hugo, apporter quelques éléments à une base d'analyse dans les domaines linguistiques et poétiques qui puissent être réutilisables pour d'autres auteurs.

Le premier chapitre, consacré au vocabulaire du temps, nous a permis de conforter, chiffres à l'appui, l'idée que *Les Contemplations*, placées au centre de la production poétique

⁹⁶¹ « Il sent, sous le soleil qui plus ardent s'épanche / Comme à midi les fleurs, sa tête qui se penche » (*Les Feuilles d'automne*, 36, « Un jour vient... ») ; « Son beau front incliné semble un vase qu'il penche / Pour recevoir les flots de ce cœur qui s'épanche » (*Les Feuilles d'automne*, 37 « La prière pour tous »). On trouve aussi ces mots à la rime dans la poésie de Lamartine : « Plus loin sur la rive où s'épanche / Un fleuve épris de ces coteaux, / Vois-tu ce palais qui se penche / Et jette une ombre au sein des eaux ? » (« Le Passé », *Nouvelles Méditations poétique*, Gallimard, « Poésie », 1981, p. 149.)

⁹⁶² «... avant l'exil, les voix s'épanchaient par les fissures du moi », Albouy (Pierre), « Hugo, ou le je éclaté », *Romantisme*, n°1-2, 1971, repris in *Mythographies*, Corti, 1976, p. 67.

⁹⁶³ Gély (Claude), « Des *Feuilles d'automne* aux *Rayons et Ombres* : vertige et maîtrise du temps », in *Lectures de Victor Hugo*, Colloque de Heidelberg, Nizet, 1986.

⁹⁶⁴ *Proses philosophiques de 1860-1865*, *Philosophie* in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 491.

hugolienne, inaugurent une nouvelle façon d'écrire le temps, ce qu'une étude plus globale de l'œuvre pourrait éventuellement confirmer. Le temps n'est plus un thème, il devient une écriture. Dans *Les Contemplations*, les mots abstraits du temps voient leur usage se réduire au profit, d'une part, du système de datation des poèmes et, d'autre part, de mots qui signifient le changement temporel ou élaborent une temporalité, sans pour autant faire partie de la liste de mots retenus par Étienne Brunet dans ses études de linguistique quantitative⁹⁶⁵. Le déficit progressif des mots du temps dans l'œuvre de Hugo ne signifie donc pas que Hugo ne s'intéresse plus au temps mais que son rapport au temps a changé, à la fois dans son écriture et probablement aussi - la cinquantaine passée, alors qu'il est en exil -, dans sa vie personnelle. La méthode de Brunet pose en effet problème en réduisant les mots du temps à deux catégories principales, les mots de la mesure du temps et les mots abstraits du temps, alors que la troisième catégorie, les mots du changement temporel, s'avère d'une part extensible et d'autre part spécifique à chaque univers poétique. Or cette troisième catégorie, essentielle dans l'expression d'un temps non mesuré, loin du temps abstrait des géomètres (à quoi ne se limite pas le temps, comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre préliminaire sur la notion de temps en philosophie), est particulièrement représentée dans l'œuvre de Hugo.

Le deuxième chapitre - « Énonciation, texte et temps » - a donc abordé le sujet sous un angle différent, celui des théories de l'énonciation, qui présentent l'intérêt de considérer le temps comme constitutif de l'acte de parole et non seulement comme un objet dont on parle. Or c'est un des aspects majeurs de l'écriture temporelle de Hugo dans *Les Contemplations*, puisque tous les poèmes sont reliés à l'acte qui les a produits et qu'il sont ainsi inscrits dans le temps. Nous montrons qu'il ne s'agit pas d'une simple datation des poèmes mais d'une construction poétique en signalant, dès ce chapitre - le sujet étant repris dans le dernier chapitre de la troisième partie de la thèse -, la richesse des variantes utilisées par Hugo et le jeu de renvois internes entre les titres, les poèmes et les indications de bas de page : Hugo élabore une verbalisation de la situation d'énonciation, qui en partie, supplée l'absence de communication immédiate entre écrivain et lecteur et crée l'illusion d'une écriture sur le vif. Les emplois de déictiques sont fréquents et sont liés aux décrochages de niveaux textuels qui sont particulièrement nombreux dans un recueil constitué de différentes strates (poèmes, titres des poèmes et indications de bas de page, titres des livres, titres et dates des parties...) et qui,

⁹⁶⁵ Brunet (Étienne), *Vocabulaire de Hugo*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, Trois volumes, 1988.

lui-même, se rattache à un « espace autobiographique⁹⁶⁶ », auquel il réfère. Le mécanisme de redoublement que nous analysons dans les expressions « à l'heure où » et « maintenant que... », qui sont suivies d'un circonstant temporel et qui thématisent le « moment regardé », est un autre procédé de temporalisation du discours. L'on voit donc que les procédés d'actualisation sont beaucoup plus complexes et variés qu'une conception étroite et figée de l'énonciation ne le laissait présager. La notion de temps de l'énoncé semble pouvoir être précisée par celle de « moment regardé⁹⁶⁷ » que l'on trouve chez Reichenbach ou O. Ducrot. Ne faudrait-il pas aussi considérer le temps de l'énonciation comme une durée, et non seulement comme un moment ? C'est l'idée que nous reprenons dans le cinquième et dernier chapitre de la première partie.

Les deux chapitres suivants, le troisième et le quatrième, sont consacrés aux temps verbaux. L'étude du temps verbal, dans le cadre d'une recherche sur le temps, présente la particularité d'apparaître à la fois comme évidente - rappelons que le verbe, en raison de sa flexion, était défini par Aristote comme exprimant par nature le temps - et complexe pour au moins deux raisons : la première est que la distribution des temps verbaux en trois époques, passé, présent, futur, n'est pas un décalque du « temps extra linguistique » – ainsi classer les poèmes des *Contemplations* selon la présence des temps verbaux ne permettrait pas d'expliquer le rapport de Hugo au passé, au présent et au futur - ; la seconde est que le verbe ne se limite pas à situer un procès dans le temps des époques mais qu'il implique par sa valeur aspectuelle d'autres rapports au temps, en particulier un temps non chronologique. On voit donc que le travail mené sur les constituants linguistiques conduit aussi à une réflexion parallèle sur ce qu'est le temps.

Le troisième chapitre est consacré au présent, le temps dominant du discours et par conséquent de la poésie lyrique. Nous avons exposé plusieurs discussions théoriques sur la valeur du présent qui permettent de mieux comprendre certains emplois dans *Les Contemplations*. Le premier problème concerne la valeur d'actualité du présent. Certains linguistes récusent l'idée qu'elle lui soit inhérente, considérant que cette forme temporelle, « non marquée », a une valeur indéterminée hors contexte. Cette thèse, dont nous avons montré les failles, nous semble avoir le défaut supplémentaire d'accréditer la conception

⁹⁶⁶ Lejeune (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1996 (1^{ère} éd. 1975).

⁹⁶⁷ Voir Ducrot (Oswald) et Schaeffer (Jean-Marie), *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, article « Temps dans la langue », Seuil, 1995, pp. 566-577 et Vetters (Carl), *Temps, aspect et narration*, Amsterdam-Atlanta, éditions Rodopi, 1996, en particulier les pages 15 à 43.

atemporelle de la poésie. Il était donc important de rappeler la valeur d'actualité du présent chez Benveniste, Guillaume et Reichenbach, même si leurs approches sont différentes. Dans certains exemples des *Contemplations*, l'idée de « moment regardé » semble pertinente pour comprendre que le présent date peut-être moins un procès que la conscience dans laquelle se reflète le procès ; dans d'autres, l'actualité du présent relève de la coïncidence entre le procès et le moment de parole tel qu'il est verbalisé – et l'on vu dans le chapitre précédant l'habileté avec laquelle Hugo verbalise la situation d'énonciation en recourant aux différents niveaux textuels du poème et du recueil. Le deuxième problème rencontré est celui de la durée impliquée par le présent, qui est liée à la double valeur aspectuelle du présent : à la fois perfective et imperfective, mais plus souvent imperfective que perfective. Deux procès au présent peuvent ainsi être interprétés comme successifs ou simultanés. Le « présent de continuité », employé dans un contexte présent, fréquent dans *Les Contemplations*, implique une double durée, celle du procès évoqué et celle du moment de la parole. Dans le « présent de reportage », il y a, au contraire, discontinuité de l'acte énonciatif quoique le procès évoqué et le moment de l'énonciation se déroulent tous deux dans la durée. Enfin, nous avons appelé « métalepse du présent » ces cas où le présent permet un glissement d'un niveau énonciatif à un autre, par exemple du temps de l'histoire au temps de la narration, ou du temps de l'histoire au temps de la lecture.

Dans le quatrième chapitre, intitulé « Temps et aspects », nous rappelons tout d'abord les notions principales utilisées dans la linguistique dans ce domaine : l'attitude de locution avec l'opposition entre « discours » et « récit » ; la perspective de locution qui permet de situer sur un axe temporel les procès ; l'opposition entre accompli et inaccompli ; le mode d'action, dit aussi aspect lexical, qui permet de distinguer les verbes d'état, d'activité, d'accomplissement et de réalisation instantanée ; l'opposition entre perfectif et imperfectif, dit aussi aspect grammatical ; enfin, la mise en relief qui s'intéresse à la disposition des temps verbaux, et plus particulièrement des temps du « récit », sur l'axe syntagmatique. L'on voit dans cette énumération que ce qui a trait aux temps des époques (passé, présent, futur) n'est qu'une des facettes de l'expression du temps verbal. Dans *Les Contemplations*, plusieurs faits nous ont semblé intéressants à noter. Tout d'abord, nous avons constaté une présence non négligeable de poèmes comportant les temps du « récit ». Il est difficile de dire, sans une étude comparée, s'il s'agit d'une spécificité hugolienne. En tout cas, nous sommes face à une écriture poétique qui est loin d'exclure le récit (dans les différents sens du terme), à l'opposé des conceptions

qui s'imposeront dans la poésie française à la fin du XIX^{ème} siècle comme l'a montré Dominique Combe dans *Poésie et récit, une rhétorique des genres*⁹⁶⁸. Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'y ait pas une originalité poétique dans l'usage des temps du « récit » chez Hugo. Ainsi avons-nous remarqué un emploi particulier de la mise en relief dans plusieurs poèmes des *Contemplations* où le passé simple des verbes de parole joue un rôle de jonction entre les deux modes énonciatifs du texte, le « récit », à l'imparfait, et le « discours », au présent : « monde raconté » et « monde commenté » sont ainsi articulés. Enfin, les aspects sont, par leurs combinaisons, de subtils procédés dans l'écriture du temps, dont nous donnons plusieurs exemples que nous retrouvons dans la deuxième partie de la thèse, lorsqu'il s'agit d'étudier les poèmes du temps. Nous proposons l'expression de « figure aspectuelle » pour désigner les cas où le poète utilise différents aspects, de façon contradictoire, afin de créer un effet de sens.

Dans le cinquième chapitre « Le vers, la strophe, le *blanc* », nous avons élargi notre recherche à des éléments formels qui relèvent moins de la linguistique que de la poétique. La notion de rythme, définie par Meschonnic, à partir d'un article de Benveniste⁹⁶⁹, comme disposition du discours en tant qu'ensemble mouvant, nous a semblé particulièrement intéressante. Rattachée par Meschonnic⁹⁷⁰ à la théorie de l'énonciation, elle permet d'étudier le temps de l'énonciation dans le poème en tant que durée. À vrai dire, il faut toujours du temps pour parler : le temps de l'énonciation n'est donc jamais seulement une date mais il est aussi une durée. Nous pensons que, dans le poème, cette durée est l'objet d'un travail spécifique de l'écriture.

Dans cette perspective, le vers, déictique rythmique⁹⁷¹, est une mesure objective du temps de l'énonciation poétique. Il est, peut-être, une sorte de compensation à l'imprécision du temps de l'énoncé. Mais le temps énoncé dans un poème n'est pas toujours le temps mesuré par les horloges, il est souvent le temps continu de la durée vécue : l'amplification (du vers, de la phrase, de la chaîne sonore, du poème), c'est-à-dire la durée du temps de l'énonciation, est aussi un moyen de dire la continuité indivisible du temps chez Hugo. La strophe est un autre constituant de la temporalité poétique. Dans *Les Contemplations*, que le poème soit

⁹⁶⁸ Combe (Dominique), *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Corti, 1989.

⁹⁶⁹ Benveniste (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, tome 1, 1966, « Chapitre XXVII. La notion de *rythme* dans son expression linguistique (1951) », pp. 327-335.

⁹⁷⁰ Dessons (Gérard) et Meschonnic (Henri), *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, 1998.

⁹⁷¹ « On pourrait, sur le plan du rythme et de la prosodie du discours, parler de déictiques prosodiques, rythmiques [...] la prosodie et la rythmique font partie de la grammaire du parlé. Elles sont des variables dans certaines situations de discours. », Meschonnic (Henri), *Les États de la poésie*, PUF, 1985, p. 132.

strophique ou non strophique (le nombre total des vers du recueil se répartissant de façon égale entre les deux types de poèmes), long ou bref, la durée du poème est toujours libre et motivée par le sens lui-même. Mais l'opposition entre poème strophique et poème non strophique n'est pas indifférente : elle est même essentielle dans *Les Contemplations*, où elle préside à deux rapports au temps, idée que nous avons reprise, précisée et développée dans la deuxième partie de la thèse, sur l'étude du temps dans les poèmes. Le « blanc » fait partie de l'opposition entre poèmes strophiques et poèmes non-strophiques, quoique ces derniers puissent aussi inclure des « blancs » qui séparent les vers en « séquences » (nous préférons ce terme à celui de « paragraphe », que nous réservons à la prose). Le « blanc » est en effet « la part visuelle du dire⁹⁷² », c'est-à-dire une part temporelle du dire laquelle est textuellement visible dans l'espace de la page. À ce titre, il est un des constituants de la temporalité poétique, avec laquelle Victor Hugo construit une durée, qui est à la fois celle du temps de l'énonciation et celle du temps de l'énoncé. Enfin nous considérons qu'il existe un ordre du poème et que celui-ci est, dans son irréversibilité, consubstantiel à la signification : cette disposition dans la succession temporelle du discours (l'axe syntagmatique) constitue, là encore, un des constituants de la temporalité poétique, qui contredit l'idée selon laquelle la poésie serait atemporelle.

La première partie avait donc pour but de chercher dans *Les Contemplations* les constituants temporels de l'écriture poétique⁹⁷³, la deuxième s'est intéressée à l'analyse du temps dans les poèmes.

Cette deuxième partie de la thèse s'est efforcée de répondre à la question : qu'est-ce que le temps pour Hugo dans *Les Contemplations* ? Et plus précisément, comment l'écriture de Victor Hugo dans ses poèmes élabore-t-elle un rapport, ou des rapports, au temps ? La première question nous conduisait du côté de l'histoire personnelle de Hugo et du côté de l'histoire des idées et des sciences, afin de prendre en considération la façon dont, à une époque donnée, un auteur comme Hugo se représente le temps. Georges Poulet, dans ses *Études sur le temps humain*⁹⁷⁴, a en effet montré que le sentiment que les hommes ont du temps est en grande partie historique. La seconde question, qui nous ramenait vers la linguistique et la poétique, était tout aussi nécessaire car, comme nous l'avons vu dans la

⁹⁷² Meschonnic (Henri), *Critique du rythme*. Anthropologie historique du langage, Verdier, 1982, p. 304.

⁹⁷³ Conscient du caractère extensible du propos, nous avons dû limiter la recherche : ainsi n'avons-nous pas analysé, par exemple, l'emploi des différents mètres.

⁹⁷⁴ Poulet (Georges), *Études sur le temps humain*, Plon, 1952-1964, quatre tomes.

première partie de la thèse, le temps n'est pas seulement un thème, il est lié au discours. Nous avons donc cherché à articuler ces deux approches en choisissant de considérer chaque poème de Victor Hugo comme un tout, afin de montrer comment les poèmes des *Contemplations* impliquent eux-mêmes une temporalité : ce sont des poèmes *du temps*, et non seulement *sur le temps*. Ainsi l'opposition entre poèmes strophiques et poèmes non strophiques correspond-elle dans *Les Contemplations* à deux rapports au temps : l'un où le temps est « construit », qu'il soit passé, présent ou futur, et l'on trouve la strophe ; l'autre où le temps est « donné », c'est le temps de la chose vue ou racontée, ou du discours énoncé avec certitude, et le poème est non strophique. L'opposition entre poème discursif et poème narratif permet d'obtenir, lorsqu'on croise ce critère avec le précédent, une typologie des poèmes du temps. Dans les cinq chapitres qui constituent cette partie, nous avons donc regroupé les poèmes en fonction d'une idée temporelle commune et d'éléments formels communs.

Dans le premier chapitre intitulé « Contempler » qui regroupe principalement des poèmes non strophiques et narratifs, nous montrons que la contemplation hugolienne est loin d'être une méditation éloignée du temps, comme on pourrait l'imaginer. Elle est au contraire une attention au monde présent où la conscience, en action, adhère à « l'indivisible⁹⁷⁵ ». Elle est en effet liée à l'acte de perception par lequel le monde apparaît ici et maintenant pour une conscience. La contemplation hugolienne n'est pas une ascèse qui opposerait une perception intellectuelle et une perception sensible du monde mais « une conversion du regard vers ce qui, présent dès le début, demeurerait cependant inaperçu, à savoir l'apparaître ou la phénoménalité du monde, sa dimension d'être pour moi⁹⁷⁶ ». La contemplation est donc aussi une expérience de la durée vécue, où la conscience (l'âme, dirait saint Augustin) perçoit le monde présent dans un mouvement continu, indivisible, « le continu du temps⁹⁷⁷ », où se fondent le passé et l'avenir et où temps de l'âme et temps du monde semblent se déployer dans le même mouvement. On comprend dès lors pourquoi Hugo utilise la forme non strophique, à rimes plates, dans ces poèmes où la description se temporalise pour narrer, non un événement inouï, mais « le spectacle de la mobilité universelle⁹⁷⁸ ». L'unité énonciative

⁹⁷⁵ « Vous voulez que je dise à tout cela qui est : Je n'en suis pas ! Vous voulez que je refuse mon adhésion à l'indivisible ! », *Proses philosophiques de 1860-1865, Philosophie*, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 491.

⁹⁷⁶ Barbaras (Renaud), *La perception. Essai sur le sensible*, Hatier, collection « Optiques philosophiques », 1994, p. 33.

⁹⁷⁷ Meschonnic (Henri), *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 99.

