

# Victor Hugo et la langue

Actes du colloque de Cerisy, 2-12 août 2002

Textes réunis par Florence Naugrette  
et présentés par Guy Rosa

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

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



mineur – la série appositive, qui se gonfle à partir de « seul » suivant une disposition attendue par masse croissante, se clôt de façon surprenante sur un monosyllabe, «Triste», émotion à l'état pur, sommet d'expressivité tant du point de vue du sens que du point de vue du rythme : avant de repartir, une dernière fois, inopinément, sur l'impulsion d'un *et* de relance, la phrase bute, s'arrête sur cette unique syllabe, qui, débordant du mètre, condense et dépasse tout le développement alentour...

La pause façonne le rythme et la voix de la phrase<sup>2</sup>. Elle détache le mot d'un tout hiérarchisé, préférant à l'enchaînement le mode de l'enchâssement. Cet emboîtement se signale, dans le cas de l'apposition, par une intonation plus basse, qui interrompt provisoirement la courbe mélodique de la phrase. La pause suspend donc la phrase, sans que rien ne permette de savoir si la liste des constituants détachés est close ou non. Car la pause, qui mime l'improvisation d'une parole, offre au lecteur une ressource respiratoire où puiser l'énergie de repartir indéfiniment. Ainsi la phrase de Victor Hugo tire sa puissance non seulement d'une qualité comptable (le nombre souvent extraordinaire de ses constituants) mais aussi et surtout de son déploiement *sui generis*. Pauses et reprises lui confèrent la souplesse, la ductilité de la phrase parlée ; ménageant des effets de surprise, caractéristiques de l'art oratoire, les interruptions amplifient le sens et la portée de l'acte locutoire qui constitue le socle de la parole, en l'occurrence, un serment originel : « Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne, Je partirai ».

Qu'on nous pardonne ce détour par un poème si connu ; l'exemple vaut par sa notoriété, qui a fait de ce rythme si singulier une marque du style hugolien. Par ses ressources oratoires, rhétoriques, poétiques, la phrase fondée sur le développement d'une construction appositive impose aussi son rythme au poète de *Châtiments*. Alors qu'il imagine au début de l'année 1852 une préface pour l'*Histoire d'un crime*, projet qu'il abandonnera pour *Napoléon le petit* puis *Châtiments*, Victor Hugo écrit :

Il y a dans ma fonction quelque chose de sacerdotal : je remplace la magistrature et le clergé ; je juge, ce que n'ont pas fait les juges ; j'excommunie, ce que n'ont pas fait les prêtres.  
Je n'ai pas l'intention de faire un livre, je pousse un cri<sup>3</sup>.

---

2. Cela participe de ce que Meschonnic appelle « une suraccentuation généralisée du langage » (*Écrire Hugo*, Gallimard, « Le Chemin », 1977, p. 222).

3. Reliquat d'*Histoire d'un crime*, édition citée, vol. « Histoire », p. 1399.

Ce déplacement du poétique en politique, de l'écrivain en juge, impliquait comme l'a montré Henri Meschonnic dans *Écrire Hugo* une nouvelle « philosophie du langage ». Le politique, qui s'inscrit dans la langue comme sa destination, la travaille aussi de l'intérieur ; Hugo dissout les hiérarchies de genres, de mots, et de façon plus souterraine mais non moins consciente, cette transformation atteint le rythme du vers, la construction profonde de la phrase, sa syntaxe. Que devient la phrase fondée sur une apposition dans un texte où tout dire se veut performatif ? Je voudrais partir de cette forme de la langue hugolienne pour la suivre d'un peu près. Quelle figure de l'énonciation et de l'énonciateur la phrase fondée sur une apposition produit-elle ? Pour quels effets ? Notre premier point traitera de l'apposition comme figure de l'énonciation. Dans un second temps, j'envisagerai le lien entre apposition et récit. L'approfondissement thématique de la phrase qui s'opère par le biais des appositions au sujet apparente celle-ci au genre du tableau. Il conviendra donc de se demander en dernier lieu de quelle façon l'apposition campe les personnages historiques du recueil.

Auparavant ouvrons ici une parenthèse technique. Comme on voit je donne au mot *apposition* son sens moderne : un élément de la phrase, détaché, qui dépend d'un nom. J'exclus donc les cas que Meschonnic désigne aussi sous ce même terme où un nom se rapporte directement à un autre nom, construction que l'on trouve fréquemment sous la plume de Hugo : « l'homme océan », « le dogue Liberté ». La tradition rhétorique et grammaticale a souvent hésité, prenant pour critère tantôt la nature nominale et adnominale de l'apposition, tantôt le critère du détachement. Comme l'a montré Franck Neveu dans ses *Études sur l'apposition*<sup>4</sup> il convient, pour faire de l'apposition une classe homogène, de partir de critères formels comme on fait pour la fonction attribut. Le détachement permet de distinguer la fonction apposition de la fonction épithète : alors que l'épithète fait intégralement partie du groupe nominal, l'apposition est une prédication, statut qui lui est conféré par la pause. Pour exemple, à partir de la phrase

Prends ton couteau, l'instant est bon : la République,  
 Confiante, et sans voir tes yeux sombres briller,  
 Dort, avec ton serment, prince, pour oreiller.

(« *Nox* », I, p. 7)

---

4. Franck Neveu, *Études sur l'apposition, Aspects du détachement nominal et adjectival en français contemporain*, dans un corpus de textes de Jean-Paul Sartre, Champion, 1998.

opposons

La République, confiante, [...] dort [...]

et

\*La République confiante dort [...].

