

# 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



## SOMMAIRE

Présentation des auteurs  
Présentation et résumé des communications

### Où l'on voit Hugo écrire

Myriam ROMAN – *Le Dernier jour d'un condamné* : le style contre la rhétorique  
Agnès FONTVIEILLE – L'apposition, entre rhétorique et style, dans *Châtiments*  
Jacques DÜRRENMATT – Virgules et blancs : une question d'importance ?  
Colette GRYNER – Structures temporelles dans *Les Contemplations* – Les poèmes du souvenir  
Yvette PARENT – Le mot « peuple » dans *Notre-Dame de Paris*  
Jean MAURICE – Langue et signes du Moyen Age dans *Mangeront-ils ?* et dans Welf Castellan d'Osbor  
Vincent WALLEZ – Des fragments dramatiques : re-dé-composition  
Judith WULF – Le polype et le madrepore comme formations discursives romanesques  
Olivier DECROIX – Logiques de l'expansion du discours dans l'œuvre poétique avant l'exil

### Où l'on entend parler Hugo et ses personnages

Patricia A. WARD – L'invective politique dans *Napoléon le Petit* : serment, énoncé performatif, impératif moral  
Vincent LAISNEY – *Verba manent* : les « mémoires parlés » de Victor Hugo  
Françoise SYLVOS – Mot d'esprit et forme brève  
Anne UBERSFELD – La parole du moi dans le théâtre de Hugo  
Gabrielle CHAMARAT-MALANDAIN – Langue, parole et savoir dans *Quatrevingt-Treize*  
Philippe DUFOUR – De la langue aux langages : *Les Misérables*

## **Où l'on juge la langue de Hugo**

Françoise COURT-PEREZ – Gautier lecteur de Hugo  
Sylvie VIELLEDENT – Le galimatias  
Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN – Du non-sens à l'insenséisme. La langue de Hugo lue par la décadence

## **Où l'on passe d'un art à l'autre**

Chantal BRIERE – Edifices et personnages romanesques mêlés  
Olivier BARA – Langue des drames de Hugo en prose et langue des mélodrames  
Florence NAUGRETTE – Pantomime et tableau  
Brigitte BUFFARD-MORET – Pour une définition de la chanson hugolienne : essai de stylistique et de versification –  
Hervé LACOMBE – « Ce que dépose la musique le long des vers de Hugo ». Décomposer/recomposer : l'action du musicien sur le texte poétique

## **Où l'on apprend ce que c'est que la chose appelée « langue »**

Alain VAILLANT – Le vers de Victor Hugo, « comme un lambeau sonore »  
Françoise CHENET-FAUGERAS – Le silence ou le « problème muet »  
Franck LAURENT – Langue et Nation  
Claude MILLET – Histoire de la langue

## **Bibliographie**

Centre Culturel International de Cerisy-le-Salle

## Présentation des auteurs

Olivier BARA est Professeur de Littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle et d'Arts de la scène à l'Université Lyon 2, membre de l'UMR LIRE (CNRS-Lyon 2). Ses travaux concernent le théâtre et l'opéra au XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que les liens entre littérature romantique et spectacle. Il a notamment publié *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration : enquête autour d'un genre moyen* (Olms, 2001), *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre* (PUPS, 2010), dirigé *Boulevard du Crime : le temps des spectacles oculaires* (Orages, 2005), réédité le roman de comédiens de George Sand, *Pierre qui roule* (Paradigme, 2007).

Chantal BRIERE est agrégée de Lettres modernes et docteur en Littérature. Elle a publié *Victor Hugo et le roman architectural* (Honoré Champion, 2007) et un certain nombre d'articles qui traitent du lien entre littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle. Elle collabore au *Dictionnaire Victor Hugo* à paraître chez Garnier. Dans le cadre des colloques de la Société Française des Architectes, elle s'intéresse également à la représentation architecturale dans des œuvres de l'extrême contemporain comme les romans de Philippe Vasset ou les films de Sarah Moon.

Brigitte BUFFARD-MORET est Professeur à l'Université d'Artois. Elle enseigne la grammaire, la stylistique et la versification, et ses travaux de recherche portent sur les formes de la poésie française héritées de la chanson. Elle a notamment publié une *Introduction à la stylistique*, un *Précis de versification* (Armand Colin, 2001) et un ouvrage sur la *Chanson poétique du XIX<sup>e</sup> siècle, origine, statut et formes* (Presses universitaires de Rennes, 2006, prix Louis Barthou de l'Académie Française 2007). Ses derniers articles sur Hugo sont « Comment dire "Je vous aime" ? Etude comparée de quelques déclarations d'amour dans l'œuvre romanesque et théâtrale de V. Hugo » (*Choses vues à travers Hugo, Hommage à Guy Rosa*, sous la dir. C. Millet, F. Naugrette, A. Spiquel, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008) et « Rimbaud héritier : étude des Cahiers de Douai » (*Styles, genres, auteurs n° 9*, PUPS, 2009).

Gabrielle CHAMARAT est Professeur émérite à l'Université de Paris-Ouest Nanterre La Défense. Elle a co-organisé le colloque « Nerval et la modernité » en 2008 à Cerisy-La-Salle et a fait paraître plusieurs articles sur cet auteur. Sur Hugo, elle a fait une communication au colloque d'agrégation de la Sorbonne en 2008 intitulée « Masques et paroles : *Ruy Blas, Les Jumeaux* », un article « Voir, noter, écrire l'histoire » dans *Choses vues à travers Victor Hugo. Hommage à Guy Rosa* (P.U. Valenciennes, 2008) et une communication sur « Le rire dans *Choses vues* » au colloque sur *Le Rire au XIX<sup>e</sup> siècle* (dir. Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 2009) dont les actes sont à paraître.

Françoise CHENET-FAUGERAS est docteur ès Lettres et maître de conférences honoraire (Grenoble III). Elle a travaillé sur *Le Rhin* et a publié plusieurs ouvrages sur le paysage et les représentations littéraires de l'espace, en particulier *Les Misérables ou « l'espace sans fond »* (Nizet, 1995). Elle a animé plusieurs colloques dont *Victor Hugo et l'Europe de la pensée* (Nizet, 1995).

Françoise COURT-PEREZ est Maître de conférences à l'Université de Rouen. Spécialiste de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, elle a publié *Gautier, un romantique ironique* (Champion, 1998), les comptes rendus de Gautier concernant le théâtre de Hugo (*Théophile Gautier-Victor Hugo*, Champion, 2000) et de nombreux articles sur Gautier. Elle participe à l'édition des oeuvres complètes de Gautier (chez Champion), en particulier celle de sa critique littéraire.

Olivier DECROIX est Professeur de lettres en classes préparatoires littéraires à Paris. Après des études à l'ENS Paris, il a choisi de consacrer ses travaux de recherches à la poésie de Victor Hugo à l'Université de Paris VII-Denis Diderot en participant au groupe Hugo. Quelques travaux de vulgarisation sur le romantisme, Hugo et Rimbaud sont disponibles aux éditions Gallimard.

Philippe DUFOUR est Professeur à l'Université François Rabelais (Tours). Il est l'auteur de : *Flaubert et le pignouf. Essai sur la représentation romanesque du langage* (PUV, 1993), *Flaubert ou la prose du silence* (Nathan, 1997), *Le Réalisme. De Balzac à Proust* (PUF, 1998), *La Pensée romanesque du langage* (Seuil, 2004), *Le Roman est un songe* (Seuil, 2010).

Jacques DÜRRENMATT est Professeur de stylistique à l'Université Toulouse-le Mirail. A la suite d'une thèse qui étudiait le rôle esthétique de la ponctuation, il a publié plusieurs ouvrages (*Bien coupé, mal cousu*, 1998 ; *Le Vertige du vague*, 2001 ; *La Métaphore*, 2002 ; *Stylistique de la poésie*, 2004) consacrés aux questions soulevées par la division et la fragmentation du texte romanesque ou aux utilisations esthétiques de l'ambiguïté linguistique ainsi que de nombreux articles qui tentent de saisir le goût affiché par l'époque romantique pour expérimentation, excentricités et monstruosité lisibles autant que visibles ou qui s'intéressent à la matérialité du texte littéraire et sont parus dans *Poétique*, *L'Information grammaticale*, *La Licorne*, *Champs du signe*, etc. A dirigé par ailleurs des numéros de revues (*Littératures classiques*, *Romantisme*) consacrés au rôle littéraire joué par les notes de bas de page ou par les normes langagières.

Agnès FONTVIEILLE-CORDANI est Maître de conférence en langue et stylistique françaises à l'Université Lumière Lyon 2 où elle participe aux travaux de l'équipe *Passages XX-XXI* (E4160) et du groupe "Textes & langue". Elle a dirigé récemment, en collaboration, trois ouvrages collectifs : *Jean Genet et son lecteur. Sur la réception critique de Journal du voleur et de Un captif amoureux* (avec D. Carlat), PUST, 2010 ; *L'ordre des mots à la lecture des textes* (avec S. Thonnerieux), PUL, 2009. *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase* (avec P. Wahl), PUL, 2003. Aux éditions Gallimard, elle a édité des *Fables* de La Fontaine (Folioplus classique, 2004) et l'anthologie de Jacques Roubaud *128 poèmes composés en langue française de Guillaume Apollinaire à 1968* (La Bibliothèque Gallimard, 2001). Elle se consacre actuellement à un essai sur la phrase de Jean Genet.

Colette GRYNER, professeur agrégée de Lettres, prépare, à l'Université Paris 7, sa thèse intitulée « Le temps dans *Les Contemplations* ».

Hervé LACOMBE est Professeur de musicologie à l'université Rennes 2. Spécialiste de la musique aux XIXe et XXe siècles, particulièrement de l'opéra et de l'histoire du concert en France. Il est membre du Comité éditorial de la Société française de musicologie depuis 1999, et de l'édition monumentale « L'Opéra français », chez Bärenreiter-Verlag depuis 2004. Il a publié ou dirigé plusieurs livres, dont *Les Voies de l'opéra français au XIXe siècle* (Fayard, 1997 ; version augmentée chez California University Press sous le titre *The*

*Keys to French opera of the 19th Century*) et *Bizet* (Fayard, 2000), récompensés par plusieurs prix. *Géographie de l'opéra au XXe siècle* (Fayard, 2007) est un essai sur la mondialisation du modèle lyrique occidental. Il prépare une biographie de Francis Poulenc (Fayard) et, avec Thierry Bodin, l'édition de la correspondance de G. Bizet.

Vincent LAISNEY est Maître de conférences à l'Université de Paris-Ouest-Nanterre-La Défense. Spécialiste du romantisme et des sociabilités littéraires, il est l'auteur d'un ouvrage sur le salon de Charles Nodier : *L'Arsenal Romantique* (Champion, 2002), et s'apprête à publier, en collaboration avec Anthony Glinoeur (Toronto), un livre sur les groupes littéraires et artistiques du XIX<sup>e</sup> siècle, intitulé : *L'Âge des cénacles*.

Franck LAURENT, professeur de littérature à l'Université du Maine, dirige le laboratoire de recherches Langues, Littératures, Linguistique des universités d'Angers et du Maine (3L.AM EA 4335). Ses travaux de recherche portent principalement sur la littérature romantique, sur les relations entre littérature, histoire et politique, et sur les cultures coloniales aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Il a notamment édité *Les Orientales* et *Les Feuilles d'automne* (Le Livre de poche, 2000), une anthologie des *Ecrits politiques* de Victor Hugo (Le Livre de poche, 2001, rééd. 2011), dirigé la série *Victor Hugo et l'Orient* pour laquelle il a écrit *Victor Hugo face à la conquête de l'Algérie* (Maisonneuve et Larose, 2001). Derniers ouvrages parus : *Victor Hugo : espace et politique* (Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2008) et *Le Voyage en Algérie ; anthologie de voyageurs français dans l'Algérie coloniale (1830-1930)* (Robert Laffont, « Bouquins », 2008).

Jean MAURICE est Professeur de littérature médiévale à l'Université de Rouen. Il est l'auteur d'études sur *La Chanson de Roland* (PUF, 1992), *La Mort le Roi Artu* (PUF, 1995), *Le Conte du Graal* (Bordas, 2004), a co-dirigé les *Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto* (avec C. Galderisi, Poitiers, CESCUM, 2006), et a participé à l'édition commentée de *La Consolation de la Philosophie* de Boèce, traduction attribuée à Jean de Meun, d'après le ms de la B. M. de Rouen (avec I. Bétemps, M. Guéret-Laferté, N. Lenoir, S. Louis, C. Mira, PURH, 2004), et des *Quinze joies du mariage* d'après le ms de la B. M. de Rouen (même équipe et J.-C. Arnould, PURH, 2009). Il prépare, avec N. Lenoir l'édition des *Bestiaires de Philippe de Thaon, Guillaume Le Clerc de Normandie, et Gervaise* (Classiques

Garnier). Ses recherches portent aussi sur les représentations littéraires et les réécritures du Moyen Âge.

Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN, professeure de littérature française à l'Université de Picardie Jules Verne, dirige le Centre d'études du roman et du romanesque (équipe du CERCLL; [www.romanesques.fr](http://www.romanesques.fr)). Spécialiste du roman de la seconde moitié du XIXe siècle, elle est l'auteur notamment de *L'Ecrivain-journaliste au XIXe siècle : un mutant des Lettres*, Editions des Cahiers intempestifs, 2003. Elle participe à l'édition de l'oeuvre critique de Jules Barbey d'Aurevilly aux Belles Lettres (*Les Romanciers*, I, 2005; *Les Critiques ou les juges jugés*, II, 2006; *Journalistes et polémistes, chroniqueurs et pamphlétaires*, IV, 2009) ainsi qu'à l'édition de l'oeuvre romanesque chez Champion (*Ce qui ne meurt pas*, à paraître en 2011). Elle travaille également sur l'oeuvre critique de Maupassant et s'apprête à éditer le premier volume de ses chroniques aux éditions Garnier. Dans le cadre du Centre d'études du roman et du romanesque de l'Université de Picardie Jules Verne, elle anime depuis plusieurs années, avec Christophe Reffait, un séminaire mensuel sur Jules Verne et a organisé en novembre 2010 un colloque international sur l'écrivain. Elle participe également au *Dictionnaire de la décadence* à paraître en 2012 chez Champion.

Claude MILLET est Professeur à l'Université de Paris-Diderot et responsable de la composante « Littérature et civilisation du XIX<sup>e</sup> siècle – Groupe Hugo, Groupe Balzac » du CÉRILAC (EA 4210). Elle a publié aux PUF en 1995 *Victor Hugo. La Légende des siècles*, en 1997 *Le Légendaire au XIXe siècle* et en 2007 *Le Romantisme* (LGF, coll. « Références »). Elle a édité en 2010 le n°61 de la revue *Textuel, Contre le romantisme*. Elle coordonne actuellement les *Œuvres théâtrales complètes* de Victor Hugo chez Garnier, et, avec David Charles, dirige le *Dictionnaire Victor Hugo* chez le même éditeur. Elle codirige avec Paule Petitier la revue *Écrire l'histoire* aux éditions David Gaussen.

Florence NAUGRETTE est Professeur à l'Université de Rouen. Elle a écrit *Le Théâtre romantique* (Seuil, 2001), et *Le Plaisir du spectateur de théâtre* (Bréal, 2002). Elle a co-dirigé *Corneille des romantiques* (avec M. Dufour-Maître, P. U. de Rouen et du Havre, 2006), *Choses vues avec Victor Hugo. Hommage à Guy Rosa* (avec C. Millet et A. Spiquel, P. U. de Valenciennes), *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle* (avec S. Ledda et H. Laplace-Claverie, Avant-Scène Théâtre, 2008), et

*Le Texte de théâtre et ses publics* (avec A. Ferry, *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2010, n° 1-2). Elle a dirigé *Victor Hugo. Le Théâtre et l'exil* (Minard, 2009), et est responsable, chez Minard, de la série « Ecrire le théâtre ». Elle co-dirige, avec J.-M. Hovasse, l'édition de la correspondance intégrale de Juliette Drouet à Victor Hugo.

Yvette PARENT, agrégée de Lettres modernes, a été chargée de cours à l'Université Paris XII. Elle est l'auteur des chapitres « Théophile de Viau », « Le Burlesques » et « Les Lettres portugaises » de l'Histoire littéraire de la France (Editions sociales, 1975). Elle est l'auteur de l'article « Du "petit Belzébuth rose" à "L'immense que sait-on" » dans *Victor Hugo 6, l'écriture poétique*, Lettres modernes, Minard, 2006. Elle a proposé au Groupe Hugo des communications sur « L'argot dans le *dernier jour d'un condamné* » (2003), « Robert Desnos, admirateur de Hugo » (2004), « Narration et représentation dans *Notre-Dame de Paris* » (2005), « Lettre de François Villemain à Victor Hugo du 5 février 1826 à propos de Bug-Jargal » (2006), « L'esclavage dans *Bug-Jargal* » (2006), « L'anarchie dans les trois premiers romans de Victor Hugo » (2007), « Le mot "peuple" dans *Hernani* et *Ruy Blas* » (2009), Elle prépare une thèse de doctorat sur le vocabulaire politique des *Misérables*.

Myriam ROMAN est Maître de Conférences en littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle à l'Université Paris IV-Sorbonne. Ancienne élève de l'École Normale Supérieure (Ulm), agrégée de lettres modernes, elle est l'auteur d'une thèse réalisée sous la direction de Guy Rosa à l'Université Paris VII-Denis Diderot et publiée sous le titre *Victor Hugo et le roman philosophique* (Honoré Champion, 1999). Membre du Groupe Hugo, elle a écrit le volume consacré au *Dernier Jour d'un condamné* dans la coll. Foliothèque (Gallimard, 2000) et travaille plus largement sur la question de la littérature romantique comme pensée (philosophie, réflexion sociale, droit).

Guy ROSA est professeur honoraire des Universités (Paris-Diderot-Paris 7). Il a coordonné avec Jacques Seebacher l'édition des *Œuvres complètes* chez R. Laffont et en a publié plusieurs titres en éditions séparées (Livre de poche et le présent site). Il a signé, seul ou en collaboration, de nombreux articles sur tous les aspects de l'œuvre et de l'action de Hugo, dont une partie réunis dans sa thèse dirigée par Annie Ubersfeld (*Le Droit à la parole*, 1986).

Françoise SYLVOS est maître de conférences HDR à l'université de la Réunion. Elle a publié divers articles et un ouvrage consacré à Nerval, *Nerval ou l'Antimonde, Discours et figures de l'utopie* (L'Harmattan, 1997). Ce travail s'est poursuivi et élargi dans *L'épopée du possible ou L'Arc-en-ciel des utopies* (Champion, 2008). Elle a coordonné deux volumes consacrés l'humour : *La Comédie sociale* (PUV, 1997) et le numéro *Humour et esthétique* de la revue *Humoresques* (n° 8, 1997).

Annie UBERSFELD, qui nous a quittés l'an dernier (2010) et qui est très regrettée, était professeur à l'Université Paris III. On lui doit l'invention de la sémiotique théâtrale, mise au point dans les trois volumes de *Lire le théâtre* (II, *L'Ecole du spectateur* ; III, *Le Dialogue de théâtre*) réédités chez Belin en 1996, l'ouvrage de référence sur le théâtre de Hugo, *Le Roi et le Bouffon* (José Corti, 1974 et 200) et le recueil d'articles *Paroles de Hugo* (Messidor, 1985), ainsi que de nombreuses études sur le théâtre classique, romantique et contemporain, au nombre desquelles : *Le Drame romantique* (Belin, 1993), *Antoine Vitez metteur en scène et poète* (Editions des Quatre-vents, 1994), *Bernard-Marie Koltès* (Actes Sud, 1999), *Paul Claudel, poète du XX<sup>e</sup> siècle* (Actes Sud, 2005).

Alain VAILLANT, Professeur à l'Université Paris Ouest et directeur de la revue *Romantisme*, est spécialiste du romantisme, de poétique historique, d'histoire de la poésie et des institutions littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle (en particulier, de la presse et de l'édition). Ses principaux ouvrages sont : *La Poésie* (Colin, 1992, rééd. 2008) ; *Histoire de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle* (avec J.-P. Bertrand et P. Régnier, Rennes, PUR, 1998, rééd. 2007) ; *1836. L'an 1 de l'ère médiatique* (avec M.-È. Thérenty, Nouveau Monde éditions, 2001) ; *L'Amour-fiction. Discours amoureux et poétique du roman moderne* (P. U. de Vincennes, 2002) ; *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité* (ELLUG, 2005) ; *Baudelaire poète comique* (Rennes, PUR, 2007) ; *L'Histoire littéraire* (Colin, 2010) ; l'anthologie *Baudelaire journaliste* (GF, 2011). Il co-dirige avec D. Kalifa, P. Régnier et M.-È. Thérenty *La Civilisation du Journal, histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX<sup>e</sup> siècle* (Nouveau Monde éditions, 2011).

Sylvie VIELLEDENT est agrégée de lettres modernes, et docteur. Elle est enseignante au Lycée Franco-Allemand de Buc, et chargée de cours à l'Institut d'Etudes théâtrales de l'Université Paris 3. Sa thèse,

*1830 aux théâtres*, est parue en 2009 aux éditions Champion. Elle a consacré une étude aux parodies d'*Hernani*, publiée en ligne sur le site du Groupe Hugo (1999), et s'est intéressée à l'adaptation théâtrale des *Misérables* par Charles Hugo et Paul Meurice, en 1863 (*Revue des lettres modernes*, Minard, *Cahiers Hugo* n°7, 2009). Elle a en outre contribué à un ouvrage destiné aux agrégatifs, *Hernani et Ruy Blas* (Atlande, 2008).

Vincent WALLEZ est comédien et metteur en scène. Il a collaboré entre autres avec Guy Freixe, Michèle Foucher, Gilberte Tsai, Elisabeth Chailloux, Nicolas Liautard et Aurélien Recoing. Des lectures hugoliennes à la Maison de Victor Hugo, place des Vosges (2002-2003), des mises en scène de *L'Intervention* et de quelques *fragments dramatiques* (1994-1999) ont émaillé son travail sur l'auteur. Deux communications sur les fragments sont consultables sur le site du Groupe Hugo (2001) : « De la vie misérable de quelques gueux fameux » et « Essai d'analyse d'un fragment dramatique ». Il a participé à *L'Écho Hugo* avec des articles de critique théâtrale et une étude sur Paul Meurice : « Une *Antigone* romantique qui vire à la bienséance classique » (2003-2009).

Patricia WARD est professeur de français et de littérature comparée à l'université Vanderbilt (Nashville, Tennessee) où elle dirige le Centre W.T. Bandy d'études baudelairiennes et d'études françaises modernes. Ses ouvrages comprennent *The Medievalism of Victor Hugo* (Pennsylvania State University Press, 1975), *Joseph Joubert and the Critical Tradition* (Genève, Droz, 1980), deux *Carnets bibliographiques Victor Hugo* (*Revue de Littérature Moderne*, 1985 et 1992), *Baudelaire and the Poetics of Modernity* (Vanderbilt University Press, 2001) et *Experimental Theology in America: Madame Guyon, Fenelon and Their Readers*, Baylor University Press, 2009.

Judith WULF est Maître de conférences à l'Université Rennes 2 Haute Bretagne (France). Elle a consacré sa thèse aux modes de formation du sens dans les romans de Victor Hugo. Ses travaux portent sur différents auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment romanciers, étudiés dans une perspective historique et stylistique. Outre divers articles, elle a publié une étude sur *La Légende des siècles* de Victor Hugo (Atlande, 2001) une édition de *Quatrevingt-Treize* (Garnier-Flammarion, 2002), un ouvrage collectif sur *Hernani* et *Ruy Blas* (*Lire le théâtre de V. Hugo*, PUR, 2008) et a dirigé, en collaboration avec L. Bougault, un

panorama de la recherche en stylistique (*Stylistiques ?*, PUR, 2010).



## Présentation et résumés des communications

Guy ROSA

Dans la discussion des thèmes auxquels le Groupe Hugo consacrerait les colloques qu'il devait organiser ou à l'organisation desquels ils participerait pour le bicentenaire, celui-ci, *Hugo et la langue*, fut le premier proposé – par Florence Naugrette – et le plus unanimement approuvé. Son évidente importance contrastant avec une bibliographie récente peu abondante, mais de très grande qualité, nous laissait libres mais non démunis.

Plus tard, une autre harmonie préétablie dicta les lieux de nos colloques. *Hugo et la guerre* devait aller à Paris 7, université combative ; le Musée d'Orsay appelait *L'Œil de Hugo* ; *Hugo et la langue* convenait à Cerisy, vallon jamais silencieux, vraie saturnale de la Trappe, où la parole est reine au point de faire taire radio et télé : dès le matin conversations des tables d'hôte, hâbleries le soir autour du jeu de boules, communications, discussions, polémique, lectures publiques des greniers, chuchotements nocturnes des salons ; et même ces parties de ping-pong où, antithèse aux cris inarticulés dans le silence de Roland-Garros, les défis, les astuces, les vanes, les rodomontades, les congratulations, les aveux, s'échangent mieux, il faut le reconnaître, que les balles. Seul le mal de mer ou son appréhension, de Carteret à Guernesey et retour, nous fit taire – et encore, pas tous.

L'esprit du lieu, celui de notre Groupe et la demi virginité du sujet nous ont conduits à reconnaître leur entière liberté aux intervenants, auxquels nous aurions été bien en peine d'assigner leur propos et qui de toute manière n'en auraient fait qu'à leur tête. Nous n'avons pas demandé d'avant-projet, ni prononcé d'exclusion. Il fallait parler de Hugo mais « langue » pouvait être entendu comme désignant n'importe quel système de signes.

De là l'abondance de ce recueil, la qualité toute personnelle des textes qu'il réunit et son extrême diversité. Elle a le mérite de refléter celle de Hugo et des modes possibles de sa lecture, l'inconvénient de

n'offrir aucun propos suivi. Les regroupements opérés au sommaire, ses titres et leur ordre ne prétendent pas faire illusion : ils procèdent d'affinités perçues, d'associations, d'échos. En quoi – sans parler de la liberté et du « tout à tous » – nous n'avons peut-être pas été tout à fait infidèles à Hugo. Pour les intimes et s'ils n'y voient pas de présomption, ce livre pourrait s'intituler *Océan* ou *Le Tas de pierres* ou encore, réserve faite de « la bonne farce », *En l'année 2002*.

Tout ceci explique la présentation individuelle des communications proposée maintenant, complétée en fin de volume par une bibliographie et les notices des auteurs.

Qu'on ne voie enfin l'exécution d'aucune obligation dans nos remerciements à nos hôtes de Cerisy et à la Direction scientifique 6 du Ministère de la recherche et des nouvelles technologies : ceux-là sont adorables, celle-ci a été généreuse.

\*  
\* \*

L'œuvre graphique de Hugo ayant été spontanément réservé au colloque d'Orsay, son oeuvre écrite est l'objet dernier de toutes les interventions. Depuis ce centre, les rubriques qui les distribuent progressent « du dedans vers le dehors », pour dire comme lui. Sous le titre *Où l'on voit Hugo écrire* sont réunies celles qui abordent l'écriture de Hugo directement, comme telle et en elle-même. Ensuite, elle est envisagée sous trois médiations. La première est son rapport à la parole réelle ou fictionnelle : celle de son auteur ou d'autres personnages, y compris les siens ; c'est l'endroit *Où l'on entend parler Hugo et ses personnages*. La seconde en rend compte indirectement par l'appréciation des contemporains : *Où l'on juge la langue de Hugo* ; la troisième examine les liens que l'œuvre entretient avec des arts dont le langage n'est pas le matériau, ou pas le seul : *Où l'on passe d'un art à l'autre*. Sont enfin envisagées, sous le titre *Où l'on apprend ce que c'est que la chose appelée langue*, des réalités qui sont l'en-dehors de la langue mais en déterminent profondément la pratique : bruit et silence d'une part, de l'autre les idées en matière de langage.

Où l'on voit Hugo écrire

MYRIAM ROMAN ouvre une série de trois études stylistiques, progressivement plus pointues, par l'examen du jeu, dans *Le Dernier Jour d'un condamné*, des deux séries de propriétés qui définissent classiquement une écriture littéraire : le style et la rhétorique. On ne résumera pas mieux son propos qu'elle ne fait elle-même : « La révolution stylistique du *Dernier Jour d'un condamné* consiste à faire taire toute rhétorique, échappant ainsi à l'ambivalence du récit spectaculaire qui fonde la réflexion pénale sur la fascination du fait divers. » Sur cette ambivalence, il suffit de citer les observations amères du condamné. La démonstration du reste se fonde sur la comparaison de Hugo avec les interventions de même portée dans le débat contemporain sur la peine de mort. La plupart sont d'éloquents plaidoyers dont Hugo ne reprend aucune des ressources. Mais plusieurs textes, dès longtemps considérés comme sources du *Dernier Jour*, adoptent, partiellement, le même principe énonciatif avec les mêmes conséquences (traitement de la durée, privilège des notations sensorielles). Cependant, outre qu'ils « atténuent leur singularité formelle en maintenant les composantes rhétoriques des récits ordinaires de la peine et de l'échafaud », Hugo s'en éloigne par le style, vif, rapide, analytique, ironique, de son condamné, en contradiction apparente avec les circonstances de son écriture. De là le malaise que suscite le texte : « Hugo rompt avec la vraisemblance rhétorique qui, dans le contexte, pose comme familières et naturelles l'emphase et l'hyperbole émotive. » Ajoutons que Myriam Roman rend du même coup, quoique ce ne soit pas son objet, un jugement de Salomon dans le débat entre ceux qui voient dans ce livre une étape décisive dans la pensée et l'écriture de l'identité – quel autre plus que lui « doit être lu comme on lirait le livre d'un mort » ? – et ceux qui y privilégient l'ardent plaidoyer contre la peine de mort.

Le même espace entre rhétorique et style préoccupe AGNES FONTVIEILLE à propos de l'apposition, telle que Hugo l'emploie dans *Châtiments*. Objet qui semble plus ténu. A tort, car une définition renouvelée de l'apposition – détachée et non liée dans la réalisation sonore ou typographique de la phrase, attribut et non épithète, ayant valeur prédicative et non qualificative – et une étude, vers à vers, de son intervention dans l'énonciation, dans le récit et dans la description des personnages conduit à d'importantes conclusions, extensibles à toute la poésie de Hugo. Non seulement elle accentue le discours, donne de l'énergie à la parole du *Je*, convertit le récit en hypotypose et la description en tableau, mais sa propriété prédicative en change la

nature. Au lieu de constater les qualités, elle les affecte ou les dévoile : les fait advenir ; elle « dit un moment de bascule de la puissance à l'acte ». Ajoutées l'expansion indéfinie de la phrase que l'apposition permet, les ruptures et les surprises qu'elle favorise, les cadences, continues ou brisées, qu'elle autorise, on comprend que Hugo l'ait employée jusqu'à en faire une sorte de signature de son style.

Descendant à l'infime, JACQUES DÜRENMATT traque la virgule. Mais à la suite de Hugo que le goût pour elle des typographes belges oblige, lors de la correction des épreuves des *Contemplations*, à « épouiller » ses vers « tatoués de cette vermine ». C'est que la virgule superflue, en créant des incisives, détache et met en relief ce qui ne le mérite pas nécessairement, tranche dans d'utiles ambiguïtés, charge le vers d'emphase didactique ou précieuse, le dépouille de sa naïveté. Elle en brouille aussi le rythme en le hachant, lui fait perdre sa « largeur » ou son ampleur. Son indiscrette immixtion modifie également l'allure visuelle de la ligne versifiée, brisant ainsi une « possible iconicité » du signe typographique dont J. Dürenmatt trouve un exemple incontestable dans ce vers « tout en verticales » :

Le cygne dit : Lumière ! et le lys dit : Clémence !

Il arrive même que la virgule frauduleuse détruisse, vrai scandale, l'une des singularités distinctives de la poétique de Hugo, et qu'il n'a d'ailleurs que progressivement prise en charge au grand scandale des critiques, ces syntagmes nominaux par composition qui font voir

Des mots monstres ramper dans des oeuvres prodiges.

