

Séries mélodiques

« Écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique. À Mademoiselle Louise B. » (III, 21) définit le « chant suprême » de la nature, « musique et harmonie », comme un « réseau de vagues mélodies » : toile arachnéenne qui capte voix et bruits flottant de l'univers, ou entrelacs de chemins par lesquels des séries sonores en nombre indéfini se fraient des passages et tantôt se croisent, communiquent en des points où elles se confondent, tantôt poursuivent seules leur ligne. De l'affirmation initiale du poème – « la musique est dans tout » – résulte ce dont a parlé Aurélie Foglia dans ce même colloque de 2016 sur *Les Contemplations*, une harmonie qui, en tant que suprême, contient en elle-même des discordances – « rumeur » non des barcarolles mais des « galères », « bruits des villes », « cris des cigales », et toute la violence des « grands incendies », et toute la dérélliction des pleurs de l'aube. Une harmonie sous tension, qui tient ensemble accords et désaccords. Une harmonie enfin qui en son unité maintient la diversité du tout dont elle émane, en orchestrant non pas une, mais des mélodies. Qu'il faille passer à un état contemplatif pour percevoir cette harmonie, c'est ce qu'indique son caractère tout à la fois synesthésique et fuyant, labile, infixé, tout ce qui constitue le champ d'expérience de l'âme « *flott[ant]* dans un réseau de *vagues* mélodies ». Cette âme contemplative à l'écoute du « chant suprême » n'est pas celle du poète, mais de *nous*, le *nous* du poète et de la musicienne, mais aussi le *nous* de la commune humanité, un *nous* harmonisé dans le singulier pluriel de « notre âme » par l'écoute d'une « chose » et d'une autre, avant d'être appelée elle-même à chanter : à s'inscrire avec son chant dans le *réseau des mélodies*, comme le pâtre du bas-relief antique avec sa flûte. Le « chant suprême » suggère ici à l'*écrit* un double idéal poétique : un idéal de participation (être « une voix de la nature »¹ - qui fait entendre sa mélodie dans le « chant suprême » de celle-ci) et un idéal d'imitation de la nature créatrice, de réinvention, avec les moyens humains – musique, poésie – d'un chant qui serait le chant de tout : toute l'expérience de « notre âme » à l'écoute du « réseau de vagues

¹ « À celle qui est restée en France », p. 541 vers 576 (édition de Ludmila Charles-Wurtz, Paris, LGF, « Classiques de poche » ; édition de référence).

mélodies » – une poésie totale sur tout, là aussi je rejoins la communication d’Aurélié Foglia. Le très intense travail de réflexivité des *Contemplations* invite alors à voir dans cette structure flottante et complexe une image possible du recueil lui-même, recueil que composerait un entrelacs de lignes mélodiques qui seraient autant de routes tracées en direction de l’Inconnu. Telle est l’hypothèse de ma communication. Elle va, quoi qu’en ait dit Hugo, à l’encontre des images architecturales de l’œuvre vers quelque chose de plus fluide, de moins fixé que les poèmes-pierres de la « grande pyramide² », vers des mouvements entrelacés auxquels la métaphore musicale de la mélodie conserve un certain flottement. Au reste, le double titre du poème, « Écrit sur la plinthe d’un bas-relief antique. À Mademoiselle Louise B. », et ce que figure le bas-relief (« Un pâtre sur sa flûte abaissant sa paupière ») suggèrent qu’il n’y a pas d’antinomie entre construction minérale et ondolement musical, qu’ils peuvent faire œuvre ensemble. La composition par séries mélodiques que je propose de voir ou plutôt d’entendre dans *Les Contemplations* permettra ainsi non pas de supplanter mais de compléter les études de l’architecture du recueil, en considérant frontalement trois spécificités de celle-ci : 1. le contraste entre l’hétérogénéité et la discontinuité des livres impairs et l’unité des livres pairs ; 2. la superposition à une structure lyrique d’une structure narrative, celle d’un récit d’initiation, qui du livre I au livre VI relativise ou semble relativiser à mesure la vérité des poèmes³ ; 3. le redoublement d’une première fin, « Ce que dit la bouche d’ombre », fin qui

² Lettre à Hetzel du 31 mai 1855 : « Je n’ai bâti encore sur mon sable que des *Giseh* ; il est temps de construire Chéops ; *les Contemplations* seront ma grande pyramide. » *Œuvres complètes* tome IX, p. 1090, édition Jean Massin, Paris, Le club français du livre, 1968.