Dans le premier cas l'apposition « confiante » participe à la prédication de la phrase qui consiste à poser à la fois que la république est confiante et qu'elle dort. Le prédicat « confiante » peut être dit second dans la mesure où il dépend du premier. Ici, il constitue la cause logique du premier. On le voit donc, par son détachement et sa mobilité, l'apposition quoiqu'elle se rapporte au GN n'en fait pas partie. On pronominalisera ainsi le sujet indépendamment de l'apposition : *\*confiante, elle dort*. Cette solidarité des prédicats est telle que l'on aurait même du mal à faire porter l'interrogation sur le prédicat *dormir* tout en conservant l'apposition dans une phrase du type : *\*Confiante, dort-elle ?* En outre, on ne saurait transformer la phrase à la forme négative tout en gardant l'apposition : *\*Confiante, elle ne dort pas*. C'est dire que l'apposition, contrairement à l'épithète, participe à l'acte même d'assertion. Si « confiante » devient épithète en revanche (*\*la République confiante dort*), celle-ci servira au sein du groupe nominal à poser la référence de la République sur quoi ensuite on prédique. Dans ce cas, l'épithète ne fait qu'énoncer une qualité, admise d'emblée, du nom. La pronominalisation du sujet la fera ainsi disparaître (*\*Elle dort*), preuve que l'énoncé est construit sur une seule prédication. Ainsi l'apposition est-elle pour Hugo un moyen commode et économique d'enchâsser plusieurs prédications, tout en maintenant une construction de phrase simple qui ne nécessite pas le recours à l'artillerie lourde des mots subordonnants.

### Apposition et énonciation

L'apposition aux personnes de l'interlocution – *je, tu, vous* – fait entendre la dimension de cri du texte de *Châtiments*, soulignant la valeur performative du discours.

*Serment de l'exilé*

Celles qui se rapportent au *je* appuient souvent l'engagement, comme c'était déjà le cas dans *Demain dès l'aube*. Au seuil ou à la clôture du recueil, ou de ses livres, les phrases fondées sur une apposition se donnent comme les *ultima verba* du poète :

Je ne fléchirai pas ! Sans plainte dans la bouche,  
*Calme, le deuil au cœur, dédaignant le troupeau,*  
**Je** vous **embrasserai** dans mon exil farouche,  
Patrie, ô mon autel ! liberté, mon drapeau !  
(VII, 14, « *Ultima verba* », p. 198)

Et, *retroussant ma manche ainsi qu'un belluaire,*  
*Seul, terrible, des morts agitant le suaire*  
*Dans ma sainte fureur,*  
*Pareil aux noirs vengeurs devant qui l'on se sauve,*  
**J'écraserai du pied** l'antre et la bête fauve,  
L'empire et l'empereur !  
(II, 7, 8, « À l'obéissance passive », p. 60)

*Farouche, vénérant, sous leurs affronts infâmes,*  
*Tes malheurs,*  
**Je baiserais** tes pieds, France, *l'œil plein de flammes*  
*Et de pleurs.*  
(« Au moment de rentrer en France », p. 234)

La valeur modale du futur, les coupes lyriques (sur « calme », « terrible », « farouche ») favorisées par le détachement appositif, et dont l'effet est amplifié par la gradation rythmique, tout concourt à ciseler un verbe solennel qui puisse servir de support au serment, selon « une poétique de l'exil » caractérisée par cette structuration des vers<sup>5</sup>. La grandeur se conjugue étroitement à l'émotion dans un dire performatif fortement imagé. Les verbes ou locutions verbales (*embrasser, baiser les pieds, écraser du pied*) renvoient à des postures physiques codant une symbolique morale et politique ; parallèlement, la personnification de la France ou de la patrie augmente la résonance

---

5. « Le rapport entre le poétique et le politique, l'historicité de l'écrire, passe dans *Châtiments* par le versifié, la métaphore, la syntaxe, la théorie du nom [...] un travail qui par la prosodie et le rythme fait la métaphore, qui change les rapports anciens entre le vers et le morceau typographique, vers une forme-fragment ; qui mène la structuration des vers à des décrochements internes, mots isolés en début ou fin de vers, théâtralisation du poème dans l'espace de la page » (Henri Meschonnic, *ibid.*, p. 210).

pathétique du serment, en réunissant destinataire du discours et support de l'action sous une même figure. L'énoncé dans son entier confère au tableau sensible une portée transcendantale, soulignée par ce corps du *je* qui, à l'image de celui du Christ (« des morts agitant le suaire », « dans ma sainte fureur »), prend sur lui la rédemption des hommes :

Et **moi**, proscrit qui saigne aux ronces des chemins,  
Triste, **je rêve** [...]

(« Nox », VIII, p. 15)

*La charge : « encrier contre canon »*

Depuis l'exil, l'apposition fait entendre la détermination d'un *moi* qui résonne encore dans les genres démonstratifs de l'éloge et du blâme : les appositions se rapportent à une 2<sup>ème</sup> personne désignant tantôt la nature, tantôt le peuple qui dort et que l'orateur doit réveiller, tantôt enfin la colonie infâme des traîtres gravitant autour de Napoléon III. Le modèle de phrase dont nous traitons est alors porté à l'extrême, grossissement qui permettra de mettre en évidence les mécanismes d'un dispositif ailleurs plus discret. Deux exemples d'abord, qui se caractérisent par une très large expansion du groupe appositif.