COLETTE GRYNER justifie le bien-fondé et illustre la possibilité d'une étude de la temporalité en poésie lyrique. Réputée centrée sur l'expression d'une émotion et/ou d'une méditation, elle passe pour vouée à l'éternité ou à l'instant, étrangère à la durée. Son énonciation a donc été largement étudiée mais toujours pour la nature de son sujet, jamais pour son inscription temporelle. Il est vrai que le discours lyrique ne s'offre pas aussi évidemment que le récit à la confrontation de la temporalité représentée avec celle de sa représentation. Pourtant, le poème lyrique, acte de parole, s'inscrit nécessairement dans le temps, comme tous les autres. L'analyse des *Contemplations* sous cet aspect permet d'en dresser une typologie nouvelle dont les poèmes du souvenir forment l'élément le plus aisément identifiable. Appliqués à

quelques poèmes pris en exemples, les outils de leur caractérisation – en particulier l’emploi des temps, le rapport entre les temporalités de l’énoncé et de l’énonciation, les phénomènes de continuité/ discontinuité induits par la forme strophique ou non et par les blancs ou leur absence – permettent à la fois de fonder cette typologie et de rendre compte des particularités des textes qui en relèvent.

YVETTE PARENT classe et analyse, selon les principes des grammaires distributionnelle et transformationnelle, la totalité des emplois du mot *peuple* dans *Notre-Dame de Paris* – texte publié et variantes du manuscrit. Au bout du compte, la conclusion montre l’extraordinaire ambiguïté de ce mot, en partie due à ce qu’il prend en charge à la fois le basculement de la féodalité vers la Renaissance et de la monarchie restaurée vers la modernité démocratique. Elle se résume en cinq propositions qu’on ne peut mieux faire que de reproduire : le peuple de *Notre-Dame de Paris* apparaît comme un inanimé, du type des éléments naturels, mais il est personnifié dans ses actions et par son rapport affectif aux personnages. Il est intemporel, identique à lui même dans l’histoire, mais produit des strates de civilisation (architecture de caste/architecture de peuple) et devient parfois acteur de l’histoire sans pour autant changer de nature. Il n’a pas qualité individuelle, mais un individu « populaire » peut l’instrumentaliser voire le représenter. Il ne se définit pas comme classe sociale mais, au moment de l’émeute, il s’incarne exclusivement dans les truands. Enfin, le mot n’est jamais synonyme de *foule*.

JEAN MAURICE nuance l’affirmation de Paul Zumthor aux yeux de qui l’imagerie moyenâgeuse semblait épuisée chez Hugo au-delà de 1860 : Zumthor était victime d’une illusion d’optique, ou d’un réflexe de médiéviste, qui lui faisait ignorer toute présence du Moyen Age qui ne fût pas sinon exacte du moins acceptable par l’historien. Elle s’explique. Dans le *Théâtre en liberté* le Moyen Age cesse de s’incarner dans une époque précise ; il le faisait dans le théâtre des années 30 où la référence au passé servait, par analogie et différence, généalogie et rupture, à penser le présent et l’avenir ; désormais il n’offre qu’un paysage temporel dont le médiévisme passe largement par l’autotextualité (*Notre-Dame de Paris, Hernani, Les Burgraves*). Les signes médiévaux deviennent ainsi « agents d’une désignation et d’un déplacement de cette désignation » depuis la réalité vers sa représentation. Par là ils contribuent à une mise à distance de la

référence encore accrue par son inhomogénéité chronologique et langagière, qui parfois frôle la plaisanterie comme dans la « longue file d'archers l'épée nue et le mousquet haut ». D'un Moyen Age de fiction Hugo est passé à une fiction de Moyen Age dont les signes, « irruption de la performance au cœur de la fiction », produisent, désignent et célèbrent la théâtralité.

VINCENT WALLEZ, renonçant à embrasser l'énorme masse des *Fragments dramatiques*, en analyse un échantillon représentatif : un corpus de 93 fragments (chiffre trop beau) délimité par la présence de trois personnages, Balminette, Dénarius et M<sup>me</sup> Antioche, qui les apparentent à *La Forêt mouillée*. Mis en ordre chronologique puis habilement disposés à l'intérieur de chaque période, V. Wallez leur fait danser le charmant ballet romanesque d'une intrigue possible, pleine d'incertitudes, de blancs et de rencontres. « En remplissant les vides et en recomposant le tout », il propose la véritable histoire et les caractères de Balminette et Dénarius. Non sans en reconnaître l'arbitraire. Impossible aussi, malgré d'évidentes affinités avec tels textes, de traiter les fragments en ébauches pour les oeuvres. Abordés par les didascalies, le langage, les noms propres, les fragments continuent de résister. Souvent très brefs et réduits à une seule réplique, mal réunis par les noms de personnages faiblement individualisés, d'ailleurs mutants et commutables, et pas du tout par une intrigue ni même par des schémas d'intrigue, ils forment un « paysage théâtral » plutôt qu'un réservoir d'énoncés dramaturgiques, enregistrant une parole théâtrale pure, degré zéro de la dramaturgie hugolienne.

L'écriture de Hugo s'organise autour de mots-clefs. Certains, de signification très étendue – *ombre, abîme, étoile* – reçoivent chez lui un sens particulier dans un lexique propre ; il s'en approprie d'autres qu'il fait déborder de leur monosémie ordinaire ; un troisième type se glisse entre les deux premiers, auquel appartient le *polype*, ou le *madrépore*, que JUDITH WULF se propose d'étudier dans le roman « à la fois comme fait d'écriture et comme principe d'écriture renvoyant à un fonctionnement lexical particulier ». La capacité du *polype* à la transformation et à la prolifération mais aussi sa puissance dynamique pour la construction d'un ensemble à la fois solide et informe rendent compte « de l'une des particularités de l'écriture romanesque chez Hugo, moins souvent refermée sur sa propre contemplation qu'ouverte à la diversité des choses sur lesquelles elle se projette à travers une

multiplicité de motifs ». Son fonctionnement lexical – mot technique, mais sans référent identifiable de manière univoque – l'apparenterait à un motif, tel l'araignée, s'il renvoyait à un objet concret, à un schème s'il ne renvoyait à aucun, à un mot poétique (*étoile*) si l'obscurité de sa valeur péjorative ne compromettrait pas sa lisibilité et si, au lieu d'éclairer le contexte, il ne s'en éclairait lui-même, obéissant à l'expansion romanesque et non à la condensation poétique. Distinguant dans l'indistinct sans conceptualiser, le *polype* est exemplaire d'un processus sémiotique spécifique à l'art, qui joue sur l'inadéquation entre signifiant et signifié pour permettre à la pensée de s'exercer jusque dans ses contradictions.

OLIVIER DECROIX prête à Hugo le projet, peut-être commun à tous les poètes, de « retravailler la langue de sorte que, à l'horizon de cette transformation, émerge une langue à la fois propre à l'auteur et, chose difficile, perceptible par tous ». Il définit le discours comme ce qui fait le lien entre la parole, simple actualisation de la langue, et la langue elle-même dans la mesure où il se propose comme « stabilisation publique et normative de la langue ». L'expansion du discours, elle, « ressortit à la qualité élastique de la langue poétique, parole si pensive et réflexive qu'elle finit par faire système à l'instar de la langue ». A travers la comparaison, pour l'histoire, des deux poèmes à la colonne de la place Vendôme (les *Odes* et *Les Chants du crépuscule*) et, pour le rêve, des trois poèmes portant ce mot dans leur titre (*Nouvelles Odes*, *Les Orientales* et *Les Feuilles d'automne*), Olivier Decroix montre comment Hugo délaisse les ressources de l'habillage rhétorique d'une pensée traduisible pour l'intériorisation d'un sens immanent à ce qui, dès lors, n'est plus parole mais discours.

Où l'on entend parler Hugo et ses personnages

Trois communications écoutent celui-là, trois autres ceux-ci.

PATRICIA WARD d'abord montre avec quelle rigueur Hugo comprend que l'« alchimie du serment », celui prêté par Louis-Napoléon Bonaparte et repris au Coup d'Etat qui l'inverse en parjure, expose la langue elle-même à un désastre tel, les mots perdant tout sens, qu'il trouve réparation plus encore que condamnation dans les invectives de *Napoléon le Petit*. Même renversement de la valeur performative du langage pour la tribune, détruite par « l'homme de

silence et de nuit », relevée par le livre. Et si l'on ajoute que l'anomie morale dissolvante du sujet exige l'affirmation thétique, performative elle aussi, du *Je* en même temps que du juste et de l'injuste, on comprend le parjure de Louis-Napoléon Bonaparte donne à l'auteur de *Napoléon le Petit* le « droit à la parole ».

Après Jules Claretie, mais avec moins de révérence et plus de matière, VINCENT LAISNEY revient sur l'utopie d'un recueil des propos du maître, d'une oeuvre parlée qui compléterait l'oeuvre écrite. Utopie ? Oui et non. Car la religion romantique de l'écrit censure le projet mais a si bien mis fin à la domination ancienne de la parole qu'elle suggère la tentation de la transcrire. Hugo y offrirait matière. Non seulement parce que les recueils de souvenirs et d'anecdotes le montrent homme de conversation, sinon tout à fait de salon, doué d'un « organe enchanteur », spirituel dans le genre railleur et bon enfant à la fois, improvisateur doué et raisonneur impénitent, non seulement parce qu'il s'intéresse assez à l'enregistrement de la parole brute pour s'y livrer souvent lui-même, en particulier dans ces *Choses vues* qui seraient plus exactement intitulées *entendues*, mais surtout parce qu'on le voit, durant l'exil, tenté de corriger son absence corporelle par une présence verbale. Le *Journal* tenu par sa fille à sa demande et dans la rédaction duquel il intervient parfois témoigne d'une attitude ambiguë de Hugo devant la transcription de sa parole : il la souhaite, redoute son imperfection, hésite à la contrôler. De même devant ses interlocuteurs lettrés, Rivet, Lesclide, Claretie, Stapfer, dont il sait ou devine qu'ils prennent des notes, mentalement, et dont plus d'un se dépite d'avoir été devancé et, malicieusement ou sérieusement, manipulé.

FRANÇOISE SYLVOS glane et analyse les bons mots de Hugo, ceux qu'il invente et ceux qu'il consigne, dont il a parfois été lui-même l'auteur – rubrique à ajouter à l'étude précédente. On y découvre un homme d'esprit, moins bizarre et cocasse qu'il n'est dans son oeuvre, mais aussi attentif aux surprises drôles du langage et plus railleur, plus léger. Du moins dans les *Choses vues*. Car si le peuple était déjà écouté avant l'exil, il fait dès *Napoléon le Petit* basculer l'esprit hugolien du bon ton aristocratique – et plus d'une fois méprisant – vers la profondeur fulgurante du *witz*. « Rentrons dans la rue », dit Gavroche.

Prenant *Hernani* et *Ruy Blas* en exemples, ANNIE ÜBERSFELD observe que l'auto-qualification du héros sature son discours dans le théâtre de Hugo. Comme chez les autres dramaturges romantiques – voire chez Corneille ? Sans doute pas, car dans le reste du théâtre romantique tous les personnages parlent d'eux-mêmes et c'est pour dire leur *moi* ; chez Hugo, les héros seuls le font et leur parole identifie le *je* de l'énonciation plus qu'elle n'explore l'intériorité du personnage. Suivie d'acte en acte au long des deux pièces, elle n'apparaît ni simple, ni stable ; mais, dans les deux cas, elle aboutit à la qualification politique du héros : auto-définition passiste et suicidaire d'Hernani en Jean d'Aragon ; revendication révolutionnaire par Ruy Blas d'une égalité de droit avec les « grands » : celui d'aimer et de se faire justice.

Aux yeux de GABRIELLE CHAMARAT *Quatrevingt-Treize* propose une vaste interrogation sur la capacité du langage à dire le monde, la société et l'histoire. Sans cacher sa sympathie pour le parler des Vendéens, au point de l'adopter souvent, Hugo met en acte, dans des confrontations quasi-allégoriques, et théorise sous sa propre autorité la critique d'une langue bornée, à usage exclusivement pragmatique et quasiment pré-syntaxique mais, surtout, d'une langue locale, vouée comme l'argot à l'incommunication, langue morte qui fait « habiter une tombe à la pensée ». Inversement l'ambiguïté de la Révolution s'inscrit dans le cataclysme verbal, tempétueux mais productif, par lequel Hugo fait passer l'essentiel de sa représentation. L'Histoire laisse-t-elle place à une parole qui soit le Verbe ? Il se dégrade caricaturalement dans la jactance de Lantenac, monstrueusement dans le rugissement de Danton ou la morsure de Marat. Quant aux voix salvatrices, – la prose rectiligne de Cimourdain, la poésie de Gauvain, le cri primal de Michèle Flécharde –, le salut ne passe que par leur silence, dans lequel se fondent aussi les voix inaudibles de la nature et le babil des enfants. Roman de la parole, *Quatrevingt-Treize* demande à l'avenir son dernier mot.

PHILIPPE DUFOUR le laisse à l'amour. Mais sa lecture des *Misérables* va dans le même sens. Lecteur inventif, il explique la réticence, souvent, devant Hugo dialoguiste, et lui rend justice du même coup, en portant son attention non plus sur la reproduction des énoncés, mais sur la caractérisation de leur énonciation. L'auteur des *Misérables*, les citations et leur analyse le prouvent, « est d'abord un grand descripteur de la parole ». Son analyste aussi, mais sans que le

commentaire s'autonomise en théorie, sauf pour l'argot. Il y en a pourtant bien une, lisible une fois compris son mode d'expression « en action » et au fil des interventions des personnages, souvent décrites sans être reproduites. Fidèle à l'affirmation de la *Préface de Cromwell* – « Une langue ne se fixe pas. » –, elle admet tous les idiolectes, « belles infidèles du Verbe », mais hiérarchise leur valeur et récuse tout arrêt de la langue sur un « bien dire ». La bonne parole sera celle à laquelle l'histoire, le peuple, la jeunesse, impriment le mouvement de leur énergie créatrice. Et l'amour, signifié pur, communicatif par essence, dont le langage « se débarrasse de la langue ».

Si la langue de Hugo avait ainsi son idéal au-delà d'elle, on s'explique qu'elle ait été mal jugée, du début à la fin du siècle.

### Où l'on juge la langue de Hugo

Une image reçue de Gautier, qu'il a tout fait pour accréditer, du gilet rouge aux ultimes lignes, le fixe dans une admiration permanente, univoque et quasi aveugle pour Hugo. FRANÇOISE COURT-PEREZ la nuance et l'anime. L'approbation va d'abord exclusivement au vers hugolien traité en termes de facture, mais si énergiquement opposé à la versification et à la prose – au point que Gautier refuse son appui à *Lucrèce Borgia* – qu'il apparaît sinon comme une autre langue, la seule avouée de l'art, du moins comme l'autre de la langue. Plus tard, c'est le théâtre lui-même, prose et vers mêlés, que Gautier charge de cette essentielle altérité – qui est celle de l'idéal – et s'il reste un maître du vers, mais à côté d'autres, Hugo devient à ses yeux l'homme de la scène, mais pas le seul. Reste le décalage entre cette appréciation, changeante, parfois silencieuse, somme toute mesurée, et l'attache existentielle, vitale, de Gautier à Hugo. Elle allait peut-être, malgré la dédicace trop rassurante et donc perfide de Baudelaire, non pas à l'art ni à la langue de Hugo, mais à sa manière d'être artiste et de prendre la parole.

On présentait que la bataille d'*Hernani* n'eut pas grand chose d'une querelle d'écoles esthétiques et tout d'un « combat culturel », SYLVIE VIELLEDENT le confirme : le langage était en cause. Cristallisant toutes les réprobations, le *galimatias*, variante *hugomatias*, recouvre la transgression stylistique, l'infraction au bon sens dans la conduite de l'action, l'incorrection psychologique. Hugo,

déjà, n'écrit pas français ; malades ou fous ses personnages, ou lui, sont dérangés. En tout cela nulle mauvaise foi : le mélange du grotesque et du sublime – du noble et du populaire–, la déliaison de l'individualité et de l'appartenance sociale, l'irrespect devant les grandeurs établies, savaient l'équilibre fragile entre les institutions de la France révolutionnée et les survivances de la société de castes. Aux unes la réalité des affaires et du pouvoir, tout le symbolique aux autres, nobles et libéraux en étaient à peu près d'accord. Hugo rompt cette entente et se rend inaudible. Galimatias ! Cinquante ans plus tard, le même mot défend encore un ordre social fondé sur une alliance comparable, sous la plume de Zola.

Sans MARIE-FRANÇOISE MELMOUX-MONTAUBIN on s'expliquerait donc mal qu'il serve aussi à caractériser Hugo dans les écrits de la décadence. Encadrée dans son essor par la mort du poète et le premier centenaire de sa naissance, et intéressée à la langue plus que d'autres écoles littéraires, elle devait se prononcer sur celle de Hugo. Elle le fait peu, négligemment – lieux communs et plaisanteries faciles –, avec une admiration goguenarde embarrassée d'indifférence. Pourtant, sous les allures clownesques dont elle affuble le poète mais qu'elle se donne aussi à elle-même souvent, sous la critique de la bizarrerie d'une langue archaïque affectée de la monstruosité des origines mais parée de leur prestige, sous l'impuissance à écrire à propos de Hugo sans écrire du Hugo – « Les mots accumulés y cachent l'idée morte » –, sous la dénonciation surtout d'une puissance verbale artiste déchaînée par l'inanité du sens – « V. Hugo n'a qu'une langue et il est sa tour de Babel à lui seul » –, perce l'aveu refusé d'une troublante ressemblance. « Le *galimatias* féconde l'insenséisme, non-sens élevé à l'état de poétique ».

Où l'on passe d'un art à l'autre

La prédilection de Hugo pour l'architecture la place à bon droit en tête dans l'examen des apports des autres arts à son oeuvre. Elle s'y investit de nombreuses façons ; CHANTAL BRIERE n'en retient ici qu'une : les ressources que Hugo tire de cet art « naturellement allégorique » pour la bien nommée construction de ses personnages. Leur pétrification (statues, cariatides et minéraux) symbolise leur déshumanisation morale ou sociale – rarement leur transfiguration ; inversement la personnification anime les édifices, presque toujours

déjà anthropomorphes avant elle. Nulle édification, ou naissance : des transformations, des destructions surtout, qui confondent la ruine et la mort dans un défi commun au spiritualisme et au matérialisme.

Pour le théâtre, ce n'est pas l'amalgame avec un autre art qui est abordé, mais avec deux de ses langages : celui du mélodrame par Olivier Bara, celui de la pantomime par Florence Naugrette. Quoique contraires, ils se ressemblent : dans celui-là la parole redouble inutilement un spectacle limpide ; celle-ci supplée à son défaut et, souvent, le mélodrame, qui l'emploie largement, gagnerait à se taire. Le théâtre du maître du verbe devrait n'avoir affaire ni avec l'un ni avec l'autre.

Quatre raisons expliquent que Hugo ne rompe pas avec le mélodrame : biographique – il en vient, comme spectateur et comme (très jeune) auteur ; tactique – drame et mélodrame s'opposent ensemble à la tragédie décolorée et au vaudeville sanguin ; matérielles – public et acteurs du Théâtre de la Renaissance en sont originaires ; esthétiques et idéologiques – la « transformation de la foule en peuple » et le drame totalisant excluent le rejet de la forme populaire par excellence. De là cette stratégie de récupération offensive mise en évidence par OLIVIER BARA pour trois faits de langue caractéristiques du mélodrame. D'abord pratiqués par Hugo, ils sont ensuite brouillés et retournés contre leurs fins natives : la surqualification morale par épithète de nature (l'« odieux scélérat ») dérive en oxymore (« misérable toute-puissante que je suis ») ; la sentencieuse « phrase à claques » se retourne en paradoxe (« L'oreiller du remords est rembourré d'épines » / « Nous tuons qui nous aime ») ; le registre émotif, où les mots noyés dans les points d'exclamation ne sont plus que la partition des gestes et des cris de l'acteur, est contredit : quand il ne le dénude pas brutalement (« Gennaro, je suis ta mère ») Hugo drape le paroxysme dans l'élan oratoire ou lyrique.

De manière comparable – et pour cause puisque « tableau » et pantomime, qui ont révolutionné la scène au siècle précédent, parviennent au drame via le mélodrame – FLORENCE NAUGRETTE montre comment Hugo trouve « la complémentarité du visuel et du discursif en faisant de la pantomime un usage réduit et savant au service d'une émotion qui n'exclut pas la distance réflexive ». Il utilise, sans s'y obliger, toutes les techniques en cours, du lever de rideau avec personnages placés au coup de théâtre muet et terrifiant ;

il en invente aussi : un tableau à double action ou porteur d' « ironie dramatique » ; il sait les charger de valeurs neuves : un symbole visuel, obscur dans l'instant où il est perçu, s'éclaircira rétrospectivement dans la suite de l'action. Aucun effet de sens fixé d'avance. Pourtant, dans l'emploi du visuel, une prédilection s'observe chez Hugo pour l'horreur sacrée qu'inspire la vue des appareils de la violence d'Etat – la litière du cardinal de *Marion de Lorme*, la procession funèbre de *Lucrece Borgia* – et pour les moments où le geste mène la parole, voire la relaie, vers le sublime.

Au diptyque du visuel répond un duo pour le sonore. Très naturellement puisque le rapport de Hugo à la musique bute – de là qu'il soit resté inexploré pour l'essentiel – sur une double contradiction. D'un côté une intense exploitation musicale de son œuvre peu approuvée par Hugo (on peut mettre en doute son « Défense de déposer de la musique le long de mes vers », impossible d'ignorer que ses remerciements laudatifs aux peintres et graveurs inspirés de lui sont sans aucun équivalent du côté des musiciens), de l'autre un tropisme de l'écriture de Hugo vers la chanson, indubitable mais inabouti si du moins un recueil de « Chansons de Victor Hugo » eût été son aboutissement. Brigitte Buffard-Moret éclaire ce paradoxe-ci, Hervé Lacombe celui-là.

La poésie de Hugo joue un jeu étrange avec la chanson : un seul poème assorti d'une musique notée, quelques uns d'un timbre indiqué, un grand nombre désignés comme tels par leur contexte (18 chansons chantées par les personnages des *Misérables*, plusieurs dans le théâtre), par leur titre ou sous-titre, mais qui n'en réunissent pas tous les caractères canoniques (aucun refrain dans *Les Chansons des rues et des bois*), beaucoup plus encore qui s'apparentent à des chansons sans l'avouer et seulement par un ensemble incomplet de signes, parfois ténus. Il y a, dans la poésie de Hugo, plutôt que des chansons proprement dites une virtualité chantante. BRIGITTE BUFFARD-MORET en analyse la présence et les moyens à travers le refrain – parfois seulement esquissé –, les propriétés du mètre, de la rime et de la strophe, la qualité de la tonalité dans le vocabulaire et le thème, les faits de seuil – titres et épigraphes. Ainsi peut-elle tracer une évolution qui conduit d'une parenté, tantôt naïve, tantôt très érudite, avec la « vieille chanson populaire » médiévale ou renaissante, à la concurrence ouverte avec la chanson contemporaine, populaire et

devenue quasi-anonyme (Dupont, Béranger) ou sophistiquée et signée Meilhac et Halévy.

Ainsi s'expliquerait que la poésie de Hugo, faisant signe vers la chanson, appelle la musique et tout à la fois la récuse. HERVÉ LACOMBE permet de le comprendre en observant que la mise en musique d'un poème, au XIX<sup>e</sup> siècle, ajoute un système de signes à un autre et prend ainsi, toutes choses égales d'ailleurs, l'aspect d'une traduction en édition bilingue, et en inversant la question : non plus qu'y a-t-il de chanté dans le poème, mais qu'est-ce que le musicien en conserve ? Dans le cas qu'il analyse, très savamment, du texte-musique tiré par Liszt (1842), Lalo (1856) et Bizet (1866) de l'*Autre guitare* des *Chants du crépuscule* (1840), tout se passe comme si les trois compositeurs s'étaient distribué les principaux aspects du poème : à Liszt le respect de sa structure dialoguée et de ses subtilités formelles, à Lalo sa couleur sentimentale et sa tonalité lyrique ; Bizet, peu scrupuleux envers la lettre mais peut-être fidèle à l'esprit, accentue l'espagnolade pittoresque et le chant populaire. La musique ne trahit pas le texte en s'ajoutant à lui, elle le déplace.

Où l'on apprend ce que c'est que la chose appelée langue

Au-delà Hugo et du romantisme en général, ALAIN VAILLANT vise le langage poétique et le statut de sa matière sonore. L'idée est que le vers fait entendre les sons de la langue tels qu'ils ne sont jamais perçus dans son usage habituel, où ils sont immédiatement dépassés vers le sens. Le bruit du vers a donc une valeur propre, pas nécessairement de signification, et particulière à chaque oeuvre ou à chaque auteur ; penser le contraire reviendrait à doter la langue elle-même d'une capacité supplémentaire à signifier devant laquelle prose et vers redeviendraient équivalents. Tous les poètes n'usent pas, ou pas de la même manière, de cette propriété du vers ; avec Baudelaire et Rimbaud, Hugo est un maître de la « perception infralinguistique du matériau phonique ». Maître conscient, ainsi que l'indique un survol du méta-discours hugolien sur l'écoute poétique du bruit : le tournant serait pris avec *Les Orientales*, où, sans attendre l'image de l'« écho sonore », le poème hugolien trouve et désigne son objet : les voix et les bruits, la parole des êtres et sons des choses mêlés. De là l'oscillation et l'équilibre entre la volonté de dire et d'expliquer (la

rhétorique du discours) et la restitution de son opacité au réel investie dans la présence sonore du poème.

Au-delà, on hésite à suivre A. Vaillant. Car l'exil ne changerait rien à cette poétique sinon que le poète devrait opposer à l'Empire non pas, comme il prétend, la force et la vérité de la parole exilée (*admonet et magna testatur voce per umbras*) mais « la violence de son *cri* ». Le poème cesserait alors d'être « chambre d'écho » pour devenir une parole « qui fait son bruit propre ». Est-ce encore une parole ? Du moins cela explique-t-il la tentation de « s'écouter parler ». La conclusion peut alors laisser l'exil de côté et, affranchie des « habituelles considérations abstraites sur le sujet poétique, le dialogisme ou l'interlocution », retrouver le lexique de la vieille hostilité à Hugo (logorrhée, verbiage), sa lecture décadente si l'on préfère, approbation en moins : « La formule du poème-son, qui d'abord structure matricielle de l'oeuvre finit par en devenir l'objet exclusif, la condamnait à la tautologie et au ressassement. » CQFD

FRANÇOISE CHENET inverserait simplement la perspective d'Alain Vaillant et se consacrerait au vain paradoxe d'un Hugo muet si l'attention qu'elle porte à son écoute du silence ne s'autorisait de quelques citations fulgurantes et dont le sens suffit à justifier la rareté. Telles ces lignes par lesquelles *William Shakespeare* développe la réponse d'Apollon, *la poésie a deux oreilles*, à une question quelconque sur la Comédie : « Cette réponse, qu'Aristote déclare obscure, nous semble fort claire. Elle résume la loi entière de l'art. Deux problèmes, en effet, sont en présence : en pleine lumière, le problème bruyant et tapageur [...] les bouches contestant, les querelles, les passions, [...] le mal, [...] les peines, [...] les cris, les rumeurs : dans l'ombre, le problème muet, l'immense silence, d'un sens inexprimable et terrible [...]. » Quel est le sens inexprimable et terrible du silence et comment la poésie, à défaut de l'entendre et de le redire peut-elle l'écouter ? Cette question n'est pas morale – le mal est du côté du bruit –, ni vraiment ontologique – Dieu se charge d'y répondre –, mais esthétique. Il y a, chez Hugo, une écriture du silence, lisible dans l'auto-effacement laconique des romans de l'exil à leur fin, dans la ligne de pointillés au centre des *Contemplations*, dans la réécriture de la fin de Satan en genèse, dans le suspens de la parole qui construit et inachève les *Solitudines coeli* de Dieu, dans l'océan constellé de points de suspension des *Fragments*, dans ces innombrables vers où « les phrases de Hugo chavirent » dans une « fausse prolifération de paroles » pour dire « le vide muet ».

Franck Laurent et Claude Millet enfin se partagent l'étude des liens de la langue telle que Hugo la conçoit avec les réalités spatio-temporelles qui la déterminent : à lui la géographie, à elle l'histoire.

FRANCK LAURENT met en question le nationalisme linguistique souvent prêté à Hugo, jusqu'au scandale, à coup de citations caricaturales. S'il s'exprimait tel quel dans *Le Rhin*, ce ne serait pas sans incohérence : sur le Rhin, frontière linguistique et géographique ne coïncident pas et, aux Pyrénées, le pays basque les abolit. Surtout, si le Rhin, « loin d'être périphérique est vertébral », cet effacement de la frontière offre le français en langue commune à l'Europe. Idéal linguistique auquel Hugo n'accorde qu'une demi-adhésion, dévalué qu'il est par son utilitarisme ou par l'universalisme abstrait de la langue « classique » qui le sous-tend. Aussi bien, dans *William Shakespeare*, les génies, affiliés entre eux et omni-nationaux, appellent l'Europe future à « s'imprégner de ces mystérieux phénomènes d'hybridation », à « s'habituer aux souffles d'air de l'infini ». C'est que toute langue trace une frontière dans l'esprit humain, qui, lui, n'en a pas. Les écrivains, chacun pour sa langue, repoussent cette frontière, les traducteurs aussi qui annexent à une langue les provinces spirituelles d'une autre. Aucune supériorité d'essence ne désigne donc le français pour devenir la langue de l'Europe, seulement un avantage historique : l'antériorité de la Révolution, mais sous condition que les écrivains sachent poursuivre son travail. La réticence de Hugo à identifier langue et territoire, même élargi à l'Europe, tient enfin à la résistance, sociale cette fois, par laquelle la misère dément l'universalité de quelque langue que ce soit : elle a la sienne, l'argot, qui n'en est pas une.

L'histoire s'oppose donc de deux manières à la territorialisation des langues. Ou plutôt l'histoire et la vie. Car si le modèle historique prévaut dans l'affirmation constante de l'irrépressible et nécessaire transformation des langues, dans la conviction également, sous une autre représentation de l'histoire, que les écrivains et non les peuples sont les agents de ce mouvement, et aussi dans le rejet de toute idée de décadence du langage – il est en progrès plutôt, du moins en France, depuis la Renaissance –, ce modèle se combine avec d'autres. Celui du vivant permet de penser la mort des langues, la discontinuité de leurs transformations (surgeon, rejet, pourriture féconde), leur enrichissement par hybridation, les inversions de leurs évolutions (croissance, vieillesse). Là-dessus, le vieux cratylisme et les échos de

la linguistique historique comparée allemande greffent le privilège accordé à la vitalité des origines, aux étymologies porteuses de la transparence première des mots aux choses. De là, concrètement, conclut CLAUDE MILLET, le passéisme moderniste de Hugo en matière de langue. Il a le goût des anciennes graphies mais se plie à l'orthographe moderne et à ses réformes ; méfiant envers les néologismes, il les adopte moins volontiers que les archaïsmes ; il n'adhère à aucune utopie linguistique : ce ne serait qu'un classicisme anticipé.



Où l'on voit Hugo écrire



## ***Le Dernier Jour d'un condamné :* le style contre la rhétorique**

Myriam ROMAN

C'est le bref récit anonyme publié par Hugo le 3 février 1829 chez Gosselin et Bossange qui nous intéressera ici, avant les éditions du 28 février 1829 et surtout du 15 mars 1832, qui, en même temps que le nom de l'auteur, ajoutent des préfaces qui théâtralisent (*Une comédie à propos d'une tragédie*) et explicitent sous la forme rhétorique du discours (la longue préface de mars 1832) la place du *Dernier Jour d'un condamné* dans le combat contre la peine de mort. Nul doute pourtant que la première version du récit ne prît place elle aussi dans une perspective abolitionniste ; dans le post-scriptum de sa lettre du 3 janvier 1829, Hugo précisait à son éditeur : « Il importe de mettre vite *le Condamné* sous presse, si vous voulez qu'il paraisse avant la Chambre, ce qui est de la plus haute importance<sup>1</sup>. » La révolution opérée par ce bref récit hugolien tient au registre inédit qu'il invente.