³ Ces deux structures, associées dans le troisième scénario que propose Hugo des *Mémoires d’une âme* dans la Préface de 1856 (p.27), troublent en leur superposition le régime de vérité des poèmes, d’autant plus que le récit d’initiation y prend l’apparence du récit d’apprentissage. Ce scénario, qui a pour effet de lire les poèmes de la première partie comme autant d’*illusions perdues*, les vide de toute vérité, ou du moins relativise leur vérité, quand la vérité du lyrisme (sauf dans le cas particulier de ce que Käte Hamburger les poèmes monodramatiques – dont les Je sont des personnages –) est, hors de l’illusion comme de l’erreur, comme du mensonge, vérité absolue. La force fantasmagique de ce troisième scénario explique sans doute en grande partie la tendance dans le commentaire des *Contemplations* à ne voir de vérité révélée que dans la seconde partie, ou à débattre de la possibilité de faire remonter cette révélation au livre III (voire à l’assombrissement final du livre II), ou à ne lire dans les trois premiers livres que des effets anticipateurs des trois derniers, ou encore, bien pis, à ne voir dans « Aurore » que l’évocation de l’enfance et dans « L’Âme en fleurs » la jeunesse : les temps de la naïveté et des errements. Or il me paraît peu vraisemblable que le futur auteur de « l’idylle rue Plumet » dans *les Misérables*, des *Chansons des rues et des bois* et du « Groupe des idylles » dans la Nouvelle Série de *La Légende des siècles* regarde la « fraîche églogue » de « L’Âme en fleurs » avec les yeux du mari de Denise, « Vers 1820 » (I, 16, p. 84). J’essaie de voir au contraire les trois séquences de « L’Aurore » et de « L’Âme en fleurs », des « Luites et les rêves » et de « *Pauca meae* », d’« En marche » et d’« Au bord de l’infini » comme trois tentatives réussies d’élaboration d’une parole poétique absolument vraie, *en même temps* que prise dans le dynamisme d’un « esprit qui marche » (p.26). Chaque poème (comme chaque livre) des *Contemplations* est vrai absolument (ne serait-ce que parce qu’il est une contemplation) et l’est provisoirement – jusqu’à ce que l’épilogue arrête définitivement le mouvement. Le *télos* du récit complique ainsi le fonctionnement du poème lyrique (et réciproquement).

semble pourtant pouvoir fonctionner comme un couronnement du recueil, par un épilogue, « À celle qui est restée en France ».

La métaphore des mélodies a surtout ici l'avantage d'introduire à dessein un certain vague conceptuel. Car ce dont il va être question, c'est à *peu près* de genres, mais de genres défixés parce que pris dans une dynamique qui les forme et les déforme, les sépare et les fait se rencontrer, les déroule et les tresse ; de genres qui tantôt se dissolvent, réduits à un motif ou un registre, voire un détail, une note, tantôt se concentrent pour faire entendre très clairement leur ligne mélodique ; de genres qui s'entrelaçant, s'hybridant, se minant ou s'absorbant définissent la poésie des *Contemplations* comme une poésie totale : un tout sur ce tout qu'est l'âme, quand l'œil intérieur qui s'y plonge y voit l'abîme de l'infini. Et comme toujours chez Hugo l'horizon de l'a- ou supra-généricité de l'œuvre totale, que celle-ci s'élabore dans le creuset du drame, de l'épopée, du roman, ou, comme avec *Les Contemplations*, de la poésie lyrique, cet horizon ne se découvre que dans le travail des genres les uns sur les autres, travail qui les hybride et, les hybridant, les met en mouvement. *Les Contemplations* auraient pu s'intituler comme un recueil posthume de Hugo *Toute la lyre*. Elles postulent la capacité de la poésie lyrique à être *la* poésie. Et parce que ces *Contemplations* sont les *Mémoires d'une âme*, qui agencent le recueil lyrique en un récit d'initiation, ces séries mélodiques y entrent dans une histoire qui est celle d'un « esprit qui marche » (p. 26).