⁹⁷⁸ Bergson (Henri), *La perception du changement* (1^{ère} éd. 1911), repris dans *La Pensée et le Mouvant*, PUF, 1959 (1^{ère} éd. 1934), p. 166.

que constitue le poème non strophique permet de dire le temps dans la succession et pourtant, celle-ci ne se présente pas d'abord comme la distinction d'un « avant » et d'un « après » juxtaposés, mais comme une unité continue. L'écriture hugolienne de la contemplation semble donc anticiper sur la définition que Bergson donne du temps, quelques années plus tard : « C'est justement cette continuité indivisible de changement qui constitue la durée vraie⁹⁷⁹ », par opposition au temps spatialisé, fait d'instantanés juxtaposés, que constitue le temps des horloges. Ainsi Hugo s'éloigne-t-il résolument d'une conception romantique de la fuite du temps pour accepter l'idée selon laquelle la finitude est le corollaire de cette « mobilité universelle ». Il s'écarte du même coup de la tradition chrétienne qui associe le passage du temps aux sentiments de déchéance et de dispersion, par opposition à l'éternité de Dieu, conçue comme absence de temps. La contemplation, pour Hugo, c'est l'expérience du temps infini dans le rayonnement de la conscience, c'est « l'âme qui réverbère Dieu » : « Dieu, l'être, l'infini, l'éternité, l'abîme » (« Magnitudo parvi », III, 30). Autrement dit, Hugo donne à la contemplation une dimension religieuse mais il est possible, nous semble-t-il, d'avoir une lecture phénoménologique de ses poèmes : ce qui apparaît dans la contemplation hugolienne, c'est l'être comme temps.

Dans le deuxième chapitre, nous nous sommes intéressés aux poèmes dans lesquels le poète se souvient. L'acte de remémoration, fondateur du souvenir, permet en effet de distinguer ces poèmes de ceux qui, *a posteriori*, peuvent être considérés comme des vestiges du passé, ce qui est le cas, en réalité, de tout poème, à partir du moment où il est lu dans une perspective rétrospective. Dans les poèmes du souvenir, majoritairement narratifs, le passé est rappelé à partir du présent, et c'est ce va-et-vient de l'un à l'autre qui construit le souvenir, dans le cadre même du poème. Dans *Les Contemplations*, la strophe, par son système de rimes, est une construction du temps de l'énonciation qui s'ajoute à la construction du temps de l'énoncé. Il est frappant de voir comment l'usage de la strophe et son absence sont liés au rapport que le poète établit à son passé : lorsque le passé est mis à distance du présent, le poète utilise la strophe, alors qu'il ne l'utilise pas, lorsque le passé tend à se confondre avec le présent, soit que le poète répète le passé sans parvenir à s'en détacher, au lieu de le représenter, soit qu'il l'inscrive symboliquement dans la continuité du temps, en quelque sorte, retrouvé. L'écriture rend compte également de l'acte du souvenir dans son mouvement :

⁹⁷⁹ *Ibid.*

la temporalité du poème épouse le mouvement de la mémoire dans ses ellipses, ses répétitions, sa propension au récit, ou ses fulgurances.

D'autres rapports au temps sont à l'œuvre dans ces poèmes. Hugo alterne des souvenirs singuliers, datés (ou datables), et des souvenirs de faits habituels, répétitifs, dont Proust écrira l'archétype dans le récit du baiser du soir à Combray. Hugo et Proust s'attachent en effet tous deux à raconter des souvenirs de faits qui, déjà dans le passé, étaient des expériences du temps dans la *distension* de l'âme (Saint-Augustin) et qui, par là même, sont profondément inscrits dans la mémoire puisque, en quelque sorte, au moment même où ils passaient, l'âme avait déjà conscience qu'ils étaient à la fois passés et présents. Quoique ce type de souvenir n'ait pas été nommé par Bergson, les apports théoriques du philosophe permettent de comprendre leur fonctionnement. Dans *Matière et mémoire*, Bergson explique que le passé fait corps avec le présent et qu'en réalité : « nous ne percevons jamais autre chose que notre passé immédiat⁹⁸⁰. » Le problème posé par la mémoire n'est pas pour Bergson celui de savoir où se conserve le passé mais de comprendre qu'il se conserve de lui-même : « notre passé nous demeure presque tout entier caché parce qu'il est inhibé par les nécessités de l'action présente⁹⁸¹. » De façon très étonnante, l'idée bergsonienne selon laquelle le passé est présent et que nous l'oublions pour agir est aussi présente dans les poèmes des *Contemplations* à travers la théorie de la mémoire universelle, exposée en particulier dans « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, 26) : nous y revenons dans le cinquième chapitre de la deuxième partie.

Enfin, il existe encore d'autres rapports temporels entre les souvenirs eux-mêmes, en particulier, entre les poèmes écrits en 1846 : le souvenir de l'enfance de Léopoldine se superpose à celui de l'enfance du poète et l'un et l'autre, par un jeu de miroirs et d'échos, disent l'histoire intime, inconsciente, de celui qui, dépassant son sentiment de culpabilité vis-à-vis de sa fille morte, se définit finalement non en tant que *Père* mais en tant que *Homme-mère*, poète prodigue de ses contes.

Dans le troisième chapitre, « Écrire l'histoire », nous avons montré que les rapports de Victor Hugo à l'histoire sont complexes et contradictoires. Un premier constat est que dans *Les Contemplations*, il ne la raconte pas : de façon très étonnante, elle est absente du recueil,

⁹⁸⁰Bergson (Henri), *Matière et Mémoire, Essai sur la relation de corps à l'esprit*, PUF, 1985 (1^{ère} éd. 1939), p. 168.

⁹⁸¹*Op.cit.*, p. 171.

alors que celui-ci comporte de nombreuses dates, qui accompagnent les titres des deux parties et qui suivent chaque poème. Cette contradiction soulève plusieurs questions : on a répondu ailleurs - dans la troisième partie de la thèse - à celle qui consiste à se demander à quoi servent ces dates, si elles ne servent pas à dater des événements historiques. Quant à celle qui consiste à s'interroger sur l'absence de poèmes historiques, elle nous amène à faire une distinction importante : car si, d'un côté, Hugo ne place aucun poème consacré à l'histoire événementielle dans *Les Contemplations*, d'un autre côté, il ne renonce pas à y écrire l'histoire. Certes Hugo refuse l'histoire officielle et ses « dates niaises⁹⁸² » selon son expression, mais c'est pour réfléchir à l'écriture de « l'histoire réelle⁹⁸³ », une histoire totale, sociale, politique et morale, dont le temps n'est plus celui des événements datés. Ce déplacement, qui n'est pas sans faire songer, par certains aspects, à celui opéré par l'École des Annales dans les années 1930, est probablement une réponse de Hugo au coup d'État du 2 décembre 1851, car il lui permet de se situer dans un temps plus long : l'exilé n'est que momentanément le vaincu de l'histoire. Penser l'histoire du point de vue des idées, dans la durée, et non plus seulement du point de vue des faits, c'est aussi pour Hugo une façon de comprendre son parcours politique et d'affirmer, rétrospectivement, que même s'il était du point de vue des faits monarchiste en 1834, il était déjà un révolutionnaire par son œuvre. Toutefois, le pessimisme et le désenchantement affleurent dans de nombreux poèmes des *Contemplations*. Le poète constate que les misérables sont, partout et toujours, les victimes des puissants : la même histoire se répète dans l'éternel présent de la richesse et de la misère. Peut-on même parler d'histoire ? N'est-elle pas un leurre ? Hugo regarde sans illusions le monde tel qu'il est : « Toujours ignorance et misère ! » (« Ibo », VI, 2.) C'est pourquoi il ne fait pas de récit historique mais il écrit, soit le présent, sans temps, sans avenir, d'une société sclérosée et injuste dont il est le témoin, soit la « micro histoire » des humbles, de ceux qui ne semblent pas faire partie de l'histoire.

C'est donc au prix d'un arrachement au « temps donné » de l'histoire, dans des poèmes où il utilise la construction strophique, qu'il affirme sa croyance au Progrès. Pour Hugo, le Progrès n'est pas un fait, il est une exigence, car « l'âme humaine [...] a plus besoin d'idéal que de réel⁹⁸⁴. » Il est une exigence permanente de l'esprit humain qui relie donc l'histoire au

⁹⁸² William Shakespeare, III, III, « L'histoire réelle – Chacun remis à sa place », 3, in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 444

⁹⁸³ Victor Hugo, William Shakespeare, III, III, « L'histoire réelle – Chacun remis à sa place », *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, pp. 439-454.

⁹⁸⁴ William Shakespeare, livre V, « Les esprits et les masses », in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, p. 389.

plan de l'absolu. Pour qu'il y ait une histoire, il faut qu'il y ait aussi un avenir et cet avenir n'est pas simplement le flot continu du temps, mais le temps où il y va de l'être pour l'être. Au terme de son recueil, dans « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, 26), Hugo ne peut se résoudre à mettre un point final à son apocalypse : le pardon des astres punis ouvre le temps infini sur le mot « Commencement ! » Et parfois, nous dit Hugo, la compassion des uns pour les autres anime l'univers présent « comme un rayon lointain de l'éternel amour » : le temps des hommes n'est « pas hors de Dieu complètement » (VI, 26).

« Naître, vivre et mourir » sont les actes majeurs de « l'existence humaine sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil » (Préface). L'objet du quatrième chapitre est cette « histoire de tous » que raconte le poète : « la vie d'un homme [...] et la vie des autres hommes aussi » (Préface). La question posée était de savoir dans quelle mesure on peut parler d'« histoire » à propos de ces poèmes, « histoire » étant le terme utilisé par Hugo dans la préface des *Contemplations*. Que l'on considère la question du point de vue du temps de l'énoncé ou du point de vue du temps de l'énonciation, la réponse est discutable mais elle a l'intérêt d'attirer l'attention sur ces poèmes où Hugo associe la méditation lyrique sur la brièveté de la vie à l'art de raconter. En effet, tantôt le poète utilise le temps de l'énonciation dans sa durée et son irréversibilité pour donner sens aux variations sur la brièveté de la vie, tantôt il fait imploser un hyper récit en refusant le principe d'irréversibilité du temps, tantôt il fait le reportage de ce qui *a priori* n'a pas de temps : la mort. Ces poèmes, discursifs ou narratifs, ont donc en commun de travailler à la fois sur les limites de l'histoire à raconter (naître et mourir) et sur les limites du récit, en faisant l'ellipse de ce qu'un romancier s'attacherait à raconter. Récits « pensifs » (selon l'expression de Myriam Roman⁹⁸⁵), ils mettent en cause, dans la continuité du *Livre de Job*, l'idée que la mort est la fin de l'existence et que la naissance est un simple don de vie.

Dans le cinquième chapitre intitulé « Le devenir universel », nous avons souligné la corrélation entre l'importance donnée au temps dans les sciences au XIX^{ème} siècle - sujet que nous avons traité en introduction, dans le deuxième chapitre préliminaire - et celle que lui donne Victor Hugo dans *Les Contemplations* : il existe bien un temps du monde pour Hugo, un temps physique ou cosmologique. C'est « la présence de ce fait permanent, prodigieux »

⁹⁸⁵ Roman (Myriam), Bellosta (Marie-Christine), *Les Misérables, roman pensif*, Belin, 1995.

(*Philosophie*⁹⁸⁶) dont Hugo rend compte, en utilisant paradoxalement le mot « éternité » à qui il donne, contrairement à Saint-Augustin, le sens de « temps infini ». L'éternité pour Hugo, ce n'est pas l'absence de temps mais le « passage⁹⁸⁷ ». On voit donc que Hugo recourt, là encore, à un vocabulaire emprunté à la théologie mais qu'il le détourne de son sens afin de dire ce qu'il comprend du monde. Curieux des sciences de son époque mais rétif à tout esprit scientifique, il préfère sans nul doute plonger dans « la mythologie des astres », comme l'a dit Pierre Albouy, plutôt que se faire le traducteur des querelles de son temps sur l'évolutionnisme.

Il est pourtant clair que Hugo, à travers ses poèmes cosmologiques, s'interroge sur la Création et le temps de l'univers : si les termes utilisés sont toujours ceux du vocabulaire religieux, la pensée de Hugo laisse songeur par ses intuitions scientifiques. La tournure d'esprit de Hugo le pousse en effet à concevoir ce qui pourrait exister plutôt qu'à dire ce qui a existé. Il ne cherche pas à expliquer, comme Buffon dans sa théorie catastrophique, la formation du système solaire mais il imagine un univers en expansion où le temps est constitutif de cet univers. Comment concevoir que Dieu ne fait rien depuis qu'il a créé le ciel et la terre ? demande le poète. La question, décalquée sur celle posée dans *Les Confessions* (« Que faisait Dieu avant de créer le ciel et la terre⁹⁸⁸ ? »), à laquelle Saint Augustin répondait que le temps a été créé par Dieu avec le monde, prend un sens physique autant que métaphysique. Au constat selon lequel rien ne dure, Hugo substitue l'idée selon laquelle rien n'est fini. Il conçoit donc un temps créateur qui se superpose à l'idée d'un Dieu créateur.

La cosmogénèse de la « bouche d'ombre » (VI, 26) à ceci de particulier que, mêlant à nouveau science et religion, elle fait, de la gravitation, la cause de la chute de la matière et, du mal, le résultat du poids de la matière inhérent à l'univers. Dans l'échelle des êtres, l'homme a une place particulière car il ne se souvient pas de sa vie antérieure afin de pouvoir agir. Là encore, Hugo est très proche de ce que dira Bergson dans *Matière et mémoire*, pour qui, d'une part, l'homme oublie son passé dans le présent de l'action et, d'autre part, le passé tout entier se conserve de lui-même dans la mémoire. Dans « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, 26), l'homme, en agissant, progresse dans l'échelle des êtres puisque la matière animée, traversée par le temps, est alors le lieu d'une rédemption possible. Les créatures inférieures, au contraire, gardent la mémoire de tout leur passé. Ce sont des âmes punies, prisonnières de la

⁹⁸⁶ *Proses philosophiques de 1860-1865, Œuvres Complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Critique*, pp. 467-534.

⁹⁸⁷ *Op. cit.*, p. 487.

⁹⁸⁸ Saint Augustin, *Les Confessions*, livre onzième, chapitre X, Flammarion, GF, 1964, p. 260.

matière, qui répètent inlassablement dans le présent leur vie passé dans une mémoire objective. Elles sont les icônes de leur passé. Mais pour Hugo, « tout est vivant ! tout pense ! » : les choses et les bêtes rêvent, elles songent à Dieu, dans un présent latent, qui ne peut se réaliser mais qui existe quand même. En ce sens, le monde-palimpseste est une mémoire universelle : les cailloux sont les « oubliettes des âmes ».

On voit donc que si Hugo fait sienne l'idée que tout change, il refuse la conception mécaniste du devenir : la matière n'existe pas sans l'âme pour Hugo. C'est pourquoi il a été si réticent à accepter les théories de l'évolution dans la mesure où celles-ci tendaient à supposer un fatalisme de la matière. Au darwinisme social qui prétendait justifier les inégalités sociales à partir des lois de la nature, Hugo oppose la solidarité et la liberté des êtres vivants.

Dans la troisième partie de la thèse, nous avons cherché à comprendre la composition temporelle du recueil. Hugo a souligné dans sa correspondance l'architecture des *Contemplations*, « pyramide du temple, voûte du sépulcre » (Lettre de Victor Hugo à Deschanel, le 15 novembre 1855). Cependant il nous a semblé que le sujet posait plusieurs problèmes. Premièrement, on peut se demander si, par composition temporelle du recueil, il faut entendre la façon qu'a Hugo de composer son livre, c'est-à-dire sa genèse, ou l'effet qu'il produit sur ses lecteurs à partir de l'organisation de son recueil. Les deux réponses ne sont pas incompatibles mais, dans le cas des *Contemplations*, elles s'avèrent parfois contradictoires. Deuxièmement, peut-on étudier la composition temporelle d'un recueil de poèmes comme on étudie celle d'un roman ? Autrement dit, peut-on créditer un recueil de poèmes, même celui de Victor Hugo, d'un ordre de même nature que celui qui apparaît dans les pages d'un roman ? La question méritait le débat, même si elle semblait, dans l'hypothèse d'une réponse négative, rendre caduc l'objet même de l'étude. Or s'il existe dans *Les Contemplations*, de toute évidence, une organisation temporelle, comme l'indiquent déjà les deux parties intitulées « Autrefois » et « Aujourd'hui », la discontinuité des poèmes « recueillis » est un principe de composition tout aussi important, qu'il serait vain de vouloir nier. Mais quelle est exactement la nature de cette discontinuité et comment s'articule-t-elle avec la composition temporelle du livre ?

Ces questions nous ont amenée, dans le premier chapitre intitulé « Le recueil lyrique : histoire et genre », à nous interroger sur l'histoire du recueil lyrique et à constater qu'elle

n'avait pas été faite. Les poéticiens s'intéressent à la poésie, au poème, au vers, au rythme, mais non au recueil. Il est vrai que le mot « recueil » n'est pas spécifique à la poésie. Pourtant, il existe un décalage entre l'existence de grands recueils de poèmes dans la littérature française et le fait que ni le nom ni l'objet ne soient entrés dans l'histoire du genre poétique. Il serait intéressant, dans un travail à venir, de comparer les pratiques éditoriales des poètes, les discours théoriques sur le recueil et les principes d'organisation mis en œuvre. Quant à Victor Hugo, il se différencie de la plupart des poètes de son temps par l'usage qu'il fait du mot « recueil » et par l'attention qu'il porte à la composition de ses livres. Il ne publie pas, ou très rarement, ses poèmes en dehors d'un recueil et il n'en fait jamais d'éditions augmentées. Il semble considérer, depuis la refonte des *Odes et Ballades* en 1828, qu'il existe « un système de composition lyrique⁹⁸⁹ » fondé, d'une part, sur la multiplicité des poèmes qui gardent trace des « dates de sa pensée⁹⁹⁰ », d'autre part, sur l'organisation de l'ensemble à partir d'un point de vue final. Le temps est dans les deux cas l'élément fondamental de la composition du recueil.

Il nous semble possible, plus généralement, de définir le recueil lyrique à partir de la notion de temps. En effet, on constate que le temps, qui sépare les poèmes par la discontinuité de chaque moment énonciatif, est aussi ce qui relie les poèmes dans la durée du recueil. En réalité, même si un poète ne publie pas ses poèmes en recueil, il n'est jamais l'auteur d'un seul poème. Il y a donc toujours une durée dans laquelle s'inscrivent les poèmes. L'acte de narration, dans un roman, est au contraire généralement unique : il contribue à l'unité du roman et donne l'impression, comme dit Genette, qu'il est « un acte instantané, sans dimension temporelle⁹⁹¹ ». Quant au roman polyphonique, il construit, comme le recueil lyrique, une durée à travers la discontinuité des actes énonciatifs mais, à la différence de celui-ci, il est écrit à plusieurs voix. Par ailleurs, la datation des lettres dans le roman épistolaire est généralement précise, renvoyant au temps historique, ce qui n'est pas généralement le cas dans le recueil lyrique. En datant ses poèmes, Hugo rend explicite la durée du recueil mais il serait dommage de croire que cette durée n'existerait pas sans ces dates car celle-ci est constitutive de la discontinuité des poèmes.

⁹⁸⁹*Odes et Ballades*, « préface de 1824 », in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Poésie I*, p. 56.