Les formes contemporaines de la littérature abolitionniste, – l'article de Frank Paul Bowman fait sur ce point référence –, se décomposent en deux sous-genres, le dialogue philosophique didactique, tel qu'il apparaît dans le roman du littérateur et député libéral Auguste-Hilarion de Kératry, *Frédéric Styndall ou La Fatale année* (5 vol., 1827) et l'horreur frénétique du romantisme noir, pratiquée par exemple dans les poèmes *Le Parricide* (1823) ou *L'Exécution (Annales romantiques, 1825)*, de Jules Lefèvre que Hugo

---

1. V. Hugo, *Œuvres complètes*, Club français du livre, 1967, t. III, p. 1243. Frank Paul Bowman montre que Hugo fait allusion au débat général qui suivit la pétition de Tougard demandant l'abolition de la peine capitale pour les crimes de faux : voir *Le Moniteur Universel* du 1<sup>er</sup> mars 1829. Frank Paul Bowman, « The Intertextuality of Victor Hugo's *Le Dernier Jour d'un condamné* », dans Warren Motte et Gerald Prince [éd.], *Alteratives*, Kentucky, Lexington, French Forum publishers, 1993, p. 38.

avait accompagné au supplice d'un parricide<sup>1</sup>. Dans les faits, bien souvent, ces deux sous-genres sont juxtaposés dans un même texte, soit que le récit aboutisse à un discours, comme dans *Histoire d'Hélène Gillet* de Charles Nodier (1832), soit que le discours s'appuie sur des récits horribles, comme la préface de 1832<sup>2</sup> vient le faire pour *Le Dernier Jour d'un condamné* avec. Mais, dans sa première version, la singularité de cette œuvre par rapport à son temps et dans l'œuvre hugolienne, tient au caractère atypique de ce que nous appellerons son style, entendu pour l'instant au sens large comme l'ensemble des choix formels opérés par l'auteur.

Au tournant de 1830, l'écriture de l'échafaud se définit par son caractère rhétorique, au sens premier du terme en ce qu'elle obéit à une visée persuasive et utilise des procédés de l'art oratoire<sup>3</sup>, au sens second du terme en ce qu'elle propose une mise en scène spectaculaire de la parole. Le sujet s'y prête : le tribunal et l'échafaud sont des lieux de spectacle où s'exerce une parole codifiée ; à l'éloquence professionnelle du personnel judiciaire, du procureur et de l'avocat, viennent se joindre celles de l'accusé et du condamné, dont on note – prétendument du moins – les dernières paroles. A l'entrée « Échafaud » du *Dictionnaire des idées reçues*, Flaubert inscrira : « S'arranger quand on y monte pour prononcer quelques mots éloquentes avant de mourir. » Dans sa visée argumentative et polémique, la littérature abolitionniste prolonge cette nature rhétorique en se donnant comme un discours adressé au lecteur pour le persuader de l'inutilité du châtement suprême. Les récits de l'échafaud, du crime, comme celui de la prison d'ailleurs, se font plaidoyers et tendent à réunir dans les faits, les trois genres traditionnels de la rhétorique, le judiciaire (accuser et défendre), le délibératif (exhorter et dissuader) et le démonstratif (louer et blâmer)<sup>4</sup>.

1. Si l'on en croit le chapitre LII du *Victor Hugo raconté*, consacré à la genèse du *Dernier Jour d'un condamné* dans V. Hugo, *Œuvres complètes*, édition citée, t. III, p. 1319. Le « témoin » cependant se trompe de date, puisque c'est en 1820 et non en 1825 que Pierre-Louis Martin (et non Jean) fut exécuté en place de Grève : voir Yves Gohin, « Les réalités du crime et de la justice pour Victor Hugo avant 1829 », *ibid.*, p. I-XIX.

2. Pour les textes contemporains sur l'échafaud, publiés avant et après *Le Dernier Jour d'un condamné*, il faut recommander l'ouvrage très complet de Paul Savey-Casard, *Le crime et la peine dans l'œuvre de Victor Hugo*, P.U.F., 1956.

3. « La rhétorique est la faculté de considérer, pour chaque question, ce qui peut être propre à persuader. » (Aristote, *Rhétorique*, traduction de C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck, Le Livre de Poche, 1991, I, chap. II, p. 82)

4. *Ibid.*, I, chap. III, p. 93-94.

Dans la préface à son roman à thèse, Auguste de Kératry, lui-même député, associe le caractère public des procès, et un régime politique représentatif, à une forme de littérature rhétorique tournée vers la réflexion et le débat public dont l'Angleterre est le modèle<sup>1</sup>. Pour le lecteur de *Frédéric Styndall*, la conséquence immédiate est de se voir infliger, dans une intrigue qui se réclame à la fois du roman historique de Walter Scott et du roman sentimental de Richardson, d'interminables discours... Le chapitre IX du t. II, intitulé « Une grande question d'ordre social », oppose ainsi dans le cadre mondain d'un salon, le chevalier Van-Swiéten, médecin partisan de la peine de mort au nom d'un pragmatisme médical matérialiste et athée, au héros fougueux et passionné dont l'éloquence entraîne irrésistiblement, ainsi que le souligne un témoin de la scène : « comme il nous rendait présent le spectacle d'un malheureux traîné au supplice ! On y était, on y assistait<sup>2</sup>. »

Cette déclaration pourrait aussi bien caractériser le traitement des affaires judiciaires marquantes dans la presse, comme celle d'Honoré-François Ulbach, garçon chez un marchand de vin, coupable d'avoir poignardé le 25 mai 1827 une jeune domestique qui se refusait à lui. En 1832, Hugo déclare que c'est « le lendemain de l'exécution d'Ulbach, [qu'] il se mit à écrire [*Le Dernier Jour d'un condamné*] »<sup>3</sup>. Sur le moment, *La Gazette des tribunaux*, pour prendre le journal le plus connu, suit en détail les développements de l'affaire, depuis l'acte d'accusation (n° du 10 juillet 1827) jusqu'à la sténographie du procès en assises (n° du 28 juillet), le transfert à Bicêtre après le pourvoi (n° du 4 août), le rejet du pourvoi en cassation (n° du 25 août), l'exécution (n° du 11 septembre) et le trajet de la charrette vers le cimetière Vaugirard (n° du 12 septembre). A chaque épisode raconté, le lecteur se trouve explicitement sollicité comme spectateur d'un théâtre sanglant, celui du crime puis de l'échafaud, dont le narrateur

---

1. A l'opposé du XVIII<sup>e</sup> siècle français, ère de l'individualité, qui a produit « le roman futile ou graveleux ». « Ayez au contraire un barreau avec la publicité des débats judiciaires, un régime représentatif avec ses tribunes : soudain, vous verrez d'autres goûts se former, d'autres livres en devenir l'expression ! Les Schmit, les Ricardo, les Malthus, les Burke, feront penser un peuple, et pour romans il aura des compositions fortes, telles que Caleb William. » (A.-H. de Kératry, *Frédéric Styndall ou la fatale année*, Delaunay, 5 vol. in 12, 1827, t. I, p. VI)

2. *Ibid.*, t. II, p. 95.

3. Préface de 1832, *Le Dernier Jour d'un condamné*, dans V. Hugo, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, Bouquins, vol. « Roman I », 1985, p. 403. Sauf indication contraire, nos références renvoient à cette édition. Hugo se trompe d'une année, puisque d'Ulbach fut exécuté le 10 septembre 1827 et que Hugo commença à rédiger son roman le 14 octobre 1828.

tire des leçons édifiantes. Ainsi, après avoir noté l'insensibilité d'Ulrich au cours de son procès, le rédacteur de l'article du 11 septembre le montre transfiguré par l'expérience de la prison. Humanisé, converti (« C'est à Bicêtre, et quelques jours avant de monter à l'échafaud, qu'Ulrich a fait sa première communion ! »), ayant eu trop tard le projet d'écrire sa vie<sup>1</sup>, Ulrich subit avec courage sa dernière toilette ; le rédacteur le suit pas à pas, attentif à ses gestes et à ses faiblesses. Après s'être courageusement dépouillé seul de sa veste et de sa cravate, le condamné « pâlit, ses genoux tremblent et fléchissent, et aussitôt il s'empresse de flairer un mouchoir humecté de vinaigre, qu'il tenait à la main<sup>2</sup>. » Sa mort sera édifiante : il monte dignement sur l'échafaud « et quelques secondes après, il était dans l'éternité<sup>3</sup> ! »

*La Gazette des tribunaux* rappelle à tout moment la nature théâtrale de la scène en s'attardant sur le public et son avidité. Conformément à l'un des arguments majeurs de la cause abolitionniste, elle montre comment le spectacle de l'échafaud, loin de moraliser le peuple, satisfait son goût pour le sang : « On ne pouvait se défendre d'un sentiment pénible en apercevant assises sur le grand escalier du Palais de Justice (lieu le plus rapproché de la Conciergerie), cette multitude de femmes, qui au moment où le condamné a paru sur la fatale charrette, se sont levées tout-à-coup avec un long frémissement<sup>4</sup>. » Et pourtant, cette critique du spectacle de l'échafaud repose sur la sauvagerie même qu'elle dénonce et qu'elle contribue en réalité à alimenter. Le journal fait assister le lecteur au spectacle de la mort publique. L'article a beau souligner très didactiquement les vertus *in fine* moralisantes du spectacle (lors de l'exécution d'Ulrich les femmes finissent par manifester des signes de « regret » et de « pitié », et certaines par « verser des larmes avec abondance ») et de son récit (Ulrich rachète la froideur de son attitude et l'horreur de son crime par sa résignation), il n'en souligne pas moins à plaisir « le drame horrible »<sup>5</sup> retranscrit dans ses plus menus détails.

---

1. « Un jour, il entreprit d'écrire l'histoire de sa vie ; mais après avoir tracé la première page, il la déchira et abandonna son projet. » *Ibid.* Dans son édition du *Dernier Jour d'un condamné* ( Le Livre de Poche classique, 1989, p. 274) Guy Rosa note que Hugo a pu être intéressé par ce détail dans la genèse de son roman.

2. *Gazette des tribunaux*, 11 sept. 1827.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

Hugo ne refuse pas en bloc cette rhétorique de l'horreur où l'hypotypose se voit attribuer une valeur d'*exemplum* ; il la pratiquera d'ailleurs avec efficacité dans la préface de mars 1832. La rhétorique a sa noblesse : c'est la parole dans sa vocation publique, une parole agissante adressée à autrui, et à bien des égards, l'œuvre hugolienne semble renouveler puissamment la rhétorique plutôt que la congédier. Il n'empêche que Hugo a été conscient des dérives possibles du spectacle de l'échafaud. Dans la préface de 1832, il prend à partie les « canards », ces feuilles volantes imprimées le jour même à la hâte et vendues dans la rue par des crieurs : « Le matin on a crié et vendu, comme de coutume, l'arrêt de mort dans les carrefours de Paris. Il paraît qu'il y a des gens qui vivent de cette vente. Vous entendez ? du crime d'un infortuné, de son châtement, de ses tortures, de son agonie, on fait une denrée, un papier qu'on vend un sou<sup>1</sup>. » Dans *Le Dernier Jour d'un condamné*, de manière significative, le cri des vendeurs de canards est une pantomime – « Il m'a semblé aussi voir de temps en temps dans les carrefours çà et là un homme ou une vieille en haillons, quelquefois les deux ensemble, tenant en main une liasse de feuilles imprimées que les passants se disputaient, en ouvrant la bouche comme pour un grand cri<sup>2</sup>. » – avant que le titre en soit épilé par la petite fille : « A, R, ar, R, Ê, T, rêt, ARRÊT »<sup>3</sup>. Transformée en gestuelle muette ou en balbutiement d'enfant, la feuille volante est privée de parole, en même temps que l'attention du lecteur se déplace du canard vers le contexte inhumain où il surgit : sous les yeux du condamné qu'une voiture conduit à la Conciergerie, ou dans la bouche de sa propre fille. Quant à la presse et à la pratique du reportage, le roman la fait apparaître sous les traits imperturbables d'un journaliste indifférent qui assiste à la toilette du condamné, « un jeune homme, près de la fenêtre, qui écrivait, avec un crayon, sur un portefeuille »<sup>4</sup>. La révolution stylistique du *Dernier Jour d'un condamné* fait taire toute rhétorique, échappant ainsi à l'ambivalence du récit spectaculaire qui croit pouvoir fonder la réflexion pénale sur la fascination du fait divers.

La question des sources apporte sur ce point un éclairage intéressant. Hugo fut accusé de plagiat dans un article du *Globe* paru le 4 février 1829. Des quatre sources qu'il met au jour trois sont indéniablement exactes, même si Hugo s'en est défendu dans la

---

1. *Le Dernier Jour d'un condamné*, p. 410.

2. *Ibid.*, chap. XXII, p. 458.

3. *Ibid.*, chap. XLIII, p. 478.

4. *Ibid.*, chap. XLVIII, p. 481.

préface de 1832<sup>1</sup>. Gustave Charlier a montré que si Hugo n'a pas eu besoin des numéros de *La Gazette des tribunaux* sur le ferrement et le départ de la chaîne (n° du 23 octobre 1828), ou son voyage (n° du 25 octobre) puisqu'il avait assisté à la scène avec son ami le sculpteur David d'Angers, en revanche il s'est inspiré directement des *Mémoires* de Vidocq parus le 4 octobre 1828<sup>2</sup>. Frank Paul Bowman a souligné la parenté du récit hugolien avec les deux journaux de condamnés mis en cause par *Le Globe*, *Le Journal d'Antoine Viterbi* (1821) paru dans la *Revue britannique* de mars-juin 1826 et les « Dernières sensations d'un homme condamné à mort » (1826), attestées par un journal américain et publiées dans *Le Globe* du 3 janvier 1828<sup>3</sup>.

Sans s'être comporté en plagiaire puisqu'il réécrit ses sources, Hugo s'est bien servi de ces témoignages. Mais il faut d'abord lui reconnaître le mérite d'avoir su distinguer des formes de narration singulières et potentiellement nouvelles, qui échappent aux *topoi* rhétoriques de l'échafaud. Commencé le 25 novembre 1821 et terminé le 18 décembre de la même année, *Le Journal d'Antoine Viterbi* est celui d'un homme qui se laisse périr de faim et de froid dans sa prison de Bastia pour ne pas connaître la mort infâme sur l'échafaud comme il y a été condamné, injustement selon lui. De cette mort volontaire et digne, il veut laisser en témoignage le journal de ses sensations. Viterbi, qui invoque Caton, Sénèque, Pétrone et bien sûr Socrate, veut mourir en sage ; mais il enregistre aussi, en brèves phrases, d'heure en heure, les symptômes de son corps défaillant :

Dans une heure, trois jours se seront écoulés depuis que je m'abstiens de toute nourriture. – La bouche exempte d'amertume ; l'ouïe très-fine ; un sentiment de force dans tout l'individu. – Vers quatre heures et demie, j'ai fermé les yeux pendant quelques instants, mais un tremblement général m'a bientôt éveillé. – A cinq heures et demie environ, j'ai commencé à ressentir des douleurs vagues dans la partie gauche de la poitrine. Le pouls se dirige vers le coude en

1. *Ibid.*, p. 402.

2. G. Charlier, « Comment fut écrit *Le Dernier jour d'un condamné* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1915, p. 321-360. Les passages concernés du *Dernier Jour d'un condamné* sont principalement ceux du ferrement de la chaîne (chap. XIII) et du départ de Bicêtre (chap. XII, p. 103), qui reprennent la première arrivée de Vidocq à Bicêtre en mai 1797 (chapitre VII de ses *Mémoires*) et sa première expérience de la chaîne, le 20 novembre 1797, quand il fut ferré et déporté au bagne de Brest (chap. VIII des *Mémoires*). Évadé, Vidocq retourne à Bicêtre en avril 1799 et est à nouveau conduit au bagne, cette fois à Toulon (chap. XIII des *Mémoires*). Hugo puise çà et là des détails et des mots d'argot.

3. F. P. Bowman, « The Intertextuality of Victor Hugo's *Le Dernier Jour d'un condamné* », article cité, p. 25-44.

s'étendant comme un fil bien uni<sup>1</sup>.

Hugo s'en est inspiré directement pour le chapitre XXXVIII du *Dernier Jour d'un condamné* et d'une manière plus générale, il y a trouvé le principe de la sténographie, par le mourant lui-même, des symptômes qu'il ressent, au jour le jour et d'heure en heure, dans le décalque presque parfait du temps de l'écriture sur celui de l'expérience.

Le récit publié dans *Le Globe* du 3 janvier 1828 se présente, lui, comme le témoignage rétrospectif d'un condamné pour crime de faux en Angleterre, pendu mais rappelé *in extremis* à la vie. Aucune précision n'est donnée concernant la grâce accordée, ni surtout son retard ; l'intérêt du récit repose sur l'état de la conscience d'un homme avant et « pendant » sa mort. De quatre heures de l'après-midi au lendemain matin huit heures, heure de l'exécution, il enregistre ses sensations. Le sentiment du temps lui est donné par l'horloge de l'église du Saint-Sépulcre ou la cloche de la chapelle. Hugo semble avoir emprunté un certain nombre de scènes et de thèmes : l'incapacité de prier (chap. XXX), le cauchemar (chap. XLII), les crises de folie et d'auto-mutilation (chap. VII<sup>2</sup>), l'aphasie (chap. II), l'attention portée aux murs du cachot, à ses verrous et aux graffitis laissés par les prisonniers (chap. XI et XII), la faiblesse physique du condamné conduit à l'échafaud, « l'horrible perspective » qui se déploie enfin, « la pluie, les figures de la multitude, le peuple grimpé sur les toits, la fumée qui se rabattait pesamment le long des cheminées, les charrettes remplies de femmes regardant de la cour de l'auberge en face, le murmure bas et rauque qui circula dans la foule assemblée lorsque nous parûmes »<sup>3</sup> (chap. XLVIII). Comme le titre l'indique en annonçant des « sensations » et non des réflexions, le témoignage du *Globe* révèle un homme incapable de contrôler ses pensées (« Je sentis que mes pensées n'étaient pas ce qu'elles auraient dû être en ce moment ») et dont le corps semble s'être dissocié de son âme : « Mon corps me semblait un poids insurmontable que j'étais

1. « Journal d'Antoine Viterbi, rédigé par lui-même, tandis qu'il se laissait volontairement mourir de faim, dans les prisons de Bastia, en 1821 », [5 déc.], *Revue britannique*, t. VI., mars-juin 1826.

2. « Je portais mes mains à ma gorge, je la serrai fortement, comme pour essayer de la sensation d'étrangler. » (« Dernières sensations d'un homme condamné à mort », *Le Globe*, jeudi 3 janv. 1828) / « O Dieu ! l'horrible idée à se briser la tête au mur de son cachot ! » (*Le Dernier Jour d'un condamné*, chap. VII, p. 438)

3. « Dernières sensations d'un homme condamné à mort », article cité.

hors d'état de soulever ou de remuer<sup>1</sup>. » Cette paralysie de la raison et de l'âme a pour corollaire la promotion des sens et leur acuité surdéveloppée : « Jamais je ne vis tant d'objets à la fois si clairement et si distinctement, qu'à ce seul coup d'œil<sup>2</sup>. » L'idée générale est intéressante, et Hugo semble l'avoir profondément ressentie puisque le style de son *Dernier Jour* repose avant tout sur une écriture des sensations. La peine de mort – c'est encore plus vrai dans la France de 1828 et pour la guillotine, conçue tout récemment comme progrès moral permis par la science (infliger une mort immédiate et sans souffrance) – commence par tuer la raison et par livrer la bête humaine aux seules impressions de ses sens : « je ne pouvais m'empêcher de remarquer ces choses puériles »<sup>3</sup>. A perdre à la fois son caractère d'être doué de raison et d'âme créée à l'image de Dieu, le condamné perd ce qui, dans les discours dominants du XIX<sup>e</sup> siècle, le discours rationaliste et le discours religieux, définit l'humanité<sup>4</sup>.

Hugo semble ainsi redevable de plusieurs choix d'écriture où l'on est tenté de situer l'originalité du *Dernier Jour d'un condamné* : la subjectivité étroite du point de vue, l'urgence de l'écriture scandée par un compte à rebours, le resserrement du temps qui, paradoxalement, rend l'instant dense et interminable, la notation exclusive, enfin, de sensations, visuelles, olfactives mais aussi tactiles (le visqueux) et auditives (le métallique)<sup>5</sup>. Dès lors que l'amoralité du condamné et le sensualisme du point de vue se retrouvent dans des textes de l'époque, pourquoi le lecteur du *Dernier Jour d'un condamné* ne peut-il s'empêcher d'en trouver le ton radicalement atypique ?

Les sources de Hugo n'ont pas la force de son récit, parce qu'elles n'en ont pas l'homogénéité de ton. Peut-être est-ce d'ailleurs *Le Dernier Jour d'un condamné* qui permet de lire la nouveauté stylistique des articles du *Globe* et de la *Revue britannique* et non l'inverse... Car ces articles, de même que les *Mémoires* de Vidocq, atténuent leur singularité formelle en maintenant les composantes rhétoriques des récits ordinaires de la prison et de l'échafaud.

---

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. Quelques années plus tard, en 1836, l'affaire Lacenaire révèle à quel point les discours de la science et la religion sont des modèles prégnants d'intelligibilité du réel et du social. Voir Anne-Emmanuelle Demartini, *L'Affaire Lacenaire*, Aubier, Collection historique, 2001.

5. Voir Jean Massin, Présentation du *Dernier Jour d'un condamné*, dans V. Hugo, *Œuvres complètes*, Club français du livre, t. III, éd. citée, p. 619-622.

La rhétorique, au sens où nous l'employons ici, implique une dimension argumentative explicite, très clairement dégagée dans les sources alors qu'elle reste implicite et seconde dans *Le Dernier Jour d'un condamné*. Les *Mémoires* de Vidocq sont émaillées de commentaires, au demeurant très intéressants, sur le mécanisme de la prison, véritable théâtre où la loi du plus fort conduit le prisonnier à feindre la force, à un courage bravache, pour se protéger des gardiens comme de ses camarades. Là où Hugo enregistre sans notation morale le sabbat infernal des forçats<sup>1</sup>, Vidocq juge et explique :

Livrés à eux-mêmes, ces hommes, loin de se désespérer, s'abandonnaient à tous les écarts d'une gaieté tumultueuse. [...] Ni les oreilles ni la pudeur n'étaient épargnées : tout ce que l'on pouvait voir ou entendre était ou immoral ou ineuphonique. Il est trop vrai, qu'une fois chargé de fers, le condamné se croit obligé de fouler aux pieds tout ce que respecte la société qui le repousse. [...] Jeté parmi des êtres à qui rien n'est sacré, il se garde bien de montrer cette grave résignation qui annonce le repentir ; car alors il serait en butte à mille railleries, et ses gardiens, inquiets de le trouver si sérieux, l'accuseraient de méditer quelque complot<sup>2</sup>.

Les adjectifs hyperboliques, les tournures superlatives induisant une condamnation morale (« immoral », « ineuphonique », et dans le contexte de l'extrait, « les horribles plaisanteries », « les intonations les plus dégoûtantes » et « les gestes abominables ») sont remplacés dans *Le Dernier Jour* par des qualifications qui traduisent des réactions émotionnelles ou physiques contradictoires : « des cris grêles, des éclats de rires déchirés et haletants », « des acclamations furibondes »<sup>3</sup>. Les sensations enregistrées se substituent à l'hyperbole argumentative.

Les journaux parus dans la *Revue britannique* et dans *Le Globe* tendent de la même manière à s'inscrire dans un cadre rhétorique familier – et fâcheusement rassurant. Dans l'article du *Globe*, une argumentation explicite transforme le récit en illustration d'un discours : l'introduction explique que ce témoignage montre clairement « l'extinction graduelle de toute pensée morale » qui rend les condamnés « incapables de réconciliation avec Dieu »<sup>4</sup>. La peine de mort éloigne le criminel du remords et du réconfort de la foi, l'empêchant de faire son salut. Quant au *Journal de Viterbi*, sa visée

---

1. *Le Dernier Jour d'un condamné*, chap. XIII, p. 446.

2. E.-F. Vidocq, *Mémoires*, Robert Laffont, Bouquins, 1998, chap. VIII, p. 93.

3. *Le Dernier Jour d'un condamné*, chap. XIII, p. 446.

4. « Dernières sensations d'un homme condamné à mort », article cité.

argumentative ne semble pas liée à la peine de mort, l'article cherchant plutôt à raconter une histoire corse de vendetta et à héroïser la figure d'un opposant à l'élévation de Bonaparte à l'Empire. En revanche, ici aussi la sécheresse clinique du journal ne surgit qu'après un préambule de plusieurs pages qui raconte dans ses moindres détails la vie et la personnalité d'Antoine Viterbi ; dans la collection décennale de la revue, publiée en 1838, l'ensemble de l'article est d'ailleurs présenté sous le titre explicite d'« autobiographie ». Le *Journal d'Antoine Viterbi* s'intègre ainsi dans un dispositif rhétorique reposant sur un développement biographique qui pose l'*ethos* du personnage, « le caractère moral (de l'orateur) qui amène la persuasion, quand le discours est tourné de telle façon que l'orateur inspire la confiance »<sup>1</sup>.

Dans la tradition aristotélicienne, la rhétorique distingue deux catégories de preuves, celles qui sont extérieures au discours et celles qui lui sont inhérentes. Or ces dernières, qui sont de trois types, font toutes défaut au *Dernier Jour d'un condamné*. Pas de preuve argumentative : Hugo n'explique pas les raisons contraires à la peine de mort ou quand son condamné le fait, il se contredit. Dans le chapitre VI, il veut proposer « plus d'une leçon pour ceux qui condamnent »<sup>2</sup> ; dès la fin du chapitre, il envisage la disparition de son manuscrit, fragile jouet du vent et de la pluie, et dans le suivant, il démasque avec cynisme la vanité de ses bons sentiments : « Quand ma tête aura été coupée, qu'est-ce que cela me fait qu'on en coupe d'autres<sup>3</sup> ? »

L'*ethos* se trouve également mis à mal : l'absence de biographie empêche le lecteur d'avoir le sentiment de connaître celui qu'il lit. La subversion est toutefois plus subtile qu'un simple mystère jeté sur l'identité du narrateur, car le condamné n'est pas trop loin du lecteur, il en est trop près... Si l'on ne sait presque rien des faits de sa vie, de son état civil ou de son caractère, on éprouve d'autant mieux son expérience qu'il la vit au niveau de ses sensations et de ses pulsions. Son degré de conscience n'est-il pas alors exactement cette conscience diffuse de soi que tout un chacun possède ? Quand nous pensons, nous ne pensons pas de manière réflexive *qui* nous sommes et ce que nous avons fait, ce sont des idées, des images et des émotions qui viennent constituer notre “ moi ”. L'*ethos* devient problématique dans la mesure où il n'est pas possible de dresser un

---

1. Aristote, *Rhétorique*, édition citée, I, chap. II, p. 83.

2. *Le Dernier Jour d'un condamné*, chap. VI, p. 438.

3. *Ibid.*, chap. VII, p. 438.

portrait moral cohérent et distinctif du condamné. Le lecteur est contraint de vivre avec lui, au niveau seul de sa perception et comme lui, se trouve réduit à la passivité.

Enfin, la rhétorique puise sa force dans les émotions que l'orateur communique à son auditoire, dans le *pathos*. Elle intègre et manipule les passions, tout particulièrement dans l'écriture du crime, telle que nous l'avons caractérisée plus haut. Viterbi s'adresse à la postérité pour protester de son innocence et prouver sa force d'âme ; le condamné du *Globe*, revenu à la vie, témoigne pour la communauté des hommes de ce qu'on vit au seuil de la mort. Le condamné hugolien transgresse radicalement ce modèle en ne parlant à personne ; non seulement ses échanges avec autrui sont réduits (il n'arrive plus à parler, ni avec son avocat, ni avec le prêtre ou l'huissier et pas même avec sa petite fille ; la plupart du temps, il ne dit rien, ou presque, et ce sont les autres qui parlent) mais le texte ne met en scène aucun destinataire supérieur. A l'exception de celles qu'il adresse à sa fille, les apostrophes du condamné résonnent dans son propre vide intérieur et se répercutent parfois à la manière troublante d'un écho, comme dans le premier chapitre qui s'ouvre et se ferme sur l'exclamation répétée : « condamné à mort ! ». La rhétorique veut l'ouverture vers l'autre, la possibilité de convaincre et de toucher. Seul destinataire de son manuscrit, le condamné s'enferme dans le solipsisme d'un monologue. Ajoutons que le ton du récit est tendu plutôt que passionné. Là où une disposition rhétorique aurait joué de l'exorde ou de la péroraison, proposé des exclamations de terreur, d'indignation, de révolte, de supplication, Hugo adopte un ton uniformément neutre. Les passions s'effacent au profit d'une objectivité apparente que le lecteur hésite à interpréter. Le style du *Dernier Jour d'un condamné* juxtapose aux sensations des aphorismes et des jugements. Le condamné approuve ainsi la remarque d'une vieille femme aux yeux gris qui « aime encore mieux cela que la chaîne » : « Je conçois. C'est un spectacle qu'on embrasse plus aisément d'un seul coup d'œil : c'est plus tôt vu<sup>1</sup>. » S'agit-il d'une forme d'ironie, en ce cas très peu marquée par des indices textuels, ou faut-il lire dans la phrase la neutralité et le détachement d'un esprit qui déclare dans le même chapitre être devenu une « machine », abruti de stupeur ? Quand l'énonciation n'est pas neutre, elle tend à proposer, plutôt que des passions qui supposeraient une durée et une certaine ampleur sensible dans la longueur de la phrase, des cris, brefs, soudains, qui sont la trace plutôt que l'expression de

---

1. *Ibid.*, chap. XXII, p. 456.

sentiments, viscéraux mais intermittents, d'attachement à la vie et de haine : « J'aurais voulu pouvoir l'étrangler de mes mains, le vieux voleur ! pouvoir le piler sous mes pieds ! » ; « Oh ! l'horrible peuple avec ses cris d'hyène ! /– Qui sait si je ne lui échapperai pas ? si je ne serai pas sauvé ? si ma grâce<sup>1</sup> ?... »

*Le Dernier Jour d'un condamné* déjoue ainsi les formes habituelles et rhétoriques d'inscription de l'émotion dans un texte. De manière paradoxale, cependant, son style n'en est pas plus naturel. Au contraire, *Le Globe* du 4 février 1829 l'avait jugé trop contrôlé, manquant de spontanéité. Son critique ne reprochait pas à Hugo d'avoir choisi de « disséquer » une âme et de restituer, minute après minute, des sensations ; il lui reprochait de ne pas pratiquer l'émotion spectaculaire des hypotyposes, de ne pas offrir le spectacle attendu de l'horreur et du pathétique, bref de manquer de violence frénétique. Il aurait voulu que la biographie du condamné soit connue pour qu'« à chaque instant, [...] il en jaillisse des éclairs, qui jettent la teinte du passé sur l'horrible crise du présent »<sup>2</sup>. Il aurait souhaité un rythme heurté, désordonné, incomplet, comme Viterbi dans son *Journal* : « Le style aurait dû être plus simple, plus passionné, et moins savant<sup>3</sup>. » Le malaise suscité par *Le Dernier Jour d'un condamné* tient à ce que Hugo y rompt avec la vraisemblance rhétorique qui, dans le contexte, pose comme familières et naturelles l'emphase et l'hyperbole émotives.

À l'argumentaire passionné des récits abolitionnistes, où le document est accompagné de jugements et de prises à partie, il substitue une minutie descriptive qui possède la vérité parfaite des trompe-l'œil. Un homme qui va mourir se trouve être l'unique point de vue du texte : ce choix initial adopté, tous les chapitres sont rigoureusement motivés et parfaitement « réalistes ». Toutes les étapes d'une condamnation figurent, ainsi que le déroulement précis du dernier jour d'un condamné, avec une densité incroyable de renseignements concrets sur les conditions de vie des prisonniers, sur la semi-obscurité des cachots qui explique le bonheur éprouvé à voir le soleil, la botte de paille qui fait désirer le vrai lit et les draps grossiers de l'infirmerie, la puanteur atroce de la prison<sup>4</sup>... Les conditions et la chronologie de la rédaction sont précisées à un point tel que l'écriture du journal par un véritable condamné est

1. *Ibid.*, chap. XXIV, p. 463 ; chap. XLVIII, p. 484.

2. *Le Globe*, 4 févr. 1829.