Hugo ramène ces séries à deux blocs, dans une lettre du 28 juin 1855 à Noël Parfait: l'idylle de la première partie et l'épopée de la seconde⁴. Mais ces séries sont en réalité au nombre de quatre et leurs mouvements traversent l'ensemble du recueil. À chacune correspond une émotion et une expérience fondamentales qui, additionnées, donnent une image globale de la « destinée » de l'âme : à la série polémique, la colère d'où naissent les luttes ; à la série bucolique, la joie des beaux accords avec soi, avec l'autre et avec la nature ; à la série élégiaque, la douleur que cause « la perte des êtres chers » (p. 27) ; à la série épico-visionnaire enfin, le tremblement sacré quand l'âme approche de l'inconnu. Où l'on voit que la poésie lyrique vise à totaliser dans *Les Contemplations* toute l'expérience humaine, et pour ce faire

⁴ *OE*C, IX, éd. cit., p. 1092 : « Vous savez que ce volume est intitulé *Autrefois*. Le second a pour titre : *Aujourd'hui*. C'est l'épopée après idylle. » Ce couple apparu dans *Le Rhin* est promis à un brillant avenir : « L'idylle rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis », le diptyque de la Première Série de *La Légende des siècles* et des *Chansons des rues et des bois*, l'intégration du « Groupe des idylles » dans *La Légende* de 1877. À l'époque de la lettre à Noël Parfait, Hugo songe constituer le livre VI avec *Solitudines coeli*, qui rejoindra finalement l'épopée inachevée de *Dieu*.

non pas seulement des genres lyriques (l'élégie, l'idylle), mais, brisant les frontières qui la délimite, des genres considérés comme lui étant extérieurs (la satire, l'épopée visionnaire), genres qu'elle vient « lyriser », pour reprendre une expression de Daniel Madelénat⁵.

Ces séries mélodiques ne sont pas déterminées par des patrons formels rigides. Elles sont au contraire d'une grande variété – que l'on songe par exemple aux variations de l'élégie que proposent des poèmes comme « Demain, dès l'aube... » (IV, 14), « À Villequier » (IV, 15), « Claire » (VI, 8) ou « En frappant à une porte » (VI, 24), sans parler de « À quoi songeaient deux cavaliers dans la forêt » (IV, 12) ou du poème IV, 10, qui par leur inscription dans « *Pauca meae* » tendent à se définir sinon comme élégies, du moins comme poèmes élégiaques. Il est évident par ailleurs qu'un très grand nombre de poèmes échappent à une catégorisation générique. Par exemple, dans « Aurore », « À un poète aveugle » (I, 20) et « À Madame D. G. de G. » (I, 10), ou encore « *le poète s'en va* » (I, 2) et « *Oui je suis le rêveur...* » (I, 27). De ces poèmes en particulier, on peut dire seulement qu'ils sont lyriques et qu'à un niveau strictement thématique les deux premiers s'essaient à la mélodie épico-visionnaire, les deux suivants à la mélodie bucolique. Enfin, un tout aussi grand nombre de poèmes des *Contemplations* sont des hybrides, où viennent se croiser les lignes mélodiques.

Précisément, le « réseau de vagues mélodies » structure en ces points de croisement cette alternance de la généricité et de la transgénéricité. Dans son organisation musicale, le recueil repose en effet sur une succession de moments où ces lignes mélodiques s'entrelacent, se heurtent ou se confondent et de moments où une ligne, une série vient dominer les autres et tend à les absorber. Plus exactement, le recueil se compose, se décompose et se recompose dans l'alternance contrastée des livres impairs et des livres pairs. Aux livres pairs le son presque pur d'une série générique – la bucolique dans « L'Âme en fleurs », l'élégie dans « *Pauca meae* », l'épopée visionnaire dans « Au bord de l'infini ». Aux livres impairs un pêle-mêle, une sorte de brassage heurté des possibles de la poésie qui prépare sa reconfiguration d'abord en bucolique, puis en élégie, puis en épopée visionnaire. D'où l'impossibilité *qu'il ne faut pas masquer* de faire de ces livres impairs une présentation synthétique, alors que la chose est aisée pour les livres pairs. D'où aussi leurs titres plus vagues, plus flottants par rapport à leurs contenus propres – « Aurore », « Les luttes et les rêves », « En marche ». À l'architecture du livre-tombeau – 2 x 3 livres – et à la structure narrative du récit d'initiation, qui de I à VI déploie la destinée d'une âme, se superpose ainsi

⁵ Daniel Madelénat, *L'épopée*, Paris, PUF, 1986.

une autre logique – 3x2 livres – qui tend à effacer la coupure du deuil de *meae* pour faire lire ensemble « Aurore » et « L'Âme en fleurs », « Les Luttés et les rêves » et « Pauca meae », « En marche » et « Au bord de l'infini », c'est-à-dire pour faire écouter comment chaque livre impair prépare dans et par son hétérogénéité et sa discontinuité le déploiement d'une série mélodique au livre pair suivant, par croisement, mise en communication, hybridation ou violente confrontation. *Les Contemplations* apparaissent alors comme étant rythmées par l'alternance de la dissonance et de la consonance, ou plutôt par cette dynamique binaire qui fait naître la consonance de la dissonance dans laquelle elle plonge à nouveau avant de resurgir selon de nouveaux accords, presque à l'infini – jusqu'en son bord, là où une totalisation est encore possible.