⁹⁹⁰ *Odes et Ballades*, « préface de 1828 », in *Œuvres complètes*, Laffont, collection « Bouquins », volume *Poésie I*, p. 51.

⁹⁹¹ Genette (Gérard), *Figures III*, Seuil, 1972, p. 234.

Dans le deuxième chapitre sur « la genèse du recueil des *Contemplations* », nous n'avons pas entrepris une véritable étude génétique du recueil, qui nécessiterait un travail d'une autre ampleur. Notre examen des documents connus nous permet cependant de mettre en avant le caractère temporel de cette genèse.

Tout d'abord, la genèse des *Contemplations* s'étend sur une dizaine d'années, de 1846 à 1856, ce qui distingue *Les Contemplations* des recueils publiés par Hugo à intervalles réguliers sous la monarchie de Juillet. Cette genèse a connu des rebondissements (ainsi l'abandon du recueil projeté en 1852, qui aboutit à la séparation des deux parties projetées et à la publication, d'une part, de *Châtiments*, d'autre part, des *Contemplations*, ou l'idée, finalement abandonnée, de publier le recueil en six livres séparés) et des moments d'intense activité, à l'automne 1846 ou de l'hiver 1853-1854 à la fin de l'été 1855. Son histoire comporte aussi des zones d'ombre : on ne sait pas de quand date la fausse datation des poèmes (elle est probablement fort tardive) et, dans plusieurs cas, on peut avoir des doutes sur la datation des poèmes dans le manuscrit lui-même. L'étude des rapports entre les dates des poèmes dans le manuscrit et dans le recueil est dès lors susceptible d'erreurs : c'est pourquoi nous avons préféré nous en tenir à des remarques globales sur le sujet en soulignant, d'une part, les moments forts de cette chronologie et, d'autre part, les deux modes d'écriture de Hugo, l'un intransitif, sans finalité externe, l'autre, transitif, qui vise à combler les trous de son plan.

Le deuxième point qui permet de parler de la dimension temporelle de la genèse est l'importance donnée par Hugo au temps comme élément de construction du recueil.

La composition du recueil en deux parties - « Autrefois » et « Aujourd'hui » - est apparue très tôt dans les projets de Victor Hugo, en septembre 1852, à l'époque des *Châtiments* ; et d'une certaine façon, comme nous l'avons dit précédemment, elle apparaît dès 1828, comme « système de composition lyrique », lors de la refonte des *Odes et ballades*. Ce qui est frappant dans la genèse des *Contemplations*, c'est que cette composition temporelle est associée par Hugo à la volonté de faire un livre en deux volumes, indépendamment du nombre de vers, ce qui signifie que Victor Hugo donne à la réalité matérielle du livre une dimension poétique. En faisant se chevaucher les dates des deux parties « 1830-1843 » et « 1843-1855 », il donne sens à la séparation matérielle des deux volumes en situant le tombeau de Léopoldine dans l'abîme qui les sépare. On comprend donc que cette division temporelle ne concerne pas seulement le temps de l'énoncé, mais aussi le temps de

l'énonciation, rendu visible, matériellement, par l'existence de deux volumes. Le temps, qui sépare, est aussi ce qui relie.

La difficulté rencontrée par Hugo pendant l'élaboration des *Contemplations* semble avoir été d'ajuster plusieurs paramètres temporels : la composition en deux parties intitulées « Autrefois » et « Aujourd'hui », les dates qui accompagnent ces deux parties, l'existence de livres dans chaque partie et la datation des poèmes. Si la composition temporelle en deux parties n'a pas bougé, le nombre de livres a augmenté, passant de quatre à six. On voit ainsi que peu à peu Hugo assouplit l'opposition temporelle entre « Autrefois » et « Aujourd'hui » en donnant plus d'importance à la progression narrative de livre en livre. Il concilie aussi la perspective rétrospective impliquée par l'opposition entre « Autrefois » et « Aujourd'hui » et la variété des rapports temporels entre temps de l'énonciation et temps de l'énoncé à l'intérieur de chaque livre. Chaque poème, daté, est placé dans l'une des deux parties, ce qui ne préjuge pas de sa propre perspective temporelle. Les dates des poèmes et des parties indiquent donc le temps de l'énonciation et non le temps de l'énoncé. Hugo a dû antidater de nombreux poèmes, puisqu'un peu plus d'un quart seulement des quatre-vingt huit poèmes que contient la première partie ont été écrits à cette période. C'est donc essentiellement pour accroître l'amplitude temporelle de son recueil que Hugo a créé une fausse datation. Mais dans quel but ? C'est l'une des questions à laquelle nous répondons dans le chapitre suivant.

Dans le troisième chapitre intitulé « les structures temporelles des *Contemplations* », nous montrons comment deux principes, la construction du recueil et la discontinuité des poèmes, sont mis en concurrence par Hugo.

Tout d'abord, la discontinuité des poèmes est en quelque sorte compensée par la création d'un cadre énonciatif qui verbalise la situation d'énonciation et contribue à la mise en scène de la parole poétique. Les poèmes sont rattachés explicitement à une durée qui les dépasse par un jeu de renvois entre les textes et les indications qui les entourent : titre du poème, titre du livre et indication de bas de page. Des renvois anaphoriques narrativisent même le cadre énonciatif en jouant avec la progression du recueil. Le procédé n'est pas sans rappeler le cadre auquel sont rattachées les nouvelles de Marguerite de Navarre dans *L'Heptaméron*⁹⁹², qui sert à relier les histoires racontées par les dix personnages en précisant la situation d'énonciation de chaque « devisant ». Ainsi l'ouverture et la clôture des textes semblent bien souvent embrayer sur une durée externe au poème. Cette durée, liée à la discontinuité des poèmes, tire

⁹⁹² Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, Bordas, « Classiques Garnier », 1991.

son sens de leur signification : la chute des poèmes repose souvent sur la contradiction entre ce qui finit (le poème, l'existence) et ce qui ne finit pas (le livre, l'âme). On pourrait dire que Victor Hugo travaille poétiquement ces moments énonciatifs que sont le début et la fin d'une prise de parole. De la même façon, le début et la fin du recueil sont des moments investis poétiquement par Hugo. Les marges temporelles de l'existence du livre que sont le temps de la publication et le temps de la lecture sont intégrées dans celui-ci : la préface est datée du moment même de la publication, alors que le livre était achevé bien avant, et Hugo, dans le dernier poème, imagine la lecture que sa fille morte, à qui il adresse le livre, pourrait faire des *Contemplations*. Ce faisant, en plaçant la dédicace à la fin du livre et non au début, comme c'est habituellement le cas, il suit l'ordre temporel de l'écriture et de la lecture.

Le deuxième élément majeur de construction temporelle du recueil relève de la « mise en intrigue ». On peut être étonné de cette affirmation, car elle paraît aller à l'encontre de la spécificité de la poésie, laquelle, entendons-nous dire, exclut le narratif. Pourtant, Hugo le dit lui-même : « *Les Contemplations* sont un livre qu'il faut lire tout entier pour le comprendre [...] Le premier vers n'a de sens complet qu'après qu'on a lu le dernier⁹⁹³. » Cela signifie clairement qu'il y a un début, un milieu et une fin. En effet, Hugo construit son recueil sur un double renversement puisqu'il va du bonheur au malheur, puis du malheur à une certaine sérénité. C'est pourquoi l'amplitude du recueil, grâce à la fausse datation des poèmes, était nécessaire : il fallait du temps à Hugo pour passer de la fortune à l'infortune, puis de celle-ci à une certaine sérénité : un temps narratif ou énonciatif, calculé en nombre de pages ou en nombre de vers. « C'est ce renversement qui prend du temps et règle l'étendue de l'ouvrage⁹⁹⁴. » Cette « mise en intrigue », qui confère au recueil sa dimension universelle, se superpose à la composition en deux parties : « Autrefois » et « Aujourd'hui », laquelle ne correspond pas à une opposition schématique entre, d'un côté, le bonheur passé, de l'autre, le malheur présent. La ligne de points et la page blanche, qui suivent l'indication de la date du 4 septembre 1843, reproduisent au niveau des poèmes la coupure qui existe au niveau du recueil entre les deux volumes. Ce dispositif vise non à faire l'ellipse d'une durée mais au contraire à la constituer en la rendant visible par le « blanc ». La dramatisation du recueil apparaît dans le resserrement du temps de l'énoncé alors que le poète se rapproche de la date du 4 septembre,

⁹⁹³ Lettre de Victor Hugo à Émile Deschanel, le 15 novembre 1855, extraits cités dans *Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie *Les Contemplations* », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004, p. 193, note 3.*

⁹⁹⁴ Ricœur (Paul), *Temps et récit*, tome 1, Seuil, 1983, p. 88.

comme s'il voulait en multipliant les poèmes – ce qui revient à allonger le temps de l'énonciation - retarder le moment où il arrivera à cette date. On constate aussi que le recueil se prête à deux lectures : l'une, prospective, nécessitant un lecteur averti, aura tendance à voir les allusions à la suite du recueil comme des effets d'annonce ; l'autre, rétrospective, aura l'impression que les choses n'arrivent pas par hasard mais en relation avec ce qui précède, comme si le poète était frappé à dessein par le sort. L'effet dramatique de la composition du recueil est donc lié à un jeu de miroirs entre « Autrefois » et « Aujourd'hui » et à la reconnaissance qui en découle. Ce qui arrive aux autres arrive aussi au poète : l'histoire qu'il racontait est en réalité la sienne. Enfin, la « mise en intrigue » apparaît dans l'agencement du début et de la fin du recueil où les deux premiers poèmes et les deux derniers se font écho, dans une structure en chiasme, qui a pour but non seulement de clore le livre mais aussi de montrer la transformation accomplie au terme de celui-ci. Ainsi la mort de Léopoldine, qui faisait jusqu'alors partie d' « Aujourd'hui », est dorénavant passée. « Autrefois » n'est plus le temps qui précède la mort de Léopoldine mais celui qui précède l'exil. On peut donc dire qu'un travail de deuil a été accompli dans le temps du recueil, le poète acceptant, non pas d'oublier Léopoldine mais, en quelque sorte, de partager son souvenir avec les autres. Or pour Hugo, les autres sont tous les autres : non seulement ses lecteurs, qui peuvent considérer *Les Contemplations* comme un livre-tombeau érigé à la mémoire de Léopoldine, mais aussi toutes les choses et toutes les créatures, puisque tout a une âme et que tout se souvient. Le passé est enfermé dans les choses (« oubliettes des âmes ») pour y être gardé vivant et être, un peu, oublié. Le monde est la mémoire de l'homme, toujours présente mais telle qu'il puisse s'en délivrer pour agir dans le présent. La théorie de la mémoire universelle expliquée dans « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, 26) permet l'articulation entre temps privé et temps de l'histoire, en déplaçant le cadre de la mémoire de l'intimité psychologique à la dimension de l'univers.

Mais cette « mise en intrigue », qui confère au recueil son unité, n'empêche pas la discontinuité des poèmes. Celle-ci est même volontairement organisée par Hugo, puisqu'alors qu'il changeait les dates de ses poèmes, il n'a pas cherché à établir une chronologie stricte entre les poèmes. *Les Contemplations* ne sont ni un récit autobiographique ni un journal intime, mais les « mémoires d'une âme », ce qui suppose des va-et-vient, des ellipses ou des répétitions dont Hugo cherche à rendre compte dans la discontinuité du livre. Toutefois, s'il n'y a pas de continuité chronologique entre les poèmes, il existe une progression

chronologique dans le recueil, grâce à la façon dont Hugo utilise les dates les plus récentes à la fin de chaque partie, alors qu'au début, il utilise des dates qui couvrent l'ensemble de la période indiquée par la partie. Hugo accentue l'effet de rétrospection du premier livre de la première partie en sortant du cadre temporel indiqué par les dates de celle-ci : les poèmes sont censés avoir été écrits pendant cette période mais ils évoquent une période antérieure. Par un procédé de surimpression, l'époque où les poèmes du livre I sont censés avoir été écrits devient le temps de l'énoncé des poèmes du premier livre de la deuxième partie. « Mémoires d'une âme », le recueil est donné à lire comme un témoignage du passé, fait de poèmes disparates et discontinus, comme si Hugo s'était contenté de les recueillir au fil de sa vie. En réalité, bien des dates ont été changées et l'ordre du recueil a été pensé : c'est en cela qu'on peut parler de contradiction entre la genèse de l'œuvre et l'effet produit. Mais Hugo ne fait pas le récit d'une vie. Il écrit les « mémoires d'une âme », dans le bourgeonnement des poèmes. Parce qu'il se sait temporel, il préfère au récit autobiographique la discontinuité du recueil lyrique et donne à croire que l'auteur des *Contemplations* n'est pas lui-même, mais le temps.

Au terme de notre recherche, nous devons reconnaître le caractère démesuré de son objet. Il est clair en effet que non seulement *Les Contemplations* sont une des œuvres majeures de la poésie française mais que la notion de temps est aussi l'une des plus complexes qui soit, puisqu'elle touche à divers domaines, en particulier linguistique et philosophique. Mais l'intérêt d'un regard croisé sur le sujet est d'aller à l'encontre des idées admises, de chercher à comprendre le sens et le fonctionnement d'un texte, et de soulever des hypothèses qui peuvent s'avérer fructueuses.

▪ **Lyrisme temporel**

Notre travail sur *Les Contemplations* nous a permis ainsi de réfléchir à ce que l'on pourrait appeler le lyrisme temporel. En tant que genre rattaché essentiellement au mode énonciatif du discours, et donc au présent, la poésie lyrique se construit autour d'un acte d'énonciation, lequel, de fait, est temporel. Cette dimension temporelle de l'énonciation est, à notre avis, l'un des objets majeurs du travail poétique. Elle ne recouvre pas seulement l'idée que le poème est

rattaché à un moment d'énonciation, lequel peut être daté ou non, et être considéré selon les poètes comme un pur instant, un moment historique ou un moment fictif. Elle renvoie aussi à l'idée que l'énonciation a une durée, laquelle est mesurée objectivement par le vers. Il faut souligner l'importance de ce fait, car il montre bien que le travail poétique sur le temps de l'énonciation est essentiel dans la poésie. Peut-être existe-t-il une sorte de compensation, dans la poésie lyrique, entre le caractère imprécis du temps de l'énoncé et le caractère précis du temps de l'énonciation : ce rapport s'inverse dans le roman, où le temps de l'histoire, précis, est mesuré en années, mois et jours alors que le temps de la narration est mesuré de façon plus imprécise, en nombre de chapitres ou de pages. L'usage du « blanc » dans la mise en page est une autre façon de marquer le temps de l'énonciation. Aux marges de la parole, le « blanc », respiration, silence, est un déictique rythmique qui rend visible la part temporelle du dire et prolonge l'idée temporelle du vers ou du poème dans la durée lyrique. Enfin, le temps de l'énonciation est irréversible : l'axe syntagmatique est donc l'objet d'un travail poétique aussi important que l'axe paradigmatique. L'ordre du poème, c'est-à-dire le sens dans lequel les mots sont placés, est consubstantiel à sa signification : on ne peut inverser l'ordre des mots, des vers ou des strophes sans dommage pour la signification du poème, alors qu'il importe peu qu'un raisonnement logique soit présenté dans tel ou tel sens. Cet ordre, significatif de « littérarité », est particulièrement important parce que, contrairement au roman qui raconte, traditionnellement, des histoires dont la logique préexiste au texte, il n'y a pas de temps « pré-figuré⁹⁹⁵ » qui préexiste au poème. Il se passe quelque chose dans un poème, qui ne relève pas de la « mise en intrigue », mais qui s'apparente néanmoins à une forme de narrativité. La complexité de l'étude du temps dans la poésie lyrique réside dans le fait que le poème est rattaché lui-même à un ensemble plus vaste : l'œuvre du poète ou le recueil, que celui-ci a composé. Le poème est donc relié à une durée qui le dépasse, laquelle peut être investie par le poète de plusieurs façons. Mais s'il y a un ordre consubstantiel au poème, la discontinuité du recueil, fait de poèmes séparés, implique un ordre de lecture pluriel : on feuillette un recueil de poèmes, ce qu'on ne fait pas avec un roman. Le recueil de poèmes peut être composé : il n'empêche qu'on peut lire le recueil dans l'ordre du texte ou dans le désordre. Cette dualité est aussi l'objet d'un travail poétique : *Les Contemplations* en donnent un exemple magistral.

⁹⁹⁵ Le « temps pré-figuré » est défini par Ricœur comme préexistant à la configuration du texte et correspond à la compréhension du monde de l'action. Voir Ricœur (Paul), *Temps et récit*, Seuil, tome 1, 1983, Première partie, chapitre 3 : « Temps et récit. La triple mimesis ».

Langue, poème, recueil, à ces trois niveaux, la poésie est temporelle. Peut-on aller jusqu'à parler d'un mode de lecture lyrique, non exclusivement linéaire, qui invite à traverser le temps et le recueil dans un sens et dans l'autre, verticalement et horizontalement, exactement comme le schéma du vers et de la strophe invite à le faire, en rappelant un mot, une rime, une image ? La lecture d'un recueil de poèmes prend du temps. Ce n'est ni la lecture du roman « classique » qui va « vite », « droit aux articulations de l'anecdote », qui « considère l'étendue du texte », « ignore les jeux de langage », saute « certains passages (pressentis ennuyeux) », ni la lecture du « texte moderne » qui « ne passe rien », qui « pèse, colle au texte, si l'on peut dire avec application et emportement, qui saisit en chaque point l'asyndète qui coupe les langages – et non l'anecdote » (Roland Barthes, *Le plaisir du texte*⁹⁹⁶). L'expression « une lecture qui prend le temps » s'entend au sens propre et au sens figuré. C'est une lecture sans hâte qui va et s'arrête au gré de ses envies. Si nous prenons le recueil de poèmes à n'importe quelle page, nous pouvons lire tel ou tel poème pour lui-même mais le plaisir du texte n'est pas pour autant séparé de l'existence des autres poèmes, il est lié même à leur existence, qu'ils aient été déjà lus ou non. Le plaisir du poème est dans cette distension qui fait que l'esprit du lecteur s'applique dans le présent du poème mais que ce présent par les échos qu'il suscite, la mémoire qu'il avive, la rêverie qu'il inspire, dure, se prolonge d'un passé et d'un futur, de l'à-venir et du souvenir des autres poèmes. C'est, d'une certaine façon, ce que dit Jean-Marie Gleize, dans son chapitre de *Poésie et figuration*⁹⁹⁷ consacré aux *Contemplations*, intitulé « Le sens est arrêté puis remis en marche », lorsqu'il discerne deux modèles de lecture, un modèle de « lisibilité absolue » et un « modèle de l'indécidable⁹⁹⁸ ». À propos du second qu'il illustre par une lecture de « À quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt » (IV, 12), il écrit : « À mesure que l'on avance dans le poème, le sens recule, il échappe et se reforme ailleurs⁹⁹⁹ » : cet ailleurs dont parle Jean-Marie Gleize, l'opposant à « l'ici et maintenant » du vers et du poème, serait plus temporel que spatial, ce serait la durée lyrique du recueil et ce va-et-vient de la mémoire qui le caractérise.