Dans le premier, le discours s'adresse au peuple dénaturé par sa passivité, à la cohue des suiveurs :

[...] *Troupeau que la peur mène pâître  
Entre le sacristain et le garde-champêtre,  
Vous qui, pleins de terreur, voyez, pour vous manger  
Pour manger vos maisons, vos bois, votre verger,  
Vos meules de luzerne et vos pommes à cidre,  
S'ouvrir tous les matins les mâchoires d'une hydre ;  
Braves gens qui croyez en vos foins, et mettez  
De la religion dans vos propriétés ;  
Âmes que l'argent touche et que l'or fait dévotes ;  
Maires narquois, traînant vos paysans aux votes ;  
[...]  
Invalides, lions transformés en toutous ;  
Niais pour qui cet homme est un sauveur ; **vous tous**  
Qui vous ébahissez, bestiaux de Panurge,  
Aux miracles que fait Cartouche thaumaturge ;  
Noircisseurs de papier timbré, planteurs de choux,  
**Est-ce que vous croyez que la France, c'est vous,***

**Que vous êtes le peuple, et que jamais vous eûtes  
Le droit de nous donner un maître, ô tas de brutes !**

(III, 4, «Ainsi les plus abjects...», p. 66-67)

Le second dresse la liste des traîtres qui ont grossi les rangs de Napoléon III :

**Ô Ducos le gascon, ô Rouher l'auvergnat,  
Et vous, juifs, Fould-Shylock, Sibour-Isariote,  
Toi Parieu, toi Bertrand, horreur du patriote,  
Bauchart, bourreau douceâtre et proscripteur plaintif,  
Baroche, dont le nom n'est plus qu'un vomitif,  
Ô valets solennels, ô majestueux fourbes,  
Travaillant votre échine à produire des courbes,  
Bas, hautains, ravissant les Daumiers enchantés  
Par vos convexités et vos concavités,  
Convenez avec moi, vous tous qu'ici je nomme,  
Que Dieu dans sa sagesse a fait exprès cet homme  
Pour régner sur la France, ou bien sur Haïti.  
Et vous autres, créés pour grossir son parti,  
Philosophes gênés de cuissons à l'épaule,  
Et vous, viveurs râpés, frais sortis de la geôle,  
Saluez l'être unique et providentiel,  
Ce gouvernant tombé d'une trappe du ciel,  
Ce César moustachu, gardé par cent guérites,  
Qui sait apprécier les gens et les mérites,  
Et qui, prince admirable et grand homme en effet,  
Fait Poissy sénateur et Clichy sous-préfet.**

(III, 8, « Splendeurs », II, p. 72)

Trois remarques.

### 1. La mise en tension de la phrase

Apostrophes ou/et appositions forment une première partie de phrase presque hors syntaxe, hors enchaînement et dépendance, partie mise en tension avec une seconde, brève, qui en constitue le cœur : « est-ce que vous croyez que la France c'est vous ? », « Convenez avec moi [...] Que Dieu dans sa sagesse a fait exprès cet homme Pour régner sur la France ou bien sur Haïti. [...] Saluez l'être unique et providentiel [...]. » Dans ce schéma de phrase, l'énoncé est ainsi tout entier tourné vers la droite. La phrase tend vers elle-même, vers une construction syntaxique complète qui en constitue le propos. Mais ce cœur du dispositif se laisse longuement attendre, retardé par la série des apostrophes appositives.

Celles-ci combinent deux manières de faire référence. L'apostrophe, qui jouit d'une certaine autonomie référentielle, trouve son référent dans la situation d'énonciation : « troupeau » est identifié dans la situation d'interlocution désignant tous les suiveurs à qui Hugo est en train de s'adresser. Quant à l'apposition, comme on sait, elle trouve son référent dans le discours : « troupeau » renvoie au « vous » de la proposition « est-ce que vous croyez ». L'orientation à droite de l'énoncé est ainsi renforcée du fait que l'apostrophe se double d'une apposition. Le *vous*, central, qui cimente les deux parties de la phrase et constitue le point vers lequel tendent toutes les appositions, est répété de façon expressive, dans un mouvement d'amplification indéfinie du geste d'accusation. Dans la première phrase citée, il n'est pas seulement sujet de « croyez » mais encore attribut (« la France, c'est vous »), attribut qui concentre non seulement tous les référents précédemment évoqués mais encore toutes les insultes qui viennent d'être proférées. Dans la seconde, la série des apostrophes appositives procède d'une accumulation burlesque des « vous » et « toi » accusateurs ; en fin de mouvement, alors même que—« Vous tous qu'ici je nomme » semble boucler la série, le mouvement d'accusation reprend inopinément (« Et vous autres », « et vous »).

La mise en tension des deux parties se manifeste encore par une opposition presque systématique entre le pluriel et le singulier : entre le « tas de brutes » et la « France », entre la collection des individus serviles et « cet homme ». Dans le premier cas, après l'étalage des suiveurs en tous genres, il y a une certaine grandeur grave à évoquer la dignité bafouée de la France. Et, de façon très réussie, alors qu'elle pourrait être finie, la phrase relance le mouvement prédicatif dans un tour qui importe la dimension lyrique et tragique du ô de l'éloge pour servir de promontoire à une chute burlesque : « ô tas de brutes ». Dans le deuxième cas, l'opposition pluriel/singulier ne fait que creuser davantage le registre burlesque par des alliances de mots dessinant de façon caricaturale des personnages de théâtre : des « valets solennels » au « César moustachu », « gouvernant tombé d'une trappe du ciel », le second n'étant que le miroir des premiers. Le cœur de la phrase ne fait donc qu'amplifier le mouvement injurieux qui le précède, la phrase mettant en abîme, à l'infini, l'inversion carnalesque des valeurs. Il résulte de l'amplification de la phrase ce

ton de « grotesque épique » propre aux *Châtiments* et qui, selon Pierre Albouy, « traduit et dénonce ce prodige : la suprématie du nain »<sup>6</sup>.