3. *Ibid.*

4. Voir M. Roman, *Le Dernier Jour d'un condamné de V. Hugo*, Gallimard, Foliothèque, 2000, p. 63-67 et p. 110-112.

chronologiquement et matériellement vraisemblable voire exacte : le prisonnier à Bicêtre a obtenu « de l'encre, du papier, des plumes, et une lampe de nuit » (chap. V) ; il commence à écrire une nuit où il « vien[t] de se réveiller en sursaut » (chap. I), raconte alors son procès et son incarcération à Bicêtre durant plus de cinq semaines (jusqu'au chapitre XVII) ; « pendant qu'[il] écrivai[t] tout ceci », « l'horloge de la chapelle a sonné six heures » (chap. XVIII) et il comprend alors que « c'est pour aujourd'hui ». Les deux autres lieux d'écriture sont la Conciergerie et l'Hôtel de Ville, détail là encore justifié parce que le condamné a demandé à écrire ses dernières volontés. L'étrangeté du *Dernier Jour d'un condamné* commence avec son réalisme extrême qui en ferait presque, en effet, un document brut, « une liasse de papiers jaunes et inégaux, sur lesquels on a trouvé, enregistrées une à une, les dernières pensées d'un misérable »<sup>1</sup>, s'il n'y avait eu un « rêveur »<sup>2</sup> écrivain pour s'identifier étroitement, jusqu'au cauchemar, à un véritable condamné. L'alternative mise en place dans la première préface n'en est peut-être pas une : l'écrivain invente le morceau de réel<sup>3</sup>. La littérature s'éloigne d'elle-même, de la rhétorique du moins, pour se placer au plus près de l'expérience vécue et ressentie<sup>4</sup> et *Le Dernier Jour d'un condamné* semble consacrer la victoire en Hugo de l'empathie sur le métier.

Mais non sur l'art. Car, paradoxalement, cette œuvre qui est la plus vraie (le lecteur y épouse étroitement l'expérience que pourrait vivre un authentique condamné) est aussi la plus calculée. La densité du style hugolien y est extrême, dans les sous-entendus de l'ironie, la beauté étrange et la pertinence des réseaux d'images. Sa simplicité est la plus poétiquement élaborée : chaque chapitre peut se lire comme un fragment au sens romantique du terme, à la fois partie lacunaire d'une totalité inaccessible (de ce point de vue on peut dire que le texte est tronqué à l'image du supplice de la guillotine qui découpe le corps) et petite unité parfaite et « clos[e] sur [elle]-même comme un

---

1. Première préface du *Dernier Jour d'un condamné*, dans V. Hugo, *Œuvres complètes*, Club français du livre, édition citée, t. III, p. 641.

2. *Ibid.*

3. C'est aussi l'effet que le fac similé de la chanson en argot contribue à produire. Voir Jacques Seebacher, « Envers du langage, envers de la société dans le roman hugolien », dans *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Samuel Stevens Hakkert & Company, 1975, p. 165-174.

4. On peut souligner la fascination que Hugo semble avoir eu pour l'œuvre qui n'est pas une œuvre, mais la vie ressentie et immédiate, comme la lettre d'Ymbert Galloix dans *Littérature et philosophie mêlées* (1834).

hérisson »<sup>1</sup>. Ce qui est invraisemblable, ce n'est pas qu'un condamné puisse écrire sa dernière journée, c'est qu'il puisse l'écrire comme cela, que le témoignage ait la clôture et le fini d'une œuvre littéraire. Ce qui est impossible et miraculeux, c'est que le condamné se révèle écrivain.

Barthes fait de l'« écriture » la part qui, dans la forme, trahit l'idéologie d'une époque : l'écriture serait ici la moralisation spectaculaire et la rhétorisation du récit, conformément d'ailleurs à la manière dont Barthes caractérise la forme journalistique, fondée sur « des formes optatives ou impératives (c'est-à-dire pathétiques) »<sup>2</sup>. Dans la mesure où *Le Dernier Jour d'un condamné* évite les pièges du *pathos* où un plaisir voyeuriste peut toujours se mêler aux bons sentiments, il est tentant d'y voir l'invention, dès avant le XX<sup>e</sup> siècle, d'un « degré zéro de l'écriture », où l'écrivain s'exonère du poids idéologique de son temps : des phrases courtes, des leitmotifs, un système serré d'échos, une ironie très peu marquée, des chapitres ayant la clôture de fragments, plus de glose explicative enfin et surtout pas de périodes rhétoriques, qui donneraient de la longueur au souffle du condamné alors qu'il a justement le souffle court.

Pourtant, *Le Dernier Jour d'un condamné* ne possède pas la neutralité de ton d'une écriture au degré zéro. Le critique du *Globe* s'étonnait à juste titre de ce que « malgré [d]es formes » « peu vives » et des « tours » « peu variés », le style du *Dernier Jour d'un condamné* possédât « une concision remarquable, et je ne sais quoi de mordant »<sup>3</sup>. Le refus de l'émotion rhétorique, extériorisée et théâtralisée, se fait au profit d'une sensibilité intériorisée, à fleur de peau. *Le Dernier jour d'un condamné*, réaliserait donc plutôt le triomphe du « style », défini dans *Le Degré zéro de l'écriture* comme ce qui émane du corps de l'écrivain, ce qui « plonge dans le souvenir clos de la personne » et « compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière »<sup>4</sup>. Ce disant, nous ne nous éloignons pas de Barthes qui voyait avec Hugo le point de rupture avec « l'idéologie bourgeoise » parce que son œuvre est « saturée de style »<sup>5</sup>. « Seul Hugo, en tirant des dimensions charnelles de sa durée et de son

1. Fragment 206 de *L'Athenæum*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Seuil, Poétique, 1978, p. 126.

2. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, [première édition, 1953], Points, 1972, p. 56.

3. *Le Globe*, 4 févr. 1829.

4. R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, ouvrage cité, p. 13.

5. *Ibid.*

espace, une thématique verbale particulière, qui ne pouvait plus se lire dans la perspective d'une tradition, mais seulement par référence à l'envers formidable de sa propre existence, seul Hugo, par la pression de son style, a pu faire pression sur l'écriture classique et l'amener à la veille d'un éclatement<sup>1</sup>. » Barthes pensait au poète de l'exil, autre lieu seulement d'où écrire « le livre d'un mort ».

---

1. *Ibid.*, p. 44.





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 transcendante, 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 : « encrifier 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 carnavalesque 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 une 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'étagant 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 prédications, 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)*

## Virgules et blancs : une question d'importance ?

Jacques DÜRRENMATT

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

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

---

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

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

discours avec des remarques à l'emporte-pièce comme « Le reste n'est que virgules – et je m'en fiche. » (C. 236). En 1859, il paraît totalement converti à l'idée, que nombre d'autres comme George Sand ou Villiers de l'Isle-Adam relaieront au cours du siècle, qu'il convient de faire de la ponctuation un des chevaux de bataille de la revendication d'une totale indépendance de l'écrivain à l'égard des normes grammaticales et éditoriales en usage dès lors que les entorses relèvent d'une légitimité stylistique<sup>3</sup>. De là ces lettres à Hetzel qui rendent responsable des retards la nécessité de doubles épreuves elles-mêmes dues à des fautes de l'imprimeur belge, « lesquelles abondent particulièrement dans la ponctuation » (C. 302), et toutes les métaphores qui vont fleurir par la suite : « le déluge des virgules belges » (C. 309), « la nuée des virgules (et, à ce propos, comme les ouvriers sont bêtes avec leurs exigences de ponctuation !) » (C. 311) ou encore les virgules comme « vermine » :

Quant à l'édition belge *Lui est Parfait*, mais Elle n'est pas Parfaite<sup>4</sup>. Elle a un défaut. Le voici : à de certaines époques climatériques, les sauterelles envahissent l'Égypte et les virgules envahissent la ponctuation. L'imprimerie belge est particulièrement atteinte de ce fléau. Sous cet excès de virgules, l'incise factice devient le parasite de la phrase, et toute largeur de vers et toute ampleur de style disparaît. Or mes épreuves me sont arrivées tatouées de cette vermine. Il a fallu épouiller tout cela. Et à plusieurs reprises. Doubles épreuves. Peine énorme. Dans la rage de cette chasse aux virgules, j'ai été (mea culpa) jusqu'à en supprimer qui étaient bonnes et à leur place. Ces innocentes ont payé pour les drôlesses. Somme toute,

---

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

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

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

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

### Emphase et naïveté

Première raison de cette nuisance : elle change en « incise » ce qui ne devait pas fonctionner comme tel. Le terme ne désigne pas seulement comme aujourd'hui une proposition insérée dans un discours rapporté pour permettre l'identification de la source des propos mais, comme le propose Littré, une « petite phrase qui, formant un sens partiel, entre dans le sens total de la proposition » et s'utilise surtout pour nommer les relatives placées entre virgules<sup>5</sup>. L'étude du manuscrit des *Contemplations* montre qu'effectivement Hugo ne cesse de lutter contre des imprimeurs qui usent systématiquement de virgules devant les relatives, alors qu'elles sont facultatives devant les explicatives et interdites devant les déterminatives<sup>6</sup>, et ce particulièrement à la césure ou en fin de vers. Deux exemples, parmi des dizaines d'autres, pris dans le même poème (I, 4) :

---

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

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

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

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

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

---

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

8. Voir la note 6.

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

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

Le vieux antre<sub>2</sub> attendri<sub>2</sub> pleure comme un visage ; (I, 4, v. 15<sup>10</sup>)

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

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

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

Une sorte de gouffre<sub>2</sub> où viennent<sub>2</sub> tour à tour<sub>2</sub>  
Tomber tous ceux qui sont de la vie et du jour, (I, 29, v. 49-50)<sup>11</sup>

Tu me regardais<sub>2</sub> dans ma nuit<sub>2</sub>  
Avec ton beau regard d'étoile<sub>2</sub>  
Qui m'éblouit. (II, 10, 3 derniers vers)

Depuis<sub>2</sub> j'y pense toujours. (I, 19, dernier vers)

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

La seconde à :

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

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

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

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

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

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

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

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

et systématiquement avec toi :

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

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

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

Ce n'est donc pas l'inutilité d'une virgule qui servirait à distinguer des éléments en réalité conjoints qui permet de comprendre le rejet du signe derrière moi. Faut-il remonter à la célèbre préface et son affirmation du moi comme matériau fondamentalement poétique ? C'est ce que semble affirmer « Moi je vais devant moi », hémistiche une nouvelle fois à chiasme, où les deux v se font écho, où le je atone n'est pas plus que de, où le moi seul compte, imposant, en rien secondaire ou redondant parce que fondamentalement tonique – le *Dictionnaire de Trévoux*, ne rappelle-t-il pas « ce qu'il y a de fier & d'orgueilleux dans le mot de moi, quand on le prononce par opposition aux autres, & dans la vue de se distinguer »<sup>13</sup> – autant que naïf, si du moins l'on en croit ce que Féraud pouvait écrire à la fin du siècle précédent dans son *Dictionnaire critique* : « Mais hors de-là ce seroit une faute de se servir de moi ; plus grande encore de le joindre à je, & de dire ; moi je ne veux pas, comme disent les enfans, à qui on répond moi & je sont deux bêtes<sup>14</sup>. » Archaïsme revendiqué que ce « moi je » sans virgule qui acquiert donc sa pleine légitimité dans l'univers poétique de Hugo.

---

13. 1743, article *Moi*.

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

### Une question de largeur

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

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

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

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

Elle, ayant l'air plus triste, et lui, l'air plus farouche<sup>15</sup>.

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

Sans doute parce que les autres sont indispensables pour un certain nombre de raisons. Toutes sont caractéristiques des emplois liés au contenu sémantique des propositions coordonnées, elles servent à annoncer rebondissements (au sens propre comme au sens figuré), ajouts surprenants, arguments nouveaux et sont, en cela, très liées à la pratique de l'enjambement<sup>16</sup> : « et [...] sautait », « et s'échappe », « et fuit ». La troisième matérialise de plus, de façon railleuse, la « cage césure ». Cette dimension dynamique et brutale disparaît du dernier vers avec le verbe « voler » non plus perfectif comme les trois précédents mais imperfectif : le procès se trouve envisagé dans son déroulement, sans visée d'un terme final, indéfini et prolongeable, à moins qu'un événement, ici absent, ne vienne l'interrompre. On voit comment la notion de largeur rejoint par là celle d'ampleur.

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

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

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

---

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

17. Cité dans C. 235, note 1.

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

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

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

### Une question d'ampleur

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

1<sup>er</sup> vers (défiguré par une virgule). Au lieu de :  
Sorte de héros, monstre aux cornes de taureau,  
Il faut :  
Sorte de héros monstre aux cornes de taureau,

l'absurde virgule après héros, anéantit le sens et le vers<sup>18</sup>. (C. 307)

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

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

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

---

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

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

Quant au « sens », il suffit pour comprendre de lire le commentaire qu'apporte le grammairien Boniface au vers « Je plains l'homme accablé du poids de son loisir. » : « Dans cette proposition, les mots s'appellent nécessairement l'un l'autre ; et, si on les divisait par des virgules, on en couperait le sens. Entre deux mots intimement liés l'un à l'autre, point de virgule<sup>20</sup>. » et de comparer avec un autre vers de *La Légende des siècles* :

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

L'AUTEUR

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

LE CRITIQUE

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

L'AUTEUR

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

LE CRITIQUE

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

L'AUTEUR

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

En voici la liste :

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

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

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

Si le procédé de messire Salluste est plus clair, le nôtre est, à coup sûr, plus profond<sup>22</sup>.

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

cheval à l'aurore

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

coq du matin

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

---

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

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

combat contre l'ignorance ou pour la vérité

Palme du combat Ignorance !

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

bouche du tombeau

La fosse obscure attend l'homme, lèvres ouvertes.

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

étoile de la mort

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

La douce étoile mort, rayonnante, apparaît

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

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

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

propositions typiques, simples ou complexes, en signes nominaux »<sup>23</sup> de sorte que « la prédication est mise en suspens »<sup>24</sup> et que se constitue ainsi « un répertoire vaste, toujours ouvert, de composés descriptifs, instruments de la classification et de la nomenclature, aptes à devenir dénominations scientifiques ou épithètes poétiques, et qui par delà l'enrichissement qu'ils procurent, entretiennent [l']activité métamorphique, peut-être le travail le plus singulier de la langue<sup>25</sup>. » On conçoit l'intérêt pour Hugo d'un tel procédé perçu intuitivement et intimement lié à la métaphore : ainsi de ce héros qui est aussi monstre de façon consubstantielle, sans doute parce que tout héros a quelque chose de monstrueux, tout monstre a quelque chose d'héroïque dans une mise à plat paradoxale et puissamment signifiante des catégories. De même que l'immensité ne peut qu'être fantôme, rêvée autant qu'insaisissable, mais que le fantôme a fondamentalement à voir avec l'immensité, en tant que révélateur de transcendance. C'est donc ici le refus de la virgule attendue qui fait sens, qui devient « littéraire » en ce qu'elle autorise Hugo à user d'une possibilité présente mais insuffisamment exploitée de la langue. L'histoire ne lui a pas donné raison sur le coup – presque toutes les éditions comportent aujourd'hui la virgule parasite – mais tardivement : la composition envisagée ainsi, puissamment relayée par les surréalistes, est devenue un instrument plutôt courant d'expressivité (langage publicitaire, journalistique, vernaculaire, etc.).

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

---

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

24. *Ibid.*, p. 161.

25. *Ibid.*, p. 162.

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

## Structures temporelles dans *Les Contemplations* Les poèmes du souvenir

Colette GRYNER

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

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

Trois raisons expliquent cette surprenante frilosité qui contraste avec l'abondance des recherches sur le temps dans le récit. La première est liée au contenu de la poésie lyrique. A la différence du genre dramatique et du genre épique, elle ne raconte pas une histoire dont les éléments sont datables ou du moins repérables sur un axe temporel : elle ne met pas en intrigue, comme dit Ricoeur<sup>2</sup>, des actions humaines successives. Cette caractéristique explique du reste qu'elle n'ait été définie ni par Aristote ni par Platon. Dans un roman, on peut rapporter le temps de la narration à celui de l'histoire ; rien de tel ne semble possible pour la poésie lyrique.

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

---

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

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

mode énonciatif. Benveniste et Weinrich ont rapproché la théorie des genres de l'opposition entre « discours » et « récit »<sup>3</sup>, mais sans répondre clairement à la question de savoir si la poésie lyrique se caractérise par un mode d'énonciation spécifique. Elle ne figure jamais dans les exemples qu'ils donnent de textes énoncés sur le mode du « discours »<sup>4</sup>, nombreux pourtant et très divers, allant du dialogue théâtral aux mémoires en passant par l'essai philosophique, l'éditorial et le testament<sup>5</sup>. La poésie lyrique n'aurait pas de « schèmes discursifs propres » – c'est du moins la conclusion qu'en tirent certains commentateurs<sup>6</sup>. L'emploi des temps relevant d'un choix arbitraire, il n'y aurait que des cas particuliers intéressant éventuellement le stylisticien.

---

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

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

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

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

Pourtant la seule lecture des *Contemplations* montre que les temps du « discours » y sont largement prépondérants, le présent surtout<sup>7</sup>, et on serait en peine de citer un recueil lyrique où les temps dominants seraient ceux du « récit ». S'il est vrai que genre et mode d'énonciation sont des réalités distinctes<sup>8</sup>, la gêne observable chez de nombreux critiques à reconnaître dans le présent l'un des éléments fondamentaux de la temporalité de la poésie lyrique semble avoir d'autres causes tenant moins à la linguistique qu'à l'histoire des genres et, surtout, à la poétique des genres.

On en vient ainsi à la troisième raison. La conception que l'on se fait de la poésie lyrique détermine son étude. L'idée que le langage poétique est une langue à part, s'opposant à la prose, à la narration, à l'histoire, n'est pas pour rien<sup>9</sup> dans la prééminence donnée par les études poétiques à tout ce qui est perçu « hors de l'ordre du temps », à l'axe paradigmatique au détriment du syntagmatique, et donc, plus largement, de la temporalité. Comment accepter que le temps de la poésie soit tout simplement le « temps du discours », utilisé dans les actes de parole les plus courants, lorsqu'on voit dans la poésie, avec Mallarmé, un « haut langage », tout le contraire de l'état brut de la parole, déchu dans le « reportage »<sup>10</sup> ? Impossible d'envisager un poème dans sa dimension temporelle si l'on croit que la poésie est un état essentiel de la parole, une langue des essences, de l'origine, la « langue natale » chère à Baudelaire, qui aurait plus à voir avec l'éternité qu'avec le temps. Pas d'histoire, pas de chronologie, un perpétuel présent, toujours recommencé à chaque poème, loin du temps déchu de l'histoire : la poésie lyrique devait être atemporelle.

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

---

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

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

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

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

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

Concrètement, comment faire ? Observer d'abord les nombreux éléments du langage qui réfèrent au temps de l'énonciation ; les temps verbaux sont consacrés comme les plus importants, mais il y en a bien d'autres. D'autre part, s'il n'est pas possible de reconstituer, pour un poème lyrique, une chronologie de l'histoire<sup>11</sup>, du moins peut-on discerner des ensembles de poèmes ayant une position commune du poète face au temps. Dans certains, il se souvient de son enfance, de sa fille ; dans d'autres, le temps lui-même est l'objet de sa méditation ; ou bien encore il s'interroge sur le devenir du monde... Notre hypothèse – et notre thèse – est que l'observation, dans chacun de ces ensembles, d'un emploi spécifique des temps verbaux et d'autres éléments de structuration temporelle permet de construire une typologie des poèmes des *Contemplations* du point de vue du temps, au double sens linguistique et philosophique.

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

## Les temps

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

Dans tous les cas, le changement de perspective temporelle reste interne à l'énoncé, sans recours à une séparation typographique entre des parties<sup>13</sup>. Il arrive qu'il se répète dans un même poème, mais il compose toujours le texte de l'intérieur. C'est le cas du poème « Lise » (I, 11), où l'unité du souvenir s'entend jusque dans la longue assonance en *i*, en particulier entre le prénom *Lise*, plusieurs fois à la rime, et l'adverbe de temps *jadis*, assonance qui fait la jointure entre un passé vu comme disparu (*Se souvient-on qu'il fut jadis des cœurs ? / Se souvient-on qu'il fut jadis des roses ?*) et un passé retrouvé par la mémoire (*Je l'appelais mademoiselle Lise*).

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

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

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

---

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

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

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

Le point de référence, – appelé aussi « moment regardé »<sup>14</sup> et le terme, impliquant visée et vision, nous semble bien choisi –, est suffisamment « présent » pour qu'il soit inutile de le préciser. Les guillemets sont ici indispensables car, bien entendu, ce « présent » est en fait un « passé » du point de vue du temps des époques et reste relatif : présent pour la conscience. On voit bien ici ce qu'a de subjectif le fonctionnement de l'imparfait, et pourquoi certains linguistes le considèrent moins comme un temps que comme un aspect<sup>15</sup>. Le temps construit dans de tels textes s'apparente à un temps vécu, non mesuré, et c'est pourquoi on l'assimile parfois, à tort, à l'éternité. Les faits ainsi rapportés sont vus « de l'intérieur », sans début ni fin, dans une durée indéfinie : *Pénètre, / Mon coeur, dans ce passé charmant !* dit le poète (IV, 9). La métaphore spatiale renverse le trajet du souvenir : non plus passé pointant dans la conscience présente ni extrait par la mémoire, mais enfoncement de l'âme dans un révolu présent. Le « moment regardé », déplacé dans le passé, est en quelque sorte simultané avec le temps des événements. C'est ce qui explique que l'imparfait était appelé « présent du passé » dans l'ancienne grammaire.

Cette dénomination fait écho aux analyses de Saint Augustin dans

---

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

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

*Les Confessions*. Le passé, dit-il, n'existe pas<sup>16</sup>, il n'y a qu'un « présent du passé » : son image actuelle dans ma conscience. Augustinien est, à ce titre, l'imparfait des poèmes du souvenir dans *Les Contemplations*. L'unité du présent de la conscience est affirmée en même temps qu'elle se révèle *distendue* entre passé et présent. Ce ne sont pas un « je » passé et un « je » présent qui s'opposent (expérience commune dans le récit autobiographique où le narrateur regarde à distance celui qu'il était), mais le « présent du passé » et le « présent du présent » qui se succèdent et qui ouvrent – fracturent peut-être – une conscience présente à elle-même dans sa continuité temporelle.

### La temporalisation du souvenir : durée, fréquence, ordre

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

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

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

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

« tient dans une intuition de l'esprit que je puis, à mon gré, allonger ou raccourcir ; je lui assigne une durée arbitraire : rien ne m'empêche de l'embrasser tout d'un coup, comme dans un tableau<sup>18</sup>. » Cette articulation d'un temps (celui du fait remémoré) sur un autre (celui de la représentation) rappelle ce qui se produit dans un récit.

Avec quelques différences cependant. La première concerne la mesure du temps de l'énonciation. « Confronter la durée d'un récit à celle de l'histoire qu'il raconte, écrit Gérard Genette, est une opération [...] scabreuse, pour cette simple raison que nul ne peut mesurer la durée d'un récit<sup>19</sup>. » Reste celle de la lecture – « Le texte narratif, comme tout autre texte, n'a pas d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture<sup>20</sup>. » – ou plutôt, la vitesse de lecture variant selon les textes et les lecteurs, la mesure, spatiale, de la page : « la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois, années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages<sup>21</sup>. » A la mesure intrinsèque et fixe du temps de l'énoncé, s'oppose, pour le récit en prose, celle, partiellement inadéquate et variable selon les éditions, du temps de l'énonciation. Or l'inverse est vrai du poème lyrique. Le temps de l'énoncé y est souvent imprécis et sa mesure peu pertinente, mais le temps de l'énonciation est mesuré de manière rigoureuse et absolue par le vers. Cette permutation des qualités propres aux deux termes du rapport entre les temporalités suggère que lui est stable, ceci compensant cela.

Une autre différence tient à ce que, dans le poème lyrique, on mesure autre chose que des actions humaines configurées dans le temps. L'absence de « mise en intrigue » caractérise le lyrisme. Au lieu des « grandes unités narratives »<sup>22</sup> du roman traditionnel, on s'intéressera donc à d'autres unités, comme celles que détermine, dans les poèmes du souvenir, le changement de visée temporelle. Deux vers sont consacrés à la vision du passé à partir du présent dans le poème 6 du livre IV (*Toutes ces choses sont passées / Comme l'ombre et comme le vent !*), quarante-huit à celle du passé à partir du passé<sup>23</sup>. La

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

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

20. *Ibid.*, p. 78.

21. *Ibid.*, p. 123.

22. *Ibid.* p. 124.

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

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

Enfin, le terme de « pause » utilisé par G.Genette pour qualifier des passages descriptifs où le temps de l'énoncé est nul, semble parfaitement inapproprié à la temporalité poétique. Pour deux raisons. L'absence, en effet, de temps chronique, critère sur lequel se fonde G. Genette pour identifier la « pause », ne signifie pas absence de durée. Dans le poème lyrique comme dans d'autres textes poétiques, le temps qui s'écoule n'a guère de rapport avec le temps chronique : c'est un temps plus subjectif qui se constitue à travers un acte de conscience<sup>24</sup> et ne se calcule pas au cadran d'une horloge. D'autre part, en l'absence d'indications sur le temps de l'énoncé, seule la temporalité du poème, – sa durée, son ordre, ses répétitions –, construit une représentation du temps. Ainsi, dans cette strophe

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

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

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

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

temps de l'énoncé, n'est pas mesurée.

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

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

Le poème 9 des *Pauca meae*, que nous venons de citer, s'ouvre sur le souvenir du matin et s'achève sur celui du soir. Cinq strophes pour chacun et, entre les deux, *Nous jouions toute la journée*. L'unité temporelle du jour est donc reconstruite, de l'« aube pure » jusqu'au « coin des cieux » entrevu par la « fenêtre sombre » : *Et moi, par la fenêtre sombre / J'entrevois un coin des cieux !* C'est dans cette unité que le souvenir rassemble des faits appartenant, sinon à diverses époques<sup>26</sup>, du moins à des jours différents – *Quelle fut bien ou mal coiffée, / Que mon cœur fut triste ou joyeux* – et les recompose en un tout. Loin de toute mièvrerie, l'émotion que produit cette plénitude tient à l'équilibre trouvé entre plusieurs mesures, celle de la journée, celle de la mémoire et celle du poème. S'il y a une grâce du souvenir, c'est peut-être, comme ici, lorsque le temps du monde, le temps de l'âme et le temps du poème correspondent et s'équivalent.

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

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

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

poèmes, le sixième du livre IV en particulier. Cela commence par un saut dans le passé (*Quand nous habitons tous ensemble*), mais tâtonnant et comparable à la mise au point d'un appareil photographique : la visée temporelle reste instable. Le point de vue interne commun au présent et à l'imparfait favorise des décrochages temporels opérés par l'utilisation du présent, à deux reprises dans les deux premières strophes. Si le premier – *Où l'eau court, où le buisson tremble* – peut s'assimiler à un présent de définition, le second, confirmé par l'indication finale de lieu, « Villequier », est nettement un présent d'énonciation : *Oh! comme l'herbe est odorante / Sous les arbres profonds et verts !* Cependant, ce présent ne suspend pas le processus de la mémoire. Il le relance au contraire, mais en partant d'une réalité sensible, l'odeur de l'herbe sous les arbres profonds et verts, sorte d'image synesthésique du souvenir où se superposent, à travers la vision et l'odorat<sup>28</sup>, non seulement le présent et le passé, mais aussi la puissance vitale et la puissance mortifère du souvenir.

Puis les images du passé apparaissent par grappes, sans enchaînement. Leur brièveté les apparente à des instantanés photographiques, que le texte soit narratif (*Elle cherchait des fleurs sans cesse / Et des pauvres dans le chemin*. IV, 6), descriptif (*Oh! la belle petite robe / Qu'elle avait, vous rappelez-vous ?* IV, 6) ou qu'il comporte des propos rapportés (*Lorsqu'elle me disait : Mon père / Tout mon coeur s'écriait : Mon Dieu !* IV, 6). Elles forment ce qu'on peut appeler des souvenirs-médailles. Aucun ordre chronologique ou logique ne préside clairement à leur succession. Cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas d'ordre<sup>29</sup>, mais il n'existe pas en dehors du poème et lui reste immanent.

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### Poèmes strophiques, poèmes non-strophiques

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

Cette surreprésentation de la forme strophique, puisque les poèmes strophiques et non-strophiques sont en nombre sensiblement égal dans *Les Contemplations* et que la proportion demeure si l'on compte, non les poèmes, mais les vers<sup>32</sup>, prouve un lien réel, dans *Les*

---

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

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

*Contemplations*, entre l'expression du souvenir et la strophe. Il reste, pour le moment, propre à une oeuvre, à l'imaginaire d'un auteur et à son écriture<sup>33</sup>, mais se fonde sur les caractères qui définissent l'une et l'autre forme, le système des rimes et l'utilisation du « blanc » en particulier.

Le poème non-strophique, invariablement composé de la succession de distiques de rimes suivies, est continu ; le poème strophique, au contraire, construit sur l'alternance de strophes et de « blancs »<sup>34</sup> et sur un système de rimes variable et plus complexe, procède par ruptures et retours, par mémorisation et anticipation, sur l'axe vertical du texte. A la continuité de l'un s'oppose une certaine discontinuité de l'autre<sup>35</sup>. Il y a, dit Michel Grimaud, des formes strophiques qui sont mieux adaptées aux « mouvements de certaines pensées »<sup>36</sup>. La strophe, à la fois comme unité structurale et comme composant du poème, a cette *disposition* qui la rend harmonique, dans *Les Contemplations*, au souvenir lorsqu'il s'offre sous les structures qu'on a dites.

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le défaut d'intrigue et de temps daté ne donne pas congé à la temporalité. Seulement le temps construit dans ces poèmes s'apparente, loin du temps mesuré, à la durée bergsonnienne<sup>37</sup>. Mais sa perception demande l'examen d'autres constituants linguistiques que le temps des verbes : l'aspect, les répétitions syntaxiques ou prosodiques, l'ordre du poème dans son déroulement, la strophe et même le non-écrit, le « blanc ».

Enfin, en analysant le mouvement du poème comme celui d'une pensée, on voudrait avoir esquissé ce qu'est cette « narrativité propre au poème »<sup>38</sup> dont parle Meschonnic et qui dément la conception atemporelle de la poésie lyrique. Au-delà, une perspective plus large se dessine : étudier, dans la poésie, des phénomènes temporels constitutifs de l'acte de parole dont la fonction ne serait pas de dater le temps de l'énonciation mais, selon l'étymologie du mot *rythme* telle que l'analyse Benveniste<sup>39</sup>, de disposer ce qui est en mouvement.

---

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

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

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



## Le mot « peuple » dans *Notre-Dame de Paris*

Yvette PARENT

Cette communication résume très brièvement un travail antérieur, fondé sur le recours à la grammaire structurale qui comprend elle-même les grammaires distributionnelle et transformationnelle. La méthode distributionnelle s'intéresse à la linéarité de la phrase qu'elle divise en syntagmes. Elle y étudie les marques de genre, de nombre et de personne. Ceci permet de réaliser des bilans quantitatifs et qualitatifs concernant l'opposition entre le cas non marqué et le cas marqué, et de formuler des interprétations significatives quant à la charge affective du cas marqué.

La grammaire transformationnelle, elle, au-delà de la performance de l'énoncé linéaire, recherche la trace d'un projet pré-correcteur chez l'émetteur : la comparaison de la phrase réalisée avec la phrase minimale de base fait apparaître des transformations qui renvoient à une hiérarchisation des syntagmes.

Certes les choix syntaxiques de Hugo concernant le mot « peuple » dans *Notre-Dame de Paris* ne sont éclairants que dans le cadre du corpus choisi, mais la démarche adoptée permet d'aboutir à des interprétations significatives susceptibles d'être étendues.

Le corpus est constitué de plusieurs phrases où figurent le mot « peuple », ses substituts et ses dérivés. Certaines sont très longues, Hugo utilisant le point-virgule pour « perdre » le lecteur, dans les descriptions architecturales particulièrement. A l'inverse, la plupart des occurrences de « peuple » se trouvent dans des phrases brèves, voire minimales<sup>1</sup>.