⁹⁹⁶ Barthes (Roland), *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973, p.21-23.

⁹⁹⁷ Gleize (Jean-Marie), *Poésie et figuration*, Seuil, 1983.

⁹⁹⁸ *Op.cit.*, p. 62

⁹⁹⁹ *Op.cit.*, p.76

▪ Le temps dans *Les Contemplations*

Les Contemplations sont une œuvre du temps. Les dates des poèmes et des deux parties du recueil « Autrefois » (1830-1843) et « Aujourd'hui » (1843-1855) en sont le signe évident.

Mais cette évidence, à savoir *Les Contemplations* racontent vingt-cinq ans de la vie du poète grâce à la disposition des poèmes qui, par leur datation, dessinent une ligne chronologique, éclate dès que l'on s'approche du texte. En effet, toutes les composantes temporelles de l'œuvre relèvent de l'à-peu-près. La ligne chronologique n'est qu'approximative car les dates des poèmes ne se suivent pas. Le regard rétrospectif du poète sur son passé impliqué par la composition du recueil en deux parties n'empêche pas que, dans chaque poème, il adopte une perspective différente. Le poète refuse le point de vue du narrateur dominant son récit en se contentant de donner « les dates de sa pensée » mais la plupart des dates des poèmes sont fausses. Il compose une « mise en intrigue » fondée sur un double renversement tragique mais il ne fait pas un récit où toutes les parties sont agencées en un tout. Il invite le lecteur à lire son livre dans l'ordre, du premier vers au dernier, mais il s'ingénie à préserver la discontinuité des poèmes. Il semble donner des signes annonciateurs des drames à venir mais il refuse d'expliquer tout le présent par le passé ou de croire que le passé contient par avance le présent.

Bref, le temps dans *Les Contemplations* apparaît pluriel et relatif, variable et discontinu dans son rythme et son orientation, mobile et insaisissable comme ce présent qui change à chaque poème. « Qu'est-ce que les *Contemplations* ? » écrit Victor Hugo dans la préface. « C'est ce qu'on pourrait appeler, si le mot n'avait quelque prétention, *les Mémoires d'une âme*. » Le recueil, avec sa durée lyrique, donne l'image d'une conscience dans l'instabilité du présent, « âme qui se raconte », « eau profonde et triste », « nuée sombre », qui se cherche elle-même dans le temps qui passe mais qui sent la permanence de celui qu'il a toujours été. L'inscription des poèmes dans le temps du calendrier est donc en partie un leurre, en partie seulement. Hugo s'intéresse dans *Les Contemplations* au temps de l'âme et au temps du monde et il cherche à les articuler. Ainsi la mémoire est-elle à la fois l'acte réflexif du souvenir, de soi sur soi, et la mémoire universelle des choses. La durée vécue, cette « durée vraie¹⁰⁰⁰ » dont parlera Bergson, est une expérience de la distension de l'âme mesurant l'infini

¹⁰⁰⁰ Bergson (Henri), *La Perception du changement* (1ère éd. 1911), repris dans *La Pensée et le Mouvant* (1ère éd. 1934), PUF, 1959, p. 166.

du temps. Quant aux dates des *Contemplations*, elles constituent ce « tiers-temps¹⁰⁰¹ » dont parle Ricœur entre le temps du monde et le temps de l'âme. Le temps du calendrier, avec ses dates futiles ou graves, rappelle aux hommes leur finitude dans l'infinité du temps cosmique et les liens qui les unissent dans l'histoire.

¹⁰⁰¹ Ricœur (Paul), *Temps et récit*, Seuil, tome 3, 1985, p. 190.

ANNEXE 1.

Tableau des dates des poèmes dans le manuscrit et dans le recueil

Nous proposons un tableau, à partir des données établies par René Journet et Guy Robert¹⁰⁰², permettant de visualiser les dates des poèmes en ayant en regard les dates du recueil et celles du manuscrit.

	Date du recueil	Date du manuscrit
Préface	Guernesey, mars 1856	

Partie I « Autrefois 1830-1843 »

« Un jour je vis, debout au bord des flots mouvants... »		juin 1839	15 juin 1839	
	Numéro du poème	Titre du poème	Date du recueil	Date du manuscrit
Livre I Aurore	1	À ma fille	Paris, octobre 1842	5 juin 1839
	2	« Le poète s'en va dans les champs... »	Les Roches, juin 1831	31 octobre 1843
	3	Mes deux filles	La Terrasse, près d'Enghien, juin 1842	10 juin 1842 (ou 1855)
	4	« Le firmament est plein de la vaste clarté... »	La Terrasse, avril 1840	19 mars 1855
	5	À André Chénier	Les Roches, juillet 1830	14 octobre 1854
	6	La vie aux champs	La Terrasse, août 1840	2 août 1846
	7	Réponse à un acte d'accusation	Paris, janvier 1834	24 octobre 1854
	8	Suite	Jersey, juin 1855	3 novembre 1854
	9	« Le poème exploré se lamente... »	Paris, janvier 1834	1 ^{er} novembre 1854
	10	À madame D. G. de G.	Paris, 1840 –	27 août 1840

¹⁰⁰² Journet (René) et Robert (Guy), *Le Manuscrit des Contemplations*, Annales littéraires de l'université de Besançon, Les Belles Lettres, Tome III, fasc. 5, 1956.

			Jersey, 1855	
11	Lise		Mai 1843	Mai 1843
12	Vere novo		Mai 1831	14 octobre 1854
13	À propos d'Horace		Paris, mai 1831	31 mai 1855
14	À Granville, en 1836		Granville, juin 1836	10 octobre 1854
15	La coccinelle		Paris, mai 1830	10 octobre 1854
16	Vers 1820		---	18 octobre 1854
17	À M. Froment-Meurice		Paris, 22 octobre 1841	22 octobre 1841
18	Les oiseaux		Paris, mai 1835	14 octobre 1854
19	Vieille chanson du jeune temps		Paris, juin 1831	Nuit du 18 janvier 1855
20	À un poète aveugle		Paris, mai 1842	Paris, mai 1842
21	« Elle était déchaussée, elle était décoiffée... »		Mont-l'Am., juin 183.	16 avril 1853, Jersey
22	La fête chez Thérèse		Avril 18..	16 février 1840
23	L'enfance		Paris, janvier 1835	22 janvier 1855
24	« Heureux l'homme, occupé de l'éternel destin... »		Paris, septembre 1842	19 septembre 1846
25	Unité		Granville, juillet 1836	2 juillet 1853, Jersey
26	Quelques mots à un autre		Paris, novembre 1834	17 novembre 1854
27	« Oui, je suis le rêveur ; je suis le camarade... »		Les Roches, août 1835	15 octobre 1854
28	« Il faut que le poète, épris d'ombre et d'azur... »		Paris, mai 1842	19 mai 1847
29	Halte en marchant		Forêt de Compiègne, juin 1837	17 avril – 7 mai 1855

	Numéro du poème	Titre du poème	Date du recueil	Date du manuscrit
Livre II	1	Premier mai	Saint-Germain, 1 ^{er} mai 18..	29 mars 1855
L'âme en fleur	2	« Mes vers fuiraient, doux et frêles... »	Paris, mars 18..	22 mars 1841
	3	Le rouet d'Omphale	Juin 18..	20 juin 1843
	4	Chanson	Mai 18..	12 juillet 1846
	5	Hier au soir	Mai 18..	4 juin 1843
	6	Lettre	Près le Tréport, juin 18..	15 mai 1839
	7	« Nous allions au verger... »	Triel, juillet 18..	5 juin 1853
	8	« Tu peux, comme il te plaît, me faire jeune ou vieux... »	Paris, juin 18..	16 juin 1855
	9	En écoutant les oiseaux	Caudebec, septembre 183.	10 juin 1855
	10	« Mon bras pressait ta taille frêle... »	Forêt de Fontainebleau, juillet 18..	Etampes, 25 août 1834
	11	« Les femmes sont sur la terre... »	Paris, avril 18..	7 avril 1855
	12	Églogue	Septembre 18..	28 septembre 1846
	13	« Viens ! – Une flûte invisible... »	Les Metz, août 18..	8 septembre 1846
	14	Billet du matin	Paris, juin 18..	14 avril 1855
	15	Paroles dans l'ombre	Paris, octobre 18..	3 novembre 1846
	16	« L'hirondelle au printemps cherche les vieilles tours... »	Fontainebleau, juin 18..	[pas de date]
	17	Sous les arbres	Juin 18..	21 octobre 1854
	18	« Je sais bien qu'il est d'usage... »	Chelles, septembre 18..	17 juin 1855
	19	N'envions rien	Août 18..	20 août 1854
	20	Il fait froid	Décembre 18..	31 décembre 1838
	21	« Il lui disait : Vois-tu, si tous deux nous pouvions... »	Juillet 18..	27 juillet 1846
	22	« Aimons toujours ! aimons encore !... »	Mai 18..	Mai 1843
	23	Après l'hiver	Juin 18..	18 juin 1855
	24	« Que le sort, quel qu'il soit, vous trouve toujours grande !... »	Octobre 18..	21 mai 1840

	25	« Je respire où tu palpites... »	Août 18..	1 ^{er} décembre (1854 ?)
	26	Crépuscule	Chelles, août 18..	20 février 1854, Jersey
	27	La nichée sous le portail	Lagny, juin 18..	17 juin 1855
	28	Un soir que je regardais le ciel	Montf., septembre 18.. – Brux., janvier 18..	26 janvier 1846

	Numéro du poème	Titre du poème	Date du recueil	Date du manuscrit
Livre III Les luttes et les rêves	1	Écrit sur un exemplaire de la « Divina Commedia »	Juillet 1843	Jersey, 22 juillet 1853
	2	Melancholia	Paris, juillet 1838	9 juillet (1846 - 1854 ?)
	3	Saturne	Avril 1839	30 avril 1839
	4	Écrit au bas d'un crucifix	Mars 1842	Nuit du 4 au 5 mars 1847
	5	Quia pulvis es	Février 1843	3 février 1843
	6	La source	Octobre 1846	4 octobre 1846
	7	La statue	Février 1843	7 février 1855
	8	« Je lisais. Que lisais-je ? Oh ! le vieux livre austère... »	Juillet 1843	24 janvier 1855
	9	« Jeune fille, la grâce emplit tes dix-sept ans... »	Février 1843	14 janvier 1855
	10	Amour	Juillet 1843	5 mars 1855
	11	?	Octobre 1840	20 octobre 1846
	12	Explication	Novembre 1840	5 octobre 1854
	13	La chouette	Mai 1843	10 mai (1854 - 1855 ?)
	14	À la mère de l'enfant mort	Avril 1843	21 juillet 1846
	15	Épitaphe	Mai 1843	11 mai 1843
	16	Le maître d'études	Juin 1843	14 juin 1855
	17	Chose vue un jour de printemps	Avril 1840	4 février 1854
	18	Intérieur	Septembre 1841	10 septembre 1841
	19	Baraques de la foire	Juin 1842	6 juin 1854
	20	Insomnie	1843, nuit	Nuit du 9 au 10 novembre 1853
	21	Écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique	Juin 1833	8 juin 1839
	22	« La clarté du dehors ne distrait pas mon âme... »	Ingouville, mai 1843	24 mai (1854 ?)
	23	Le revenant	Août 1843	18 août (1854 ?)
	24	Aux arbres	Juin 1843	9 Juin 1843
	25	« L'enfant, voyant l'aïeule à filer occupée... »	Cauterets, 25 août 1843	25 août 1843
	26	Joies du soir	Biarritz, juillet 1843	13 décembre 1854
	27	« J'aime l'araignée... »	Juillet 1842	12 juillet 1855
	28	Le poète	Paris, avril 1835	2 novembre 1854

	29	La nature	Janvier 1843	12 janvier 1854
	30	Magnitudo parvi	Ingouville, août 1839	1 ^{er} février 1855

Partie II « Aujourd'hui 1843-1855 »

	Numéro du poème	Titre du poème	Date du recueil	Date du manuscrit
Livre IV Pauca meae	1	« Pure innocence ! Vertu sainte !... »	Janvier 1843	22 janvier 1855
	2	15 février 1843	Dans l'église, 15 février 1843	15 février 1843
	3	Trois ans après	Novembre 1846	10 novembre 1846
	4	« Oh ! je fus comme fou dans le premier moment... »	Jersey, Marine- Terrace, 4 septembre 1852	[pas de date] (1846 ?)
	5	« Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin... »	Novembre 1846, jour des morts	1 ^{er} novembre 1846
	6	« Quand nous habitions tous ensemble... »	Villequier, 4 septembre 1844	16 octobre 1846
	7	« Elle était pâle, et pourtant rose... »	Octobre 1846	12 octobre 1846
	8	« À qui donc sommes-nous ? Qui nous a ? qui nous mène ?... »	Villequier, 4 septembre 1845	25 avril 1854
	9	« Ô souvenirs ! printemps ! aurore ! »	Villequier, 4 septembre 1846	[pas de date] (1846 ?)
	10	« Pendant que le marin, qui calcule et qui doute... »	Avril 1847	8 avril 1847
	11	« On vit, on parle, on a le ciel et les nuages... »	11 juillet 1846, en revenant du cimetière	11 juillet 1846 – en revenant du cimetière de St Mandé
	12	À quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt	Octobre 1853	11 octobre 1841
	13	Veni, vidi, vixi	Avril 1848	11 avril 1848
	14	« Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne... »	3 septembre 1847	4 octobre 1847
	15	À Villequier	Villequier, 4 septembre 1847	24 octobre 1846
	16	Mors	Mars 1854	14 mars 1854
	17	Charles Vacquerie	Jersey, 4 septembre 1852	[pas de date] (1854 ?)

	Numéro du poème	Titre du poème	Date du recueil	Date du manuscrit
Livre V En marche	1	À Aug. V.	Jersey, Marine-Terrace, 4 septembre 1852	23 décembre 1854
	2	Au fils d'un poète	Bruxelles, juillet 1852	16 juillet 1852
	3	Écrit en 1846 Écrit en 1855	Paris, juin 1846 Jersey, janvier 1855	12 novembre 1854 10 janvier 1855, Jersey
	4	« La source tombait du rocher... »	Avril 1854	21 avril 1854
	5	À mademoiselle Louise B.	Marine-Terrace, juin 1855	27 juillet 1855
	6	À vous qui êtes là	Marine-Terrace, janvier 1855	27 mai 1855
	7	« Pour l'erreur, éclairer, c'est apostasier... »	Marine-Terrace, novembre 1854	11 novembre 1854
	8	À Jules J.	Marine-Terrace, décembre 1854	22 août 1855
	9	Le mendiant	Décembre 1834	20 octobre 1854
	10	Aux Feuillantines	Marine-Terrace, août 1855	10 août 1846
	11	Ponto	Marine-Terrace, 3 mars 1855	3 mars 1855
	12	Dolorosae	Marine-Terrace, août 1855	14 juillet 1855
	13	Paroles sur la dune	5 août 1854, anniversaire de mon arrivée à Jersey	5 août 1854 anniversaire de mon arrivée à Jersey
	14	Claire P.	Juin 1854	14 décembre 1854
	15	À Alexandre D.	Marine-Terrace, décembre 1854	30 juillet 1855
	16	Lueur au couchant	Marine-Terrace, juillet 1855	30 avril 1855
	17	Mugitusque boum	Marine-Terrace, juillet 1855	26 juillet 1855
	18	Apparition	Jersey, septembre 1855	2 3 août 1855
	19	Au poète qui m'envoie	11 décembre	11 décembre [1841]

		une plume d'aigle		
	20	Cérigo	Juin 1855	11 juin 1855
	21	À Paul M.	Marine-Terrace, août 1855	19 août 1855
	22	« Je payai le pêcheur qui passa son chemin... »	Jersey, grève d'Azette, juillet 1855	17 juillet 1855
	23	Pasteurs et troupeaux	Jersey, Grouville, avril 1855	La Corbière, 17 décembre 1854
	24	« J'ai cueilli cette fleur pour toi sur la colline... »	Ile de Serk, août 1855	Boulay-Bay - 28 août 1852
	25	« Ô strophe du poète, autrefois, dans les fleurs... »	Jersey, novembre 1854	4 novembre 1854
	26	Les malheureux	Marine-Terrace, septembre 1855	17 septembre 1855

Livre VI	Numéro du poème	Titre du poème	Date du recueil	Date du manuscrit
Au bord de l'infini	1	Le Pont	Jersey, décembre 1852	13 octobre 1854
	2	Ibo	Au dolmen de Rozel, janvier 1853	24 juillet 1854
	3	« Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre... »	Au dolmen de Rozel, avril 1853	17 avril 1854
	4	« Écoutez. Je suis Jean. J'ai vu des choses sombres... »	Serk, juillet 1853	[pas de date] (1846 ?)
	5	Croire, mais pas en nous	Marine-Terrace, décembre 1854	11 décembre 1854
	6	Pleurs dans la nuit	Jersey, cimetière de Saint-Jean, avril 1854	25 - 30 avril 1854
	7	« Un jour, le morne esprit, le prophète sublime... »	Jersey, septembre 1855	4 septembre 1846
	8	Claire	Décembre 1846	27 décembre 1854
	9	À la fenêtre, pendant la nuit	Marine-Terrace, avril 1854	29 avril 1854
	10	Éclaircie	Marine-Terrace, juillet 1855	4 juillet 1855
	11	« Oh ! par nos vils plaisirs, nos appétits, nos fanges... »	Juin 1855	20 août 1855
	12	Aux anges qui nous voient	Juin 1855	4 octobre 1855
	13	Cadaver	Au cimetière, août 1855	9 août 1855
	14	« Ô gouffre ! l'âme plonge et rapporte le doute... »	Marine-Terrace, septembre 1853	[pas de date] (1854 ?)
	15	À celle qui est voilée	Marine-Terrace, janvier 1854	11 janvier 1855
	16	Horror	Marine-Terrace, nuit du 30 mars 1854	Fini dans la nuit du 31 mars 1854
	17	Dolor	Marine-Terrace, 31 mars 1854	30 mars 1854
	18	« Hélas ! tout est sépulcre. On en sort, on y tombe... »	Au dolmen de la Corbière, juin 1855	9 juin 1854
	19	Voyage de nuit	Marine-Terrace,	30 octobre 1854

			octobre 1855	
	20	Relligio	Marine-Terrace, octobre 1855	10 octobre 1854
	21	Spes	Janvier 1856	17 janvier 1855
	22	Ce que c'est que la mort	Au dolmen de la tour Blanche, jour des Morts, novembre 1854	8 décembre 1854
	23	Les mages	Janvier 1856	24 avril 1855
	24	En frappant à une porte	Marine-Terrace, 4 septembre 1855	29 décembre 1854
	25	Nomen, numen, lumen	Minuit, au dolmen du Faldouet, mars 1855	1 ^{er} mars 1855
	26	Ce que dit la bouche d'ombre	Jersey, 1855	1 ^{er} - 13 octobre 1854
À celle qui est restée en France			Guernesey, 2 novembre 1855, jour des morts	Guernesey, 2 novembre 1855, jour des morts

Annexe 2.