## 2. La phrase-cri

Du point de vue de l'intonation, dans la mesure où les appositions sont avant tout des apostrophes, elles coïncident exceptionnellement avec une intonation montante. La série reconduit sans cesse à un sommet intonatif qui est celui de l'interpellation, sommet appuyé sémantiquement par le registre de l'insulte, par l'hyperbole et par les nombreux contre-accents de début de vers (sur « âmes, sots, fats » dans le second exemple).

Mais, comme on l'a vu, le lecteur reste en attente de la courbe mélodique première de la phrase. Or, le cœur de la première phrase se révèle être une interrogation totale, à l'intonation montante en deux temps : « est-ce que vous croyez/ que la France c'est vous [...] ? ». Ce dernier mouvement, montant, est amplifié par trois complétives, puis, alors même que le ton ne saurait monter davantage, par la dernière apostrophe appositive : « ô tas de brutes ? ». La phrase-cri, dans son expansion monstrueuse, requiert de l'orateur une puissance vocale supérieure à celle du parler. L'expansion du groupe appositif est ainsi tout à la fois forme burlesque de l'accumulation prosaïque des sots et signe de la maîtrise surplombante du poète qui montre une capacité hors du commun d'étirer la phrase, de nommer, de juger. Le retentissement de la phrase image un cœur « nourri et gonflé » « de justice et de colère » et confère au verbe hugolien les qualités qui sont celles de la grande satire, celle de Juvénal : « la passion, l'émotion, la fièvre, la flamme tragique, l'emportement vers l'honnêteté, le rire vengeur, la personnalité, l'humanité »<sup>7</sup>.

## 3. Stratification de la série appositive

La facture tabulaire de l'énoncé, qui tend à l'unifier dans un seul et même fonctionnement, ne produit une unité qu'apparente. La pause combine plusieurs valeurs : elle marque l'apostrophe, l'apposition, la segmentation ou la reprise ; Hugo joue de ces multiples possibilités en

---

6. Introduction de Pierre Albouy à Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, t. II, Gallimard, « la Pléiade », 1974, p. XXXVIII.

7. « [...] Juvénal, a tout ce qui manque à Lucrèce, la passion, l'émotion, la fièvre, la flamme tragique, l'emportement vers l'honnêteté, le rire vengeur, la personnalité, l'humanité. Il habite un point donné de la création, et il s'en contente, y trouvant de quoi nourrir et gonfler son cœur de justice et de colère » (Victor Hugo, *William Shakespeare*, I, 2, 2 ; édition citée, vol. « Critique », p. 271).

les exploitant toutes de façon à donner une force prédicative maximale à l'ensemble.

En outre, il stratifie l'apposition en l'étageant sur plusieurs niveaux. Ainsi dans le deuxième exemple, la référence est décomposée en unités particulières (« Ducos le gascon, Rouher l'auvergnat, [...] ») sur lesquelles ensuite on prédique en les identifiant à un type (« ô valets solennels, ô majestueux fourbes ») puis en les caractérisant au moyen d'adjectifs (« travaillant », « bas », « hautains », « ravissant »). Une multiplicité de liaisons logiques se tisse ainsi entre les mots : « valets » prédique sur ce qui précède mais sert encore de base à ce qui suit. Terme second par nature, l'apposition redevient le terme premier à partir duquel s'élabore un phénomène de reprise et de paraphrase. Très souvent, à un mouvement d'identification générale, en succède un autre de caractérisation puis un troisième de décomposition de la référence en plusieurs de ses parties, voire un retour à la caractérisation. Le bloc monolithique des appositions possède ainsi chez Hugo sa dynamique propre, à la fois rythmique, prosodique et sémantique. L'effet de surimpression qui en résulte correspond à l'ampleur de la charge : il s'agit en effet de doter le langage de la puissance des armes : « encrier contre canon » écrit Hugo.

Il faudrait encore faire place ici à l'éloge, qui comme le blâme, a ses appositions, et, sans s'attarder ici sur les effets communs, en souligner les points de divergence : si le blâme repose souvent sur l'hypertrophie monstrueuse du thème, certains éloges cultivent au contraire la rareté :

Ô vierge forêt, source pure,  
Lac limpide que l'ombre azure,  
Eau chaste où le ciel respandit,  
Conscience de la nature,

**Que pensez-vous de ce bandit ?**

(II, 4, « O soleil, ô face divine... », p. 49)

La phrase garde bien ici la même structure que celle que nous venons d'envisager, mais plus légère, et favorisée par un mètre plus court. S'observe en outre une certaine hésitation entre juxtaposition et apposition : si *forêt* et *source* semblent se compléter, la suite *source - lac - eau* renvoie au même référent liquide. Tout ici tend au singulier, à l'unité, par contraste avec la pluralité des objets du blâme. Cette ambivalence expressive entre addition et substitution, qui figure la

conception hugolienne du tout dans chacune de ses parties, se retrouve dans d'autres séries du même type :

[...] Nul n'a droit de me prendre  
Ma liberté, mon bien, mon ciel bleu, mon amour.  
(III, 4, « Ainsi les plus abjects... », p. 67)

Comme on voit, l'apposition qu'elle se rapporte au *je* ou au *tu* amplifie les actes énonciatifs ; elle joue dans la phrase le rôle d'un démultiplicateur de prédictions, donnant raison à la muse de l'Histoire de Péguy disant dans *Clio* : « il n'y a pas dans les livres de l'humanité un seul livre qui soit certainement aussi pamphlétaire, aussi polémique [...] que *Les Châtiments* ».