---

1. L'édition de référence est celle du Club français du livre, datée de 1967, établie d'après l'édition originale de mars 1831 augmentée des 3 chapitres inédits de 1832. Les ouvrages dont nous nous servons sont : *La grammaire structurale du français*

### « Peuple » noyau d'un syntagme nominal

Il s'agit d'un syntagme nominal du fait de la détermination due aux articles et adjectifs pronominaux. Un seul énoncé, grammaticalement ambigu, fait exception : « Va ! peuple ! va ! » dit Louis XI croyant que les truands assiègent le bailli de Paris. Le mot « peuple », encadré par deux impératifs, pourrait en être un lui aussi ; le contexte oblige à le comprendre comme une apostrophe.

*Détermination par l'article : « le peuple », « tout le peuple », « le peuple tout entier », « du peuple », « au peuple », « des peuples »*

L'article défini réalise avec le nom le syntagme minimal dans plus d'un tiers des énoncés. Il est la détermination la plus faible et constitue le cas non marqué en opposition avec l'adjectif démonstratif ou possessif, cas marqué.

La *marque de genre* qu'il indique est le masculin mais elle est arbitraire ; il n'existe donc pas d'opposition du type cas marqué/cas non marqué, sauf à considérer « la population » ou « la populace » comme la marque féminine de « peuple ».

La *marque de nombre* est rare : sur 97 occurrences de « peuple », deux seulement sont au pluriel sous la forme contractée « des ».

Un troisième pluriel a été remplacé par une correction : « Le peuple offrait » au lieu de « les peuples offraient ». Dans une autre phrase, non seulement le pluriel mais le mot lui-même disparaît : dans « pour démolir la parole construite il faut bien des peuples », « une révolution sociale » remplace « des peuples » (p. 140).

Les deux pluriels conservés par Hugo déterminent le peuple comme nombrable et lui donnent l'aspect discontinu dans un contexte

où il enfante de grandes œuvres architecturales, puis les abandonne pour l'imprimerie.

Premier énoncé :

Elles [les constructions hybrides de la transition du roman au gothique] font sentir à quel point l'architecture est chose primitive, en ce qu'elles démontrent, ce que démontrent aussi les vestiges cyclopéens, les pyramides d'Égypte, les gigantesques pagodes hindoues, que les plus grands produits de l'architecture sont moins des œuvres individuelles que des œuvres sociales ; plutôt l'enfantement des peuples en travail que le jet des hommes de génie ; le dépôt que laisse une nation ; les entassements que font les siècles ; le résidu des évaporations successives de la société humaine, en un mot, des espèces de formations.

Second énoncé :

Comme on sent que l'eau baisse, que la sève s'en va, que la pensée des temps et des peuples se retire d'elle [l'architecture] ! (p. 141)

Le cas *non marqué*, « le peuple », est à la fois abondant et complexe ; il concerne trois types d'énoncés :

Dans le premier, « le » est anaphorique, il contient tous les x peuples de la phrase. C'est le cas général des grammaires traditionnelles ; le singulier englobe le pluriel et rend le peuple nombrable à l'infini. On relève 7 occurrences de ce genre qui mettent le peuple en relation avec : la poésie, l'architecture, le pouvoir. En voici trois illustrations qui ont valeur de préceptes :

Le pouvoir de la poésie est grand sur le peuple...  
Le temps est l'architecte, le peuple est le maçon.  
Le roi ne lâche que quand le peuple arrache.

Le deuxième type d'énoncés présente le peuple comme non nombrable, car la transformation au pluriel y aboutirait à des aberrations sémantiques. On ne peut en effet la réaliser dans des phrases telles que : « le peuple affluait ... », « criait le peuple... » ou « tout le peuple écoutait et regardait ». Il s'agit alors du peuple présent dans le récit.

Enfin six énoncés sont ambivalents : le peuple y est à la fois le peuple en général et le peuple du roman ou de l'histoire de France. En voici un exemple :

Le peuple, au moyen-âge surtout, est dans la société ce qu'est l'enfant dans la famille.

Cet énoncé contient deux phrases en une seule ; l'une situe le peuple dans l'absolu : « le peuple est dans la société ce qu'est l'enfant dans la famille ». L'autre le replace dans l'histoire à l'intérieur de l'incise : « au moyen-âge surtout ».

Autre exemple :

je suis de l'avis du roi Édouard ; sauvez le peuple et tuez les seigneurs.

C'est Louis XI qui prononce cette phrase en donnant à l'avis du roi Édouard valeur de sentence : il faut sauver le peuple et tuer les seigneurs. En même temps, il justifie sa politique en faveur du peuple et contre les seigneurs parisiens qui gênent son pouvoir.

*La marque référentielle* : quand il n'a pas une valeur générale, l'article défini renvoie habituellement à un segment ante- ou post-posé de la phrase. C'est le cas d'indices temporels qui situent le peuple dans l'histoire comme le nom de Mirabeau servant de référence au peuple de 1789 dans cet énoncé :

Louis XI, cet infatigable ouvrier qui a si largement commencé la démolition de l'édifice féodal, continuée par Richelieu et Louis XIV au profit de la royauté, et achevée par Mirabeau au profit du peuple, Louis XI avait bien essayé de crever ce réseau de seigneuries qui recouvrait Paris, en jetant violemment tout au travers deux ou trois ordonnances de police générale.

Pour le peuple du récit, celui de 1492, l'énoncé de référence est au début du roman « le populaire de Paris ». Jamais Hugo ne dit « le peuple de Paris » ; il raye même cette expansion déterminative dans la variante d'une phrase concernant Coppenole : « Or le hasard voulut que le maître chaussetier de Gand avec qui le peuple de Paris (« de Paris » rayé) sympathisait déjà... ».

On peut l'interpréter de deux façons : soit il insiste sur la distance historique entre le peuple de Paris de 1482 et celui de 1830, soit il craint que sémantiquement et politiquement l'on ne confonde l'un avec l'autre.

« *Un peuple* », « *tout un peuple* »

L'article indéfini est un non-déterminant mais sa proximité avec l'adjectif numéral donne au nom qu'il précède l'aspect discontinu. On relève quatre occurrences de « un » et trois occurrences de « tout un » où la non-détermination est redondante.

Hugo utilise significativement le passage de la détermination à la non-détermination dans tous les énoncés concernés.

C'est d'abord Quasimodo qui vient de reconnaître les truands pour « son peuple » et qui en fait « un peuple », l'essentiel n'étant plus la relation affective mais l'équation : un peuple = un souverain :

Que son peuple fût un ramas de fous de perclus, de voleurs, de mendiants, qu'importe ! c'était toujours un peuple et lui un souverain.

Hugo a recours à la non-détermination quand il évoque concrètement la construction des cathédrales ou la réalité des capitales et non plus seulement le rôle idéologique du peuple dans l'architecture.

Enfin Frolo passe de « le peuple » et « le peuple tout entier », à « tout un peuple » en voyant aller au supplice la femme qu'il aime :

Il se tordit les bras en pensant que cette femme, dont la forme entrevue dans l'ombre par lui seul lui eût été le bonheur suprême, avait été livrée en plein jour, en plein midi, à tout un peuple, vêtue comme pour une nuit de volupté.

*La détermination par les adjectifs pronominaux : « mon peuple », « notre peuple », « son peuple »*

L'adjectif possessif subordonne « peuple » à la marque personnelle de celui ou de celle avec qui il est en rapport d'appartenance. Huit occurrences l'emploient dans *Notre-Dame de Paris* : quatre fois « son », deux fois « notre » (la référence étant un « nous » de majesté), deux fois « mon ».

S'agissant des possesseurs à la troisième personne du singulier :

- Marguerite de Bourgogne qui règne en Flandre a un peuple que paradoxalement elle supplie.
- Quasimodo a un peuple issu de « cette horrible tribu de truands ».
- Paris a un peuple comme il a un fleuve.
- L'avoyer Scharnachtal a un peuple, comme il a une massue.

A la première personne du pluriel et du singulier, le possesseur est Louis XI dans quatre énoncés. Le plus signifiant des quatre est celui où il dit :

Ah ! mon bon peuple ! voilà donc que tu m'aides enfin à l'écroulement des seigneuries !

Mais le peuple auquel il s'adresse est un peuple virtuel, puisque les truands assiègent Notre-Dame et non le bailli. Quand Louis XI s'aperçoit de son erreur, « mon bon peuple » redevient aussitôt « le peuple » :

Eh bien mon compère, extermine le peuple et pends la sorcière.

Si l'on excepte Paris comme possesseur du peuple, toute la détermination possessive repose sur le couple peuple/souverain, Scharnachtal, à la tête des confédérés suisses, représentant la variante populaire de ce dernier.

« *Ce peuple* », « *tout ce peuple* »

Cinq occurrences seulement associent au nom « peuple » l'adjectif démonstratif. Or il constitue, comme l'adjectif possessif, le cas marqué, celui où apparaît l'affectivité de l'émetteur.

Dans deux énoncés « ce peuple » indique une référence situationnelle ; en effet, Gringoire qui en est l'émetteur reproche à son public de l'avoir abandonné.

Dans les trois autres, « ce peuple » a pour antécédent successivement :

- La « foule » se pressant à la représentation du mystère.
- La « cité » des truands, c'est à dire la Cour des Miracles.
- « La populace » qui insulte Quasimodo au pilori.

Dans ce dernier énoncé, le démonstratif est, de plus, emphatiquement marqué à la troisième personne :

Tout ce peuple lui-même en fut saisi...

Dans les trois énoncés, l'emploi du démonstratif traduit de manière significative le mélange d'attirance et de répulsion qu'éprouve Hugo à l'égard du peuple-truand et du peuple spectateur, que ce dernier soit prisonnier de l'espace ou attiré indifféremment par le supplice ou l'acte charitable.

*« De peuple », « du peuple » et « quelque peuple »*

Une dizaine d'occurrences avec « du », « de » et « quelque » à valeur partitive placent le peuple dans la catégorie des inanimés. La majorité de ces énoncés font du peuple un matériau qui remplit l'espace de façon plus ou moins abondante. En voici des exemples :

amas de peuple, foison de peuple, encombré de peuple, noir de peuple, il y avait quelque peuple

L'expression « être du peuple » est plus complexe, car elle met en relation Coppenole, l'ambassadeur flamand, et l'élément peuple. Selon le narrateur, « ... Coppenole était du peuple » et « ce public qui l'entourait était du peuple ». Lui-même en convient en faisant toutefois disparaître la marque personnelle «... quand on est du peuple, sire, on a toujours quelque chose sur le cœur ».

*La détermination par l'adjectif épithète antéposé*

Elle est rare. On la retrouve dans quatre énoncés seulement, et elle produit une spécification très limitée.

Dans deux énoncés, le peuple est hiérarchiquement divisé en peuple d'en haut et peuple d'en bas avec des expressions telles que « menu peuple » et « gros peuple ».

« Menu peuple » désigne chez les truands ceux qui ne sont ni duc ni comtes :

Le duc d'Égypte, en tête, à cheval, avec ses comtes à pied, lui tenant la bride et l'étrier ; derrière eux, les égyptiens et les égyptiennes pêle-mêle avec leurs petits enfants criant sur leurs épaules ; tous, duc, comtes, menu peuple, en haillons et en oripeaux.

« Gros et menu peuple » correspond au classement social du quartier avoisinant Notre-Dame :

L'archidiacre et le sonneur, nous l'avons déjà dit, étaient médiocrement aimés du gros et menu peuple des environs de la cathédrale.

Les deux autres énoncés pourraient être une occasion pour Hugo de déterminer spécifiquement le peuple du point de vue esthétique et

moral. Mais la qualification « beau peuple » dépend totalement de la situation d'énonciation ; Madame de Gondelaurier dit parlant du peuple de sa jeunesse :

c'était un bien plus beau peuple qu'à présent.

Et la qualification « bon peuple » faite par Louis XI, « mon bon peuple », signifie davantage « peuple bon pour moi » que « peuple bon en soi ».

*L'adjectif en post-position ou en apposition à « peuple »*

A la différence des précédents, il n'a presque jamais une valeur déterminative claire mais plutôt une valeur explicative et circonstancielle. On en relève onze occurrences réparties dans cinq énoncés.

Sont clairement déterminatifs les trois qualificatifs ironiques qu'emploie Hugo pour évoquer le peuple de 1830, chez qui s'opposent l'humanité et la guillotine.

C'est au reste une tradition de geôle et de chiourme qui ne s'est pas perdue, et que les menottes conservent encore précieusement parmi nous, peuple civilisé, doux, humain (le bague et la guillotine entre parenthèses).

Mais « peuple ingrat », dit par Gringoire abandonné par son public, est une structure de surface que sous-tend une causalité : Gringoire veut faire la grimace au peuple parce qu'il a l'ingratitude de s'absenter de la représentation du mystère.

Sont explicatifs aussi les cinq adjectifs verbaux qui qualifient le peuple quand il s'entasse dans l'espace de la représentation.

Aussi la gêne, l'impatience, l'ennui, la liberté d'un jour de cynisme et de folie, les querelles qui éclataient à tout propos pour un coude pointu ou un soulier ferré, la fatigue d'une longue attente, donnaient-elles déjà bien avant l'heure où les ambassadeurs devaient arriver, un accent aigre et amer à la clameur de ce peuple enfermé, emboîté, pressé, foulé, étouffé.

De même lorsqu'il écrit « le peuple, amoureux de toute prouesse », au moment où Quasimodo arrache Esméralda au gibet, Hugo fait dépendre des circonstances la faculté d'admiration populaire en la mettant en apposition au nom.

*Les expansions de « peuple » dans des subordinées relatives*

Elles ne sont pas non plus clairement déterminatives sauf une :

Le peuple auquel il [Gringoire] s'était mêlé marchait et se coudoyait en silence.

Dans cet énoncé, le peuple = Gringoire + x du peuple.

Dans les six énoncés restant, les expansions peuvent être supprimées sans que la phrase perde son sens ; elles ajoutent alors une signification complémentaire et sont avant tout explicatives.

Deux sont particulièrement riches sémantiquement.

L'une parce qu'elle annonce le peuple comme successeur triomphant de la théocratie et de la féodalité :

La féodalité demande à partager avec la théocratie, en attendant le peuple qui surviendra inévitablement et qui se fera, comme toujours, la part du lion. Quia nominor leo.

L'autre parce qu'elle prête au peuple un bon sens qui nomme brutalement les choses, motif qui revient plusieurs fois sous d'autres formes grammaticales :

Ce qui fait que le peuple, dont le bon sens ne voit pas tant de finesse dans les choses et traduit volontiers Ludovico Magno par Porte Saint-Denis, avait donné à cette cavité noire, sombre et humide, le nom de Trou aux Rats.

*Les expansions nominales de « peuple »*

Elles sont peu nombreuses. On les trouve dans quatre énoncés dont l'intérêt est d'établir une hiérarchie entre « peuple » et son expansion déterminative du fait même de sa place en première position et de la démarcation créée par la préposition.

Dans deux énoncés, est affirmée la primauté du peuple par rapport au lieu où il se trouve : « ...le peuple de l'une dans les murs de l'autre... », où il s'agit de deux rues parallèles traversant Paris ; et « le peuple des quartiers qu'elle [Esméralda] fréquentait... »

Un autre énoncé subordonne les ouvriers au peuple : « tout un peuple d'ouvriers... »

Enfin le quatrième subordonne l'action à son sujet : « les peuples en travail »

## Personnalisation et dépersonnalisation du peuple

### *Les substituts personnels et impersonnels*

Avec les pronoms relatifs et quatre indéfinis, ils représentent la majorité des pronoms de substitution, à quoi s'ajoutent trois emplois de « en » et de « y » qui font du peuple un inanimé.

Par exemple, la dépersonnalisation croissante avec « on » comme noyau central du processus est utilisée de manière emphatique dans un énoncé où Olivier le Daim venant de lui apprendre que « c'est Notre-Dame que le peuple assiège », Louis XI répond :

Oui-da ! dit le roi à voix basse, tout pâle et tout tremblant de colère. Notre-Dame ! ils assiègent dans sa cathédrale Notre-Dame, ma bonne maîtresse ! – Relève-toi, Olivier. Tu as raison. Je te donne la charge de Simon Radin. Tu as raison. – C'est à moi qu'on s'attaque. La sorcière est sous la sauvegarde de l'église, l'église est sous ma sauvegarde. Et moi qui croyais qu'il s'agissait du bailli ! C'est contre moi !

Le peuple est successivement : « ils », puis « on », et n'est plus grammaticalisé du tout (« c'est contre moi ! »), ceci, à mesure que la fureur du roi augmente.

### *Les substituts personnels et les désinences verbales comme indication de personne*

Ils concernent essentiellement les deuxième et troisième personnes car le peuple ne dit jamais « je », sauf dans une citation latine et au moyen d'une désinence verbale passive : « *Quia nominor leo* ». Non seulement dans ce contexte, le peuple est un animal, mais Hugo y reprend le jeu avec l'expression : « se faire la part du lion ».

Par deux fois, tout de même, le peuple est une première personne du pluriel. La première fois, c'est Hugo qui parle en disant « nous », c'est à dire « je + vous, mes contemporains » pour ironiser sur la guillotine ; et la deuxième fois, il s'agit d'une réponse que fait le peuple à Jehan Frolo qui suggère de pendre le bailli : « M'est avis que nous pendions le bailli du Palais ». Et le peuple répond :

Bien dit, cria le peuple, et entamons la pendaison par ses sergents.

C'est sans doute l'unique occasion pour le peuple d'avoir un interlocuteur, bien qu'il y ait un décalage entre les deux discours. En effet, en analysant la situation d'énonciation, on obtient la répartition suivante : « nous » = Jehan Frolo + x, et « nous » = le peuple + x puisque les allocutaires ne sont pas précisés. De plus, l'action suggérée par Jehan Frolo a un aspect subjonctif et l'objet en est le bailli, tandis que la réponse du peuple est d'aspect inchoatif et injonctif et concerne les sergents. Même si le dialogue entre les deux personnages est implicitement suggéré, il n'est pas grammaticalement réalisé de façon claire.

Les marques fortes de la deuxième personne s'observent davantage dans le syntagme verbal que dans les pronoms personnels. Elles sont toutes situées dans le chapitre intitulé : *Le retrait où dit ses heures Monsieur Louis de France*. L'originalité de la situation est que Louis XI parle à un peuple qui n'est pas présent. Or, sauf deux substituts personnels, toutes les marques sont grammaticalisées à l'impératif de la deuxième personne du singulier avec l'aspect injonctif. Les sept impératifs sont prononcés en trois vagues successives dans un contexte d'extrême violence :

- brise ces faux seigneurs ! fais ta besogne !
- pille-les, pends-les, saccage-les !
- Va ! peuple ! va !

Autrement dit, le peuple n'est un interlocuteur pour le souverain que s'il est un peuple apocalyptique, agent de destruction d'un « il » concurrentiel.

A la troisième personne, le peuple est faiblement marqué par les désinences muettes des formes du passé – le « t » de « criait », par exemple – et fortement marqué par les pronoms personnels. On peut alors faire certaines remarques concernant la fonction sujet.

Lorsque le peuple est non marqué ou faiblement marqué, son objet n'est pas marqué, sauf dans le contexte admiratif des prouesses d'Esméralda et de Quasimodo, couple vedette.

Quand le peuple a des marques personnelles fortes liées aux pronoms de la troisième personne, son objet n'est pas marqué non plus, sauf lorsqu'il s'agit encore une fois d'Esméralda, mais dans une situation de quiproquo où le prévôt de Paris veut faire jouer au peuple un rôle de justicier :

Sire, répondit le prévôt de Paris, j'imagine que, puisque le peuple la vient arracher de son asile de Notre-Dame, c'est que cette impunité le blesse et qu'il la veut pendre.

Le peuple n'a donc la capacité de personnaliser son objet que s'il adopte une attitude morale, que ce soit Hugo ou le prévôt qui l'exige.

En position lui-même d'objet, le peuple est, entre autres, le référent de deux substituts au pluriel qui provoquent une rupture syntaxique ; l'un des énoncés a déjà été cité, celui de la colère de Louis XI contre la foule qui assiège la cathédrale ; l'autre concerne Gringoire, conscient tout à coup que le peuple spectateur est fait d'individus :

Le pouvoir de la poésie est grand sur le peuple ; je [c'est Gringoire qui parle] les ramènerai.

A part ces deux réactions affectives signalées par l'anacoluthé, le peuple est presque toujours un objet non marqué.

### Le syntagme «peuple » et son fonctionnement dans la phrase

La *phrase prédicative* du type : « le peuple est », où le verbe représente une simple copule entre « peuple » et un attribut, est rare.

Un des deux énoncés concernés se situe au moment où Djali, la chèvre blanche, donne l'heure en frappant le sol avec son sabot :

Le peuple était émerveillé.

La phrase n'est pas à l'imparfait passif avec un agent sous-entendu, comme le diraient les grammaires traditionnelles, mais exprime probablement l'aspect accompli de l'adjectif verbal : Le peuple était ayant été émerveillé. Djali a fini de faire passer son public dans l'espace du merveilleux, réalisant l'immédiate efficacité de l'acteur.

Autre énoncé :

Le temps est l'architecte, le peuple est le maçon.

Ce qui peut se traduire par : le temps est celui qui fait la charpente, le peuple est celui qui maçonne. Cette capacité maçonnante du peuple est une virtualité constante, surtout si l'on se réfère au contexte élargi des phrases précédentes : « Les grands édifices comme les grandes montagnes sont l'ouvrage des siècles. [...] L'homme, l'artiste,

l'individu s'efface sur ces grandes masses sans nom d'auteur ; l'intelligence humaine s'y résume et s'y totalise. Le temps est l'architecte, le peuple est le maçon. » Deux autres énoncés concernent des verbes intransitifs issus, en structure profonde, d'une phrase prédicative : « Le peuple affluait » vient de : le peuple était affluant ; et « marchait » vient de : était marchant.

Des quatre énoncés, seul celui du peuple maçon a une valeur prédicative absolue.

La phrase active et la phrase pronominale de sens actif où le syntagme « peuple » précède le syntagme verbal.

Nous citons pour mémoire les principaux syntagmes verbaux qui suivent le nom « peuple » quand celui-ci est sujet :

- des verbes de mouvement : « se coudoyait », « s'agenouilla » ;
- des verbes de perception : « regardait et écoutait », « avait eu sous les yeux » (la femme que Claude Frolo aimait) ;
- des verbes exprimant une réaction affective : « sympathisait » (avec Coppenole), « l'applaudit » (Esméralda), « se mit à battre des mains » (devant le geste de pitié de Esméralda envers Quasimodo), « l'aimait » (Esméralda) ;
- des verbes exprimant une faculté intellectuelle : « avait donné [...] le nom de Trou aux Rats », « que [le peuple] appelle Saint Goguelu » (Saint Voult de Lucques) ; « ne s'y méprenait pas » (sur la mauvaise réputation de Claude Frolo et de Quasimodo) ;
- des verbes de volonté : « Qu'est-ce que [le peuple] en voulait faire ? » (d'Esméralda) , « l'y veut reprendre de vive force » (Esméralda) ;
- des verbes exprimant une action violente : « arrache », « assiège » (Notre- Dame), « la vient arracher » (Esméralda) ;

On constate que certaines actions n'ont le peuple pour sujet actif que lorsque le locuteur est un personnage du roman ; le verbe vouloir en est un exemple, ainsi que deux des énoncés d'action violente.

Les autres actions ont surtout trait au spectacle et aux sentiments qu'il suscite.

#### *L'inversion du syntagme nominal sujet*

Dans les énoncés où le peuple est locuteur, cette inversion fait que le contenu du discours y précède le verbe et le sujet. On peut alors considérer ces phrases comme des indications de mise en scène. En voici un exemple :

Commencez tout de suite ! Le mystère ! le mystère tout de suite ! criait le peuple.

Par ailleurs, les discours du peuple, même s'ils ne sont souvent que des cris et des interjections, font de lui une personne à qui Hugo délègue un rôle de figurant.

Une seule fois le peuple « dit » et c'est pour commenter les injures de la Sachette, spectatrice récalcitrante du geste d'Esméralda ; mais il se coupe la parole aussitôt par prudence et passe à côté du rôle important qu'il aurait pu jouer :

La Sachette est dans ses lubies, dit le peuple en murmurant ; et il n'en fut rien de plus.

Didascalie aussi, l'énoncé avec inversion du sujet pour indiquer la position du peuple pendant le procès de Quasimodo :

En face était le peuple ; et devant la table force sergents de la prévôté, en hoquetons de camelot violet à croix blanches.

Dans tous les cas, le renversement de la hiérarchie syntaxique alerte le lecteur sur la mise en abîme du spectacle.

*La mise en valeur du sujet par une tournure emphatique* du type « c'était », « il y avait » produit l'effet opposé et fait du peuple le seul objet des regards. L'énoncé suivant rappelle un effet cinématographique :

Un flux continu de mille points noirs qui s'entrecroisaient sur le pavé faisait tout remuer aux yeux. C'était le peuple, vu ainsi de haut et de loin.

Ces énoncés mettent aussi en valeur la capacité du peuple à remplir l'espace, à le « peupler ».

#### *Les structures parallèles*

A plusieurs reprises, « peuple » est associé à d'autres mots par juxtaposition ou addition. On constate l'existence de couples ; le couple formé par « peuple » et « temps », par exemple, qui, dans l'énoncé suivant sont associés comme expansions déterminatives dans un même syntagme :

Comme on sent que l'eau baisse, que la sève s'en va, que la pensée des temps et des peuples se retire d'elle [l'architecture] !

De même, mais là il s'agit de trio, « peuple » est associé par juxtaposition à « imagination » et à « poésie » dans la possession du « livre architectural » qu'est la cathédrale. Même association avec deux abstraits pour une signification commune dans un énoncé idéologiquement très significatif :

Et en dédoublant ces trois séries, on retrouvera sur les trois sœurs aînées, l'architecture hindoue, l'architecture égyptienne, l'architecture romane, le même symbole : c'est à dire la théocratie, la caste, l'unité, le dogme, le mythe, Dieu ; et pour les trois sœurs cadettes, l'architecture phénicienne, l'architecture grecque, l'architecture gothique, quelle que soit du reste la diversité de forme inhérente à leur nature, la même signification aussi : c'est à dire la liberté, le peuple, l'homme.

Dans chacun de ces exemples, par contamination, pourrait-on dire, « peuple » acquiert ainsi une valeur abstraite et conceptuelle.

Mais l'inverse est vrai aussi, quand « peuple » est associé à un inanimé qui le réifie. C'est ce qui se produit dans deux énoncés que voici :

Tout Paris était sous ses pieds [il s'agit de Claude Frolo], avec les mille flèches de ses édifices et son circulaire horizon de molles collines, avec son fleuve qui serpente sous ses ponts et son peuple qui ondule dans ses rues, avec le nuage de ses fumées, avec la chaîne montueuse de ses toits qui presse Notre-Dame de ses mailles redoublées.

et

[c'est Coppenole qui parle] Mais l'avoyer Scharnachtal se rua sur le beau duc avec sa massue et son peuple, et de la rencontre des paysans à peau de buffle la luisante armée bourguignonne s'éclata comme une vitre au choc d'un caillou.

« avec » y est ambigu, car il met à égalité et en même temps subordonne, selon qu'il indique le moyen ou l'accompagnement. La présence dans les deux énoncés d'inanimés fait pencher la balance du côté de la subordination : l'avoyer Scharnachtal a bien deux armes et Paris deux éléments liquides.

## Les nominalisations

Ce procédé transforme en une seule deux phrases correspondant à une structure profonde. Ainsi les syntagmes nominaux qui ont « peuple » comme expansion, sont le résultat d'une phrase telle que : le peuple a, ou le peuple fait telle ou telle chose. Très grossièrement, disons qu'un syntagme nominal et son expansion tel que « l'enfantement des peuples », produit une phrase du type : « les peuples enfantent ». Dans la phrase nominalisée, « peuple » est subordonné à son action emphatiquement mise en valeur.

On relève plusieurs énoncés de ce type, beaucoup plus nombreux que le cas inverse où le peuple a lui-même une expansion nominale déterminative. Il est intéressant de s'attarder sur l'un d'entre eux, plusieurs fois répété par Coppenole au moment de l'émeute des truands : « *l'heure du peuple* ». La suppression de la transformation nominale y aboutit à la phrase : « le peuple a une heure » ; or dans le discours de Coppenole (qui est dans ce contexte annonciateur de la révolution) cette heure « *n'est pas venue* » mais « *vous l'entendrez sonner* » dit-il au roi. Pourtant, à mesure que le dialogue progresse l'heure est de moins en moins déterminée, en tout cas elle ne l'est plus par « peuple ».

Quand Louis XI qui s'impatiente de tant d'incertitude demande « *A quelle horloge, s'il vous plait ?* » Coppenole répond par plusieurs temporelles :

Quand le beffroi bourdonnera, quand les canons gronderont, quand le donjon croulera à grand bruit, quand bourgeois et soldats hurleront et s'entre-tueront, c'est l'heure qui sonnera.

Mais si l'heure vient quand « bourgeois et soldats [...] s'entre-tueront », cela signifie que bourgeois et soldats donnent au peuple son heure, sans qu'il soit lui-même agent du combat pour l'obtenir.

## Le peuple et ses dérivés

Il s'agit essentiellement de « populaire » comme adjectif et substantif et de « populace » comme nom. Voici cependant pour information les occurrences des autres dérivés : on relève deux occurrences de « population », trois occurrences de « populeuse », dont une en latin ; une occurrence de « peuplés » comme adjectif

verbal ; une de « repeupler » en tant qu'infinif ; une de « popularité » et une de « Impopularité », titre du chapitre 6 du livre III, où il est parlé de Claude Frollo et de Quasimodo.

*L'adjectif « populaire »*

« Populaire » est un dérivé suffixal issu d'une phrase factitive en structure profonde ; est populaire ce qui donne l'appartenance au peuple ou celui qui fait que l'appartenance au peuple est à lui. Il ne suffit donc pas de traduire « populaire » par l'expansion déterminative « du peuple ». On relève 18 occurrences de « populaire » comme adjectif.

Le mot peut faire le portrait psychologique et intellectuel du peuple :

l'admiration populaire , l'incongruité populaire , l'éternel flux et reflux de la faveur populaire , l'attention populaire » fluctuante elle aussi, le génie et l'originalité populaires , la naïveté populaire, une haine populaire.

ou évoquer ses capacités architecturales, musicales et satiriques :

l'architecture...artiste, progressive et populaire , toute idée populaire écrite en pierre , les caractères généraux des maçonneries populaires , la draperie populaire , le vieux refrain populaire.

Enfin il l'associe à l'action violente :

émotion populaire, sédition populaire, mutinerie populaire.

Il est intéressant de constater que Hugo voit dans les croisades « un grand mouvement populaire ». L'adjectif anteposé est presque un pléonasme dans ce contexte, car l'amplitude du mouvement suffit à le définir comme populaire –et réciproquement :

C'est un grand mouvement populaire ; et tout grand mouvement populaire, quels qu'en soient la cause et le but, dégage toujours de son dernier précipité l'esprit de liberté.

Quand il s'agit d'individus « populaires », il faut rechercher l'agent de cette popularité. Ainsi quand Florent Barbedienne, auditeur au Châtelet, parle à Quasimodo de « la police populaire » :

C'est donc à dire, maître pervers et rapinier que vous êtes, que vous vous permettez de manquer à l'auditeur du Châtelet, au magistrat commis à la police populaire de Paris...

Dans cette construction syntaxique, c'est le pouvoir incarné par le juge qui fait que la police a une relation d'appartenance avec le peuple. Nous dirons que la justice de Louis XI popularise la police pour réprimer le peuple.

En revanche, Coppenole, « chaussetier populaire », est son propre agent de popularité.

#### *Le substantif « populaire »*

La substantivation ne change pas la structure profonde dont est issue la dérivation et le projet volontariste demeure : le populaire est celui qui se donne à lui-même l'appartenance au peuple.

Le nom est utilisé neuf fois par Hugo avec là encore la valeur du cas marqué, renforcé par l'archaïsme. On en distingue trois emplois différents :

– en premier, « le populaire de Paris » sert, on l'a déjà constaté, de référence initiale au peuple actant romanesque de Notre-Dame de Paris ;

– puis, « le populaire » est parfois un inanimé qu'on traite de manière partitive : « Une bonne portion de populaire » ou « une grande cohue de populaire ».