Tableau chronologique de la rédaction des poèmes

Nous reproduisons les informations données par Pierre Laforgue, dans son édition des *Contemplations*, Flammarion-GF, 1995, de la page 443 à 448.

DATE du Manuscrit	TITRE	DATE du RECUEIL
1834, 25 août	II, X. « <i>Mon bras pressait ta taille... »</i>	18... Juillet
1838, 31 déc.	II, XX. Il fait froid.	18... Décembre
1839, 30 avril	II, III. Saturne.	1839. Avril
15 mai	Lettre	18... juin
5 juin	I, I. À ma fille.	1842. Octobre
8 juin	III, I. Écrit sur la plinthe...	1833. Juin
15 juin	« <i>Un jour, je vis debout... »</i>	1839. Juin
1840, 16 février	I, XXII. La Fête chez Thérèse.	18... Avril
21 mai	II, XXIV. « <i>Que le sort, quel qu'il soit... »</i>	18... Octobre
27 août	I, X. À Madame D. G. de G.	1840-1855
1841, 22 mars	II, II. « <i>Mes vers fuiraient... »</i>	18... Mars
10 sept.	III, XVIII. Intérieur.	1841. Septembre
11 octobre	IV, XII. À quoi songeaient...	1853. Octobre
22 octobre	I, XVII. À M. Froment Meurice	1841. Octobre
1842, mai	I, XX. À un poète aveugle.	1842. Mai
10 juin	I, III. Mes deux filles.	1842. Juin
1843, 3 février	III, V. Quia pulvis es.	1843. Février
15 février	IV, II. 15 février 1843	1843. 15 Février
11 mai	III, XV. Épitaphe.	1843. Mai
Mai	I, XI. Lise.	1843. Mai
Mai	II, XXII. « <i>Aimons toujours ! ... »</i>	18... Mai
4 juin	II, V. Hier au soir.	18... Mai
Juin	III, XXIV. Aux arbres.	1843. Juin
20 juin	II, III. Le Rouet d'Omphale.	18... Juin
25 août	III, XXV. « <i>L'enfant voyait l'aïeule... »</i>	1843. Août
31 octobre	I, II. « <i>Le poète s'en va dans les champs... »</i>	1831. Juin
1846, 26 janvier	II, XXVIII. « <i>Un soir que je regardais... »</i>	18... Janvier
11 juillet	IV, XI. « <i>On vit, on parle... »</i>	1846. 11 Juillet
12 juillet	II, IV. Chanson.	18... Mai
21 juillet	III, XIV. À la mère de l'enfant mort	1843. Avril
27 juillet	II, XXI. « <i>Il lui disait : Vois-tu... »</i>	18... Juillet
2 août	I, VI. La Vie aux champs.	1840. Août
10 août	V, X. Aux Feuillantines.	1855. Août
4 septembre	VI, VII. « <i>Un jour, le morne esprit... »</i>	1855. Septembre
8 septembre	II, XIII. « <i>Viens, une flûte invisible... »</i>	18... Août

19 septembre	I, XXIV. « <i>Heureux l'homme occupé...</i> »	1842. Septembre
22 septembre	II, XII. Églogue.	18... Septembre
4 octobre	III, VI. La Source.	1846. Octobre
12 octobre	IV, VII. « <i>Elle était pâle....</i> »	1846. Octobre
16 octobre	IV, VI. « <i>Quand nous habitons tous ensemble...</i> »	1844. 4 Septembre
20 octobre	III, XI. ?	1840. Octobre
24 octobre	IV, XV. À Villequier.	1847. 4 Septembre
1 ^{er} novembre	IV, V. « <i>Elle avait pris ce pli...</i> »	1846. 1 ^{er} Novembre
3 novembre	II, XV. Paroles dans l'ombre	18... Octobre
10 novembre	IV, III. Trois ans après.	1846. Novembre
1847 , 4-5 mars	III, IV. Écrit au bas d'un crucifix	1842. Mars
8 avril	IV, X. « <i>Pendant que le marin...</i> »	1847. Avril
19 mai	I, XXVIII. « <i>Il faut que le poète ...</i> »	1842. Mai
4 octobre	IV, XIV. « <i>Demain, dès l'aube...</i> »	1847. 3 Septembre
1848 , 11 avril	IV, XIII. Veni, vidi, vixi.	1848. Avril
1852 , 16 juillet	V, II. Au fils d'un poète.	1852. Juillet
31 août	V, XXIV. « <i>J'ai cueilli cette fleur...</i> »	1855. Août
1853 , 16 avril	I, XXI. « <i>Elle était déchaussée...</i> »	183.. Juin
5 juin	II, VII. « <i>Nous allions au verger...</i> »	18... Juillet
2 juillet	I, XXV. Unité.	1836. Juillet
22 juillet	III, I. « <i>Écrit sur un exemplaire...</i> »	1843. Juillet
9-10 novembre	III, XX. Insomnie.	1843.
1854 , 12 janvier	III, XXIX. La Nature	1843 Janvier
3 février	III, XVII. Chose vue un jour de printemps.	1840. Avril
20 février	IV, XXVI. Crépuscule.	18... Août
14 mars	IV, XVI. Mors.	1854. Mars
30 mars	VI, XVII. Dolor.	1854. 31 Mars
31 mars	VI, XVI. Horror.	1854. 30 Mars.
17 avril	VI, III. « <i>Un spectre m'attendait...</i> »	1853. Avril
21 avril	V, IV. « <i>La source tombait du rocher...</i> »	1854. Avril
25 avril	IV, VIII. « <i>À qui donc sommes-nous ?...</i> »	1845. 4 Septembre
29 avril	VI, IX. À la fenêtre, pendant la nuit.	1854. Avril
25-30 avril	VI, III. Pleurs dans la nuit.	1854. Avril
6 juin	III, XIX. Baraques de la foire.	1842. Juin
24 juillet	VI, II. Ibo.	1853. Janvier
5 août	V, XIII. Paroles sur la dune.	1854. 5 août
20 août	II, XIX. N'envions rien.	18... Août
5 octobre	III, XII. Explication.	1840. Novembre
10 octobre	I, XIV. À Granville en 1836.	1836. Juin
10 octobre	VI, XX. Relligio.	1855. Octobre
10 octobre	I, XV. La Coccinelle.	1830. Mai
13 octobre	VI, I. Le Pont.	1852. Décembre
1-13 octobre	VI, XXVI. Ce que dit la bouche d'ombre.	1855. Jersey
14 octobre	I, V. À André Chénier.	1830. juillet
14 octobre	I, XII. Vere novo.	1831. Mai

14 octobre	I, XVIII. Les Oiseaux.	1835. Mai
15 octobre	I, XXVII « <i>Oui, je suis le rêveur...</i> »	1835. Août
18 octobre	I, XVI. Vers 1820.	Sans date
20 octobre	V, IX. Le Mendiant.	1834. Décembre
21 octobre	II, XVII. Sous les arbres.	18... Juin
24 octobre	I, VII. Réponse à un acte d'accusation.	1834. Janvier
30 octobre	VI, XIX. Voyage de nuit.	1855. Octobre
1 ^{er} Novembre	I, IX. « <i>Le poète éploré se lamente...</i> »	1834. Janvier
2 novembre	III, XXVIII. Le Poète.	1835. Avril
3 novembre	I, VIII. Suite.	1855. Juin
4 novembre	V, XXV. « <i>Ô strophe du poète...</i> »	1854. Novembre
11 novembre	V, VII. « <i>Pour l'erreur, éclairer...</i> »	1854. Novembre
12 novembre	V, III. Écrit en 1846.	1846. Juin
17 novembre	I, XXVI. Quelques mots à un autre	1834. Novembre
8 décembre	VI, XXII. Ce que c'est que la mort	1854. Décembre
11 décembre	VI, V. Croire, mais pas en nous.	1854. Décembre
13 décembre	III, XXVI. Joies du soir.	1843. Juillet
14 décembre	V, XIV. Claire P.	1854. Juin
17 décembre	V, XXIII. Pasteurs et troupeaux.	1855. Avril
23 décembre	V, I. À Auguste V.	1852. 4 Septembre
27 décembre	VI, VIII. Claire.	1846. Décembre
29 décembre	VI, XXIV. En frappant à une porte.	1855. 4 Septembre
1855 , 10 janvier	V, II. Écrit en 1855.	1855. Janvier
11 janvier.	VI, XV. À celle qui est voilée.	1854. Janvier
14 janvier	III, IX. « <i>Jeune fille, la grâce...</i> »	1843. Février
17 janvier	VI, XXI. Spes.	1856. Janvier
18 janvier	I, XIX. Vieille chanson du jeune temps.	1831. Janvier
22 janvier	I, XXIII. L'Enfance.	1835. Janvier
24 janvier	III, VIII. « <i>Je lisais. Que lisais-je ?...</i> »	1843. Juillet
1 ^{er} février	III, XXX. Magnitudo parvi.	1839. Août
7 février	III, VII. La Statue.	1855. Mars
1 ^{er} mars	VI, XXV. Nomen, numen, lumen.	1855. Mars
3 mars	V, XI. Ponto.	1855. Mars
5 mars	III, X. Amour.	1843. Juillet
19 mars	I, IV. « <i>Le firmament est plein...</i> »	1840. Avril
29 mars	II, I. Premier mai.	18... 1 ^{er} mai
7 avril	II, XI. « <i>Les femmes sont sur la terre...</i> »	18... Avril
14 avril	II, XIV. Billet du matin.	18... Juin
24 avril	VI, XXIII. Les Mages.	1856. Janvier
30 avril	V, XVI. Lueur au couchant.	1855. Juillet
7 mai	I, XXIX. Halte en marchant.	1837. Juin
27 mai	V, VI. À vous qui êtes là.	1855. Janvier
31 mai-2 juin	I, XIII. À propos d'Horace.	1831. Mai
10 juin	II, IX. En écoutant les oiseaux.	183.. Juin
11 juin	V, XX. Cérigo.	1855. Juin

14 juin	III, XVI. Le Maître d'études.	1843. Juin
16 juin	II, VIII. « <i>Tu peux, comme il te plaît...</i> »	18... Juin
17 juin	II, XVIII. « Je sais bien qu'il est d'usage... »	18... Septembre
17 juin	II, XXVII. La nichée sous le portail.	18... Juin
18 juin	II, XXIII. Après l'hiver.	18... Juin
4 juillet	VI, X. Éclaircie.	1855. Juillet
12 juillet	III, XXVII. « <i>J'aime l'araignée...</i> »	1842. Juillet
14 juillet	V, XII. Dolorosae	1855. Août
17 juillet	V, XXII. « <i>Je payai le pêcheur...</i> »	1855. Juillet
26 juillet	V, XVII. Mugitusque boum.	1855. Juillet
27 juillet	V, V. À Mademoiselle Louise B.	1855. Juin
30 juillet	V, XV. À Alexandre D.	1854. Décembre
9 août	VI, XIII. Cadaver.	1855. Août
19 août	V, XXI. À Paul M.	1855. Août
20 août	VI, XI. « <i>Oh ! par nos vils plaisirs...</i> »	1855. Juin
22 août	V, VIII. À Jules J.	1854. Décembre
23 août	V, XVIII. Apparition.	1855. Septembre
17 septembre	V, XXVI. Les Malheureux.	1855. Septembre
4 octobre	VI, XII. Aux anges qui nous voient.	1855. Juin
2 novembre	À celle qui est restée en France.	1855. 2 novembre

INDEX DES POÈMES CITES DANS *LES CONTEMPLATIONS*

Ci-dessous, on trouvera les pages où sont mentionnés les poèmes des *Contemplations*. Les indications en italique signifient que la mention se situe dans les notes de bas de page ; celles en gras signifient que le poème fait l'objet d'une analyse plus développée.

Titre du poème	Localisation dans le texte
À Alexandre D. [V, 15]	p. 395, 461, 463
À André Chénier [I, 5]	p. 111, 394, 417, 458
À Auguste V. [V, 1]	p. 394, 461, 462
À celle qui est restée en France	p. 41, 81, 83, 159, 197, 370, 387, 396, 400, 426-430 , 434, 444- 448 , 457, 475
À celle qui est voilée [VI, 15]	p. 422
À Granville, en 1836 [I, 14]	p. 83, 440, 451
« Aimons toujours ! aimons encore !... » [II, 22]	p. 393, 408
À Jules J. [V, 8]	p. 395, 396, 463, 464 , 472.
À la fenêtre, pendant la nuit [VI, 9]	p. 64, 70, 84, 88, 291, 325- 332 , 417, 423
À la mère de l'enfant mort [III, 14]	p. 309, 408, 442
À madame D. G. de G. [I, 10]	p. 83, 111, 469
À mademoiselle Louise B. [V, 5]	p. 222, 395
À ma fille [I, 1]	p. 197, 292, 393, 440-441 , 444, 466
À Paul M. [V, 21]	p. 395
Après l'hiver [II, 23]	p. 84, 418
À propos d'Horace [I, 13]	p. 127, 157, 435, 453
« À qui donc sommes-nous ? Qui nous a ? ... » [IV, 8]	p. 394, 432, 467-468
À quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt [IV, 12]	p. 470 , 497

Au fils d'un poète [V, 2]	p. 46, 419, 459, 463
À un poète aveugle [I, 20]	p. 460
Au poète qui m'envoie une plume d'aigle [V, 19]	p. 462
Aux anges qui nous voient [VI, 12]	p. 313, 396, 419, 423
Aux arbres [III, 24]	p. 408, 438
Aux Feuillantines [V, 10]	p. 157, 215, 219, 222, 228, 244-261 , 406, 436, 473
À Villequier [IV, 15]	p. 157, 197, 242, 301, 317, 393, 409, 433-434
À vous qui êtes là [V, 6]	p. 44, 463, 464, 465, 473
Baraques de la foire [III, 19]	p. 394, 432
Billet du matin [II, 14]	p. 81, 83, 344, 395
Cadaver [VI, 13]	p. 62, 316, 452
Ce que c'est que la mort [VI, 22]	p. 83, 452
Ce que dit la bouche d'ombre [VI, 26]	p. 6, 81, 159, 287-293 , 325, 332, 335, 339-352 , 394, 400, 424, 431, 444, 446, 448, 484, 486, 488, 494
Chanson [II, 4]	p. 83
Charles Vacquerie [IV, 17]	p. 197, 377, 462
Chose vue un jour de printemps [III, 17]	p. 84, 269, 377
Claire [VI, 8]	p. 262, 396, 423, 454, 458
Claire P. [V, 14]	p. 324, 396
Coccinelle (La) [I, 15]	p. 377, 453
Crépuscule [II, 26]	p. 84, 186, 188, 190, 199 , 202, 395
Croire, mais pas en nous [VI, 5]	p. 421
« Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit... » [IV, 14]	p. 1, 51, 80, 87, 92, 101, 157, 393, 409, 432

Dolor [VI, 17]	p. 93, 394, 455
Dolorosae [V, 12]	p. 132
Éclaircie [VI, 10]	p. 84, 153 , 186, 189, 204-208 , 289, 396
« Écoutez. Je suis Jean. J'ai vu des choses sombres... » [VI, 4]	p. 81, 110, 419, 420 , 423
Écrit au bas d'un crucifix [III, 4]	p. 81
Écrit en 1846. Écrit en 1855 [V, 3]	p. 92, 94, 159, 267, 395, 419, 434 , 436, 451, 471-472
Écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique [III, 1]	p. 81
Écrit sur un exemplaire de la « Divina Commedia » [III, 1]	p. 81
« Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin... » [IV, 5]	p. 87, 148, 236-243 , 244
« Elle était déchaussée, elle était décoiffée... » [I, 21]	p. 83, 134, 166, 167
« Elle était pâle, et pourtant rose... » [IV, 7]	p. 134, 246-261 , 393
En écoutant les oiseaux [II, 9]	p. 84
Enfance (L') [I, 23]	p. 127, 377, 442
En frappant à une porte [VI, 14]	p. 84, 194, 199, 324, 393, 423, 435-437 , 454
Épitaphe [III, 15]	p. 376, 408, 442
Explication [III, 12]	p. 394
Fête chez Thérèse (La) [I, 22]	p. 393
Halte en marchant [I, 29]	p. 84, 100, 221, 271, 441, 452
« Hélas ! tout est sépulcre. On en sort, on y tombe... » [VI, 18]	p. 297, 419, 423, 452
« Heureux l'homme, occupé de l'éternel destin... » [I, 24]	p. 111, 157, 186, 189, 190-192
Hier au soir [II, 5]	p. 62, 64, 83, 92, 132, 408, 418

Horror [VI, 16]	p. 83, 271, 281, 394, 423, 454
Ibo [VI, 2]	p. 166, 281-287 , 338, 394, 486
Il fait froid [II, 20]	p. 84, 376, 418
« Il lui disait : Voi s-tu, si tous deux nous pouvions... » [II, 21]	p. 418
Insomnie [III, 20]	p. 393, 432
Intérieur [III, 18]	p. 269, 432
« J'ai cueilli cette fleur pour toi sur la colline... » [V, 24]	p. 419
« J'aime l'araignée et j'aime l'ortie... » [III, 27]	p. 349-352
« Je lisais. Que lisais-je ? Oh ! le vieux livre austère... » [III, 8]	p. 5, 204, 395
« Jeune fille, la grâce emplit tes dix-sept ans... » [III, 9]	p. 468
Joies du soir [III, 26]	p. 84, 112, 199 , 313, 442
« La clarté du dehors ne distrait pas mon âme... » [II, 28]	p. 69, 84, 87, 188, 199-201 , 222, 418, 442
« Le firmament est plein de la vaste clarté... » [I, 4]	p. 187, 190, 192-193 , 203, 395, 406
« Le poète s'en va dans les champs... » [I, 2]	p. 172-176 , 186, 187, 188, 189, 408, 422
« Les femmes sont sur la terre... » [II, 11]	p. 436
Lettre [II, 6]	p. 64, 81, 84-85 , 101, 136 , 149, 202-204 , 393, 418, 473
« L'hirondelle au printemps cherche les vieilles tours... » []	p. 418
Lise [I, 11]	p. 51, 214, 222-231 , 244, 408, 453
Lueur au couchant [V, 16]	p. 84, 265-266
Mages (Les) [VI, 23]	p. 159, 270, 286, 335, 396
Magnitudo parvi [III, 30]	p. 64, 70, 92, 128-129 , 159, 211, 324, 335 ,