### Apposition et récit

Dans un autre emploi, la phrase fondée sur une apposition s'inscrit dans le genre narratif. Il est alors frappant de constater qu'elle se marie à un schéma de phrase assez fixe.

#### *Verbe intransitif pour prédicat premier*

L'apposition se rapporte très souvent à un verbe intransitif à sens concret (comme *marcher*) qui constitue le prédicat premier : verbe d'action, au sémantisme souvent assez général, exprimant le simple déplacement. Prenons des exemples où le sujet désigne Napoléon III. Il est question du coup d'état,

Alors **il vint**, cassé de débauches, l'œil terne,  
Furtif, les traits pâlis, [...].  
(« *Nox* », p. 10)

de la visite en octobre du président de la République aux régions du centre de la France pour préparer l'opinion publique à l'empire,

Quant au maître, il triomphe ; **il se promène, va**  
De préfet en préfet, **vole** de maire en maire,  
*Orné du deux-décembre et du dix-huit brumaire,*  
*Bombardé de bouquets, voituré dans des chars,*  
*Laid, joyeux, salué par des chœurs de mouchards.*  
(III, 1, « Apothéose », p. 63-64)

ou de la perspective de son châtiment :

Gardons l'homme vivant. Oh ! châtiment superbe !  
 Oh ! s'**il pouvait** un jour **passer** par le chemin,  
*Nu, courbé, frissonnant, comme au vent tremble l'herbe,*  
 Sous l'exécration de tout le genre humain !

( IV, I, « *Sacer esto* », p. 90)

*Venir, aller, passer, ailleurs partir, cheminer, marcher, arriver, s'arrêter*, sont autant de verbes à la fois concrets puisqu'ils mettent en scène le déplacement d'un personnage, et abstraits puisque sémantiquement ils n'expriment que le mouvement compris à la fois dans l'espace et dans le temps, selon qu'il s'amorce, dure ou s'achève. Tous, notamment *aller* et *venir*, demandent à être enrichis contextuellement par des compléments locatifs. Mais ces compléments attendus sont remplacés ou surchargés par un dispositif d'appositions au sujet, qui a pour effet de rendre indispensable un groupe habituellement supprimable. Dans certains cas, la phrase privée de ses appositions ne tiendrait pas, le verbe ne suffisant pas à donner sens au récit :

Peuple russe, *tremblant et morne*, **tu chemines**,  
*Serf à Saint-Pétersbourg, ou forçat dans les mines*

(I, 12, « Carte d'Europe », p. 36)

Réduite à ses éléments principaux la phrase serait : *Peuple russe, tu chemines* ce qui lui fait perdre non seulement son rythme et sa précision mais aussi, tout simplement sa signification. De prédicat secondaire, l'apposition gagne donc en importance et finit par fonctionner du point de vue de l'information comme une structure attributive de premier plan. Le modèle attributif est du reste sous-jacent aux phrases construites sur la locution verbale *être là* :

**Ils étaient là**, *sanglants, froids, la bouche entr'ouverte,*  
*La face vers le ciel, blêmes dans l'herbe verte,*  
*Effroyables à voir dans leur tranquillité,*  
*Éventrés, balafrés, le visage fouetté*  
*Par la ronce qui tremble au vent du crépuscule, [...].*

(« *Nox* », V, p. 11)

Tandis qu'*échevelée, et sans voix, sans paupières,*  
**Ta tête blême est là** sur un infâme pieu,  
*Livrée aux vils affronts, meurtrie à coups de pierres,*

Ici, derrière toi, martyr, on vend ton Dieu !

(I, 8, « À un martyr », III, p. 31)

Que gagne la phrase à être construite sur une apposition plutôt que sur un attribut ? Dans le tableau des victimes du 4 décembre, *\*Ils étaient sanglants* évoque une qualité, comme objectivement, sans poser un regard, alors que « ils étaient là, sanglants » ajoute la perspective de celui qui regarde, assiste au spectacle et voit l'effroyable (« effroyables à voir »). Les qualités énumérées dans le tour appositif relèvent d'une focalisation interne, elles s'offrent, là, à un instant T, au regard des passants qui sont sollicités un peu auparavant dans une phrase de transition qui achève la 4<sup>e</sup> partie de « Nox » :

Victoire ! Venez *voir* les cadavres, mesdames (p. 11).

Le *voir* physique interpelle évidemment le jugement. Ainsi encore, dans le second exemple cité, l'adverbe *là*, relayé par *ici*, soulignant l'instantanéité de l'espace et du temps, en appelle à une prise de conscience urgente, à la réaction puis à l'action. Quant à cette phrase tirée des premières strophes de « Nox »

Debout ! **Les régiments sont là** dans les casernes,  
Sac au dos, abrutis de vin et de fureur,  
N'attendant qu'un bandit pour faire un empereur.

(« Nox », I, p. 7)

elle évoque le spectacle des régiments prêts à suivre le bandit tel qu'il s'offre à l'imagination visuelle du Prince : « *Vois*, décembre épaissit son brouillard le plus noir [...] » (p. 7).