Cette dynamique fait apparaître le fonctionnement à part de la série polémique, la plus éloignée de la contemplation et la seule, dans ce recueil d'abord conçu comme « poésie pure », à ne pas se déployer dans un livre qui lui serait consacré. Et c'est dans les livres impairs, ces livres de l'hybridité, de la discontinuité et de la dissonance, qu'on entendra le plus nettement la voix colérique de la satire ou pour employer à dessein un terme plus vague, du poème polémique, sans que cette voix n'y devienne jamais hégémonique. Mais cette voix colérique charge de toute son énergie oppositionnelle la « musique » des *Contemplations*, et fraie son chemin à travers le « réseau des mélodies », non seulement en se faisant entendre dans les livres du pêle-mêle, mais dans les livres pairs, en se soumettant alors à leur ligne mélodique propre. Ainsi, au livre de « L'Âme en fleurs », avec « *Je sais bien qu'il est d'usage...*(II, 18), les attaques contre le monde épique de la guerre et de la tyrannie se trouvent-elles enserrées dans la déclaration d'amour, et l'affirmation de la puissance orphique de l'églogue ; ainsi, au livre des « *Pauca meae* », la voix de la colère combative s'amortit-elle dans le grand abattement de « *Veni, vidi, vixi* » (IV, 13), où viennent se rencontrer le deuil de la fille morte et la dépression politique d'avril 1848⁶ ; ainsi, « Au bord de l'infini », apparaissent les Mages (VI, 23), ces « luttés des grands espoirs » (vers 652) à l'horizon de « l'extase de la mort sacrée » (vers 706) ; ainsi, à l'extrême limite du parcours initiatique, bougonne la bouche d'ombre contre l'ineptie des Hommes.

⁶ « *Veni, vidi, vixi* » est daté dans le texte imprimé d'avril 1848, dans le manuscrit du 11 avril 1848, la veille de la première candidature officielle, précipitée par la SACD et la SGDL, aux élections de l'Assemblée constituante prévue pour le 23 avril. Sainte-Beuve a résumé en mars d'une formule la situation de Hugo au début de la II^e République: « Lamartine plane. Hugo patauge » (cité par Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo II*, Paris, Fayard, 2008, p. 1018). À la même époque, Hugo note : « Nous sommes sur le radeau de la Méduse, et la nuit tombe » (*Choses vues*, OEC « Bouquins », t. « Histoire », p. 1030).

Cette unité de la dynamique qui fait surgir la consonance de la dissonance ne doit pas non plus gommer les spécificités de la série épico-visionnaire. Première spécificité, elle se définit dès le premier art poétique des *Contemplations*, « À André Chénier », comme le genre de la sortie d'une poétique des genres fondée sur leur délimitation et leur séparation, et ce au nom de la coïncidence des opposés, de leur conjonction : conjonction de « l'immense deuil » au « rire énorme », d'Ugolin à Grangousier, et de leur monstruosité commune à la petitesse du bouvreuil moqueur, à qui il revient de reconfigurer le territoire du poétique en rapprochant le sublime et le grotesque, « le charmant (et le) terrible »⁷. Genre de la synthèse, et comme tel genre supra-générique à l'instar du drame dans la Préface de *Cromwell*, on ne s'étonnera pas de reconnaître la poésie épico-visionnaire dans le drame (I, 9), ni de reconnaître en Shakespeare, ou en son double antique, Eschyle⁸, une de ses grandes figures tutélaires, sans différence marquée entre lui et un Dante (III, 1) ou un Jean de Pathmos (I, 9). Deuxième spécificité : de même que dans la Préface de *Cromwell* le genre de la conjonction des opposés qu'est le drame s'affirme à l'étape finale d'une histoire de l'humanité tressée dans une histoire de la poésie, de même la série épico-visionnaire vient-elle dominer de sa sombre mélodie la dernière étape du récit initiatique des *Mémoires d'une âme*. Point d'aboutissement d'un devenir de la poésie pris dans l'histoire d'un homme, assomption de la contemplation dans *Les Contemplations*, la poésie épico-visionnaire prend ultimement son essor au livre VI en absorbant dans son unité sombre la polémique, la bucolique et l'élégie pour les entraîner dans son mouvement vers l'infini, jusqu'aux révélations de la bouche d'ombre. Mais cet essor au livre VI n'est pas seulement préparé par les entrelacs, brassages et entrechoquements du livre qui précède, quoique l'atteinte du « bord de l'infini » résulte de la « marche ». En réalité, la marche a toujours déjà commencé, et la mélodie épico-visionnaire a toujours déjà fait entendre sa note, intercalée, entrelacée, mêlée ou opposée aux autres mélodies, qu'elle embrasse à la fin dans son noir enchevêtrement. Elle est ainsi ligne dans le réseau, et réseau elle-même.