	342, 396, 483
Maître d'études (Le) [III, 16]	p. 377
Malheureux (Les) [V, 26]	p. 159, 215, 216-221 , 269, 416
Melancholia [III, 2]	p. 62, 157, 159, 269, 275-280 , 396
Mendiant (Le) [V, 9]	p. 474
Mes deux filles [I, 3]	p. 157, 186-189 , 194-196 , 215, 392
« Mes vers fuiraient, doux et frêles... » [II, 2]	p. 83
Mors [IV, 16]	p. 394
Mugitusque boum [V, 17]	p. 210
Nature (La) [III, 29]	p. 426
Nichée sous le portail (La) [II, 27]	p. 377
Nomen, numen, lumen [VI, 25]	p. 211-212 , 396, 405
« Nous allions au verger... » [II, 7]	p. 157
« Ô gouffre ! l'âme plonge et rapporte le doute... » [VI, 14]	p. 197, 199, 423
« Oh ! je fus comme fou dans le premier moment... » [IV, 4]	p. 233-236 , 409, 443, 453, 461
Oiseaux (Les) [I, 18]	p. 394
« On vit, on parle, on a le ciel et les nuages... » [IV, 11]	p. 83, 149-152 , 297, 419, 452, 458
« Ô souvenirs ! printemps ! aurore ! » [IV, 9]	p.69, 215, 244-261 , 409
« Ô strophe du poète, autrefois, dans les fleurs... » [V, 25]	p. 443
« Oui, je suis le rêveur ; je suis le camarade... » [I, 27]	p. 377, 394, 417, 422
Paroles dans l'ombre [II, 15]	p. 81, 418
Paroles sur la dune [V, 13]	p. 81, 83, 85, 93, 166, 209, 394, 419
Pasteurs et troupeaux [V, 23]	p. 395

« Pendant que le marin, qui calcule et qui doute... » [IV, 10]	p. 419, 432, 445
Pleurs dans la nuit [VI, 3]	p. 64, 84, 108, 157, 159, 197-199 , 313-317 , 333, 347, 348, 394
Pont (Le) [VI, 1]	p. 394, 416
Ponto [V, 11]	p. 395, 419, 473
« Pour l'erreur, éclairer, c'est apostasier... » [V, 7]	p. 395
Premier mai [II, 1]	p. 83, 100, 105, 109, 395, 417, 418
« Pure innocence ! Vertu sainte !... » [IV, 1]	p. 233, 426, 439, 466, 468, 473
« Quand nous habitons tous ensemble... » [IV, 6]	p. 51, 149 , 166, 222, 234, 241-243 , 377, 393, 409, 432, 453
Quelques mots à un autre [I, 26]	p. 81, 128, 267, 418
Quia pulvis es [III, 5]	p. 297, 408, 468
15 février 1843 [IV, 2]	p. 63, 84, 103, 157, 233, 256, 393, 408, 465-466
Relligio [VI, 20]	p. 104, 130-131 , 394
Réponse à un acte d'accusation [I, 7]	p. 62, 81, 94, 157, 265, 267 , 270 , 394, 417, 418, 457
Revenant (Le) [III, 23]	p. 157, 306-313 , 317, 377, 442, 443
Rouet d'Omphale (Le) [II, 3]	p. 83, 377
Saturne [III, 3]	p. 92, 314, 333-338 , 345, 393
Source (La) [III, 6]	p. 392
Spes [VI, 21]	p. 169-172 , 295, 434
Statue (La) [III, 7]	p. 468
Suite [I, 8]	p. 81, 268, 270
Trois ans après [IV, 3]	p. 83, 93, 106, 129, 132, 233, 301, 409, 419, 435-436 , 439, 443, 467-468
« Tu peux, comme il te plaît, me faire jeune	p. 418

ou vieux... » [II, 8]	
Unité [I, 25]	p. 64, 92, 127, 157, 188, 208-211 , 341, 452, 476
« Un jour je vis, debout au bord des flots mouvants... »	p. 126, 427, 444 , 473
« Un jour, le morne esprit, le prophète sublime... » [VI, 7]	p. 409
Un soir que je regardais le ciel [II, 28]	p. 69, 84, 87, 222, 418
« Un spectre m’attendait dans un grand angle... » [VI, 3]	p. 62, 110, 302-306 , 317, 394, 421, 423, 424
Veni, vidi, vixi [IV, 13]	p. 64, 93, 132, 133, 433 , 437
Vere novo [I, 12]	p. 394
Vers 1820 [I, 16]	p. 83, 84, 394, 453
Vie aux champs (La) [I, 6]	p. 265, 273-275 , 377, 422
Vieille chanson du jeune temps [I, 19]	p. 127, 377, 395, 406, 453
Voyage de nuit [VI, 19]	p. 84
? [III, 11]	p. 271-273 , 280

a. Victor Hugo, œuvres et critiques

▪ TEXTES de VICTOR HUGO

Œuvres complètes de Victor Hugo, édition chronologique sous la direction de Jean Massin, Club français du livre, 1976- 1970.

Œuvres complètes de Victor Hugo, édition publiée sous la direction de Jacques Seebacher et de Guy Rosa, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1985-1991.

Châtiments, introduction et dossier de Jacques Seebacher, Garnier-Flammarion, 1979.

Châtiments, préface, commentaires et notes de Guy Rosa et Jean-Marie Gleize, le Livre de Poche, 1985.

Les Contemplations, Les Grands Écrivains de la France, édition critique par Joseph Vianey, trois volumes, Hachette, 1922.

Les Contemplations, édition de Jacques Seebacher, Bibliothèque de Cluny, Armand Colin, 1964.

Les Contemplations, édition de Pierre Albouy, Bibliothèque de la Pléiade, in *Œuvres poétiques*, II, Gallimard, 1967.

Les Contemplations, édition de Léon Cellier, Garnier, 1968.

Les Contemplations, édition de Pierre Albouy, Gallimard, 1973, « Poésie ».

Les Contemplations, édition de Pierre Laforgue, Flammarion, 1995, GF.

Boîte aux lettres, édition critique par René Journet et Guy Robert, *Cahiers Victor Hugo*, Flammarion, 1965.

Journal de ce que j'apprends chaque jour (juillet 1846 - février 1848), édition critique par René Journet et Guy Robert, *Cahiers Victor Hugo*, Flammarion, 1965.

La Fin de Satan, édition de Jean Gaudon et d'Evelyn Blewer, Gallimard, 1984, « Poésie ».

Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 1 : 1852-1853. « Publication de *Napoléon le petit* et de *Châtiments*. », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 1979.

¹⁰⁰³ Sauf indications contraires, le lieu de l'édition est Paris.

Victor Hugo. Pierre-Jules Hetzel. Correspondance. Tome 2. « Victor Hugo publie Les Contemplations », édition établie et annotée par Sheila Gaudon, Klincksieck, 2004.

Journal d'Adèle Hugo, édition de F. V. Guille, 3 volumes (tome 1 : 1852, Tome 2 : 1853, Tome 3 : 1854), Minard, « Lettres modernes », 1968, 1971 et 1984.

Victor Hugo raconté par Adèle Hugo, texte établi par Anne Ubersfeld et Guy Rosa, Plon, 1985.

Victor Hugo, photographies de l'exil, « en collaboration avec le soleil », sous la direction de Françoise Heilbrun et Danielle Molinari, éditions de la Réunion des musées nationaux/ Paris-Musées, éditions des musées de la Ville de Paris, 1998.

* * *

▪ OUVRAGES CRITIQUES

ALBOUY (Pierre), *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Corti, 1963.

ALBOUY (Pierre), *Mythographies*, Corti, 1976.

BARBEY D'AUREVILLY (Jules), *Victor Hugo*, éd. d'aujourd'hui « Les introuvables », Plan de la Tour, 1985.

BARRÈRE (Jean-Bertrand), *La Fantaisie de Victor Hugo*, Klincksieck, 1972-1973 (1^{ère} éd. 1949-1960).

BARRÈRE (Jean-Bertrand), *Victor Hugo, l'homme et l'œuvre*, SEDES, 1984 (1^{ère} éd. 1952).

BAUDOIN (Charles), *Psychanalyse de Victor Hugo*, Armand Colin, 1972, collection U2.

BRUNET (Etienne), *Vocabulaire de Hugo*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, trois volumes, 1988.

CHARLES-WURTZ (Ludmila), *Poétique du sujet lyrique dans la poésie de Victor Hugo*, Champion, 1998, collection « Romantismes et modernités ».

CHARLES-WURTZ (Ludmila), *Les Contemplations*, Gallimard, 2001, « Foliothèque ».

CHÉTOUI (Mohammed), *Métrique et syntaxe dans Les Contemplations de Victor Hugo*, Presses Universitaires du Septentrion, 1997.

GAUDON (Jean), *Victor Hugo, Le Temps de la contemplation*, Flammarion, 1969.

GAUDON (Sheila), « *Exilium vita est* ». *Victor Hugo à Guernesey*, éditions des musées de la Ville de Paris Musées, 2002.

GÉLY (Claude), *La Contemplation et le rêve : Victor Hugo, poète de l'intimité*, Nizet, 1993 (1^{ère} éd. 1969).

- GEORGEL** (Pierre), *La Gloire de Victor Hugo*, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985.
- GLAUSER** (Alfred), *Hugo et la poésie pure*, Minard, 1957.
- GLEIZE** (Jean-Marie), *Poésie et figuration*, Seuil, 1983.
- GOHIN** (Yves), « Sur l'emploi des mots *immanent* et *immanence* chez Victor Hugo », Minard, *Archives des Lettres modernes*, 1968, n° 94.
- GOHIN** (Yves), *Victor Hugo*, PUF, 1987, « Que sais-je ? ».
- GRIMAUD** (Michel), *Poétique et érudition : microlecture de Booz endormi de Victor Hugo*, Minard, *Archives des Lettres modernes*, n° 247, 1991.
- GRIMAUD** (Michel), *Pour une métrique hugolienne*, Textes de Ténint (Wilhem), Aae (Gustaf), Martinon (Philippe), précédés d'une introduction de Michel Grimaud intitulée « Illustration et défense de la métrique », Paris, Minard, « Reprint érudition poche », 1992.
- HOVASSE** (Jean-Marc), *Victor Hugo et le Parnasse*, thèse de doctorat ès Lettres, Université Paris VII, 1999.
- HOVASSE** (Jean-Marc), *Victor Hugo*, Tome I. « Avant l'exil, 1802-1851 », Fayard, 2001.
- HOVASSE** (Jean-Marc), *Victor Hugo*, Tome II. « Pendant l'exil I, 1851-1864 », Fayard, 2008.
- JOURNET** (René) et **ROBERT** (Guy), *Autour des Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1955.
- JOURNET** (René) et **ROBERT** (Guy), *Le Manuscrit des Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, Tome III, fasc. 5, 1956.
- JOURNET** (René) et **ROBERT** (Guy), *Notes sur Les Contemplations (suivies d'un index)*, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, vol. 21, 1958.
- LAFORGUE** (Pierre), *Victor Hugo et La Légende des siècles* (« De la publication des *Contemplations* à l'abandon de *La Fin de Satan*. Avril 1856-Avril 1860 »), Paradigmes, 1997.
- LAPEYRE** (Françoise), *Léonie d'Aunet*, Lattès, 2005.
- LASTER** (Arnaud), *Victor Hugo*, Belfond, 1984.
- LEJEUNE** (Philippe), « L'ombre et la lumière dans *Les Contemplations* », Minard, *Archives des lettres modernes*, n° 96, 1968.
- LEUILLIOT** (Bernard) *Victor Hugo publie les Misérables*, Klincksieck, 1970.
- LEVAILLANT** (Maurice), *La crise mystique de Victor Hugo (1843-1856)*, Corti, 1954.
- MAUREL** (Jean), *Victor Hugo philosophe*, PUF, 1985, « Que sais-je ? ».
- MESCHONNIC** (Henri), *Pour la poétique IV, Écrire Hugo*, Gallimard, 1977.

- MESCHONNIC** (Henri), *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Maisonneuve et Larose, 2002.
- MILLET** (Claude), *Victor Hugo, La Légende des siècles*, PUF, 1995.
- MILLET** (Claude), éd., *Victor Hugo, n°4. Sciences et Technique, Revue des Lettres modernes*, Minard, Paris-Caen, 1999.
- MOREAU** (Pierre), « *Les Contemplations* ou le temps retrouvé », Minard, *Archives des Lettres modernes*, n° 41, 1962.
- MOREAU** (Pierre), « Paysages introspectifs chez Victor Hugo », *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, 1962, pp. 249-265.
- NASH** (Suzanne), *Les Contemplations of Victor Hugo : An Allegory of the creative process*, Princeton, Princeton University Press, 1976.
- PARMENIE** (Antoine) et **BONNIER DE LA CHAPELLE** (Catherine), *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs : P.J. Hetzel (Stahl)*, Albin Michel, 1953.
- PÉGUY** (Charles), *Victor Marie, Comte Hugo*, Gallimard, 1934, NRF, (1ère édition : *Cahiers de la quinzaine*, 23 octobre 1910).
- PRUNER** (Francis), *Les Contemplations : « Pyramide-temple »*, Minard, *Archives des Lettres modernes*, n° 43, 1962.
- PY** (Albert), *Les Mythes grecs dans la Poésie de Victor Hugo*, Droz, Genève, 1963.
- RENOUVIER** (Charles), *Victor Hugo, le philosophe*, présentation de Claude Millet, Maisonneuve et Larose, 2002.
- RÉTAT** (Claude), *X ou le divin dans la poésie de Hugo à partir de l'exil*, CNRS éditions, 1999.
- ROMAN** (Myriam) et **BELLOSTA** (Marie-Christine), *Les Misérables, roman pensif*, Belin, 1995.
- ROSA** (Annette), *Victor Hugo. L'Éclat d'un siècle*, Messidor, 1985.
- ROSA** (Guy) et **NAUGRETTE** (Florence), éd., *Victor Hugo et la langue*, Bréal, 2005.
- SEEBACHER** (Jacques), *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, PUF, 1993.
- SIMON** (Gustave), *Chez Victor Hugo : les tables tournantes de Jersey*, Stock, 1980 (1^{ère} éd. 1923).
- SPIQUEL** (Agnès), *La déesse cachée. Isis dans l'œuvre de Victor Hugo*, Thèse de doctorat ès lettres, Paris VII, 1989.
- UBERSFELD** (Anne), *Paroles de Hugo*, éditions sociales Messidor, 1985.

* * *

▪ ARTICLES CRITIQUES

- ADAM** (Jean-Michel) et **GOLDENSTEIN** (Jean-Pierre), « Positions de personnes et emploi des temps dans un poème de Hugo », in *Linguistique et discours littéraire*, « Théorie et pratique des textes », 1976, pp. 336-350.
- BÉGUIN** (Albert), « Le *songe* de Jean-Paul et Victor Hugo », in *Revue de littérature comparée*, 1943, pp. 703-713.
- BÉNICHOU** (Paul), « Victor Hugo et le Dieu caché », in *Hugo le fabuleux*, Seghers, 1985, pp. 146-164.
- BIASI** (Pierre-Marc de), « Le manuscrit spectaculaire. Réflexions sur l'esthétique hugolienne de la mise en page autographe » in *Hugo. De l'Écrit au Livre*, études réunies et présentées par Béatrice Didier et Jacques Neefs, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1987.
- BROMBERT** (Victor), « V.H. : l'auteur effacé ou le moi de l'infini », in *Poétique*, n°52, novembre 1982, pp. 417-429.
- BUTOR** (Michel), « Babel en creux », in *Répertoire II*, éd. de Minuit, 1964.
- CANIVENC** (Pierre), « L'imagination du temps chez Victor Hugo », in *Victor Hugo*, revue *Europe*, n°671, mars 1985, pp. 40-46.
- CHAMBERS** (Ross), « De la marge à la marge. Le poème *Le Pont* et *Éclaircie* », in *Hugo dans les marges*, textes réunis par Laurent Jenny et Lucien Dällenbach, Genève, 1985, pp. 118-138.
- CHARLES-WURTZ** (Ludmila), « La coupure des *Contemplations* », Communication au groupe Hugo, 21 octobre 2000 ([http : // groupugo.div.jussieu.fr](http://groupugo.div.jussieu.fr)).
- CHUNG** (Ji-Yung), « Les strophes chez Victor Hugo », in *Victor Hugo, 2. Linguistique de la strophe et du vers*, textes réunis par Benoît de Cornulier, Joëlle Gardes-Tamine et Michel Grimaud, La Revue des Lettres modernes, Minard, 1988.
- CORNULIER** (Benoît de), « La strophe classique à la lumière des *Contemplations* », in *Victor Hugo, 2. Linguistique de la strophe et du vers*, textes réunis par Benoît de Cornulier, Joëlle Gardes-Tamine et Michel Grimaud, La Revue des Lettres modernes, Minard, 1988.
- DEGOUT** (Bernard), « À propos de la mise en cadence de l'histoire par le jeune Hugo », in *Les Formes du temps*, Textes réunis par Paule Petitier et Gisèle Seginger, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, pp. 147-154.
- DESCAMPS** (Philippe), « Les chimères de la biologie » in *Hugo et la chimère, Recherches et Travaux*, n° 62, Université Stendhal, 2003, p. 177-184.
- DÜRRENMATT** (Jacques), « Blancs et virgules », in *Victor Hugo et la langue*, textes réunis par Guy Rosa et Florence Naugrette, Bréal, 2005, pp.71-86.

- FIZAINÉ** (Jean-Claude), « Des voies et des voix de *Dieu* », in *Hugo le fabuleux*, Seghers, 1985, pp. 178-193.
- FIZAINÉ** (Jean-Claude) « Aspects d'un centenaire », in *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n°60, 1988, Armand Colin.
- GARDES-TAMINE** (Joëlle), « Strophes et paragraphes dans *Châtiments* », in *Victor Hugo, 2. Linguistique de la strophe et du vers*, textes réunis par Benoît de Cornulier, Joëlle Gardes-Tamine et Michel Grimaud, La Revue des Lettres modernes, Minard, 1988.
- GAUDON** (Jean), « La mort du livre », *L'Arc*, Aix-en Provence, n° 57, 1974, pp.86-91.
- GAUDON** (Jean), « Victor Hugo : mesure et démesure », *Revue d'Histoire Littéraire de France*, 1980, n°2, pp.209-223.
- GAUDON** (Jean), « La borne Aristote », in *Hugo le fabuleux*, Seghers, 1985.
- GAUDON** (Jean), « De la poésie au poème : remarques sur les manuscrits de Hugo », in *Genesis*, n°2, éd. Jean-Michel Places, 1994.
- GÉLY** (Claude), « Des Feuilles d'automne aux Rayons et Ombres : vertige et maîtrise du temps », in *Lectures de Victor Hugo*, textes réunis par Mireille Calle Gruber et Arnold Rothe, Nizet, 1986, pp.77-91.
- GÉLY** (Claude), « Léopoldine Hugo et *Les Contemplations* : en transparence d'avatar... », dans *Voix de l'écrivain. Mélanges offerts à Guy Sagnes*, Les Cahiers de littératures, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1996, pp. 65-71.
- GLEIZE** (Joëlle) et **ROSA** (Guy) « Victor Hugo, livres et livre », in *Revue française d'histoire du livre*, n°116-117, 3^{ème} et 4^{ème} trimestre, 2003.
- GOHIN** (Yves), « La Plume de l'Ange. Analyse du manuscrit d'un poème des *Contemplations* (VI, 15) », in *Littérature*, « L'inconscient dans l'avant-texte », n°52, décembre 1983, éditions Colin, pp.4-39
- GOHIN** (Yves), « Une écriture de l'immanence », in *Hugo le fabuleux*, Seghers, 1985, pp. 19-37.
- GOHIN** (Yves), « Tu vois cela d'ici », in *Victor Hugo et les images*, textes réunis par Madeleine Blondel et Pierre Georgel, Dijon, Aux Amateurs de livres, 1989, pp. 196-203.
- GRYNER** (Colette), « Le temps, élément de structuration du recueil lyrique. *Les Contemplations* de Victor Hugo », in *Die Architektur der Wolken* [L'Architecture des nuages. Cycles poétiques dans la poésie lyrique européenne du XIX^{ème} siècle], sous la direction de Fieguth (Rolf) et Martini (Alessandro), Berne, Peter Lang, 2005, pp. 187-195.
- GRYNER** (Colette), « Structures temporelles dans *Les Contemplations*. Les poèmes du souvenir », in *Victor Hugo et la langue*, textes réunis par Guy Rosa et Florence Naugrette, Bréal, 2005, pp. 87-105.
- HOVASSE** (Jean-Marc), « La lettre à Louis Boulanger du 6 août 1835 », Communication au Groupe Hugo, le 15 janvier 2005 ([http : // groupugo.div.jussieu.fr](http://groupugo.div.jussieu.fr)).