On relève un emploi semblable de *voir* précédant une phrase construite sur une série appositive, pour dépeindre le prince à sa fenêtre rêvant de l'empire :

Trois amis l'entouraient. C'était à l'Elysée,  
On voyait du dehors luire cette croisée.  
Regardant venir l'heur et l'aiguille marcher,  
**Il était là**, pensif ; et rêvant d'attacher  
Le nom de Bonaparte aux exploits de Cartouche,  
Il sentait approcher son guet-apens farouche.

(I, 5, « Cette nuit-là », p. 24-25)

Par un procédé de mise en abîme qui serait familier à un lecteur de Marivaux, le lecteur surprend un regard tourné vers un personnage en train de regarder. Bonaparte est ainsi saisi dans l'instant qui précède

sa prise de pouvoir, dans la puissance de son acte. Ce dispositif ne fait que renforcer l'effet d'hypotypose que produisent naturellement nos appositions ; et, de façon plus frappante encore, les cadavres voient : « de leur œil fixe et vide ils *regardaient* les astres » (« *Nox* », V, p. 12).

### *L'hypotypose*

L'insistance sur le voir produit un effet d'hypotypose : le prisme du regard opère un grossissement expressif et éclairant sur la référence considérée de façon complexe, à la fois physique et psychologique, les séries appositives associant sur le mode de la caricature un détail physique à une intention, un affect :

Et **maint vivant**, gavé, triomphant et vermeil,

**Reprend** : [...]

(VI, 11, « Le parti du crime », p. 156)

Cette petite série peut servir de point de départ pour étudier l'art subtil de la caractérisation hugolienne. La série, ici cohérente puisqu'elle exprime un contentement à la fois physique et moral, n'est pourtant jamais attendue. Elle se dérobe à toute lecture ordonnée : il n'y a pas gradation du physique au moral, puisque la progression *gavé/ triomphant* s'interrompt avec le retour d'une caractéristique physique : *vermeil* ; il n'y a pas davantage de gradation allant de la cause à l'effet, comme aurait pu le laisser attendre la suite *gavé/ vermeil*, puisque *triomphant* ne résulte pas de *gavé*. La série caractérisante offre ainsi une molécule sémique indissociable et unique, comme si le naturel propre à la construction détachée avait charge de livrer une vision singulière. Prenons un second exemple :

**Ils étaient là**, *sanglants, froids, la bouche entr'ouverte,*

*La face vers le ciel, blêmes dans l'herbe verte,*

*Effroyables à voir dans leur tranquillité,*

*Éventrés, balafrés, le visage fouetté*

*Par la ronce qui tremble au vent du crépuscule,*

*Tous, l'homme du faubourg qui jamais ne recule,*

*Le riche à la main blanche et le pauvre au bras fort,*

*La mère qui semblait montrer son enfant mort,*

*Cheveux blancs, tête blonde, au milieu des squelettes,*

*La belle jeune fille aux lèvres violettes,*

*Côte à côte rangés dans l'ombre au pied des ifs,*

*Livides, stupéfaits, immobiles, pensifs.*

*Spectres du même crime et des mêmes désastres,*

De leur œil fixe et vide **ils regardaient** les astres.

(« *Nox* », V, p. 11-12)

Dans ce tableau des victimes du massacre du coup d'état, les dissymétries rythmiques n'ont d'égal que le désordre apparent de la série : la notation « blêmes » du vers 2 est ainsi reprise par un synonyme, « livides », trois vers avant la fin. Quant au complément absolu « la face vers le ciel » qui ouvre le second vers, il annonce la chute : « De leur œil fixe et vide ils regardaient le ciel ». Ce qui se gagne ici dans la répétition, comme dans le tableau du vivant « gavé, triomphant et vermeil », c'est l'intensité, la présence plus vive de la référence. S'il y a évolution de la série, elle réside dans le mouvement qui progressivement anime le portrait, comme si le tableau, de fixe devenait animé, de lointain devenait proche. Cette hypotypose par quoi l'objet décrit semble se mettre à vivre sous nos yeux se produit par un glissement des caractérisations, de l'adjectif (« sanglant ») au verbe (« éventrés »), du participe passé (« gavé ») au participe présent (« triomphant ») : le premier n'exprime que le résultat de l'action tandis que le second montre celle-ci en plein accomplissement. Par un mouvement naturel de compensation, la phrase dont on a vu qu'elle était réduite au niveau de sa prédication première, se met à dramatiser l'apposition. Tandis que dans un premier temps l'apposition ménageait une pause descriptive dans le récit, elle se charge dans un second temps du dynamisme narratif habituellement dévolu au premier plan :

Debout ! **Les régiments sont là** dans les casernes,  
*Sac au dos, abrutis de vin et de fureur,*  
*N'attendant qu'un bandit pour faire un empereur.*

(« *Nox* », I, p. 7)

La vue instantanée des régiments affublés de leur sac gagne en épaisseur temporelle par le biais des prédications caractérisantes : « abrutis » esquisse un passé proche par sa valeur résultative tandis que « attendant » déborde sur le futur. Dans cette double saisie du passé et du futur proches, se dessine l'image fugace du présent. La pénétration du regard peut même animer le portrait au point de faire surgir une puissance de vie dans la mort, comme ces « morts mystérieux » « *le cou hors de la terre et le regard aux cieux [...], entendant le clairon du jugement qui sonne* » (« *Nox* », V, p. 12), comme ces « cadavres » qui, dans une dernière relance prédictive, deviennent « stupéfaits, immobiles, pensifs ». Selon un mouvement cette fois-ci graduel, menant de la synthèse à l'analyse :

« immobiles » et « pensifs » développent les traits sémantiques de « stupéfaits », mais dans le mouvement même de la phrase, l'émotion de surprise d'abord envisagée du point de vue de son résultat, l'immobilité, se voit en un second temps fantastiquement ressuscitée avec « pensif ».