– enfin, lui aussi se révolte, ce que disent des énoncés comme « sédition de populaire » ; « contre tant de populaire » ; « vous écraserez le populaire ».

#### *Le dérivé populace*

Le suffixe « ace » vient de l'italien « accio » et signifie « bas ». La populace est le bas peuple par dérivation .

Dans 11 énoncés le mot a bien valeur péjorative. Il sert souvent à exprimer le point de vue de personnages : le comédien qui joue Jupiter dans le mystère, Gringoire, Quasimodo, Fleur de Lys Gondelaurier, Claude Frolo (« la plus vile populace de Paris » pense-t-il) et Louis XI. Il produit dans ce cas un effet emphatique, en relation avec l'affectivité de celui qui le prononce.

Hugo, lui, ne l'emploie que pour qualifier le peuple qui assiste aux exécutions, ou qui se livre à des actes de délinquance :

Ce n'était donc pas, dans ce désordre, un événement inouï que ces coups de main d'une partie de la populace sur un palais, sur un hôtel, sur une maison, dans les quartiers les plus peuplés.

Il faut signaler que dans le premier plan connu du roman, Hugo avait intitulé un des chapitres *Qu'on charge la populace et qu'on pend l'Égyptienne* ; cette phrase, intégrée au chapitre 5 du livre X est devenue : « exterminer le peuple et pendre la sorcière », ce qui indique le souci d'assimiler le peuple des truands au peuple tout court.

Le peuple actant romanesque dans *Notre-Dame de Paris* est faiblement déterminé par Hugo narrateur. Il l'est proportionnellement davantage quand il est en rapport avec les autres personnages et les lieux de Paris.

En tant que classe sociale, le peuple est divisé en couches dont un énoncé nous dit que les truands sont « la plus inférieure » ; remarquons que personne ne semble beaucoup se préoccuper, dans la situation romanesque, que les truands soient partout où se trouve le reste du peuple, gros ou menu, et que le peuple émeutier présent dans les énoncés de « peuple », comme dans ceux de « populaire », a toujours pour référent la Cour des Miracles.

Politiquement le peuple et le souverain ont affaire ensemble, même si le roi, autiste, se comporte envers le peuple de manière violemment répressive. De toute façon, il faut un peuple pour faire un souverain et Copenole n'est pas du tout sûr que le contraire soit vrai.

Plus ambiguë est la relation de l'homme « populaire » avec le peuple : il en est une partie, mais la forte individualisation de Copenole est peu compatible avec le statut depersonnalisé du peuple.

La forte association du peuple au principe de liberté dans l'architecture lui reconnaît la mission historique de succéder à la féodalité. L'opposition hugolienne entre « architecture de caste » et « architecture démocratique » rejoint celle d'A. Comte entre caste et démocratie. Mais l'utilisation récurrente du « le » anaphorique donne au concept « peuple » un aspect intemporel et permanent. La faible présence du pluriel témoigne encore de cette volonté de ne pas rompre cette identité du peuple à travers le temps.

Néanmoins, l'article défini de sens général se télescope dans certains énoncés avec le peuple en action, marquant ainsi l'insertion de l'intemporel dans l'histoire.

En même temps, ce peuple en action a souvent le statut d'inanimé. L'un des procédés d'emphase privilégiés par Hugo est l'emploi de l'indéfini « tout » devant ou après l'article. Cette totalité spécifique impossible à définir relève de la même indétermination que les indices d'une quantité jamais chiffrée, sauf une fois en latin et une fois par comparaison avec « mille points noirs ». Beaucoup d'énoncés mettent en relief ce statut d'inanimé qu'expriment l'emploi des partitifs mais aussi la hiérarchie syntagmatique ; c'est à ce statut que le peuple doit de remplir indifféremment l'espace urbain et l'espace théâtral, état dont il ne sort qu'en accédant à la fonction de spectateur.

C'est alors le voyeurisme du peuple, et non son travail, qui le sauve concrètement de la réification et lui donne un être moral, même fluctuant. L'importance que revêt pour le peuple l'assistance à un spectacle, si odieux soit-il, autorise à jeter un pont vers Diderot. Celui-ci dans *Jacques le Fataliste* pose la question : « Quel est à votre avis le motif qui attire la populace aux exécutions publiques ? » et il répond : « Donnez au boulevard une fête amusante ; et vous verrez que la place des exécutions sera vide ».

En toute dernière analyse, je pense important de dire, même de manière problématique, ce que le peuple est, et ce qu'il n'est pas dans *Notre-Dame de Paris*.

- il est un inanimé du type élément naturel, mais est personnifié par ses actions et par son rapport affectif aux autres personnages ;
- il est un continuum associé au temps et parallèlement il produit des strates de civilisations ou s'actualise comme peuple historique, mais il y a inclusion d'un espace dans l'autre ;
- il n'est pas un individu, mais un individu peut l'instrumentaliser ou être une partie de lui ;
- il n'est pas une classe sociale.

J'ajoute que quand le mot « peuple » est lexicalisé, il contient ce bouquet de significations. C'est pourquoi le mot « foule », dont les occurrences sont presque aussi nombreuses, n'est jamais le synonyme de « peuple ».

## Langue et signes du Moyen-Âge dans *Mangeront-ils ?* et dans *Welf castellan d'Osbor*

Jean MAURICE

Dans une étude qui a fait date sur « le Moyen Âge de Victor Hugo », Paul Zumthor déclare que, malgré çà et là quelques sursauts, « l'imagerie moyenâgeuse semble épuisée<sup>1</sup> » dans les textes produits par l'écrivain après 1860. C'est cette affirmation que je voudrais nuancer, précisément en adoptant le même point de vue que P. Zumthor, celui d'un médiéviste.

Il y a certes quelque danger à interroger la rencontre d'un auteur qu'on ne connaît sans doute pas assez avec une période qu'on connaît sans doute trop, et que par conséquent on ne peut appréhender dans son statut de signe littéraire que dans un constant effort d'adaptation. Mais dès lors que le médiéviste admet que le Moyen Âge est, comme objet de savoir, peu ou prou modelé par l'ensemble des représentations qu'on en a données, il ne peut négliger aucune forme de sa réécriture. D'où l'intérêt qu'il se risque à manifester pour des textes appartenant ou ayant appartenu au « second théâtre » de Hugo, où P. Zumthor ne perçoit qu'un regain secondaire d'« émotion » médiévale, mais qui sous cet angle méritent plus ample examen.

Hugo, on le sait, n'a pas attendu les années 1860 pour représenter le Moyen Âge sur la scène. *Hernani* convoque, pour l'une de ses péripéties importantes, le fantôme de Charlemagne, figure majeure de la littérature des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, qui par ailleurs occupe, comme dans un autre registre Louis XI ou Jeanne d'Arc, une place de choix dans le Panthéon du médiévisme romantique<sup>2</sup>. Et *Les Burgraves*, dès la didascalie initiale, emmènent le spectateur au XIII<sup>e</sup> siècle, de nos

---

1. « Le Moyen Âge de Victor Hugo », *Victor Hugo, Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la dir. de J. Massin, Le Club français du livre, 1972, tome IV, p. XXX. (Dorénavant, *CFL.*).

2. Voir Isabelle Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des romantiques*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2001.

jours souvent considéré comme le sommet de la civilisation médiévale.

Néanmoins, la référence historique n'entraîne pas l'emploi d'une langue archaïsante qui, dans sa syntaxe ou son vocabulaire, aurait pour fonction de dérouler ostensiblement le paradigme du Moyen Âge. Le propos de Hugo n'est assurément pas cette sorte de pastiche stéréotypé auquel aboutit le style « Troubadour »<sup>3</sup> à force d'exhiber un lexique aussi platement convenu que les situations auxquelles il renvoie<sup>4</sup>. Il n'est pas non plus cette transposition historique dont le type est *La Jaquerie* de Mérimée, qui pousse le souci de l'exactitude jusqu'à l'explication en note de termes spécialisés comme « routier » ou « poignard de merci ». Il n'est pas davantage cette mise en scène de signes médiévaux conventionnels dont raffolent à la même époque certaines pièces du théâtre historique de second ordre<sup>5</sup>. Même dans *Les Burgraves*, le lexique proprement médiéval se réduit à quelques noms communs (« cimier », I, 5 ; « pennon », III, 3 ; ou « mangonneaux », II, 6)<sup>6</sup> – encore Hugo craint-il que ce dernier mot, trop technique, ne soit pas compris du spectateur et recommande aux acteurs de le remplacer par « fauconneaux », dont il assume la fausseté historique<sup>7</sup>. Hormis Frédéric Barberousse, les noms propres ne sont pas plus nombreux, qui mêlent histoire (« Philippe Auguste ») et fiction (« Gauvain »), l'emblème de ce mélange étant le Utherpandragon de la légende arthurienne devenu Uther, « pandragon » de son état, c'est-à-dire dictateur, d'après la *Biographie Michaud* consultée par Hugo<sup>8</sup>.

Comme dans les autres drames historiques de Hugo, qui placent leur action au XVI<sup>e</sup> ou au XVII<sup>e</sup> siècle, la couleur locale marquée par

---

3. Voir l'article de Gérard Gengembre à ce sujet dans *Moyen Âge et XIXe siècle : Le Mirage des origines*, Actes du colloque de Paris III et Paris X, 5 et 6 mai 1988, textes recueillis par E. Baumgartner et Jean-Pierre Leduc-Adine, *Littérales*, n° 6, 1990.

4. « Troubadour – Beau sujet de pendule », dira Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues*, pour s'en moquer.

5. Voir Herman Hofer, « Scribe, Meyerbeer et la mise en scène du Moyen-Âge », *La Licorne*, n° 6, Poitiers, 1982, p.65-87.

6. Malgré tout un déploiement de costumes et de décors terrifiants qui correspondent aux goûts de l'époque. Voir Patricia Ward, *The Medievalism of Victor Hugo*, The Pennsylvania State University Press, 1975, p. 67.

7. Voir les « Notes » de sa main, reproduites dans *Victor Hugo, Oeuvres complètes*, vol. « Théâtre II », Robert Laffont, « Bouquins », p. 257 (Dorénavant, *O. C.*, « Bouquins »). Un « mangonneau » est une sorte de catapulte, et un « fauconneau » une petite pièce d'artillerie utilisée à partir du XVI<sup>e</sup> siècle.

8. Voir *ibid.*, note 40, p. 903.

le lexique se limite au pittoresque médiéval nécessaire à l'identification vraisemblable de la période de référence ; elle est au service d'un mode d'écriture dramatique de l'Histoire qui se détache de la chronique pour atteindre plutôt à une réflexion sur la marche de cette Histoire<sup>9</sup>. Hugo se singularise ainsi, dès *Cromwell*, du « théâtre historique » en vogue depuis la Révolution Française, théâtre qui utilise les grands événements du passé national comme modèles ou contre-modèles édifiants, à des fins de propagande ou de contestation qui limitent leur intérêt à une consommation immédiate, par l'« application » à des personnages ou des événements politiques contemporains aisément déchiffrables. Certes, on peut projeter sur les silhouettes de Charles-Quint, Charlemagne, ou Barberousse l'ombre portée de Napoléon, mais seulement au terme d'une démarche herméneutique beaucoup plus élaborée, beaucoup moins mécanique que dans le système des « applications » familier aux contemporains de Hugo. Franck Laurent l'a étudié en détail<sup>10</sup>, c'est à une réflexion sur le principe impérial opposé aux logiques nationales que se livre Hugo dans *Hernani* et *Les Burgraves*, plutôt qu'à une contribution supplémentaire à l'édification hagiographique du mythe napoléonien.

Dans ce contexte, où les figures de Charlemagne et de Barberousse servent à penser à la fois les origines de la Nation, les fondements de la légitimité du pouvoir suprême et la naissance de l'idée d'Europe, la « langue du Moyen Âge » (entendons « la langue destinée à représenter le Moyen Âge ») participe principalement dans *Hernani* des isotopies de la féodalité et de l'empire, autour de mots-clés : instauration de l'ordre, de « la loi » (v. 1495), par la force militaire, par « l'épée » (v. 1495) ; mise en place d'une « pyramide » (v. 1530), faite, à défaut d'une légitimité populaire quant à elle totalement fantasmée, d'obédiences personnelles « étagées » (v. 1515) convergeant vers la « clef de voûte » (v. 1516) de l'autorité publique. Autre motif dominant du monologue de Don Carlos, les rapports de force entre Roi, Pape et Empereur mettent en perspective la question de l'alliance du trône et de l'autel, qui se pose avec acuité en 1830. De même dans *Les Burgraves*, en superposant l'Allemagne du XIII<sup>e</sup> siècle et l'Europe rêvée du XIX<sup>e</sup> siècle, Hugo dépasse sa représentation des mythologies et des sources de la civilisation pour proposer, en creux, une réflexion sur l'avenir de l'Europe.

---

9. Voir Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Le Seuil, « Points », 2001.

10. Dans sa thèse *Le Territoire et l'océan*, et dans « Le Grand homme dans l'œuvre de Hugo », *Romantisme*, n° 100, 1998.

Ce principe connu du drame historique hugolien, qui consiste à interroger le passé pour mieux comprendre le présent, s'estompe dans le « second théâtre ». On y trouve deux « drames modernes » en prose (*Mille francs de récompense* et *L'Intervention*), de petits textes proches du fragment, dont la fiction est parfois difficile à situer dans le temps, et *Mangeront-ils ?*, comédie tout à la fois féerique, matérialiste et même, pour certains critiques, « symboliste »<sup>11</sup>. Dans ce corpus, les pièces situées dans le passé ne relèvent plus du genre du théâtre historique, puisqu'elles ne prennent pas pour cadre un événement authentique, fût-il arrangé, ni même une époque de référence clairement identifiable. Dans cette mesure, le Moyen Âge, tout en conservant un certain nombre des traits distinctifs qui étaient les siens dès *Hernani* et *Les Burgraves*, acquiert une nouvelle fonction, dont l'analyse est l'objet de cette étude, celle de contribuer à la distanciation théâtrale.

Le corpus qui vient implicitement d'être esquissé mérite cependant justification. Dans aucune des œuvres du *Théâtre en liberté*, l'inscription du Moyen Âge n'est aussi nette que dans *Hernani* ou *Les Burgraves*. Toutefois, un simple relevé des vocables qui dénotent ou connotent le Moyen Âge fait apparaître dans certaines d'entre elles un « paysage » médiéval reconnaissable. Tel est le cas de *Mangeront-ils ?* et de *Welf, Castellan d'Osbor*.

Certes, *Welf* a été inclus dans la Nouvelle Série de *La Légende des Siècles* en 1877. Mais cette œuvre, comme Arnaud Laster l'a montré, s'inscrit de façon indiscutable dans l'élan créateur et la logique structurelle du *Théâtre en liberté* pour lequel elle fut initialement écrite, et elle garde intactes toutes les marques distinctives du texte théâtral. Comme c'est précisément l'interaction entre le déplacement générique que subit le texte et son médiévisme qui me paraît significative, il convient de l'inclure dans cette réflexion.

En revanche, seconde iconoclastie, cette fois commise envers un médiéviste<sup>12</sup>, on n'y trouvera pas *L'Épée*, que de multiples liens unissent pourtant à *Welf*. Mais dans ces liens n'entre pas un arrière-plan chronologique commun<sup>13</sup>. Un relevé systématique des termes à connotation médiévale, même entendue de façon extensive, confirme

---

11. Voir Michael Riffaterre, « Un exemple de comédie symboliste chez Victor Hugo » (*Mangeront-ils ?*), *L'Esprit créateur*, Fall, 1965.

12. P. Zumthor, bien sûr, dont le texte paru dans l'édition J. Massin est repris presque intégralement dans *Littérales*, n° 6.

13. Voir J. Massin, *CFL*, tome XIV, p. 726.

pleinement l'avis d'Yves Gohin, selon qui le temps de l'action est dans *L'Épée* encore beaucoup plus imprécis qu'ailleurs<sup>14</sup>. Malgré son prénom, Othon n'est que « l'héritier des anciens empereurs » (II)<sup>15</sup>. Surtout, aucun mot ou aucun signe médiéval n'apparaît dans les didascalies : le Moyen Âge, à tous les sens du terme, ne fait pas partie du décor, qui est capital au théâtre, fût-il seulement théâtre virtuel. Il ne fait pas non plus partie du texte. Y apparaissent, la forme de l'ancien français « esclavons » ne figurant qu'en marge dans le manuscrit<sup>16</sup>, « casque », « lance », « donjon », « vasselage » et « burg », et, si l'on admet que le Moyen Âge de Hugo débordé sur le XVI<sup>e</sup> siècle, « hallebardes », « pertuisanes » et « lansquenets ». Même si on considère, pour faire bonne mesure, que le personnage appelé « le Chanterre » porte un nom qui, au prix de quelques déformations graphiques et/ou phoniques, démarque un terme de l'ancienne langue (il est « ménétrier » de son état, et ce vocable apparaît en français vers 1270, chez Joinville), c'est bien peu. C'est trop peu.

La seconde justification concerne le sujet du colloque. Si on prend « langue » dans son acception la plus étroite, on rencontre, de façon plus risquée encore, les écueils pratiques et méthodologiques auxquels on se heurte déjà en étudiant, à partir de sources parfois hypothétiques, le lexique d'*Hernani* et des *Burgraves*, puisque le « médiévisme » du corpus n'est pas assez massif pour éventuellement bénéficier de retombées, même indirectes, du mouvement de redécouverte de textes médiévaux authentiques qui se manifeste aux alentours des années 1850. Il convient donc, ainsi que le programme de la Décade y invite, de considérer « langue » dans son acception la plus large, celle de « système de signes », en l'occurrence de « sémiotique médiévale ». Alors, semble-t-il, l'analyse du corpus présente quelque intérêt.

Pour essayer de le montrer, on analysera d'abord les rapports entre la langue du Moyen Âge et le langage du théâtre, pour ensuite constater que, loin d'être « mort », le Moyen Âge est l'un des outils privilégiés des opérations de « mise à distance » qui caractérisent *Welf* et *Mangeront-ils ?*

---

14. *Ibid.*, tome XIII, p. 434.

15. C'est moi qui souligne.

16. Voir le commentaire d'A. Laster, « Bouquins », vol. « Théâtre II », p. 938, n. 13.

## Langue du Moyen Âge et langage du théâtre

*Dire le Moyen Âge*

Dans *Welf* et dans *Mangeront-ils ?*, ni le temps de la fiction (comme dans *Les Burgraves*) ni le temps mythique qui intervient dans la fiction (comme dans *Hernani*) ne sont désignés de façon explicite. Il s'y crée pourtant un univers de référence chronologiquement identifiable, grâce à une langue qu'on peut appeler « du Moyen Âge », en ce qu'elle le donne à lire et à entendre par le biais d'indices dispersés mais convergents.

Le temps et l'espace y sont évoqués par un procédé similaire, qui tout à la fois balise et brouille. *Mangeront-ils ?* emmène le spectateur « dans un pays imaginaire [...] où l'on voit néanmoins quelques reflets de l'archipel de la Manche<sup>17</sup>. » *Welf*, dans le même esprit, gomme les notations trop explicites : son protagoniste est « le protecteur d'un pays inconnu »<sup>18</sup>, dont Hugo prend soin d'effacer les contours réalistes, en supprimant dans ses corrections toute allusion directe à l'Allemagne<sup>19</sup>. Reste que se dessine dans l'intrigue une région aux contours vaguement germaniques, qu'on peut reconnaître en s'appuyant sur des déductions et des recoupements divers, à commencer par l'interprétation des noms propres. Osbor a été trouvé chez Moreri, qui le décrit comme un « certain lieu d'Allemagne, encore inconnu aux doctes géographes »<sup>20</sup>. Les étudiants appartiennent à « l'Université carlovingienne » (didascalie initiale), qui, malgré l'étendue de l'Empire de Charlemagne, convoque l'image d'Aix la Chapelle. « Welf, à lui seul, tient tête aux princes d'Allemagne » (I). Cyamis est « duc et marquis de Thuringe » (II), etc.

De la même manière, l'interprétation d'un faisceau d'indices dispersés mais convergents permet de conclure que la pièce se passe en un temps dont la datation précise est impossible, mais où l'on reconnaît un Moyen Âge conventionnel. Outre ces « mots typiques » dont parle P. Zumthor<sup>21</sup>, qui, contaminés par un contexte médiéval, finissent par prendre la valeur, sans doute de plus en plus nette avec le

---

17. Yves Gohin, *CFL*, t. XIII, p. 468.

18. Jean Massin parle même d'un refus d'une localisation exacte. Voir *Ibid.*, t. XIV, p. 724.

19. Voir les notes 8 et 15 de l'édition J. Massin.

20. Voir *ibid.*, p. 729.

21. Voir article cité, p. X.

temps et l'effet de répétition, de « mots décoratifs » connotant le Moyen Âge : « éclairs funèbres », « fauve et noir », « hérissément fauve », etc., *Welf* fait apparaître des vocables qui sont de véritables emblèmes de cette époque, dans ce qu'elle a de plus caractéristique pour le grand public : désignations des combattants – « chevalier » (I), « archer » (I) – ; de l'équipement militaire – « éperon » (I) – ; de l'organisation socio-politique – « hommage » (I), « baron » (II et III), « vassaux », (I) – ; de la littérature – « trouvère » (II) – et, c'est le plus attendu, des châteaux – « meurtrières », « créneaux », « pont-levis », « herse » (I et II), « donjon » (II). *Welf* comporte aussi des allusions moins facilement perceptibles à certains usages – hisser au bout des lances le « pennon » (I) –, à certaines techniques guerrières – arroser les assaillants « de poix bouillante, d'huile en feu, de plomb fondu » (I) –, voire à ce qui est, dans la littérature comme dans les mentalités, le nombre magique par excellence, le « sept » sur lequel Hug insiste pour faire fléchir *Welf* : « J'ai le Rhin aux sept monts, la Gaule aux sept provinces » (II). Il se peut même que soit sollicitée la langue du Moyen Âge, entendons cette fois « la langue que l'on parlait au Moyen Âge ». Hugo utilise ainsi la morphologie du vieux français – « esclavons », pour « esclave », selon une forme possible en ancienne langue<sup>22</sup>, en l'occurrence bien utile à la rime (VI). Et si, comme le pense Jean Massin, « le prénom de *Welf* a été retenu par Victor Hugo comme celui duquel tirèrent leur nom les Guelfes adversaires de l'empereur »<sup>23</sup>, le poète renvoie au XIII<sup>e</sup> siècle historique, mais aussi linguistique, puisqu'il joue, volontairement ou non, sur l'évolution phonétique du son <gw>, soit vers <g>, soit vers <w><sup>24</sup>. Sur le plan du signifié comme sur celui du signifiant, *Welf* sollicite bien « la langue du Moyen Âge ».

On retrouve le même phénomène dans *Mangeront-ils ?*, qui tire probablement son origine d'une anecdote médiévale lue dans *Quentin Durward* : Louis XI aurait gracié *in extremis* son astrologue Galeotti qui lui avait prédit qu'il mourrait vingt-quatre heures avant lui. Dans des notations partielles et discontinues, mais concentrées pour la plupart dans l'« exposition », lorsqu'il convient de dessiner les cadres de l'action, se met en place un décor médiéval : armement – « chemise

22. La forme se trouve par exemple dans la chanson de geste *Aiquin* (v.126), dans *La Chanson de Roland*, avec une légère variante (v. 3225 ) et dans le *Roman de Thèbes* (v. 5680), associée aux « Turs » et aux « Mors » dans une énumération de « compagnies ».

23. Ouvrage cité, note 1, p. 729.

24. Voir Gaston Zink, *Phonétique historique du français*, Chapitre XXI, p. 147 sqq.

d'acier » (I, 2) – et techniques de combat – « on a frappé d'estoc, on a frappé de taille » (II, 3) – ; divertissements – « tournois » (I, 2) – ; organisation sociale – « vassal » (I, 2), administrative – « baillis » (I, 2)<sup>25</sup> et judiciaire – « justice basse et haute » (I, 2) – ; ainsi bien sûr qu'architecture – « donjon », « créneaux » (I, 2). Le droit d'asile, dont l'importance est évidemment considérable dans l'intrigue de *Mangeront-ils ?*, renforce ces représentations. Bien qu'il existe depuis l'Antiquité sous diverses latitudes, l'imaginaire collectif l'associe au Moyen Âge, pendant lequel il connaît en effet son apogée. Et le rôle majeur qu'il joue dans *Notre-Dame de Paris* accroît encore sa connotation médiévale dans une œuvre de Victor Hugo. Enfin, ce décor est complété, on en verra l'importance, d'allusions aux mentalités médiévales, comme la croyance en la lycanthropie – le roi, s'il n'est pas vraiment loup garou, prétend à l'occasion descendre « des loups du pays »<sup>26</sup> – ou en la nature diabolique du roux (I, 2). Et, derechef, le tableau se complète d'un clin d'œil linguistique, l'emploi d'une expression fréquente en ancien français, « ni sou ni maille » (II, 3).

Mais cette évocation reste vague. Et surtout, plus qu'à un moment précis d'une période d'ailleurs longue de près de huit siècles, elle renvoie par autotextualité à ce Moyen Âge particulier qu'Hugo a déjà utilisé dans ses drames historiques des années 1830-1840. Cependant, cette fois-ci, la référence à un événement ou à un personnage historiques précis disparaît totalement. L'univers médiéval devient de plus en plus nettement syncrétique et symbolique.

#### *Dire le Moyen Âge du théâtre hugolien*

*Welf* garde de multiples traces de sa destination théâtrale primitive. Les didascalies qui parsèment le texte anticipent souvent sur une mise en scène qu'elles donnent véritablement à voir, jusqu'à parfois devenir de petites « transpositions d'art », comme si elles surgissaient d'un dessin de Hugo : « *Un homme paraît entre deux créneaux au haut de la tour. Il est tout habillé de fer. Sa barbe blanche passe sous sa visière baissée. Il se découpe en noir sur le fond de neige de la montagne.* » (II) Or, ces didascalies, quand elles ne sont

---

25. Le « Connétable », dont la charge apparaît pourtant au XIII<sup>e</sup> siècle, semble rejeté par Hugo après le Moyen Âge, à en juger par *Notre Dame de Paris*, où la « connétable » succède à la « prévôté » du temps de Louis XI (voir Livre I, chap. 1).

26. Voir le parti tiré de cette croyance par Mérimée dans *La Jaquerie*.

pas de simples et brèves notations de déplacements ou d'attitudes, sont *toujours* en rapport avec le « décor médiéval » de la pièce<sup>27</sup>, que souligne à l'occasion leur reprise dans le texte : « LE PAYSAN à un autre paysan, montrant la tour. Tiens ! entre les créneaux on peut le voir marcher. » (I). En somme, dans *Welf*, Moyen Âge et théâtre semblent étroitement liés, notamment parce que Hugo se cite lui-même. Il réécrit son Moyen Âge, celui qu'il a déjà mis en scène.

C'est ainsi qu'il construit, d'abord, une intertextualité avec *Les Burgraves*. « Welf, à lui seul, tient tête aux princes d'Allemagne » (I) en habitant un inexpugnable « burg », terme cinq fois répété et au signifiant évocateur. Certes, Hugo l'affectionne et l'emploie plusieurs fois en légende à ses dessins de la veine « rhénane » que certaines didascalies, on l'a vu, semblent démarquer. Mais « burg » n'en convoque pas moins une « atmosphère allemande » qui, au théâtre, s'épanouit de façon privilégiée dans *Les Burgraves* et qui bien sûr est confirmée par le thème de *Welf*. Si, comme le suggère Yves Gohin, « le mythe du burgrave solitaire et proscrit, [y est] moins réexposé qu'évoqué, donné à reconnaître plus que donné à voir »<sup>28</sup>, il n'en est pas moins central, jetant un pont entre 1843 et 1869 par ce procédé « d'ombre portée » qui caractérise la mise en place de l'atmosphère médiévale.

Plus directement encore, *Welf* dialogue avec les scènes d'*Hernani* qui, habitées par le fantôme de Charlemagne, figure majeure du Moyen Âge, peuvent à bon droit être appelées « médiévales ». La double allusion à la « Diète » rappelle l'intrigue d'*Hernani* et l'intertextualité avec le célèbre monologue de Don Carlos (IV, 2) y ramène clairement. Désireux, chacun à son tour, d'amener Welf à la reddition, l'Empereur Othon et le Pape Sylvestre retrouvent les accents, les termes et les oppositions qui structuraient la méditation du futur Charles-Quint devant le tombeau de Charlemagne. « Je suis celui qui tient le globe », proclame Othon, qui offre à son adversaire de le « faire roi près de l'empereur », avant de céder la parole au Pape, « vieillard vêtu de blanc qui a la tiare en tête » et dont l'argumentation repose en partie sur la complémentarité entre « César » et « le Père ».

---

27. La didascalie qui évoque la mendiant à la fin de scène 3 semble faire exception, ce qui est compréhensible compte tenu de l'importance de ce nouveau personnage. Mais elle est tout de même encadrée par la mention des « pointes des piques », qui rappellent le contexte vaguement médiéval.

28. Y. Gohin, *CFL*, t. XIV, p. 725.

Dans *Mangeront-ils ?*, Hugo semble tenté par le thème du « conflit entre le monarque et l’Eglise », introduit dans la première scène par le message que transporte le pigeon : « De l’évêque à l’abbé. – S’il touche à ton église/ On touchera son trône ». Puis, sans se soucier du « décousu de l’intrigue »<sup>29</sup>, il laisse cette péripétie sans véritable suite narrative. Mais elle n’en demeure pas moins, et dialogue *de facto* avec *Hernani*, comme le font les déclarations d’amour de Lord Slada à Lady Janet et comme d’ailleurs certains propos de Mess Tityrus dialoguent avec *Cromwell*<sup>30</sup>. Quant à l’intertextualité avec *Les Burgraves*, elle n’est pas douteuse dans le personnage de Zineb, « Guanhumara transfigurée »<sup>31</sup> pour laquelle « le temps est enfin venu [...] de se dépouiller de sa haine<sup>32</sup> » mais aussi sorcière, ce qui du reste accentue les connotations médiévales dans *Mangeront-ils ?*<sup>33</sup>.

Ainsi, les signes du Moyen Âge ont deux fonctions dans nos pièces. D’une part, ils contribuent à délimiter le cadre de la fiction, sans toutefois offrir de façon univoque et massive un univers référentiel aux contours bien tracés. D’autre part, ils invitent à sortir du cadre de la fiction, en se faisant le support privilégié d’un jeu intertextuel qui repose sur des indices aisément identifiables. Ils sont tout à la fois agents d’une désignation et d’un déplacement de cette désignation, en même temps extérieurs à une fiction et à une période historique et intégrés à elles. Toujours en décalage avec eux-mêmes, ils sont un des truchements privilégiés de ce mouvement « critique et autocritique »<sup>34</sup> qui caractérise *Le Théâtre en liberté*. Ils se mettent au service d’une mise à distance.

## Signes du Moyen Âge et mises à distance

*Mise à distance du théâtre : brouillage générique et brouillage du Moyen Âge*

---

29. Y. Gohin, ouv. cité, p. 469.

30. *Ibid.*, p. 491 et p. 499.

31. *Ibid.*, p. 471.

32. *Ibid.*, p. 477. Voir aussi p. 500.

33. Notamment par l’entremise de Michelet. Remarque de Jean-Claude Fizaine lors de la discussion.

34. L’expression est d’A. Laster, « Bouquins », vol. « Théâtre II », p. VII.

*Welf*, pièce de théâtre dans sa genèse comme dans sa structure, devient fragment dramatique inséré dans un recueil poétique. Son genre se brouille et avec lui, en toute logique, le Moyen Âge qui y est attaché.

Certains mots que, pour reprendre la typologie de P. Zumthor<sup>35</sup>, on pourrait croire « décoratifs », c'est-à-dire directement dénotatifs, sont en fait très généraux. Par exemple, « muraille », « casque » ou « archer » ne pourraient renvoyer au Moyen Âge de manière univoque que dans un contexte où il serait massivement signifié. Or, tel n'est pas le cas, puisqu'il est fréquemment décentré par des anachronismes, dont le plus net est la référence à « la Diète de Spire » (I), acte de naissance symbolique du protestantisme au XVI<sup>e</sup> siècle.