Au regard de ces deux séries mélodiques, l'une discontinue, la série polémique, l'autre à la fois englobée et englobante, la série épico-visionnaire, les séries bucolique et élégiaque

⁷ « Écrit en 1846 » (V, 3, vers 190). Plus que le sublime et le grotesque, c'est, il me semble, l'antithèse structurante des *Contemplations* (à l'image des paysages de Jersey).

⁸ Tout un livre de *William Shakespeare* sera consacré à « Shakespeare l'ancien » : Eschyle.

forment un couple rendu indissociable par leurs ressemblances. Elles prennent en effet consistance dans deux genres lyriques, ce qui n'est pas le cas des deux autres séries, et dans deux genres lyriques mineurs⁹, bien balisés néanmoins par une histoire, des noms, des œuvres remontant à l'Antiquité, et enfin des genres qui définissent le lyrisme comme expression de liens sentimentaux. Sentiments opposés – la joie dans l'amour, la peine dans le déchirement : si poésie bucolique et poésie élégiaque sont des sœurs, ce sont des sœurs ennemies, et l'on peut comprendre l'élégie comme une églogue inversée ou comme une églogue soumise à la négativité – de l'abandon, de la séparation, de la mort. Incompatibilité d'humeur donc de la bucolique et de l'élégie à laquelle s'ajoute une incompatibilité philosophique. Car si la joie de l'églogue unit l'homme à la nature, le moi au non-moi, l'être à l'immanence et l'extase des âmes à la jouissance des corps, « la clarté du dehors ne distrait pas » l'âme de l'endeuillé qui « songe aux morts, ces délivrés » (III, 22). Le conflit entre la bucolique et l'élégie est tendu par la contradiction, structurelle chez Hugo, entre un naturalisme animiste et un spiritualisme que *Les Contemplations*, ce livre à lire « comme on lirait le livre d'un mort », décline dans sa variante spirite¹⁰.

L'histoire de leur conflit, de leur rivalité traverse le recueil. À peine l'élégie fait-elle entendre sa note au livre de l'« Aurore »¹¹, que les petits oiseaux, s'alliant aux forces de la poésie visionnaire et de la polémique, tournent en dérision son sentimentalisme fallacieux, sa stéréotypie, sa complaisance¹², préparant ainsi l'essor de l'églogue dans « L'âme en fleurs ». La mélodie bucolique alors se déploie jusqu'à l'éther, troque sa petite flûte pour la lyre, enserrant en son « harmonie étrange » les autres séries. Or celle qui ruine de l'intérieur la bucolique, ce n'est ni la polémique, ni l'épico-visionnaire, qu'elle subsume dans son « idéal réel », mais l'élégie, en laquelle elle s'inverse à la fin de *L'âme en fleurs*. Alors le livre III,

⁹ Notons que « Réponse à un acte d'accusation » ne connaît que l'ode (appelée à s'accoupler à Rabelais).

¹⁰ Il faut ici préciser que, dans *Le Livre des Tables*, la métempsycose est contenue dans la révélation spirite et que certains vers de « Ce que dit la bouche d'ombre » réécrivent des passages de ce *Livre*. Il n'en reste pas moins vrai que l'hypothèse de la métempsycose, avec ses réincarnations successives, est incompatible avec la dématérialisation des esprits dans l'hypothèse spirite (même si Karadec a pu articuler son spiritisme à l'hypothèse d'une métempsycose intra-humaine). Voir dans ce même colloque sur *Les Contemplations* la communication de Guillaume Cuchet et *Les Voix d'outre-tombe. Tables tournantes, spiritisme et société au XIXe siècle*, Paris, Le Seuil, 2012.

¹¹ Dans « À ma fille » (I, 1), et « Mes deux filles » (I, 3), en particulier du fait que le lecteur sait toujours déjà que Léopoldine est morte ; dans « La vie aux champs » (I, 6), par inscription fugace (vers 25 *sqq.*) du temps élégiaque, qui sépare « Aujourd'hui » d'« Autrefois ».