La dramatisation de l'apposition est soulignée par le mouvement phrastique avec un jeu expressif sur les sonorités susceptibles d'appuyer une tonalité épique (« **les ténèbres**, *mordant, rongeur, piquant, suçant* / Entrèrent dans cet homme » (« Saint-Arnaud », p. 244)) ou burlesque (« ce **vainqueur** [...] *béni, lavé, sacré, sublime* » (VI, 8, « Aux femmes », p. 151)).

#### *La phrase-tableau*

Pris sur le vif le plus souvent, le portrait mis en œuvre par la phrase fondée sur une série appositive s'apparente à ce que la tradition nomme un tableau. À l'origine, ce terme relève du domaine moral, le tableau désignant selon Furetière des « descriptions et représentations tant de choses naturelles que morales ». Il vise la connaissance en même temps que l'édification et a recours à la représentation visuelle source de pathétique, à l'*imago*. Dans *Châtiments*, le mot est employé dans le poème *Joyeuse vie*, titre significativement emprunté à un cliché de la langue (*mener joyeuse vie*), preuve que le tableau, figuration de l'abstrait, relève au premier chef du domaine conceptuel. Hugo y dénonce les débauches d'un pouvoir décadent.

Qu'importe ! Allons, emplis ton coffre, emplis ta poche.

Chantez, le verre en main, Troplong, Sibour, Baroche !

Ce *tableau* nous manquait.

Regorgez quand la faim tient le peuple en sa serre,

Et faites, au dessus de l'immense misère,

Un immense banquet !

(III, 9, « Joyeuse vie », p. 77)

Ce tableau des grands qui se gorgent donne lieu à une série de notations concrètes (« ton coffre », « ta poche », « le verre en main »...) mais, donné du point de vue du peuple, du point de vue de « l'immense misère », il revêt aussi une dimension morale. On retrouve là une des visées essentielles de *Châtiments* : en appeler au jugement du lecteur par une forme épique, démarche qui, comme le montre Florence Naugrette, « s'inscrit à contre-courant de la poésie de son temps » :

[...] il sera le dernier grand poète du siècle à croire à la forme épique : mais celle-ci est parcellaire, atomisée dans les *Petites épopées* de la *Légende des siècles*, ou retournée en son envers, le burlesque, dans *Les Châtiments* ; à la légende napoléonienne (« L'Expiation » [V, 13], font pendant toutes les pièces qui décrivent l'univers gravitant autour de l'empereur comme un carnaval grotesque, où les valeurs s'inversent sous le masque de la légitimité populaire<sup>8</sup>.

Le tableau comme type de texte coïncide avec certains genres (dont la tragédie) mais aussi avec des formes et tours de phrase. Dans *Châtiments*, les portraits des soldats, de Napoléon III et de ses sbires, du peuple ou de l'exilé proscrit, sont autant de tableaux du renversement historique passé ou à venir. Ce qui constamment est mis en scène par le biais des portraits, c'est moins le référent humain que la puissance de l'acte qui conduit au renversement politique : renversement du coup d'Etat certes, mais aussi renversement révolutionnaire passé et à venir, *nox* et *lux*. Le portrait offre ainsi une manière de saisir le devenir historique dans le présent vacillant d'un point de bascule. Hugo anticipe de la sorte sur cet instant où le peuple « se réveillera », où « tous feront silence » :

Ainsi, quand, *de ton antre enfin poussant la pierre,*  
*Et las du long sommeil qui pèse à ta paupière,*  
**Ô Peuple,** *ouvrant tes yeux d'où sort une clarté,*  
**Tu te réveilleras** dans ta tranquillité,  
 Le jour où nos pillards, où nos tyrans sans nombre  
 Comprendront que quelqu'un remue au fond de l'ombre,  
 Et que c'est toi **qui viens,** *ô lion !* ce jour-là,  
**Ce vil groupe où Falstaff s'accouple à Loyola,**  
*Tous ces gueux devant qui la probité se cabre,*  
*Les traîneurs de soutane et les traîneurs de sabre,*  
 [...]
 *Ces dévots, ces viveurs, ces bedeaux, ces brigands,*  
*Depuis les hommes vils jusqu'aux hommes sinistres,*  
*Tout ce tas monstrueux de gredins et de cuistres*  
 [...]
**Tous,** *du maître au goujat, du bandit au maroufle,*  
*Pâles, rien qu'à sentir au loin passer ton souffle,*  
**Feront silence,** *ô peuple !* et tous disparaîtront  
 Subitement, l'éclair ne sera pas plus prompt,  
*Cachés, évanouis, perdus dans la nuit sombre,*

8. Victor Hugo, *Les Châtiments*, *Lecture accompagnée par Florence Naugrette*, La bibliothèque Gallimard, 1998, p. 15.

Avant même qu'on ait entendu dans cette ombre  
Où les justes tremblants aux méchants sont mêlés,  
Ta grande voix monter vers les cieux étoilés !