Même à l'intérieur du Moyen Âge, les époques se chevauchent. Un Royaume d'Arles a certes existé, qui englobait de vastes territoires : non pas l'Autriche, comme le prétend dans la fiction son souverain Hug (II), mais la Franche-Comté, le Dauphiné, la Provence, le Vivarais et le sud de la Bourgogne, possession dont par conséquent *Welf* pourrait avec vraisemblance recevoir en fief quelque « bonne terre ». Mais, mis en place en 879 et disparu en 1033, il renvoie à un Haut Moyen Âge auquel étaient étrangères les « cours d'amour » dont Hug offre conjointement la présidence au vieillard solitaire. Un semblable mélange entre détails historiquement fondés et traits inexacts se trouve dans la mention du « trouvère Ericus d'Auxerre » (II). Entre 841 et la fin des années 870, c'est-à-dire de toute façon environ un siècle avant les années 999-1002 auxquelles peuvent renvoyer les allusions à Othon III et au Pape Sylvestre II<sup>36</sup>, un certain Eric vécut en effet à Auxerre. Il y ouvrit une école rapidement devenue célèbre, où il fut le maître de Rémi d'Auxerre. Mais il est surtout connu comme théologien et auteur de gloses sur divers écrivains antiques et irlandais, et, s'il composa en latin un long poème épique sur la vie de saint Germain, il ne saurait de toute façon, à cette époque, mériter le nom de « trouvère ». Ainsi, Hugo, dans l'emploi de ces noms propres, respecte *grosso modo* l'homogénéité du temps (le haut Moyen Âge) et de l'espace (la Bourgogne et Auxerre), ce qui confère à son propos un minimum de cohérence. Cependant, préservée grâce au fort pouvoir connotatif de termes littéraires caractéristiques, cette cohérence ne dépasse pas la surface des mots et des représentations. Derrière un Moyen Âge superficiellement

---

35. Article cité, *passim*.

36. Cf. J. Massin, ouvrage cité., p. 732.

vraisemblable, apparaît un amalgame parfois peu repérable mais qui ailleurs s'exhibe même comme tel.

Ce processus de « collage » est en effet particulièrement net dans l'évocation du décor de la pièce, conformément à la liaison privilégiée, dans *Welf*, entre théâtre et Moyen Âge. Précisément avant la tirade de Hug, une longue didascalie fait apparaître une étrange suite, où figure « une compagnie d'arbalétriers bourguignons couronnés de fleurs ; ils ont de grandes arbalètes, des boucliers faits d'une peau de bœuf et hauts comme un homme, et les pieds nus dans des chaussures de corde » (II). D'une arme typique du Moyen Âge français à la Bourgogne, surtout connue du grand public pour une splendeur qui s'épanouit au XV<sup>e</sup> siècle, en passant par une tenue plus caractéristique d'une horde barbare que de soldats médiévaux, s'étale aux yeux du spectateur potentiel un monde hétéroclite. Et le composite triomphe dans la didascalie qui donne son cadre à l'intervention d'Othon : « Paraît une bannière de drap d'or, portant un grand aigle de sable, éployé. Des sonneurs de trompes et des batteurs de cymbales la précèdent. Derrière la bannière, entre un homme à cheval, vêtu de pourpre, ayant dans la main un globe, et sur la tête la couronne impériale. Il est suivi d'une poutre à tête de bélier de bronze, portée par des Croates nus, hauts de six pieds. Le bélier est flanqué de montagnards tyroliens en jaquettes bariolées, armés de frondes ». Hugo peut-il être dupe de la bigarrure de ce qu'il appelle lui-même ensuite « tout ce cortège » ?

La didascalie qui inaugure la pièce ; et dont J. Massin note, dans une autre perspective, la possible portée symbolique<sup>37</sup>, donne sans doute la clef de cette disparate. Elle semble *a priori* camper un décor médiéval harmonieux, composé d'éléments aisément reconnaissables qui conditionnent d'emblée la réception du spectateur parce qu'elles demeureront sous ses yeux durant toute la représentation : « *Le rebord d'un précipice. Au delà du précipice, qui est très étroit, se profile une haute tour crénelée sans fenêtres. Des meurtrières, çà et là. Le pont-levis dressé cache la porte. Le précipice sert de fossé à cette tour. Derrière la tour monte, à perte de vue, la montagne couverte de sapins. On ne voit pas le ciel.* » Mais, à côté de la culture médiévale, l'importance prise par la Nature, dont Claude Millet par ailleurs a montré les implications politiques<sup>38</sup>, rompt avec une tonalité

---

37. Ouvrage cité, p. 727.

38. Claude Millet, *Le Mur des siècles. La représentation de l'histoire dans la Nouvelle Série de La Légende des Siècles*, thèse de doctorat sous la direction de Guy Rosa, Université Paris VII, 1991, pp. 467-471.

banalement pittoresque. La didascalie ne se contente pas d'annoncer que Welf recevra dans l'épilogue l'hommage de la nature et que, avant sa défaite, il « se tient là, barrant le chemin, rassurant/ La forêt, le ravin, le rocher, le torrent,/ Et garde vierge, aux yeux de toute la contrée,/ L'ombre où cette montagne auguste donne entrée. » (I) Elle dé-réalise ce qui, dans la pièce, reste pourtant la dénotation la plus nette du Moyen Âge. En mettant au premier plan de la didascalie et donc du décor (la tour crénelée, elle, ne fait que « se profile(r) » à l'arrière-plan) le « précipice » qui remplace « le fossé », Hugo délaisse le registre descriptif. Déjà assez désinvolte dans la distribution des métonymies du Moyen Âge (« Des meurtrières, çà et là<sup>39</sup> »), il transforme une donnée architecturale caractéristique (les douves du château) en un symbole de l'infini, un « précipice [...] sans fond », un « abîme » infranchissable (III). L'Histoire cède la place au mythe de la Résistance, intemporelle et immortelle.

« Welf dépasse tout. C'est un dieu », dit le Vieillard (I). Il est même à bien des égards une figure christique, qui, comme Jésus de l'entrée dans Jérusalem à la crucifixion, passe sans transition de la glorification aux insultes et qui « n'a jamais ri » (I). C'est que sa solitude va très au-delà de l'isolement militaire – « il n'a pas un archer » (I) – et très au-delà aussi de l'isolement affectif qui fait entrer Welf dans le paradigme des héros hugoliens chastes et sacrifiés (« Il n'a jamais voulu se marier, de crainte/ D'introduire en son antre une timidité. » « Refus de l'intégration /intronisation »<sup>40</sup>, cette solitude est, au sens propre du terme, essentielle.

Welf incarne en effet l'intransigeante opiniâtreté de celui qui, plus grand encore en ce qu'il est irréductible, refuse le compromis<sup>41</sup>. Cette attitude transcende tous les genres, comme elle transcende toutes les époques. *Welf* ne peut donc se réclamer d'une période historique trop précise, comme il ne peut se figer dans un registre d'écriture. Voilà pourquoi le Moyen Âge y est brouillé. Il n'invite pas à la transposition

---

39. C'est moi qui souligne.

40. C. Millet, ouvrage cité, p. 349. Voir aussi sur cette question p. 464-471.

41. La tirade finale qui la célèbre a, on le sait, été ajoutée dans l'édition de 1877 au texte primitif de 1869. Mais elle n'a pas pour seule fonction de dresser une statue à un poète particulier, vieillard de 75 ans qui, plus digne et plus constant que le vieillard versatile de la fiction, s'identifie clairement à Welf, et qui constate sa victoire. Elle constitue un hymne à la Résistance, une résistance aussi éternelle que la Nature qui pleure Welf, aussi intemporelle que le Verbe qui constate, par la bouche de l'allégorique « Poète », la grandeur de ce « vaincu superbe, au fond du précipice noir ».

d'une époque dans une autre, mais à une prise de distance avec l'Histoire obtenue par un « jeu », à tous les sens de ce terme, sur l'horizon d'attente. Représentation biaisée qu'il convient d'interroger, de critiquer et d'interpréter. Les signes qui le disent campent un Moyen Âge de fiction, mais aussi une fiction de Moyen Âge, liée à une « fiction de théâtre »<sup>42</sup>. Le Moyen Âge favorise une mise à distance *du* théâtre.

*La mise à distance au théâtre : Moyen Âge et distanciation*

Dans *Mangeront-ils ?*, pièce d'ailleurs souvent montée avec bonheur, Hugo ne perd pas de vue les nécessités concrètes de la représentation Il envisage ainsi d'abrégé, Acte I scène 4, le « speech d'Aïrolo pour la représentation »<sup>43</sup>. Il va même jusqu'à suggérer, par un travail stylistique sur une didascalie, le mouvement d'un personnage : « *On voit la tête d'Aïrolo surgir au-dessus du parapet, puis son buste. Il escalade le mur péniblement. Il porte un fardeau. C'est une femme évanouie, c'est Zineb.* » Le rythme imprimé par la syntaxe et la reprise de « *c'est* » donne à voir, y compris à la seule lecture, la découverte progressive du corps.

Cette immersion dans la théâtralité va de pair avec divers emprunts, bien sûr à Shakespeare (on a souvent rapproché Aïrolo et Ariel), mais aussi à Térence, Racine et Musset, tous trois sollicités au second degré. Depuis le « Je suis pour qu'une porte/ Ne soit jamais ouverte ou fermée » d'Aïrolo (I, 4) jusqu'au « C'est dit. Le genre humain ne m'est plus étranger » du roi (II, 2) en passant par le « N'importe ! aventurons cette tête si chère » à nouveau d'Aïrolo (I, 6)<sup>44</sup>, ces démarcations parodiques révèlent une tendance générale à la distanciation, dans laquelle le Moyen Age a sa part.

D'abord, une fois encore, les frontières chronologiques du Moyen Âge sont souvent déplacées. Aïrolo pense que Zineb a « De la science autant que feu Campanella » (I, 6), philosophe dominicain certes un peu hérétique, mais qui vit entre 1568 et 1639. Cependant, le décalage le plus important n'est pas dans cette imprécision, que les cadres historiques familiers à Hugo amènent d'ailleurs à relativiser. Il est plutôt dans l'écart que la fiction prend alors avec elle-même. Lorsque

42. Voir Claude Millet, ouvrage cité, p. 731.

43. Cf. A. Laster, ouvrage cité, p. 946, n. 49.

44. A quoi l'on peut ajouter, non signalé dans les éditions de référence, le « Mes jours ne me sont pas plus sacrés que les tiens » (II, 3) prononcé par le roi qui n'est pas sans évoquer « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur ».

par exemple « tournoi » est décentré par « gala » (I, 2) ou que, à la faveur d'une rime révélatrice, les « baillis » fouillent des « taillis » (I, 2). Un procédé analogue se met en place dans la didascalie « Longue file d'archers, l'épée nue et le mousquet haut. [...] Ces archers sont les mêmes qui escortaient le roi à son entrée. » (II, 2). Certes, le mousquet n'apparaît qu'au XVI<sup>e</sup> siècle. Mais il est surtout significatif que le générique « soldats » soit délaissé au profit du terme spécialisé « archers », archers qui précisément manient tout sauf un arc<sup>45</sup>. Cette troupe qui au premier degré menace les amoureux se montre en fait dans toute sa fantaisie, et avec elle le Moyen Âge qu'elle connote. Le roi n'est-il pas lui-même un chasseur grotesque, armé qu'il est, comme le Mignon Joyeuse de *Henri III et sa cour*, d'une sarbacane (I, 2) qui, par la seule vertu du jeu théâtral, deviendra plus tard une « baguette de commandement » entre les mains de Mess Tityrus (I, 4) ? Curieuse arme. Elle aussi brouille les repères chronologiques de la pièce<sup>46</sup>, et brouille surtout l'image du souverain, matamore qui arbore fièrement les signes médiévaux de sa suzeraineté, mais perpétue d'une façon grotesque la tradition cynégétique chère à sa caste. Comme les hallebardes anachroniques qui se baissent pour saluer la délirante abdication du roi (II, 4), les signes du Moyen Âge célèbrent la théâtralité plus qu'ils ne dépeignent une période historique. Ils ne se prennent guère au sérieux.

Les personnages l'avouent parfois eux-mêmes. Lorsque le roi déclare qu'il rit de son origine fabuleuse<sup>47</sup>, il remet en cause le premier argument du discours de légitimation qu'il vient de prononcer – « Moi, qui descends des dieux et des loups du pays » (I, 2) –, où l'exhibition de l'*ego* (« moi » est repris en anaphore sur six vers !) va de pair avec l'affirmation d'une puissance politique : « roi » rime bien sûr avec « moi », comme d'ailleurs il rimera plus tard avec « toi », dans la bouche du souverain, pitoyable jouet aux mains d'Aïrolo : « ...Moi, le roi,/ Je ne veux pas qu'un homme tel que toi,/ Qu'un homme nécessaire à ses semblables meure. » (II, 3). Et comme cette affirmation mobilise au passage l'arrière-plan médiéval de *Mangeront-ils ?*, (« créneaux », « justice basse et haute », « donjon »), de proche en proche, de la croyance lycanthropique aux signes plus immédiatement « décoratifs », c'est tout cet arrière-plan médiéval qui

45. Le procédé était repris dans une autre scène, qui a disparu de la version définitive. Voir éd. A. Laster, « Annexes », p. 587.

46. La sarbacane, d'origine espagnole, n'apparaît pas avant le XVI<sup>e</sup> siècle.

47. « La déesse Frigga, femme de l'ours Fenris,/ Est mon aïeule. Oiu-da ! c'est prouvé. Moi, j'en ris. » (I, 2)

est mis à distance. La langue du Moyen Âge donne la comédie et se donne comme comédie.

Cette mise à distance des signes du Moyen Âge apparaît encore plus clairement dans la réplique adressée au roi par Mess Tityrus à l'Acte I, scène 2 : « Je comprends leur terreur [celle des amants] ; vous êtes en courroux, / Vous êtes amoureux et roi, vous êtes roux. / Diable ! ». Ces notations sont des données normales dans une exposition : elles situent un personnage sur le plan social et psychologique, tout en jouant le rôle d'une didascalie indirecte, comparable à celle qui nous apprendra plus tard (II, 1) qu'Aïrolo est blond, et en apparence si anodine qu'elle semble ne devoir son existence qu'aux besoins d'une rime en <RU><sup>48</sup> ou au plaisir d'un jeu sur le signifiant (<ROER>, <Rø>, <RWA>, <RU>). Cependant, le rapprochement de « roux » et de « diable ! » n'est pas anodin dans une pièce censée se passer au Moyen Âge, où le roux est la couleur démoniaque par excellence, celle du fourbe Renard ou du suppôt de Satan Judas. Il l'est d'autant moins qu'il est prononcé par Mess Tityrus, qui, comme Aïrolo sur un autre registre, est dans *Mangeront-ils ?* un agent de la mise à distance, selon divers procédés (humour, aparté très proche de l'interpellation du public, propos favorisant l'assimilation des personnages et des spectateurs<sup>49</sup>) qui le placent à l'articulation de la fiction et de la performance. Le second degré n'est donc pas exclu ici : la dénonciation du roi, capable de tous les excès pour satisfaire ses envies, s'accompagne d'une allusion amusée à un trait de la mentalité médiévale. Dans le même mouvement, les signes du Moyen Âge s'exhibent et se mettent à distance.

*Mangeront-ils ?* est une féerie matérialiste. La magie (la prophétie et le talisman de Zineb) s'y explique rationnellement. Dans la tradition carnavalesque, le « bas corporel », que Hugo lie à la comédie dès le prologue du *Théâtre en liberté* en sollicitant le thème de l'alimentation<sup>50</sup>, y prend le pas sur l'exaltation amoureuse : « Quand l'estomac trahit, l'amour est en danger. / Le cœur veut roucouler, le gésier veut manger. / Le cœur a ses bonheurs, l'estomac ses misères. / Et c'est une bataille entre ces deux viscères. » (I, 6) La subversion s'y marque dans le grotesque, qui régulièrement fait pendant au sublime.

48. C'est l'avis d'Y. Gohin, ouvrage cité, p. 478.

49. Par exemple, « Effet de la grandeur des rois ! », I, 2 ; tirade commençant par « Est-ce que je le hais... », I, 2 ; « Pour le plaisir des gens qui sont là, pour le nôtre », I, 5.

50. « Le jambon » et « le turbot », au vers 6.

Ce peut être dans l'enchaînement de deux scènes : Zineb mourante sauve le pigeon agonisant au nom de hautes considérations – « Car l'homme et l'animal sont le même roseau/ L'éternel vent de mort nous courbe tous ensemble. » (I, 1) –bientôt rabaissées par le comique de l'irruption sur scène de celui qui a sauvé l'animal – « MESS TITYRUS : je suis myope, hélas ! LE ROI : Cela fait un chasseur dont le gibier ricane » (II,2) ; ce peut être dans l'enchaînement de deux répliques : Zineb conclut la longue méditation qui accompagne ses derniers instants en remerciant Aïrolo – « Cette auguste pudeur de la mort, tu l'abrites. /Sois béni. »–, qui rétorque « C'est beaucoup pour mes faibles mérites. » (I, 6) ; et c'est au cœur d'une même réplique, lorsque Zineb déclare au roi « Quand cet homme mourra tu mourras » (II, 6) et que, tout entourée de sublime, elle expire en jouant au roi ce bon tour dont les conséquences grotesques ne tardent pas et qui repose sur une croyance aux sorciers traditionnellement liée au prétendu Moyen Âge « noir » où l'imaginaire collectif se complaît.

A tous les niveaux, la pièce repose donc sur un jeu de décalages, dont le mécanisme comique la plus immédiat se trouve dans l'irruption de la performance au cœur de la fiction, au point qu'Aïrolo semble souvent un personnage du théâtre épique confirmant, comme le pense Florence Naugrette, qu'Hugo annonce Brecht sur ce point. Sans bien sûr la saturer, le Moyen Âge participe de cette tendance générale à la « distanciation ». Il sert une mise à distance *au* théâtre.

En prenant pour angle d'attaque l'emploi du vers, Guy Rosa montre que le « second théâtre de Hugo » repose sur une série de décalages affectant la théâtralité elle-même. On aboutit à une conclusion similaire en observant l'emploi de la référence médiévale.

« L'entreprise radicale de minoration du majeur par l'ironie et la distance »<sup>51</sup>, latente dans le drame romantique, s'accomplit dans le « second théâtre » de Hugo. Elle affecte la façon dont y est traité le Moyen Âge. Un Moyen Âge qui certes se laisse seulement deviner, qui manque de cohérence interne, et qui se donne parfois comme pure fantaisie. Un Moyen Âge qui, à tous les sens du terme, a « du jeu ».

Mais pour que ce jeu soit perceptible, encore faut-il que le Moyen Âge soit reconnu, au moins dans ses contours généraux. De là qu'il n'est pas « mort », mais biaisé dans ses représentations, ses repères chronologiques et sa portée idéologique, parce que, pas plus que

---

51. Fl. Naugrette, «Hugo romantique ou brechtien? », *Œuvres majeures, œuvres mineures*, textes réunis par Catherine Volpilhac-Auger, ENS Editions, 2005.

d'autres signes, mais pas moins, il apporte sa pierre à un système fondé sur des décalages. S'affirmant et se contestant lui-même dans un seul mouvement, le Moyen Âge est l'un des vecteurs d'une « théâtralité paradoxale »<sup>52</sup>. Comme tout le « second théâtre de Hugo », et sans s'en cacher puisque c'est ce qu'Aïrolo dit de Zineb, il « a pour loi d'être à distance. »<sup>53</sup>

---

52. G. Rosa, «Vers brisés, comédies cassées. Sur l'emploi du vers dans le "second théâtre" de Hugo », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 2-3, 1993, p. 82.

53. *Mangeront-ils ?*, I, 6.

## Des fragments dramatiques : re-dé-composition

Vincent WALLEZ

Apparemment, les fragments dramatiques ne sont pas grand'chose. Des copeaux, des bribes, des titres épars, des listes de personnages, de vagues plans ou projets, des saynètes qui ne mènent nulle part, des dialogues avortés, des monologues aux tonalités répétitives jusqu'à une sorte d'obsession, et au milieu de tout cela, des kyrielles de personnages dont peu semblent avoir une réelle consistance.

Est-ce avec cela que Hugo peut écrire du théâtre ?

L'agencement des fragments entre eux, s'il permet de voir au-delà de la singularité de tel ou tel morceau bien choisi, est une opération dont l'aléatoire laisse peu d'espérance à la cohérence du sens. En effet, si l'on prend le parti de suivre les fragments par ordre chronologique, c'est-à-dire en se fiant à la datation parfois incertaine qui est attribuée à la plupart d'entre eux, plusieurs obstacles apparaissent, compliquant une lecture qui se voudrait à la fois globale, claire, simple et structurée.

Le principal réside dans la multitude des personnages, dont beaucoup semblent interchangeable. Elle ne permet pas de construire une histoire qui se tienne avec antagonismes marqués, conflits et enjeux dramatiques. Bien au contraire, dans leur variété et leur renouvellement, les « individus dramatiques » qui peuplent ces bouts de papier grouillent dans tous les sens et répètent, en fonction de leur genre, de leur âge, de leur position sociale et du milieu ambiant, à peu près les mêmes facéties. Gueux, mômes, étudiants, grisettes, bourgeois rabat-joie, seigneurs cocus munis de laquais ou amoureux de la sempiternelle jeune fille inconnue, ils ont des comportements similaires dans leurs catégories respectives, et leurs répliques se ressemblent sans s'assembler. Beaucoup de ces personnages n'apparaissent qu'une fois ; quelques-uns sont muets.

## Chronologie et autobiographie

La chronologie montre que des personnages apparaissent ou disparaissent au fil des ans, quitte à réapparaître bien plus tard, dans un ultime sursaut, fantômes que l'absence a parfois vidés de leur substance.

Elle montre aussi que l'exil est une période très féconde en fragments dramatiques. Ainsi, sur environ 3 200 fragments :

- 1,4 % datent des années 1820 ;
- 7,8 % des années 1830 ;
- 20 % des années 1840 ;
- 35,4 % des années 1850 ;
- 16,1 % des années 1860 ;
- 19,2 % des années 1870 ;

avec un pic pour la seule année 1853 : 9,7 %.

La mise en ordre chronologique permet sans doute de suivre une évolution, qui est celle de Victor Hugo approfondissant son style et ses obsessions intimes dont les fragments sont un reflet : il suffit de s'attacher au personnage de Maglia, double plus ou moins lointain de l'auteur, de l'homme, du penseur, du bon vivant ou du dépressif. Ce serait une approche amusante pour les biographes ; elle est peu satisfaisante pour l'étude de la dramaturgie des fragments.

Qu'il y ait une part de réflexivité dans certains fragments, cela est évident. Ils offrent à Hugo l'occasion de dire d'une façon amusante des bêtises ou des mots d'esprit, tout en se retranchant derrière la face peinturlurée d'un quidam grotesque. Tel minuscule exemple, pris au hasard, peut s'appliquer à Hugo (mais aussi à d'autres) : « MAGLIA : Un mari par amour : serf avant, cerf après<sup>1</sup>. »

Bien sûr, Maglia est un des quatre *moi* de Hugo, d'autant plus sûrement que Hugo l'affirme lui-même-

Mon moi se décompose en :   Olympio : la lyre.  
   Hermann : l'amour.  
   Maglia : le rire.  
   Hierro : le combat<sup>2</sup>.

1. T. 603 – vers 1858-1860 – Dans les *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Club français du livre, 1967-1970, t. X, p.1080. Nous abrégons CFL. Nous signalons les autres éditions le cas échéant, soit *Œuvres dramatiques et critiques complètes*, 1 vol., réunies et présentées par Francis Bouvet, Jean-Jacques Pauvert, 1963, que nous désignons par Pauvert, soit *Œuvres complètes*, 15 vol., Robert Laffont, « Bouquins », 1985-1991.

2. Ms 13420, f° 2 – 1854-1855, « Bouquins », vol. « Océan », p. 263.

Mais l'ironie est poussée parfois jusqu'en des confins où la fatuité est proche de celle d'un Hugo qui se serait déguisé en Musset et, où être les autres – selon cette autre formule plus ancienne : « Génie lyrique : être soi. Génie dramatique : être les autres<sup>3</sup> » – conduit à s'éloigner dangereusement de soi.

MAGLIA (en 1844)

Je suis à la mode, je mets des gants jaunes, j'adore la musique, j'aime les chevaux, je me fais friser, je secoue la main des femmes, je fume, je bois, je sens l'écurie et le club, le fumier et la fumée, le crottin et le tabac, les femmes m'adorent, les chevaux me jettent par terre, je parle à tort et à travers danse, opéra, steeple-chase, turf, sport. Il faut bien hurler avec les loups et braire avec les lions<sup>4</sup>.

Un tel comportement, difficilement imaginable chez le Hugo réel, même pendant sa période pseudo-dandy sous la monarchie de Juillet, est un pur fantasme qu'il ne lui fallait, pour le coup, nullement assouvir, s'il voulait rester Victor Hugo. Et par de tels propos, le porte-parole Maglia apparaît si protéiforme qu'il préfigure, assez loin de son auteur, le Bamatabois des *Misérables*, le baron de Gerpivrac de *L'Intervention* ou Rousseline de *Mille francs de récompense*.

Au-delà d'un éclatement de la personnalité de Hugo en mille figures, et même si l'on réduit cet éparpillement au seul Maglia ou à quelques personnages dont les discours pourraient être tenus par Hugo lui-même, il faut bien admettre que toutes ces paroles caractérisent aussi des personnages, que ceux-ci aient ou n'aient pas un (ou plusieurs) noms.

### Un ensemble pour expérimenter

Tentons un examen plus modeste de ce matériau. Dans un souci pragmatique de voir comment ces petits textes fonctionnent, une étude de certains fragments apparentés par leurs personnages montrera à quelle sorte de théâtre Hugo s'adonne, peut-être sans le savoir.

---

3. Vers 1830-1833 – *Tas de pierres* – CFL, t. IV, p. 948.

4. T. 78 – cote 79/168 – 1844 – CFL, t. VI, p. 1049.

Autour de *La Forêt mouillée* gravite un ensemble de fragments qui reprennent les personnages (humains) de la pièce<sup>5</sup>. Or cet ensemble se relie lui-même à ceux qui concernent *les étudiants* et *les mômes*, mais aussi au projet du *Spleen*. Et en tirant sur le fil, on touche au monde des *gueux*, via Vaugirard, que Maglia fréquente ; au total presque tout le personnel des fragments. « Tout l'ensemble des fragments a pour but de constituer la société et le monde comme théâtre », dit Anne Ubersfeld dans *Le Roi et le Bouffon*<sup>6</sup>.

Alors, puisqu'il faut nécessairement faire des choix, tout en sachant que l'horizon ultime est une peinture de la société et du monde en tant que théâtre, observons comment s'agencent les fragments qui donnent la parole à Balminette, à Denarius et à M<sup>me</sup> Antioche.

La chronologie montre qu'en amont de la rédaction de *La Forêt mouillée* (achevée le 14 mai 1854), Victor Hugo a esquissé quelques fragments, où les noms des trois principaux protagonistes de la pièce apparaissent déjà<sup>7</sup>. Il sont au nombre de 17 pour la période allant de 1852 au début de la rédaction de *La Forêt mouillée*, et de 24 au-delà jusqu'en 1855, soit 41 dans la mouvance immédiate de la pièce. Mais, de 1855 jusqu'en 1860, 50 fragments s'ajoutent, et 2 autres après un silence de dix ans, en 1870-1872. Soit, au total, 93 fragments à observer<sup>8</sup>.

---

5. Nous laissons de côté les textes signalés dans la notice de l'édition « Bouquins », vol. « Théâtre II », p. 959-961, qui mettent en jeu des personnages inanimés ou des entités abstraites, et renvoyons à ce qui y est dit par Arnaud Laster d'une suite possible de *La Forêt mouillée* dans une pièce (dont certains fragments portent le titre en marge) qui aurait pu s'appeler *Homo*.

6. Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, Librairie José Corti, 1974, p. 385.

7. Ce classement un peu arbitraire essaie simplement de prendre en compte les fragments au fur et à mesure de leur apparition sous la plume de Hugo. Pour chaque période, nous indiquons en notes les numéros des fragments utilisés, ainsi que leur emplacement dans l'édition du CFL.

8. Nous comptons parfois des fragments apparentés parce que les propos ressemblent à ceux que tiennent habituellement Denarius ou Balminette, ou que leurs noms apparaissent dans des listes plus lointaines. Nous laissons de côté deux fragments : l'un de 1838, où Denarius est mentionné comme page avec Lazuli et l'autre, réduit à deux noms – « M. de Pierredauphin – Denarius son page » –, que Pierre Albouy signalait au verso du poème *Écrit sur la vitre d'une fenêtre flamande*, ce qui reporte à 1837. (Voir pour ces deux fragments : Ms 13.427, 74° cote/15° pièce – CFL, t. V, p. 952.)

Par ailleurs, un autre fragment, de 1857-1858, de la série *Homo* et qui se rattache au *Spleen* par son locuteur Tituti (en remplacement de Vaugirard, rayé) comporte cette note : « Contraste avec Denarius qui cherche l'idéal et trouve une grisette », ce qui

La narration que nous proposons pourrait s'intituler *Le Syndrome de l'année 1817 dans les fragments*<sup>9</sup> ; elle se permet quelques hypothèses, aussi bien pour l'interprétation des textes que pour des rapprochements plus ou moins pertinents.

### Des apparitions au fil du temps

– Période 1852<sup>10</sup> :

Balminette est une lorette, plutôt bonne fille, charitable, dont tombe amoureux un vieux, Philémon. C'est une dérivation de la légende rapportée par Ovide dans *Les Métamorphoses*<sup>11</sup>. Philémon est perverti par la jeunesse de Balminette. Il est question de pantoufles près du feu, d'un canal (où Balminette se jette ?), du restaurant Véfour, d'une lettre qui explique tout, de l'amour au paradis. Une modernisation du thème de l'amour rédempteur, sans doute.

Denarius, quant à lui, est quatrième sur une liste qui fait penser à *Mangeront-ils ?*, en compagnie du lord des îles, du duc de Medinaceli, du prince Aldobrandini et d'Aïrola. Il est aussi un page « jeune et joli », rieur, qui fait des mauvais coups dans la bande de Nox, avec Gaboardo et Goulatromba, les deux plus grands gueux du théâtre hugolien.

– Période 1853-1854<sup>12</sup> :

Balminette a une amie : Balmusette.

M<sup>me</sup> Antioche est une femme jalouse (de Balminette ?).

Balminette fait la connaissance de Denarius et lui offre une montre pour qu'il la mette au clou. Ce dernier tape son oncle pour cinq francs. Elle lui reproche le désordre de son armoire, semble-t-il.

---

apparente la quête amoureuse de Dénarius à celle du duc Gallus dans *Les Deux Trouvailles de Gallus*. (Voir T. 179 – cote 3/10 – CFL, t. X, p. 1062.)

9. Voir dans *Les Misérables* en I, III, 1, « L'année 1817 ».

10. Nous donnons pour chaque période les références des fragments dans l'ordre adopté par notre narration. Période 1852 : CFL, t. IX, T. 775, p. 963 ; T. 1459, p. 991 et T. 1063, p. 921, soit 3 fragments pris en compte.

11. Hugo reprendra ce thème en 1863 : Voir T. 270 – CFL, t. XII, p. 1028.

12. Période 1853-1854 : CFL, t. IX (sauf exception signalée), T. 826, p. 964 ; T. 787, p. 959 ; T. 796, p. 958 ; T. 827, p. 957 ; T. 296, p. 997 ; T. 139, p. 976 ; T. 786 et T. 823, p. 959 ; T. 159, t. X, p. 1025 ; T. 169, p. 953 ; T. 842, p. 954 ; T. 1272, p. 953 ; T. 866, p. 976 et T. 257, p. 963, soit 14 fragments.

Une importante suite de textes où Georget, un môme, est un agent de la fatalité, raconte une histoire de méprise de Balmusette vis-à-vis de Balminette, et le désespoir de celle-ci qui s'empoisonne.

Denarius chante en buvant du gin « Pour chasser le spleen ».