¹² Dans « À André Chénier » (I, 5) et « Les oiseaux » (I, 18). Daté de Juillet 1830, de la pacifique et libérale révolution de Juillet, le poème I, 5 dit à André Chénier, la grande figure du poète victime de la Terreur, la fin de l'atmosphère doloriste de la Restauration, la fin du lamento continu du « poème exploré [qui] se lamente » (I, 9) sur Lycoris perdue, mais aussi sur les victimes de la Révolution (à l'image de bon nombre des odes du jeune Hugo). « À André Chénier » éclaire ainsi le *terminus a quo* de la partie « Autrefois » : 1830, comme interruption de la plainte.

tandis que la bucolique est mise à dure épreuve¹³, peut commencer à développer des motifs qui se noueront dans les élégies des « *Pauca meae* », démarquées on le sait par leur titre de la dixième et dernière *Églogue* de Virgile, dont on a pu dire qu'elle était une anti-bucolique, une inversion de celle-ci en plainte élégiaque. L'élégie devient ainsi au livre IV la mélodie dominante qui intègre en son sein les autres séries mélodiques. Elle embrasse dans « *Pauca meae* » toute la poésie, à partir de son effondrement dans la ligne de points mais aussi d'un déplacement, préparé au livre III, de l'idylle dont elle dit la perte, du monde des amants à celui des parents et des enfants¹⁴ : de « *pauca meo Gallo* » à « *Pauca meae* ». À la mère de « Claire P. » au livre V (14) de poursuivre le mouvement, qui aboutit à un démenti élégiaque de toutes les promesses contenues dans la nature bucolique. Au livre V aussi, la charge de corrélater, en des « Paroles sur la dune » (13), la plainte élégiaque au « seul vrai » deuil politique, l'exil au bord de l'Océan. D'« À André Chénier » à « Claire P. » et « Paroles sur la dune », un renversement s'opérerait donc, de la bucolique triomphant de l'élégie à l'élégie triomphant de la bucolique, et de fait Cerigo/Cythère au livre V n'est plus que la « Tête de

¹³ Immédiatement après l'apparition des premiers motifs élégiaques (« À la mère de l'enfant mort » (III, 14), « Épitaphe » (III, 15) et le codicille empathique à « À propos d'Horace » (I, 13) que constitue « Le maître d'études » (III, 16), commence la mise à l'épreuve de la bucolique : au nom du principe de la réalité – et de la réalité sociale de la misère – dans « Choses vues un jour de printemps » (III, 17) et « Intérieur » (III, 18), puis au nom de la grandeur du monde visionnaire dans « Baraques de foire » (III, 19) et « Insomnie » (III, 20). Dans ce dernier poème, l'églogue est intégralement rabattue dans les petits fantasmes érotiques d'un poète grotesque, qui ronfle comme un bœuf en rêvant à la « biche *illusion* » plutôt que d'obéir à l'injonction de « l'esprit sombre » qui l'invite à *travailler* : à poursuivre avec effort « la lointaine et blanche *vision* ». On ne voit pas très bien comment, après une telle liquidation de l'églogue dans une réalité grotesque fermée au monde visionnaire, celle-ci pourrait se relever. Elle se relève cependant, dès le poème suivant, « Écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique » (III, 21), dans une nouvelle articulation de l'églogue et de la vision (liée à la figure du pâtre non plus amant, mais solitaire), qui anticipe ce couronnement du livre III (et de la partie « Autrefois ») qu'est « *Magnitudo parvi* » (III, 30). Or ce mouvement dialectique est brutalement interrompu au poème III, 22, « *La clarté du dehors ne distrait pas mon âme...* », qui oppose au (sur)-naturalisme auquel aboutit ce mouvement un spiritualisme associé au souci des morts – souci des morts qui se déploie au poème suivant, celui qui dans le livre III, fait entendre le plus nettement la mélodie élégiaque : « Le Revenant » (III, 23). Il faudrait pouvoir suivre poème à poème tous ces entrechocs des lignes mélodiques dans les livres impairs. Mais la plus criante dissonance du recueil est sans doute celle qui résulte de la succession de III, 21 et III, 22 – au moment où justement il est question d'harmonie.