(VII, 7, « La caravane », IV, p. 184-185)

La série appositive offre du jeu à la phrase, jeu rythmique et prosodique ; pour dire la grandeur du renversement politique, elle doit s'enfler démesurément de façon à imposer une cadence mineure à la phrase et faire attendre l'émotion de sa chute politique et phrastique : « tous feront silence ». Les acteurs de ce drame sont le peuple mais aussi des abstractions. Ici, la déroute :

**La Déroute**, géante à la face effarée,  
**Qui**, pâle, épouvantant les plus fiers bataillons,  
Changeant subitement les drapeaux en haillons,  
À de certains moments, spectre fait de fumées,  
**Se lève** grandissante au milieu des armées,  
**La Déroute apparut** au soldat qui s'émeut,  
Et, se tordant les bras, cria : Sauve qui peut.

(V, 13, « L'Expiation », II, p. 129)

Là, le mal :

Il paraît que, sortant de son hideux suaire,  
*Joyeux, en panthéon changeant son ossuaire,*  
*Dans l'opération par monsieur Fould aidé,*  
*Par les juges lavé, par les filles fardé,*  
*Ô miracle ! entouré de croyants et d'apôtres,*  
*En dépit des rêveurs, en dépit de nous autres*  
*Noirs poètes bourrus qui n'y comprenons rien,*  
**Le mal prend** tout à coup **la figure** du bien.

(VI, 13, « À Juvénal », I, p. 158) (Voir aussi : VII, 8, « La Caravane », I, p. 182)

Ailleurs, l'avenir et le progrès :

Pendant que dans l'auberge ils trinquent à grand bruit,  
Dehors, par un chemin qui se perd dans la nuit,  
*Hâtant son lourd cheval dont le pas se rapproche,*  
*Muet, pensif,* avec des ordres dans sa poche,  
Sous ce ciel noir qui doit redevenir ciel bleu,  
**Arrive l'avenir**, le gendarme de Dieu.

(IV, 13, « On loge à la nuit », p. 105)

Dans ce dernier exemple, disposée de part et d'autre du mot *avenir*, l'apposition prépare la référence du gendarme de Dieu, laquelle vient *in fine* achever le mouvement analogique. Le récit est dramatique à double titre : il narre un renversement futur, imagé par « ce ciel noir qui doit redevenir ciel bleu », l'avenir surgissant en plein climat orgiaque. Mais encore cette dramatisation est langagière : la langue donne l'image du renversement par une double inversion de l'ordre habituel des éléments de la phrase. En règle générale on pose un thème sur quoi l'on prédique ensuite. Ici par deux fois la prédication précède la référence : l'apposition et le verbe (« arrive ») précèdent le support-sujet : « l'avenir ». Ce changement dans l'ordre des mots n'est pas purement formel puisqu'il bouleverse l'approche de la référence par le lecteur : l'apposition esquisse la silhouette du gendarme bien avant la dernière apposition métaphorique (« le gendarme de Dieu ») si bien que d'un bout à l'autre ou presque, la véritable inconnue ne porte pas sur la transposition mais sur ce que l'on transpose : l'avenir. Le tableau ne donne pas seulement un contour sensible aux idées, il dit aussi que l'idée n'existe qu'à condition de lui donner forme. Le réveil, la prise d'armes, peuvent seuls faire advenir et exister le mot *avenir*.

Dans *Châtiments* l'apposition dit le moment de bascule de la puissance à l'acte. Il atteint les êtres eux-mêmes. Si certaines caractérisations semblent appartenir en propre à un sujet (l'alimentaire est associé au régime impérial comme la solitude l'est au *je*), d'autres sont réversibles. Si les hommes de pouvoir ont renié le lion en eux pour devenir toutous, il faudra que le peuple se manifeste comme un lion pour reconquérir le pouvoir :

Gens de bourse effarés, qui trichez et qu'on triche ;  
Invalides, lions transformés en toutous ;  
[...]  
Est-ce que vous croyez que la France, c'est vous,  
Que vous êtes le peuple, et que jamais vous eûtes  
Le droit de nous donner un maître, ô tas de brutes !

(III, 4, « Ainsi les plus abjects... », p. 67)

Ô Peuple, ouvrant tes yeux d'où sort une clarté,  
Tu te réveilleras dans ta tranquillité,  
Le jour où nos pillards, où nos tyrans sans nombre  
Comprendront que quelqu'un remue au fond de l'ombre,  
Et que c'est toi qui viens, ô lion ! [...]

(VII, 7, « La caravane », IV, p. 184)

Ainsi, la phrase fondée sur une apposition traverse-t-elle genres et types de texte pour constituer chez Hugo un modèle susceptible d'être investi quelle que soit l'intention de l'écriture, qu'il s'agisse de charger l'invective oratoire ou de nourrir le récit épique. Hugo a emprunté à la phrase du XVIII<sup>e</sup> siècle son style coupé, son goût du paradoxe, sa liberté rythmique, avec une prédilection particulière pour le rythme anti-progressif à cadence mineure. Mais il pousse à l'extrême la fragmentation, l'irrégularité de la phrase, les heurts sémantiques en inversant ou en déséquilibrant la phrase de l'intérieur. Elle devient ainsi le passeur d'une qualité : pour « écraser du pied, l'antre et la bête fauve, l'empire et l'empereur » (II, 7, « À l'obéissance passive », p. 60), elle doit gagner elle-même sa férocité :

Il faut que, par instants, on frissonne, et qu'on voie  
Tout à coup, sombre, grave et terrible au passant,  
Un vers fauve sortir de l'ombre en rugissant !

(*Les Contemplations*, I, 28, p. 295-296)