- JAKOBS** (Philipp), « *Les Contemplations* de Victor Hugo. Matière principale : *Pauca meae* », in *Hugo et l'histoire*, textes édités par Léon-François Hoffmann et Suzanne Nash, Fasano, Schena editore, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005.
- JENNY** (Laurent), « Tombeau », in *Hugo dans les marges*, textes réunis par Lucien Dällenbach et Laurent Jenny, Éd. ZOÉ / À l'épreuve, Genève, 1985.
- JOURNET** (Robert), « Dieu et Dieu », in *Hugo le fabuleux*, Seghers, 1985, pp. 202-205.
- LAFORGUE** (Pierre), « Poésie et poétique de l'exil : le livre cinquième des *Contemplations* », in *Cahiers de l'association internationale des études françaises (CAIEF)*, n°43, 1991.
- LAFORGUE** (Pierre), « Rhétorique et poésie chez Hugo (1822-1855) », in Alain Vaillant (éd.), *Rhétorique/Parole/Discours. Littérature et rhétorique au XIX^{ème} siècle*, Saint-Étienne, Printer, 1997.
- MESCHONNIC** (Henri), « Hugo nulle part », in *Victor Hugo*, revue *Europe*, mars 1985, pp. 11-17.
- MESCHONNIC** (Henri), « Victor Hugo pour la poétique aujourd'hui », in *Hugo le fabuleux*, Seghers, 1985, pp. 286-294.
- MILLET** (Claude), « Hugo, Lacroix, Verboeckhoven et Cie : "l'affaire chap. pré.", ou Hugo coéditeur de son œuvre », in *Travaux de Littérature* édités par l'ADIREL Vol. XV (Septembre 2002) : L'Écrivain éditeur Deuxième partie : XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, dir. par François Bessire, Droz, Genève (reprise d'une Communication au Groupe Hugo le 25 novembre 2000. [http : // groupugo.div.jussieu.fr](http://groupugo.div.jussieu.fr)).
- MILLET** (Claude), « Figures du rythme », Communication au Groupe Hugo, le 22 octobre 2005 ([http : // groupugo.div.jussieu.fr](http://groupugo.div.jussieu.fr)).
- MILLET** (Claude), « Bloc, événement », in *Choses vues à travers Hugo : Hommage à Guy Rosa*, Études réunies par Claude Millet, Florence Naugrette et Agnès Spiquel, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, pp. 93-108.
- NAUGRETTE** (Florence), « L'instant photographique dans *Mes deux filles*. L'album des *Contemplations* », in *Choses vues à travers Hugo : Hommage à Guy Rosa*, Études réunies par Claude Millet, Florence Naugrette et Agnès Spiquel, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, pp. 253-264.
- PRÉVOST** (Marie-Laure), « Victor Hugo et la mise hors du temps du texte », in *Revue française d'histoire du livre (RFHL)*, Bordeaux, n° 116-117, 2002, pp.189-202.
- PETITIER** (Paule), « Astronomie, histoire ouverte et poétique de la connaissance » in *Victor Hugo*, n° 4, *Science et Technique, Revue des lettres modernes*, 1999, pp. 43-58.
- RAY** (Lionel), « Le tas de vers », in *Victor Hugo*, revue *Europe*, mars 1985, pp. 6-11.
- RICHARD** (Jean-Pierre), « Paysage et langage chez Hugo », in *Critique*, n° 264, 1968.

- RIFATERRE** (Michaël), « Sémiosis hugolienne », in *Hugo le fabuleux*, Seghers, 1985, pp. 38-57.
- ROMAN** (Myriam), « L'art et la science au temps de William Shakespeare. Des chiffres et des lettres » in *Victor Hugo*, n°4. *Sciences et Technique. Revue des Lettres modernes*, 1999.
- ROMAN** (Myriam), « *Ce cri que nous jetons souvent* : Le Progrès selon Hugo », in *Romantisme*, n°108, 2000, pp. 75-90.
- ROSA** (Guy), « Du moi-je au mage : individu et sujet dans le romantisme et chez Victor Hugo », in *Hugo le fabuleux*, Seghers, 1985, pp.267-285.
- ROSA** (Guy) et **TREVISAN** (Carine), **NABET** (Jean-Claude), **RAINERI** (Caroline), « Génétique et obstétrique : l'édition des *Choses vues* », in *Hugo, de l'Écrit au Livre*, Études réunies et présentées par Béatrice Didier et Jacques Neefs, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1987, pp. 113-148.
- ROSA** (Guy), « Victor Hugo, poète romantique ou le droit à la parole », in *Romantisme*, n°60, 1988, pp. 37-56.
- ROSA** (Guy), « *Ce que c'est que l'exil* de Victor Hugo », Communication au Groupe Hugo, le 20 octobre 2001 ([http : // groupugo.div.jussieu.fr](http://groupugo.div.jussieu.fr)).
- ROSA** (Guy), « Hugo et la Révolution », Communication au Groupe Hugo, le 26 juin 2004 ([http : // groupugo.div.jussieu.fr](http://groupugo.div.jussieu.fr)).
- ROSA** (Guy) et **GLEIZE** (Joëlle), « Victor Hugo, livres et livre », in *Revue française d'histoire du livre*, n°116-117, 3^{ème} et 4^{ème} trimestre 2003, Droz, Genève, pp. 161-188.
- ROSA** (Guy), « Victor Hugo : histoire vécue, histoire écrite », in *Hugo et l'histoire*, textes édités par Léon-François Hoffmann et Suzanne Nash, Fasano, Schena editore, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005.
- UBERSFELD** (Anne), « Deux rêves » in *Hugo et la chimère*, « Actes du colloque de Grenoble », *Recherches et Travaux*, n° 62, Université Stendhal, 2003, pp. 29-36.

b. Linguistique, poétique, stylistique

ARISTOTE, *Poétique*, édition de Michel Magnien, Le Livre de Poche, 1990.

BATTEUX (Charles, Abbé), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1773 (1ère éd. 1746).

BENVENISTE (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Gallimard, 1966.

- BENVENISTE** (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Gallimard, 1974.
- BOURASSA** (Lucie), *Henri Meschonnic : pour une poétique du rythme*, Bertrand-Lacoste, 1997.
- BRAY** (René), *La Formation de la doctrine classique en France*, Nizet, 1983 (1^{ère} éd. 1945).
- BRÉMOND** (Claude), *Logique du récit*, Seuil, 1992.
- BRUNEAU** (Charles) « L'époque romantique » in *Histoire de la langue française*, tome XII, Armand Colin, 1948.
- CHITRIT** (Armelle), *Temps et poème. Les temporalités chez Robert Desnos*, thèse Université Paris VII Jussieu, 1993.
- CLAUDEL** (Paul), « Réflexions et propositions sur le vers français » (1925), in *Réflexions sur la poésie*, Gallimard, 1963.
- CLAUDEL** (Paul), « La Philosophie du Livre » (1925), in *Réflexions sur la poésie*, Gallimard, 1963.
- CLAUDON** (Francis) « La poétique des romantiques » in *Histoire des poétiques*, sous la direction de Jean Bessière, Éva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber, PUF, 1997.
- CLERC** (Thomas), *Le journal d'écrivain dans la littérature française du XX^{ème} siècle : sémiostylistique d'un genre*, thèse de doctorat, Paris IV, 1999.
- COMBE** (Dominique), « Poésie et récit : le partage rhétorique d'Yves Bonnefoy », in *L'Information grammaticale*, n°22, juin 1984, pp. 23-28.
- COMBE** (Dominique), *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Corti, 1989.
- COMBE** (Dominique), *La Pensée et le style*, éditions universitaires, Collection Langage, 1991.
- CONFAIS** (Jean-Paul), *Temps mode aspect. Les approches des morphèmes verbaux et leurs problèmes à l'exemple du français et de l'allemand*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995.
- CLAUDEL** (Paul), « La philosophie du livre » (1925), in *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1963.
- DAMOURETTE** (Jules) et **PICHON** (Émile), *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, Éditions d'Artrey, Paris, 1927 (1^{ère} éd. 1911).
- DAVID** (Jean) et **MARTIN** (Robert), éd., *La Notion d'aspect*, Klincksieck, 1980.
- DE BOISSIEU** (Jean-Luc) et **GARAGNON** (Anne-Marie), *Commentaires stylistiques*, Sedes, 1987.
- DESSONS** (Gérard), *Introduction à l'analyse du poème*, Dunod, 1996 (1^{ère} éd. 1991).
- DESSONS** (Gérard) et **MESCHONNIC** (Henri), *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, 1998.

- DUCROT** (Oswald) et **SCHAEFFER** (Jean-Marie), *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1995 (1^{ère} éd. 1972).
- FONTANIER** (Pierre), *Les Figures du discours*, Champs Flammarion, 2009.
- FRANCKEL** (Jean-Jacques), *Étude de quelques marqueurs aspectuels du français*, Droz, Genève, 1989.
- FUCHS** (Catherine) et **LÉONARD** (Anne-Marie), *Vers une théorie des aspects. Les systèmes du français et de l'anglais*, Mouton, 1979.
- GENETTE** (Gérard), *Figures II*, Seuil, 1969.
- GENETTE** (Gérard), *Figures III*, Seuil, 1972.
- GENETTE** (Gérard), *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.
- GENETTE** (Gérard), *Palimpsestes*, Seuil, 1982.
- GENETTE** (Gérard), *Seuils*, Seuil, 1987.
- GROUPE MU**, *Rhétorique de la poésie*, Seuil, 1990, (1^{ère} éd. 1977).
- GUERRERO** (Gustavo), *Poétique et poésie lyrique*, Seuil, 2000 (1^{ère} éd. 1998).
- GUILLAUME** (Gustave), *Temps et verbe*, Champion, 1984 (1^{ère} éd. 1929).
- HAMBURGER** (Käte), *Logique des genres littéraires*, Seuil, 1986 (1^{ère} éd., 1977).
- ISER** (Wolfgang), *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Mardaga éditeur, Bruxelles, 1985 (1^{ère} éd. 1976).
- JAKOBSON** (Roman), *Éléments de linguistique générale*, éd. de Minuit, deux volumes, 1981.
- JAUBERT** (Ana), « Le déploiement littéraire du temps verbal » in Vetters (Carl), éd., *Le temps, de la phrase au texte*, Presses Universitaires de Lille, 1993.
- JOMPHE** (Claudine), *Les Théories de la Dispositio et le Grand Œuvre de Ronsard*, Honoré Champion, 2000.
- KERBRAT-ORECHIONI** (Catherine), *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, 1980.
- KLEIBER** (Georges), « Déictiques, embrayeurs, token-réflexives, symboles indexicaux, etc. : comment les définir ? », in *L'Information grammaticale*, juin 1986, n° 30.
- KLEIBER** (Georges), *Du côté de la référence verbale. Les phrases habituelles*, éd. Peter Lang SA, Berne, 1987.
- KLEIBER** (Georges), « Anaphore Deixis : où en sommes-nous ? », in *L'Information grammaticale*, octobre 1991, n° 51.
- LECOINTE** (Jean) « *Punta d'un scorpio* : pointe pétrarquiste et structure épigrammatique dans les sonnets de Louise Labé », in *Styles, genres, auteurs*, textes réunis par Gérard Berthomieu, Presses Universitaires Paris Sorbonne, n°4, 2005.

- LEJEUNE** (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1996 (1ère éd. 1975).
- MAINGUENEAU** (Dominique), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1986.
- MAINGUENEAU** (Dominique), *L'Énonciation en linguistique française*, Hachette, 1991.
- MALDINEY** (Henri), *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, L'Âge d'Homme, 1975.
- MARTY** (Éric), *L'écriture du jour. Le Journal d'André Gide*, Seuil, 1985.
- MAZALEYRAT** (Jean), *Éléments de métrique française*, Armand Colin, collection U2, 1974.
- MELLETT** (Sylvie), « Le présent *historique* ou de *narration* », in *L'Information grammaticale*, janvier 1980, n°4.
- MESCHONNIC** (Henri), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982.
- MESCHONNIC** (Henri), *Les États de la poésie*, PUF, 1985.
- MOLENDIJK** (Arie), « Point référentiel et imparfait », in *La pragmatique des temps verbaux*, éd. Vet (Co), *Langue Française* n°67, Larousse, septembre 1985
- MOLINIÉ** (Georges), *Éléments de stylistique française*, PUF, 1986.
- MOLINIÉ** (Georges) et **MAZALEYRAT** (Jean), *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, 1989.
- MOLINO** (Jean) et **GARDES-TAMINE** (Joëlle), *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome 2. De la strophe à la construction du poème, PUF, Linguistique nouvelle, 1988.
- PICARD** (Michel), *Lire le temps*, éd. de Minuit, 1989.
- RÉCANATI** (François), « Le présent épistolaire: une perspective cognitive » in *L'Information grammaticale*, n°66, juin 1995.
- RIFFATERRE** (Michael), *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, 1970.
- RIFATERRE** (Michael), *La Production du texte*, Seuil, 1979.
- RIFFATERRE** (Michael), *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1983.
- ROUSSET** (Jean), *Le Lecteur intime*, Corti, 1986.
- ROSENTHAL** (Olivia), « *Marqueterie, bigarrure, entrejet* au XVI^{ème} siècle ou le texte de poésie en question », in *La Poésie et les genres insérés*, textes réunis par Guy Lavoirel et Jean-Pierre Bobillot, Champion, 1997.
- SERBAT** (Guy), « La place du présent de l'indicatif dans le système des temps », in *L'Information grammaticale*, 1980, n°7.
- SERBAT** (Guy), « Le Temps : le temps des philosophes, des savants, des grammairiens, ... et celui des sujets parlants », in *Linguistique latine et Linguistique générale*, Peeters, Louvain-La-Neuve, 1988.

- SERBAT** (Guy), « Le prétendu présent de l'indicatif : une forme non-déictique du verbe », in *L'Information grammaticale*, 1988, n°38.
- SCHANEN** (François), « Temps, modes, aspects : réflexions générales et applications au français moderne » in *Cahiers du C.I.S.L.*, n°3, 1981/2, Université Toulouse Le Mirail.
- SOUTET** (Olivier), *Linguistique*, PUF, 1995.
- SOUTET** (Olivier), *La Syntaxe du français*, PUF, Que sais-je?, 1989.
- SPITZER** (Léo), *Études de style*, Gallimard, 1970 (trad.fr.).
- STIERLE** (Karlheinz), « Identité du discours et transgression lyrique », in *Poétique*, novembre 1977, n°32, pp.430-433.
- TODOROV** (Tzvetan), *Poétique* dans *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, tome 2 (ouvrage collectif), Seuil, 1968-1973.
- TODOROV** (Tzvetan), *Théories du symbole*, Seuil, 1977.
- TODOROV** (Tzvetan), *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, 1981.
- VALÉRY** (Paul), *Cahiers*, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, 1974.
- VET** (Co), éd., *La Pragmatique des temps verbaux*, in *Langue française* n°67, septembre 1985.
- VETTERS** (Carl), éd., *Le temps, de la phrase au texte*, Presses Universitaires de Lille, 1993
- VETTERS** (Carl), *Temps, aspect et narration*, éditions Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1996.
- VUILLAUME** (Marcel), *Grammaire temporelle des récits*, Paris, éd. de Minuit, 1990.
- WEINRICH** (Harald), *Le temps*, Seuil, 1973 (éd. Stuttgart, 1964).
- WELLEK** (René) et **WARREN** (Austin), *La Théorie littéraire*, Seuil, 1948 (trad.fr.).

c. Philosophie, sciences et littérature

- ALQUIÉ** (Ferdinand), *Le désir d'éternité*, PUF, 1943.
- AUBIGNÉ** (Théodore Agrippa de), *Les Tragiques*, Société des textes français modernes, éd. critique avec introduction et commentaire par A. Garnier et J. Plattard, 1990.
- AUGUSTIN** (Saint), *Les Confessions*, GF, Flammarion, 1964.
- BACHELARD** (Gaston), *La Dialectique de la durée*, PUF, 1993 (1^{ère} éd. 1950).
- BARBARAS** (Renaud), *La perception. Essai sur le sensible*, Hatier, collection « Optiques philosophiques », 1994

- BARRIÈRE** (Didier), *Nodier, l'homme du livre*, Éditions Plein Chant, « L'atelier du XIX^{ème} siècle », Bassac, 1989.
- BAUDELAIRE** (Charles), *Les Fleurs du mal*, édition établie, présentée et annotée par Yves Florenne, Le Livre de poche, 1972.
- BÉGUIN** (Albert), *L'âme romantique et le rêve*, Corti, 1939.
- BERGSON** (Henri), *L'Évolution créatrice*, PUF, 2009 (1^{ère} éd. 1907).
- BERGSON** (Henri), *La Perception du changement* (1911), repris in *La Pensée et le Mouvant* (1934), PUF, 1959
- BERGSON** (Henri), *Matière et Mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit*, PUF, 1985 (1^{ère} éd. 1896).
- BERGSON** (Henri), *Cours*, tome 2, PUF, 1992.
- BIBLE** (La), deux volumes, trad. œcuménique, texte intégral, Le Livre de Poche, 1972-1975.
- BIRÉ** (Edmond) et **GRIMAUD** (Émile), *Les poètes lauréats de l'Académie française. 1671-1830*, A. Bray, Paris, 1864.
- BOUTANG** (Pierre), *Le Temps : essai sur l'origine*, Hatier, 1993.
- BRUNET** (François), « *Le tombeau de Gautier, par ses disciples et quelques autres* », in *Romantisme*, 2003, volume 33, n° 122, p. 81-91.
- BUSCO** (Pierre), *L'Évolution de l'astronomie au XIX^{ème} siècle*. « Pages choisies des grands astronomes », Larousse, 1912.
- CONRY** (Yvette), *Introduction du Darwinisme en France au XIX^{ème} siècle*, Vrin, 1974.
- CHATEAUBRIAND** (René de), *Mémoires d'outre-tombe*, Flammarion, 2001.
- DASTUR** (Françoise), *Heidegger et la question du temps*, PUF, 1990.
- DELEUZE** (Gilles), *Le Bergsonisme*, PUF, 1966.
- DELEUZE** (Gilles), *Proust et le signes*, PUF, 1964.
- DICTIONNAIRE du Darwinisme et de l'Évolution**, publié sous la direction de Patrick Tort, PUF, 1996, trois tomes.
- DIDI-HUBERMAN** (Georges), « L'immanence esthétique », in *Revue Alea*, « Estudos neolatinos », Université fédérale de Rio de Janeiro, volume 5, n° 1, janvier - juin 2003.
- FREJAVILLE** (Gustave), *Les Méditations de Lamartine*, SFELT, Les Grands Événements, 1947.
- FUSIL** (Casimir Alexandre), *La poésie scientifique de 1750 à nos jours*, Édition Scientifica, Paris, 1918.
- ENCYCLOPÉDIE philosophique universelle**. Tome 2. Les notions philosophiques. PUF, 1990, article « temps » par Hervé Barreau