¹⁴ Le fait que ce déplacement de la plainte soit opéré au livre III à partir de poèmes (« À la mère de l'enfant mort » III, 14), « Le Revenant » (III, 23), qui inscrivent le poète et des mères dans une communauté des endeuillés dit bien que pour Hugo ce n'est pas la sentimentalité élégiaque (associée de Leconte de Lisle à Maurras en passant par Baudelaire au féminin) en tant que telle qui fait problème, c'est un certain type de sentimentalité qui domine la tradition élégiaque et que le bouvreuil renvoie à l'élégie-romance, celle de la plainte amoureuse. Plainte amoureuse que dans « L'Âme en fleurs » « Paroles dans l'ombre » maintenait dans la joie idyllique d'être aimé, et que la fin de « *Je respire où tu palpites...* » (II, 25) ne faisait entendre que par hypothèse, et qui plus est, il me semble, à travers la reprise à la limite de la parodie (à la manière des parodies hommages d'un Banville) d'un motif typique de l'élégie de Chénier, celui de l'amant regardant l'image de ses larmes dans les yeux dans l'amante. *Yeux dans les yeux* narcissique attaché dans « L'Âme en fleurs » à l'élégie, dans « Les Luttes et les rêves » (avec « Baraques de foire » (III, 19)), à l'églogue.

mort du rêve Amour » (V, 20, vers 15).

Le mouvement est en réalité plus compliqué. D'abord, de ces rudes épreuves au livre III la bucolique est sortie grandie en son dernier poème, « Magnitudo parvi », avec son pâtre visionnaire, qui fonctionne comme un agrandissement de la figure du pâtre sur le bas-relief du poème III, 21. Ensuite, la mélodie élégiaque reflue nettement au livre V, où elle n'est plus à nouveau qu'une ligne dans le réseau de mélodies. Enfin, elle s'y voit confrontée à travers le mugissement lyrique de « Mugitusque boum » (V, 17) à la transformation de la bucolique en une géorgique qui remplace le pâtre amoureux en laboureur¹⁵, et à l'ouverture immédiate de cette géorgique à la vision de l'Immanence. Le laboureur de « Mugitusque boum » fait ainsi médiation entre les pâtres d'« Écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique » et de « Magnitudo parvi » et « le pâtre promontoire au chapeau de nuées » de « Pasteurs et troupeaux » (V, 23). Et si le poète du livre V a bien arraché sa strophe (V, 25) à « l'idylle joyeuse », il ne l'a pas donnée à l'élégie : reine et esclave dans l'obscurité de son âme, déesse des enfers et des moissons, la strophe du poète conserve la mémoire de cette idylle transformée en géorgique, « Proserpine sinistre ». Et à partir de là « l'éternel avril » pourra revenir à l'horizon de la poésie épico-visionnaire au livre VI, « À la fenêtre pendant la nuit » (VI, 9, vers 36), comme le grand amour de l'être immanent resurgit de « Mugitusque boum » à « Éclaircie » (VI, 10). Ainsi la mélodie bucolique suit-elle son chemin du charmant à ce terrible qui englobe en lui-même le sublime et le grotesque, comme suit son chemin le poète qui, parti à l'« Aurore » aux champs pour causer « avec toutes les voix de la métempsycose » (I, 17, vers 14), arrive jusqu'au bord de cet infini dont émane l'apocalypse de la bouche d'ombre. « À André Chénier » le disait déjà, entre la poésie bucolique et la poésie épico-visionnaire, le lien est de profonde continuité. Et toute la petite fantaisie animiste de l'églogue contient déjà le naturalisme antimatérialiste qui informe l'ultime révélation, à la fin du récit initiatique, au bord du bord de l'infini.

Devenue poésie totale au livre VI, la poésie épico-visionnaire embrasse en même temps la poésie élégiaque, par diffusion de ses *pleurs dans la nuit*, de sa peine dans une cosmopathie¹⁶. « Tout vie, pense et souffre » et les dernières élégies que fait entendre le livre VI, « Claire » (8), « En frappant à une porte » (24), participent à cette harmonie plaintive. Et cependant si quelque chose résiste à la vision englobante de « Ce que dit la bouche d'ombre », ce sont ces deux élégies. « Claire » surtout, qui dit la consolation, non pas par le travail du deuil, qui

¹⁵ Reprise du thème du travail que nous avons entr'aperçu dans « Insomnie ». Il y aurait sans doute profit à s'intéresser à cette question du travail dans *Les Contemplations*.

¹⁶ J'emprunte cette expression à Elisabeth de Fontenay dans son beau livre sur *le Silence des bêtes*, qui l'utilise à propos de Schopenhauer.

sépare les vivants et les morts, ni par les cycles de la métempsycose, mais par la révélation spirite de la présence des *personnes* mortes : Claire et son double innommé, Léopoldine. Or précisément l'hypothèse de la métempsycose que porte le discours de la bouche d'ombre barre l'horizon d'une communication possible entre les personnes vivantes et leurs chers disparus. Guillaume Cuchet le fait comprendre : les deux hypothèses de la métempsycose et du spiritisme, cette religion des morts si intensément affective, sont en réalité incompatibles, si bien que les révélations de la bouche d'ombre laissent en suspens l'élégie de « Claire » et sa promesse d'une toute autre réduction du scandale de la mort, non pas seulement par la permanence des âmes, mais par celles des *personnes*¹⁷. Les entrelacs de la poésie bucolique et de la poésie visionnaire font manquer au deuil sa forme humaine, ce que programmait la fin d'« À André Chénier », qui donnait par la voix d'un bouvreuil au père endeuillé la forme monstrueuse du père cannibale, de l'H/Ugolin sinistre du Dante. Aux mélodies bucoliques et épico-visionnaire manque la dimension personnelle. Topique, l'amant de l'éplogue corporalise l'âme sans l'incarner en un individu. Extatique, le je visionnaire ne cesse de s'arracher à lui-même. C'est à la voix du deuil de *ma fille* qu'il revient de préserver dans l'âme la personne, seule vraie consolation, cette personne qui entre en communion avec les chers disparus. *Les mémoires d'une âme* peuvent s'achever avec les grandes spirales d'une métempsycose qui s'élève par le progrès vers l'azur. Non *Les Contemplations*, non le livre tombeau, avec sa structure élégiaque qui coupe en deux le temps entre un « Autrefois » perdu et un « Aujourd'hui » qui n'en finit pas de (ne pas) faire son deuil de *meae*. C'est pourquoi, du moins c'est mon hypothèse, il faut à Hugo écrire au-delà de l'apocalypse de « Ce que dit la bouche d'ombre » une dernière élégie, qui, faisant de l'ensemble du recueil un don à la mienne, fait de la mélodie élégiaque la mélodie dominante l'ensemble du recueil, le « réseau de ses mélodies », supplantant ainsi l'épopée visionnaire dans sa vocation totalisante. La petite romance complue dans ses larmes que tournait en dérision le bouvreuil au début du recueil a bien grandi. Elle est devenue (en excluant le grotesque¹⁸) le poème totale sur tout, énoncé par un poète qui, étant devenu « une voix de la nature », a conquis le droit de « parler

¹⁷ Et dans « Ce que dit la bouche d'ombre », les hommes ne se souviennent pas de leurs vies antérieures (cf. vers 415 *sqq.*), tandis que Claire et son double innommée, Léopoldine, sont « là », toujours aimantes.

¹⁸ Cette exclusion me semble à lire comme une dernière réponse aux quolibets du bouvreuil qui engloutissait par avance, on l'a vu, l'élégie paternelle dans la monstruosité grotesque. Elle a pour contre-coup une différence du régime de vérité des deux dénouements. Certes le grotesque de « Ce que dit la bouche d'ombre » est un grotesque subjectif (assumé par l'ombre et non la traversant), mais, par ses excès, il me semble introduire la possibilité d'un doute (faut-il vraiment plaindre les verrous ?) en même temps qu'il est un formidable pied-de-nez carnavalesque du monde visionnaire au bon sens (qu'on retrouve d'ailleurs dans beaucoup d'interventions des esprits dans *Le Livre des Tables*). Le régime de vérité de l'épilogue est au contraire intégralement *sérieux*.

aux morts » *tout en restant un homme*. Et toutes les séries mélodiques peuvent alors résonner dans cette parole élégiaque donnée à la morte, et non plus s'amortir dans la voix de la souffrance comme elles le faisaient dans « *Pauca meae* ». Car se fait maintenant entendre dans l'élégie tout le désastre de l'exil, toute la joie d'être « une voix de la nature », toute l'horreur du poème sacré, intercalées dans la tristesse élégiaque et englobées en elle, jusqu'à la vision non plus d'un azur lointain, mais d'une aube qui perce le gouffre noir de ses rayons. L'élégie est ainsi une des séries mélodiques des *Contemplations*, concentrée en l'un de ses livres, et le livre même – coupé en deux par la séparation d'« Aujourd'hui » et d'« Autrefois », dont l'élégie à la fois creuse et comble la distance. Comme débordée par les révélations du tombeau qu'elle détient, s'accomplissant dans son propre dépassement, l'élégie des *Contemplations* fait entendre les sons de *toute la lyre*. Car il n'est pas, le poète d'« Aurore » le disait déjà à sa manière à Florent Meurice (I, 17), de genres mineurs et de genres majeurs. « Dans l'art immense » prenant part au « chant suprême » « tout est grand » pour *notre âme*.