- FRYE** (Northrop), *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, Seuil, 1984 (1^{ère} éd. 1981).
- GIONO** (Jean), *Noé*, Gallimard, Folio, 1973.
- Grand DICTIONNAIRE universel du XIX^{ème} siècle**, Larousse, 1866-1876
- JANKÉLÉVITCH** (Vladimir), *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, 1974.
- LACHÈVRE** (Frédéric), *Bibliographie des recueils collectifs de poésies publiés de 1597 à 1700*, Slatkine reprints, Genève, 1967.
- LADARIA** (Luis Francisco), « L'Homme et son salut » in *Histoire des dogmes* sous la direction de Bernard Sesboué, tome 2, chapitre VIII, Édition Desclée, 1995.
- LALANDE** (André), *Vocabulaire technique et critique de philosophie*, PUF, 1926.
- LAMARTINE** (Alphonse de), *Œuvres Complètes*, Paris, chez l'auteur, 1860, vol.1
- LAMARTINE** (Alphonse de), *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations suivies de Poésies diverses*, éd. de Marius-François Guyard, Gallimard, 1981.
- LAPOUJADE** (David), *Puissances du temps, versions de Bergson*, éd. de Minuit, 2010.
- LAVELLE** (Louis), *Du temps et de l'éternité*, Aubier, 1945.
- LEDUC** (Jean), *Les Historiens et le temps : conceptions, problématiques, écritures*, Seuil, 1999.
- Le PARNASSE CONTEMPORAIN. Recueil de vers nouveaux**, Lemerre, Slatkine reprints, 1971.
- LE ROUX** (Philippe), « Éloge de la promenade », in *Corps en mouvement. Études réunies par Alain Vaillant*, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1996, pp. 29-42.
- LUCRÈCE**, *De la nature*, Gallimard, Les Belles Lettres, 1984.
- MALLARMÉ** (Stéphane), *Poésies*, Livre de poche, 1977.
- MERLEAU-PONTY** (Jacques), *La science de l'univers à l'âge du positivisme*, Vrin, 1983.
- MARROU** (Henri Irénée), *De la connaissance historique*, Seuil, 1954 (éd.1973).
- REICHLER** (Claude), « Des enfants dévorés par leur siècle : le romantisme et le spectre des temps disparus », in *L'Épreuve du temps, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Gallimard, n°41, printemps 1990, pp. 83-100.
- SCHNEIDER** (Monique), « Le temps du conte », in *La narrativité*, sous la direction de Dorian Tiffeneau, CNRS, 1980, pp. 85-123.
- SPIQUEL** (Agnès) et Jean-Yves **GUERIN** (Jean-Yves), éd., *Les Révolutions littéraires aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles* Presses Universitaires de Valenciennes, 2006.
- STAROBINSKI** (Jean), « Cadavres interpellés : fiction, mortalité, épreuve du temps chez Baudelaire », in *L'Épreuve du temps, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Gallimard, n°41, printemps 1990, pp. 69-81.

- OZOUF** (Mona), « Longue durée et temps présent », in *Historiens et Géographes*, éditeur APHG, n°287, décembre 1981, pp. 432-436.
- PETITIER** (Paule) et **SEGINGER** (Gisèle), *Les Formes du temps : rythme, histoire, temporalité*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007.
- PETITIER** (Paule) éd., *Michelet, rythme de la prose, rythme de l'histoire*, Presses Universitaires du Septentrion, 2010.
- PICARD** (Michel), *Lire le temps*, éd de Minuit, 1989.
- PIETTRE** (Bernard), *Philosophie et science du temps*, PUF, 1994, « Que sais-je ? ».
- PONGE** (Francis), *Le Savon*, Gallimard, 1967.
- POULET** (Georges), *Études sur le temps humain*, Plon, 1952-1964, quatre tomes.
- POULET** (Georges), *Trois essais de mythologie romantique*, Corti, 1985.
- PRIGOGINE** (Ilya), *La Fin des certitudes*, Odile Jacob, 1996.
- PROUST** (Marcel), *À la Recherche du temps perdu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.
- RANCK** (Otto), *Le Traumatisme de la naissance*, Payot, 1976 (1^{ère} éd. 1928).
- RENAN** (Ernest), « Lettre à Marcellin Berthelot, août 1863, Les sciences de la nature et les sciences historiques », in *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1863, repris in *Fragments Philosophiques*, 1876, *Œuvres complètes*, tome 1, Calmann-Lévy, Paris, 1947.
- REYNAUD** (Jean), *Terre et ciel*, Furne, Paris, 1854.
- RICHARD** (Jean-Pierre), *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961
- RICŒUR** (Paul), *Temps et Récit*, Seuil, tome 1, 1983.
- RICŒUR** (Paul), *Temps et Récit*, Seuil, tome 2, 1984.
- RICŒUR** (Paul), *Temps et Récit*, Seuil, tome 3, 1985.
- RICŒUR** (Paul), *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Seuil, 2000.
- ROBERT** (Marthe), *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, 2004 (1^{ère} éd. 1972).
- ROUSSET** (Jean), *L'Intérieur et l'Extérieur. Essai sur la poésie et sur le théâtre au XVII^{ème} siècle*, Corti, 1976 (1^{ère} éd. 1968)
- ROUSSEAU** (Jean-Jacques), *Essai sur l'origine des langues*, Gallimard, 1990.
- ROUSSEAU** (Jean-Jacques), *Les Confessions*, introduction et commentaires de Bernard Gagnebin, Le Livre de poche, 1972.
- SAINTE-BEUVE** (Charles-Augustin), *Poètes français, Recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours avec une notice littéraire sur chaque poète [...]*, 4 volumes, Gide-Hachette (1861-1863).

SCHERER (Jacques), *Le Livre de Mallarmé*, Gallimard, 1957.

STAROBINSKI (Jean), *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, « Conférences, essais, leçons du Collège de France », 1989.

TODOROV (Tzvetan), *Théories du symbole*, Seuil, 1977.

VEYNE (Paul), *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, 1971.

* * *

TABLE DES MATIERES

Introduction

Présentation du sujet

Chapitres préliminaires

Chapitre 1. Temps et lyrisme : les conceptions atemporelles de la poésie lyrique

- A. Modes énonciatifs (« discours », « récit »), genres et temps
- B. Récit, lyrisme et temps
 - 1) Narratologie
 - 2) Histoire des genres
- C. La langue poétique : une langue hors du temps ?

Chapitre 2. Temps et philosophie

- A. Temps du monde, temps de l'âme
- B. Temps et éternité
- C. Réhabilitation du concept de temps au XIX^{ème} siècle

Chapitre 3. L'exil comme épreuve temporelle

- A. L'exil et la mort
- B. L'exil et la vie

* * *

Première partie

Les constituants linguistiques du temps

Introduction : Des mots à l'énonciation

- Temps et langue : Guillaume
- « Parties de langue », temps linguistique et temps « hors de la langue »
- Temps de l'énonciation

Chapitre 1. Vocabulaire du temps

- A. Le temps : étude thématique
- B. La « structure thématique » du temps
 - d'après *Le Vocabulaire de Victor Hugo* d'Étienne Brunet
 - 1) Les mots de la mesure du temps

- 2) Les mots abstraits du temps
- 3) Les mots du changement temporel
- 4) Vocabulaire imagé du temps : *rayon, spirale, comète...*

▪ ANNEXE :

Fréquence d'emploi d'un choix de mots dans *Les Contemplations*

Chapitre 2. Énonciation, texte et temps

- A. De la communication orale à la « pseudo-énonciation littéraire »
- B. Verbalisation de la situation d'énonciation : le périphrase
dans *Les Contemplations*
- C. Difficultés relatives à une conception étroite de l'énonciation
 - 1) L'opposition entre déictique et anaphorique et les niveaux textuels
dans *Les Contemplations*
 - 2) Le temps de l'énoncé et le « moment regardé »
 - 3) « à l'heure où » et « maintenant [...] quand »

Chapitre 3. Le présent verbal

- A. Théorie du présent verbal
 - 1) La contemporanéité du présent
 - 2) Temps objectif, temps subjectif
 - 3) Procès simultanés, procès successifs
- B. Le présent dans *Les Contemplations*
 - 1) Présent d'actualité
 - 2) Le « présent de continuité » et le « présent de reportage »
 - 3) La « métalepse » du présent

Chapitre 4. Temps et Aspects

- A. Présentation théorique
 - 1) L'opposition entre « discours » et « récit » et le temps des époques
 - 2) Les aspects et le temps des époques :
temps *impliqué* et temps *expliqué*
 - L'opposition entre accompli et inaccompli
 - Le « mode d'action » ou aspect lexical
 - L'opposition entre perfectif et imperfectif ou aspect grammatical
 - 3) La mise en relief
- B. Temps et aspects dans les poèmes des *Contemplations*
 - 1) Temps du « discours » et temps du « récit »
 - 2) Mise en relief avec les temps du « récit »

3) Interférences entre les aspects : les « figures aspectuelles »

- Le passé composé à valeur d'accompli du présent
- L'imparfait employé seul
- Aspect grammatical et lexical

C. La poésie : absence de temporalité ?

Chapitre 5. Le vers, la strophe, le « blanc » : Mesure et disposition du temps poétique

A. Benveniste, Meschonnic et la notion de rythme

B. Le vers

1) Le vers, mesure objective du temps de l'énonciation poétique

- Le vers, mesure de la « prononciation » selon Saint Augustin
- La mesure du vers : « La Muse lyrique danse »

2) Jeu de mesures entre temps de l'énoncé et temps de l'énonciation

- Amplification temporelle
- Isométrie et jeu de mesures différentes dans un poème :
« On vit, on parle... » (IV, 11)
- Isométrie et poème en tant que mesure du temps

C. La strophe

1) Terminologie

2) Longueur et brièveté des poèmes

3) Discontinuité et continuité du temps énonciatif

D. Le « blanc »

1) Définition du « blanc » typographique

2) Analyses du « blanc » dans les poèmes des *Contemplations*

E. L'ordre du texte

1) La fin du poème et l'ordre des mots : « Spes » (VI, 21)

2) Progression du poème :

« Le poète s'en va dans les champs... » (I, 2)

Deuxième partie

Le temps dans les poèmes des *Contemplations*

Introduction

- G. Poulet : *Études sur le temps humain*
- Hugo et le « romantisme de la continuité sentie »
- Les poèmes du temps dans *Les Contemplations* : sens et forme

Chapitre 1. Contempler

A. Définition du mot « contemplation »

- 1) Les choses apparaissent
- 2) Le regard

B. Temps vécu

- 1) Suspens et passage du temps
- 2) « À mesure que... » :
« Heureux l'homme, occupé de l'éternel destin... » (I, 24)
- 3) Un présent démesuré :
« Le firmament est plein de la vaste clarté... » (I, 4)
- 4) Le temps qui passe : « Mes deux filles » (I, 3)

C. Différence entre fuite du temps et « mobilité universelle »

- 1) Les mots du temps de l'horloge : « Pleurs dans la nuit » (VI, 6)
- 2) Variation temporelle dans les poèmes strophiques :
« Crépuscule » (II, 26), « La clarté du dehors ne distraît pas mon âme... » (III, 22), « Joies du soir » (III, 26)
- 3) « L'eau coule, un verdier passe » (II, 6)

D. Articulation du temporel et de l'éternel

- 1) Insertion de l'éternel dans le temporel : « Éclaircie » (VI, 10)
- 2) Rayonnement de la conscience : « Unité » (I, 25)
- 3) « Commentaire » et « récit » : « Nomen, numen, lumen » (VI, 25)

Chapitre 2. Se souvenir

A. L'emploi du mot *souvenir*

- 1) Définition des poèmes du souvenir
à partir de l'acte de remémoration
- 2) « Les Malheureux » (V, 26) : un poème du souvenir ?

B. Le souvenir : présent qui a été, passé disparu

- 1) Dualité interne au souvenir
- 2) Un souvenir d'enfance : « Lise » (I, 11)
 - Double rapport au passé selon le « moment regardé »

- Répétition, strophe et retenue du récit
- Poème en vers et récit en prose (*Voyages. Alpes et Pyrénées*)

C. Le mouvement du souvenir

- 1) Bergson (*Matière et Mémoire*)
- 2) Glissement du souvenir à la perception, à partir de l'actualisation d'une image : « Oh! je fus comme fou dans le premier moment » (IV, 4)
- 3) Le souvenir d'un fait répétitif : « Elle avait pris ce pli... » (IV, 5)
- 4) L'ordre du souvenir, l'ordre du poème :
« Quand nous habitions tous ensemble... » (IV, 6)

D. Déplacement du passé et variantes d'une structure actantielle dans trois poèmes

- 1) Tableaux comparatifs des poèmes IV, 7, IV, 9 et V, 10
- 2) L'interdit, *nommer le démon*
- 3) *Le Père*, « l'Homère », *l'Homme-mère*
- 4) Répétition et déplacements temporels

Chapitre 3. Écrire l'histoire

A. *Les Contemplations* et « l'histoire réelle »

- 1) Écrire l'histoire
- 2) Qui fait l'histoire ?
- 3) Le Progrès

B. L'étrangeté de l'histoire : La vie aux champs (I, 6)

C. Le piétinement de l'histoire : *Melancholia* » (III, 2)

D. Progression du discours et Progrès : « Ibo » (VI, 2)

E. La double fin de l'histoire :

le final de « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, 26)

Chapitre 4. Naître, vivre, mourir

A. Aristote et « l'histoire de tous »

B. Micro-récit biblique : le *Livre de Job*

C. Une narration lyrique :

« Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre... » (VI, 3)

D. Hyper récit : « Le Revenant » (III, 23)

E. Chronique d'une mort annoncée : « Pleurs dans la nuit » (VI, 6)

Chapitre 5. Le devenir universel

A. Mise en perspective : sciences, poésie et *Philosophie*

- 1) Poésie et sciences
 - 2) *Les Contemplations* et *Philosophie* :
l'idée de temps et le mot « éternité »
- B. Temps créateur : « À la fenêtre pendant la nuit » (VI, 9)
- C. « Mise en intrigue » du temps du monde et du temps des âmes :
« Saturne » (III, 3)
- D. « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, 26) : L'échelle des êtres et
la mémoire universelle
- 1) La Chute ; l'homme « Roi forçat »
 - 2) L'homme et l'oubli du passé
 - 3) La mémoire des choses
 - 4) Le rêve de la matière : un présent non actualisé
- E. Théorie de l'évolution et solidarité universelle :
« J'aime l'araignée et j'aime l'ortie... » (III, 27)

* * *

Troisième partie

Temps et recueil

Introduction

- Les poèmes et le recueil : pièces volantes ou « pierres d'une voûte » ?
- Complexité de la composition temporelle des *Contemplations*

Chapitre 1. Le recueil lyrique et le temps : histoire et genre

A. Histoire du recueil

- 1) Définition et usage du mot « recueil »
- 2) Le recueil de poèmes composé ; quelques exemples
- 3) Pistes pour une définition du recueil lyrique à partir
de la notion de temps

B. Hugo et le recueil

- 1) L'emploi des mots « recueil » et « livre » par Hugo
- 2) Pratique éditoriale de Hugo et des poètes contemporains

- 3) Des *Odes* aux *Contemplations* :
« un système de composition lyrique »
- 4) Généalogie poétique des *Contemplations*
 - Généalogie interne : *Le Journal de ce que j'apprends chaque jour* et *Les Contemplations*
 - Généalogie externe : les *Méditations poétiques* de Lamartine et *Les Contemplations*

Chapitre 2. Genèse des *Contemplations*

- A. La séparation du recueil en « Autrefois » et « Aujourd'hui » :
parties et volumes
- B. Chronologie de l'écriture
- C. Le déplacement, des *Châtiments* aux *Contemplations*,
de la date séparant « Autrefois » et « Aujourd'hui »
- D. Les six livres et la double datation du recueil
 - 1) Le nombre de livres
 - 2) Perspective temporelle et datation
 - 3) Tableau des dates des poèmes écrits par année entre 1830 et 1855
- E. Modifications de dernière heure et mise en page de la première édition

Chapitre 3 : structures temporelles des *Contemplations*

- A. Le cadre énonciatif
 - 1) Ouverture et clôture des poèmes
 - 2) Le début du livre I et le livre VI :
« narrativisation » du cadre énonciatif
 - 3) Le « blanc » entre les deux volumes : un « abîme » temporel
 - 4) La préface et le poème final dans le dispositif temporel du recueil
- B. Disposition « narrative » du recueil
 - 1) Renversement tragique
 - Double renversement
 - Poèmes autobiographiques et « mise en intrigue » :
« Trois ans après » IV, 3 et « En frappant à une porte » (VI, 24)
 - 2) Au centre du recueil, le « tombeau » :
1843 et la ligne de points dans une page blanche
 - 3) Une destinée : effets d'annonce et coup du sort
 - 4) Début et fin du recueil : mémoire et oubli

C. « Mémoires d'une âme »

1) Amplitude du recueil

- Progression chronologique des poèmes
- Effet de rétrospection et effet de simultanéité

2) Les « dates de [l]a pensée » contre l'autobiographie « monumentale »

- Dates des poèmes et allusions autobiographiques
- Dates des poèmes et bricolage

3) « Toutes les impressions... »

- Discontinuité et récit itératif
- Jeu avec les possibles narratifs
- Relecture et déplacement temporel

* * *

Conclusion générale

Annexe 1 :

Tableau des dates des poèmes dans le manuscrit et dans le recueil

Annexe 2 :

Tableau chronologique de la rédaction des poèmes

Annexe 3 :

Index des poèmes cités dans *Les Contemplations*

Bibliographie

- a. Victor Hugo, œuvres et critiques
- b. Linguistique, poétique, stylistique
- c. Philosophie, sciences et littérature