Dans un début de pièce ayant pour cadre la nuit et pour titre *Le Spleen*, il est le rival en amour de lord Farthing, sorte de version britannique de Tituti. Maravédi est leur maîtresse à tous deux, mais Denarius lui voue un amour plus sublimé. Cela n'est su que par la liste des onze personnages. Ainsi, l'histoire potentielle n'a pas de rapport direct avec les fragments où a lieu la conjonction de Balminette et Denarius ; elle la précède peut-être, ce qui laisserait supposer une trahison envers Denarius qui pourrait fournir un motif (un peu inutile, il est vrai) à ses premières paroles dans *La Forêt mouillée* : « Je n'ai jamais aimé de femme. C'est ma force. » (Il faudrait d'ailleurs les comprendre ainsi : « Je n'ai jamais été aimé véritablement, donc je n'aimerai plus. » Mais Denarius n'est pas à une contradiction près.)

Ainsi, et toujours pour faire le lien avec la pièce, un fragment de mai 1854, fait se pâmer de bonheur amoureux un personnage anonyme qui pourrait fort bien être Denarius. Un autre texte le confronte à Vaugirard, étudiant lui aussi, où il lui explique un aller-retour entre Suzon, grisette probable, et Edma, duchesse. Ailleurs, Vaugirard commente la jalousie de M<sup>me</sup> Antioche qui, plus loin, se fait rabrouer par Petit Georget.

Une scène, qui semble une réponse au canevas faisant mourir Balminette, donne ce destin à Thérèse, mais c'est encore Balmusette qui est la copine frivole.

– Période 1853-1855<sup>13</sup> :

Pour Balminette seule : elle a essuyé une forte pluie, ce qui entraîne un développement sur le fait de montrer ses genoux semblable à son saut du ruisseau dans la pièce ; elle s'extasie de l'âge d'un quinquagénaire, amant potentiel (?) ; redoute les coups d'un amant fournisseur en palissandre (le banquier Mahieu dans la pièce) ; ou revendique l'indifférence. Elle a une petite fille de deux ans et demi. Pour les enfants, elle est jolie, puisque Petit Georges lui

---

13. Période 1853-1855 : CFL, t. IX, T. 841, p. 955 ; T. 781, p. 962 ; T. 815, p. 961 ; T. 886, p. 974 ; T. 832, p. 960 ; T. 898, p. 971 ; T. 884, p. 974 ; T. 783, p. 961 ; T. 1620, p. 886 ; T. 840 bis et T. 839, p. 955 ; T. 836, p. 956 ; T. 782, p. 957 ; T. 810, p. 958 ; T. 816, p. 981 ; T. 1087, p. 958 ; T. 834, p. 954 ; T. 818, p. 960 ; T. 838, p. 956 ; T. 178, p. 952 ; T. 822, p. 960 ; T. 807, p. 956 et T. 1278, p. 953, soit 23 fragments.

quémande « un baiser à [son] choix » ; c'est sans doute le même, dénommé Petit Georget, qui dans une scène de voyeurisme par le trou de la serrure, jure « Sa...cré matin ! » sur un baiser de Denarius à Balminette. Jaloux, il l'est, comme M<sup>me</sup> Antioche. Celle-ci a quitté un Alexandre pour prendre « une espèce de vieux », qui lui offre du palissandre. Est-ce le même que celui dont Balminette craint les coups ? Toujours à propos de vieux, elle reçoit la leçon voltairienne d'une coquette, Zubiri : « Des vieux que nous servons, connais la différence. » Elle la resservira dans *La Forêt mouillée*. Et dans un dialogue de sourds avec Tituti, elle revendique la richesse d'un « z'huppé », qui est peut-être son vieux. Si la chanson qui suit est de Tituti, elle est soit un contrepoint ironique des amours de Balminette, soit un aveu déguisé de Tituti.

Dans ses relations avec Denarius, faites de défiance après l'abstinence – trois jours – (Balminette excite la jalousie de Denarius en prétendant voir Oscar), de disputes sur des vétilles, de sensualité poétique et manuelle à table en mangeant du poulet, et d'adoration tourmenteuse, Balminette est la jeune femme moderne point trop idéalisée.

Vaugirard est le témoin ironique, ou envoyé comme espion par M<sup>me</sup> Antioche, de leurs embrassades aux Tuileries, et le confident du bonheur de Denarius. Celui-ci se fait parfois congédier, ce qui expose encore plus M<sup>me</sup> Antioche à des réflexions envieuses. Peut-être est-elle secrètement amoureuse de Denarius ? Ce dernier a des velléités de bravoure et fait de l'humour sur les pratiques douteuses d'un gargotier quelconque. Est-ce à lui que la vision de Balminette en corset donne des « accès d'amour dithyrambique », ou bien Vaugirard ou même Petit Georget ? Un fragment de cette période où il se met en route pour la campagne en compagnie d'Elio nous apprend encore qu'il a été amoureux d'une autre, Jeanne. Cette sortie est-elle le prélude à la scène de *La Forêt mouillée* ? Et un autre fragment nous le montre en page (lors de son adolescence ?) s'ennuyer profondément au « sein [de la] nature insondable et superbe » et désirer « d'être avec des créatures. »

– Période 1855-1860 :

Les années qui suivent la pièce distribuent d'elles-mêmes la matière.

En 1855<sup>14</sup>, Balminette continue de montrer ses jambes en cas de pluie ; fait de l'esprit pour consoler, avec succès, un Vaugirard soudain vieilli ; rêve avec Denarius à un avenir radieux pour leurs neveux ; sans doute se mettent-ils en ménage ; leur quotidien : « Tricote-moi des chaussettes », est sublimé par l'amour : « Envolons-nous dans les cieux ». Denarius philosophe en pareissant.

1856<sup>15</sup> est l'année des premiers dissentiments. Balminette reproche à Denarius d'être à la fois volage et jaloux. Celui-ci s'isole dans les bois, boudeur. M<sup>me</sup> Antioche ne voit dans l'amour qu'un moyen de ne pas dépérir économiquement. Balminette raconte à un nouvel admirateur, Petit Jacquot, ses bévues auprès d'Oscar, son ancien, qui était pingre. Un fragment nous la montre mariée à un bourgeois (difficile avatar de Denarius, ou d'Oscar, ou de Mahieu le banquier) et lui faisant le même reproche d'avarice. Dix ans avant, c'est déjà *L'Intervention*, en vers. Un nouvel amoureux : Frévent, dont Vaugirard, à son habitude, se moque.

Autour de 1857<sup>16</sup>, toujours des disputes, après un possible aveu d'infidélité de la part de Denarius, étudiant en première année avec Frévent et Gargabigou ; cela se passe sous le règne de « Smi, diable », entendons Sa Majesté Impériale ; des déclarations, des défiances, des pleurs ; Balminette, après avoir rimé avec Balmusette, se trouve faisant la paire avec Malvinette, ou Balmugnette. Elle continue de fréquenter Vaugirard et semble partager sa philosophie relativiste. Denarius retourne à ses rêves d'osmose avec la nature ; prend des leçons de séduction de Fargeau, autre étudiant et amateur de Deburau ; son enthousiasme provoque les réflexions désabusées de Tituti. Il fait l'expérience, peut-être sur les boulevards, du vol à la tire. Ses études en allemand sont parfois décourageantes : du coup, il boit et en devient fort ivre.

---

14. Pour 1855 : CFL, t. IX (sauf exception signalée), T. 740, t. X, p. 1083 ; T. 779, p. 962 ; T. 811 et T. 1274, p. 958 et T. 1273, p. 952, soit 5 fragments.

15. Pour 1856 : CFL, t. X (sauf exception signalée), T. 817, p. 1076 ; T. 792, p. 1072 ; T. 1729, p. 1096 ; T. 166, p. 1072 ; T. 828 et T. 1728, p. 1071 ; T. 835 et T. 772, p. 1076 ; T. 150, p. 1047 ; T. 890, p. 1050 ; T. 171, p. 1063 et dans Pauvert, sans numéro, p. 1072, soit 12 fragments.

16. Autour de 1857 : CFL, t. X (sauf exception signalée), T. 806, p. 1073 ; T. 831, p. 1138 ; T. 1019, p. 1041 ; T. 906, p. 1054 ; Ms 24752, f<sup>o</sup> 391 et T. 830, p. 1074 ; T. 1303, p. 1076 ; T. 814, t. IX, p. 961 (fragment de 1853-1855) ; T. 785, p. 1138 ; T. 865, p. 1049 ; T. 996, p. 1043 ; Ms 24752, f<sup>o</sup> 390, p. 1071 ; T. 791, p. 1068 ; Ms 24752, f<sup>o</sup> 350 et 351, p. 1031 et enfin T. 177 et T. 784, p. 1070, soit 16 fragments.

1858<sup>17</sup> voit les deux amants se séparer, après que Denarius est devenu coquet, sans pour cela supporter d'être peigné par Balminette. Cette séparation, aucun fragment ne la montre, mais Balminette avoue à Ogremouche, une gueuse, avoir un nouvel amant, Ernest Blavin ; et elle est courtisée par Frévent. M<sup>me</sup> Antioche continue d'avoir mauvais caractère. Denarius continue de rêver au sein de la nature. Gabiverne, encore un étudiant, ou un gueux<sup>18</sup>, lui conseille pour ce qui est de la « théorie des femmes » les lumières d'un « grand homme », le docteur Blasius Bigorneau. Mais c'est Frévent qui lui dira de se méfier des femmes-auteurs.

Après 1858<sup>19</sup>, et jusqu'en 1860, Balminette, devenue amère et misandre, croise Denarius et le traite de vieux, ce qui est la suprême injure, s'en prend à Petit Jacquot et ne parvient plus à aimer. Dame Thomasse à beau prendre la défense d'un jeune et joli garçon, elle lui trouve tous les défauts, qui sont un peu ceux de Maglia en 1844. Même Frévent jette l'éponge.

Denarius se fait consoler par Zubiri. Sous un autre nom, Gorgonio<sup>20</sup>, il vitupère contre le fard féminin ; est-ce déconvenue avec Zubiri ? L'indifférence, ou le cynisme, semble être la solution que Denarius se donne pour continuer d'exister.

– Dans la période 1870-1872<sup>21</sup> enfin, deux fragments mettent un terme au parcours des deux amants.

Dans le premier (où Balminette est mentionnée entre parenthèses), Denarius fredonne un chant de liberté, qui fait songer à une mentalité de gueux.

Dans le second, Mouffetard, galant, essaie sa philosophie en acte auprès de Balminette, soudain rajeunie par les yeux de l'amour :

Ecoute. Vous avez l'âge d'un vieux cheval,

---

17. Pour 1858 : CFL, t. X (sauf exception signalée), T. 812, p. 1076 ; Ms 24788, f<sup>o</sup> 180 dans « Bouquins », vol. « Poésie IV », p. 1006 ; T. 793, p. 1073 ; T. 794, p. 1075 ; T. 803, p. 1076 ; T. 837, p. 1077 ; T. 788 et T. 801, p. 1071 et T. 795, p. 1067, soit 9 fragments.

18. Les gueux ont presque toujours un « g » dans leur nom, ou mieux, ce « g » commence leurs noms ; les étudiants se signalent plutôt par un « f » ; mais les gueux peuvent faire des études, témoin Vaugirard, et les étudiants ne sont guère plus riches que les gueux.

19. Pour 1858-1860 : CFL, t. X, T. 799, p. 1075 ; T. 825, p. 1074 ; T. 885, p. 1050 ; et dans CFL, t. XII : T. 819, p. 1001 ; T. 824 et T. 776, p. 1001 ; T. 939, p. 997 ; T. 1742, p. 1012 et T. 461, p. 993, soit 9 fragments.

20. Signe d'une gueuserie révélée chez Denarius ?

21. Pour 1870-1872 : CFL, t. XVI, T. 820, p. 305 et T. 1924, p. 255, soit 2 fragments.

Dix-sept ans. Je vous aime, ô belle !

## Problèmes

Quelle leçon tirer de cet agencement chronologique ? Il raconte sur une période assez brève (huit années pour l'essentiel) les états d'âme de trois personnages qui sont en contact avec des étudiants, des grisettes, des gueux, des mômes.

L'ensemble, il faut bien l'avouer, est répétitif, la majorité (environ 65%) des textes ne dépasse pas six vers ; les plus importants en longueur sont celui de lord Farthing, qui se rattache à la veine du *Spleen* (20 vers), et celui de Tituti (33 vers), incarnation estudiantine de ce même *Spleen*.

Est-ce à dire que Hugo n'est pas inspiré par ces trois personnages ? Il faut croire que non, puisqu'il continue de leur donner vie même après qu'il en a tiré une pièce qui se tient. Le prolongement donné à *La Forêt mouillée* est sensible. Après la campagne, où se noue l'idylle, la ville et son cortège de réalités misérables. Une fois remplis les vides laissés par ces pièces éparses du puzzle, et recomposé le tout en tenant compte des fragments qui anticipent et de ceux qui opèrent un retour en arrière, voici une trame possible pour l'aventure des deux amants :

Denarius est idéaliste et n'a que déceptions amoureuses avant de rencontrer Balminette. Elle, est plus pragmatique. Ils se rencontrent dans la forêt (mouillée), ils s'aiment, vivent ensemble, se disputent, se trompent, se quittent. Balminette essaie une ultime réconciliation que la légèreté de Petit Georget fait échouer. Elle en meurt. Denarius en devient cynique et amer.

Il est bien évident que ce canevas ne pourrait fonctionner au théâtre que s'il était augmenté d'épisodes relançant le suspens. Il faudrait que les deux protagonistes (M<sup>me</sup> Antioche semble davantage une figure figée dans ses obsessions qu'un personnage en progression) intéressent sans être trop schématiques, ce qu'ils sont en l'état des fragments. Cette reconstitution, même recousue en forme de fable par ce fil ténu d'une évolution avec début, milieu et fin, fait plutôt l'impression d'une pièce-paysage, dont la perception serait « impressionniste », discontinue, avec retours en arrière et devinettes sur l'avenir, par opposition à ce que serait une pièce-machine, où un

enjeu fort ferait obstacle aux désirs des personnages<sup>22</sup>. Mais il est vraisemblable que Hugo aurait cherché, s'il avait poursuivi ce projet, à mettre en action d'une manière plus soutenue les amours de Balminette et de Denarius. Notons au passage que *La Forêt mouillée* ne présente pas une intrigue d'une densité comparable à d'autres pièces du *Théâtre en liberté* et qu'elle fait précisément s'animer le paysage, au sens propre cette fois. Les éléments que les fragments fournissent sont insuffisants pour mettre en branle une quelconque machine théâtrale. Victor Hugo se trouve piégé par l'aporie ou la clôture des fragments.

Certes, cette mise en perspective plus ou moins chronologique ne reflète certainement pas la pièce que Hugo aurait pu tirer de cet ensemble. En y joignant d'autres textes épars dans d'autres ensembles de fragments (notamment *les mômes* et *les étudiants*), il aurait pu en faire une pièce sur la jeunesse sous le Second Empire. Cela fait songer à une forme théâtralisée, en vers, de *Scènes de la vie de bohème* de Henri Murger.

Il y a là en jachère des thèmes développés dans *Les Deux Trouvailles de Gallus* (le suicide d'une femme mal aimée), *L'Intervention* (les disputes, la pauvreté, la jalousie, le quotidien, les séductions de la richesse) ou *Les Misérables* (parenté des étudiants avec leur aînés, amis de l'ABC ; les mômes dans la lignée de Gavroche). Il y a des chances que la pièce perdue, *Peut-être un frère de Gavroche*, rédigée en 1868 et en prose, ait été de cette veine.

En deçà de ces spéculations sur une composition, dont nous sommes bien conscient qu'elle est davantage un produit de notre lecture que du projet à jamais inachevé et pas même ébauché de Hugo, il n'est peut-être pas inutile d'observer en détail comment fonctionnent ces fragments.

---

22. Nous renvoyons ici, pour la notion de pièce-machine et pièce-paysage à l'ouvrage publié sous la direction de Michel Vinaver : *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Actes Sud, 1993. Voir notamment p. 893-911, et plus particulièrement p. 901.

« On distingue deux modes de progression dramatique ; l'avancement de l'action se fait :

— soit par enchaînement de cause et d'effet ; le principe de nécessité joue. On a affaire à une pièce-machine ;

— soit par une juxtaposition d'éléments discontinus, à caractère contingent. On a affaire à une pièce-paysage.

On observe, dans certaines œuvres, la coexistence des deux modes de progression. »

## Organisation de la parole

Nous avons signalé l'allure aporétique de ces textes. De fait, leur brièveté n'est pas fortuite : ces dialogues sont constamment gagnés par le silence. Les listes et les petits canevas mis à part, voici comment ils distribuent la parole :

- Environ 37 % mettent en jeu un personnage seul, qui reçoit qu'une seule réplique ;
- 22 % présentent deux personnages dont l'un reste muet. Une seule réplique donc de nouveau ;
- 21 % ont toujours deux interlocuteurs ayant chacun une réplique ;
- Environ 6 % concernent toujours deux personnages, mais dont le dialogue s'étend à trois répliques ;
- Environ 7 % en restent encore à deux personnages mais leur dialogue dépasse trois répliques ;
- Les fragments mettant en présence trois personnages (qui ne prennent pas nécessairement tous la parole) comptent pour environ 6 % du total.

L'impression qui domine est que les personnages sont des machines à produire des bons mots, plus ou moins drôles, et seulement un par fragment. Autrement dit, chaque fragment réalise une idée, qui s'articule en une, deux ou trois répliques.

Et comme aucune de ces interventions n'engendre une action dramatique, on assiste à ce paradoxe d'avoir, tel que constitué en l'état, un ensemble qui fait paysage avec des paroles instruments d'une action qui n'existe pas, quand les pièces-machinées requièrent précisément ce type de paroles<sup>23</sup>. La structure qui charpenterait une pièce reste absente, et seuls figurent des ornements qui, répandus au

---

23. Nous renvoyons toujours à l'ouvrage cité précédemment, p. 900 : « La parole est action (et on l'appelle parole-action) quand elle change la situation, autrement dit quand elle produit un mouvement d'une position à une autre, d'un état à un autre. À l'opposé, la parole est instrument (ou véhicule) de l'action quand elle sert à transmettre des informations nécessaires à la progression de l'action d'ensemble ou de détail. » Nous nous permettons également de renvoyer à notre communication au Groupe Hugo en novembre 2001, qui analysait un fragment selon cette méthode, et que l'on trouvera sur [son site](#).

hasard, se font écho les uns aux autres sur le thème en majeur de l'amour mis en échec par la pauvreté.

### Didascalies

Ce qui est remarquable, outre la brièveté des fragments, c'est l'usage que Hugo y fait des didascalies. Il s'en sert, bien-sûr, dans les listes et pour mettre au point des petits canevas, mais très souvent pour introduire

– une situation :

PETIT GEORGET (12 ans)

*(par le trou de la serrure il voit Denarius prendre Balminette par la taille).*

Sa ...

*(Balminette résiste. Denarius insiste. Petite lutte de moue et de caresses qui dure quelques instants pendant lesquels Petit Georget observe. Enfin, Denarius prend le baiser. – Tout cela se passe tandis que le juron de Petit Georget est en suspens ; quand le baiser est pris :)*

... cré mâtin !

– un point de départ, comme ici :

PETIT JACQUOT

*(après les imprécations de Balminette)*

Quelqu'un l'aura mordue.

Cette fille mord ferme. – Ah ! femme ! Ah ! chienne ! Ah ! bique !

As-tu donc absorbé tant de virus rabique

Que tu ne puisses plus maintenant, doux Jésus !

Voir passer un mortel sans te jeter dessus !

ou là :

DENARIUS

*(interrompant sa dissertation et dressant sa fourchette).*

Ce civet miaula.

Je ne m'étonne point que ce tavernier là

Soit riche à millions au dire des portières ;

Car vous le protégez, et vous donnez, gouttières,

Votre plomb à son vin, vos chats à ses civets !

– un mouvement :

DENARIUS  
*(apportant la pièce de cinq francs extirpée à son oncle).*  
 J'ai de cette machine extrait cette molaire.

– une image :

... Aux Tuileries – aux pieds de l'Hercule Farnèse  
 Devant le piédestal  
*(scène d'amour éthérée entre Denarius et Balminette)*  
 Adorable.  
 Derrière le piédestal.  
 VAUGIRARD, *rêveur, regardant l'Hercule.*  
 Quel râble !

– une explication :

DENARIUS  
 Nos neveux iront en ballon –  
*(peinture de l'avenir – l'air plein de navires etc)*

BALMINETTE  
 Cela  
 Sera très amusant de vivre en ce temps-là.

– un commentaire ironique de l'auteur :

*Paroles aériennes de Balminette :*  
 animal  
 Je m'en fiche pas mal.

– une nuance psychologique :

MADAME ANTIOCHE  
*(sombre et méditant sa vengeance contre la femme honnête)*  
 Tu es au-dessus de moi : mais je te grifferai.

– un effet comme ici:

BALMINETTE  
*(s'interrompant au milieu d'un monologue).*  
 Ah ! un bœuf !

(elle tue une puce)

ou là :

BALMINETTE, *furieuse, terminant une tirade.*

Il y a des humains de ce genre-là. Je dis ce qui est. Ça existe, ça !

Sans doute le catalogue pourrait s'allonger au gré d'une caractérisation plus poussée de ces textes qui introduisent aux paroles des personnages. La plus fréquente parmi les familles d'indications est de donner soit l'âge d'un personnage (même ou gueux), soit tout simplement le nom de l'interlocuteur à qui la réplique s'adresse.

Lorsque les fragments sont brefs, se réduisant à des bons mots, les didascalies aident à combattre le vide qui les menace. Elles sont autant de petites motivations qui permettent aux personnages de parler ou fonctionnent en miroir, déformant ou non, de ce qui est dit ou de ce qui se joue. Parfois, des rimes saugrenues sont comme une échappée en dehors du fragment : « hiboux » et « marabouts » flottent au dessus de cette phrase :

Je parviens à peine à joindre les deux bouts<sup>24</sup>.

## Vocabulaire

Apparaît aussi le prosaïsme de ces textes : dans ce qu'ils mettent en jeu – situations et personnages –, comme dans la façon de s'exprimer des uns et des autres, proche du langage parlé, voire trivial, par le vocabulaire, bien que certains mots plus choisis fassent saillie çà et là. Ainsi, au hasard : « flanqué » proche de : « gouffre de l'oubli » ; « les bas, par là, les chemises par ci » ; « simagrée » ; « podagre » ; « planté là Suzon » ; « pingre » ; « râble » ; « Et l'âme devient bleue en gravissant l'Olympe » suivi de : « Crétin de philosophe allemand » ; « congéniable » ; « ah ! fichtre, mes jupons m'embarrassent » ; « bancroche » ; « J'étais toute mouzon et très ragnagna » ; « ce grand fadasse », etc., etc. Inutile de dire que pour l'époque où Hugo écrit, c'est du langage de bas-étage, qui n'a plus de littéraire que le vers. Peut-être est-ce là ce qui frappe à première lecture, et qui constitue,

---

24. Pour ces exemples, nous avons cité des fragments tirés de CFL, t. IX (sauf exceptions signalées), T. 884, p. 874 ; T. 885, t. X, p. 1050 ; T. 178, p. 952 ; T. 296, p. 997 ; T. 1087 et T. 811, p. 958 ; T. 886, p. 974 ; T. 787, p. 959 ; T. 817, t. X, p. 1076 ; T. 1019, t. X, p. 1041 et T. 835, t. X, p. 1076.

pour notre époque où la littérature se fait toute crue, la modernité apparente des fragments, flagrante pourrait-on dire.

En revanche, la mise en vers, l'expression qui se fait directement en vers, correspond peut-être à une nécessité pour Hugo de garder un rythme qui lui est devenu naturel et dans lequel il s'amuse à patauger, déconstruisant la monotonie des douze syllabes pour écrire librement sur le canevas rythmique. Ces fragments sont – est-ce un critère de qualité ? – très faciles et très agréables à dire. Leur prosaïsme est d'ailleurs une source de poésie, et les deux notions sont ici intimement liées : prosaïsme poétique, donc.

### Dénominations

Quant aux noms propres dont sont parsemés les fragments, ils ont trait soit à une mythologie parfois fantaisiste (Hercule, l'Olympe, Vénus, Zéphirus, l'Erèbe, Oreste, Léda, Cupidon...), soit à une antiquité plus ou moins obscure (Homérus, Nox, Diogène, Tertullien, Régulus, Scévola, Carpocras, Jove, Caracoran...), soit à l'imagination des personnages qui se donnent des surnoms, dont certains empruntés à l'histoire et à la littérature (Mimi, Gobetrublet, Rosalba, Margot, Phryné, Jeannette, Cendrillon, Paméla, Mandrin, Mahieux, Clitandre, Cambronne...), soit à un monde où d'autres personnages existent (Edma, Suzon, Jeanne, Anna, Oscar, Ernest Blavin), soit au monde parisien sous le roi-citoyen (Deburau, George Sand, Louis-Philippe, Véfour, Sèvres, boulevard de Gand, Bobino, les Funambules, le Petit Lazary...). Ainsi se maintient une tension entre l'imaginaire encore classique des étudiants et la modernité du monde dans lequel ils vivent.

Les listes de personnages sont plus fantaisistes : duc de Medinaceli, prince Aldobrandini ; Maravédi, Liard, Sou-pour-vivre, Baïoque, Nada, Centime, Zéro, Nadir ; Smi, Gargabigou, M. Bourgevin, docteur Blasius Bigorneau, Cabarette, Larifla ; Passiflora, Serio ; vicomte de Méjante, Blocardelle, Ogremouche, Malvinette ; Balmugnette.

Les noms des personnages eux-mêmes ne sont pas stables puisque, par le jeu des ratures et des substitutions, Denarius auprès de Balminette peut se changer en Léo, en Gobetrublet, en Batyllo, en Gorgonio. De son côté, Balminette devient Thérèse ou Diane. Leur

identité n'est pas tout à fait fixée qui fait de Balminette une lorette ou une femme mariée ou une mère (tout cela n'est pas incompatible et témoigne plutôt d'une mobilité qui est celle de la vie) ou de Denarius un page, un habitant des îles, un étudiant, ou peut-être le mari, finalement, de Balminette.

Leur mobilité se manifeste aussi dans leurs fréquentations, plaçant leur existence parmi toutes celles qui composent l'univers des fragments. Preuve probable que Hugo les considérait comme des êtres de papier que l'on peut froisser à volonté.

### Lecture des fragments

Si la majorité des fragments n'étaient pas en vers, leur brièveté pourrait faire songer à des matériaux utilisables en dialogues de roman, comme il y en a dans *Les Misérables* : éclats de vie saisis au hasard des conversations entendues par un promeneur à l'oreille fine. Presque comme si Hugo se mouvait dans le monde de son imagination et y pêchait des curiosités<sup>25</sup>.

Tout cela fait de cet ensemble quelque chose qui confine le lecteur à une sorte d'entomologie de l'« imaginaire hugolien à l'état naissant ». Le lecteur assiste à une ébullition de la pensée qui ne produit pas toujours le meilleur théâtre puisque Hugo n'a pas pu le développer d'une façon aboutie. Des idées çà et là peuvent se retrouver mais c'est bien davantage comme matériau transformable que comme éléments qu'il suffirait d'assembler. Avouons que *La Forêt mouillée* ou certains dialogues comme *Les Gueux* (avec Mouffetard et Gédéon) ou *Être aimé* qui sont ce qu'il y a de plus proche des fragments dans *Le Théâtre en liberté* sont autrement réussis: crème de l'écume de l'océan des fragments, mais qui doit peut-être l'existence à cette vile matière incertaine.

---

25. Une illustration parmi tant d'autres : « Un poète est un monde enfermé dans un homme. » – poème de *La Légende des siècles, Nouvelle Série*, XX, où Hugo explique que les poètes sont habités par leurs créations. Ou bien cette caricature de Bertall, parue dans *La Semaine des Familles*, n° 9, du 29 nov. 1862, et malicieusement titrée : *Une salade dans un crâne* (reproduite, entre autres, p. 111 dans *La Gloire de Victor Hugo*, sous la direction de Pierre Georgel, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1985).

Les fragments, notamment ceux que nous venons d'évoquer, sont la trace d'une poésie dramatique pleine de promesses non tenues mais que leur petitesse invite à regarder avec tendresse, délicatement, sans en attendre les grandes émotions qui sont l'apanage des grandes pièces de Hugo. Petites formes dramatiques donc, mais il est bon, de temps en temps, de boire à cette source inépuisable de plaisirs minuscules.

## **Le polype et le madrépore comme formations discursives romanesques**

Judith WULF

On a souvent noté l'importance de l'élément lexical chez Hugo. Qu'il s'agisse de poésie ou de prose, l'écriture et les modes de représentation qu'elle implique ou qu'elle tente de mettre en œuvre s'organisent autour de mots clés, de métaphores récurrentes qui servent de centre d'accentuation au vers ou de motif de référence pour le récit. « Onde », « ombre », « abîme », « étoile », autant de termes qui dépassent la classification des genres ou plutôt les traversent dans le même élan vers une totalité poétique. Mais il existe un autre type d'emploi du mot, très répandu chez Hugo. Vocabulaire spécialisé ou emprunts, l'écriture a également recours à des mots à caractère monosémique, parfois difficiles à comprendre et dont le statut, ambigu, hésite entre emploi technique et hermétisme. Deux logiques lexicales donc, qui opposent un principe métaphorique élargissant fortement l'extension sémantique du nom et un principe technique qui la restreint au contraire au maximum, parfois jusqu'à invalider la signification, ignorée du lecteur. Alors que le premier joue sur un réseau métaphorique, une « circulation de figures » pour reprendre l'expression d'Henri Meschonnic<sup>1</sup>, le second fait souvent un usage répétitif de mots outils, jusqu'à déborder la signification par saturation.

On rencontre cependant un troisième type d'emploi du mot chez Hugo, plus discret, qui glisse entre les deux premiers, conjuguant certains de leurs aspects tout en possédant une portée qui lui est propre. Présent aussi bien dans l'écriture poétique, critique ou romanesque, il joue sur un mécanisme qui n'est ni proprement conceptuel ni proprement métaphorique. On en trouve un exemple dans des mots comme « polype » ou « madrépore », qui apparaissent

---

1. *Ecrire Hugo. Pour la Poétique IV*, tome 2, Gallimard, 1977, p.212.

dans la poésie comme dans le roman mais jouent un rôle particulier dans ce dernier.

C'est ce type de mot, envisagé à la fois comme fait d'écriture, présent dans le discours romanesque, et comme principe d'écriture, renvoyant à un fonctionnement lexical particulier, que je me propose d'étudier. Après avoir replacé le mot dans le contexte de l'œuvre afin de mettre en perspective ses caractéristiques proprement romanesques, je chercherai à préciser certains mécanismes lexicaux qui le distinguent des autres types de mots et révèlent un rapport particulier que Hugo entretient avec la langue.

## Occurrences

En dehors des romans, on rencontre le polype essentiellement dans la poésie et les textes théoriques<sup>1</sup>. Dans *Les Chants du crépuscule*, la multiplicité monstrueuse du polype est associée à une multiplicité guerrière :

La guerre ; le canon tout gorgé de mitrailles  
 Qui passe son long cou par-dessus les murailles ;  
 Le régiment marcheur, polype aux mille pieds ;  
 La grande capitale aux bruits multipliés<sup>2</sup> ;

Même contexte guerrier dans *Les Châtiments* :

[...] L'armada,  
 Formidable, penchant, prête à cracher le soufre,  
 Les gueules des canons sur les gueules du gouffre,  
 Nageant, polype humain, sur l'abîme béant, [...] <sup>3</sup>.

Si le polype est souvent associé à l'élément liquide et à son infinitude, il renvoie également à la terre, dans une relation

---

2. Je précise que je n'ai pas trouvé d'occurrence dans le théâtre.

3. *Les Chants du crépuscule*, IV, « Noces et festins », *Oeuvres complètes*, R. Laffont, « Bouquins », 1985 et 2002, vol. « Poésie 1 », p. 702. Les références renverront à cette édition.

4. *Les Châtiments*, pièces ajoutées à l'édition de 1870, « Saint-Arnaud », vol. « Poésie 2 », p. 242.

paradoxe qui en fait un élément rampant, alors que son étymologie désigne ses nombreux pieds :

Partout, sur les parois du morne monument,  
Quelque chose d'affreux rampe confusément;  
Et celui qui parcourt ce dédale difforme,  
Comme s'il était pris par un polype énorme,  
Sur son front effaré, sous son pied hasardeux,  
Sent vivre et remuer l'édifice hideux<sup>1</sup> !

Dans *Les Contemplations*, le terme atteint une dimension plus abstraite. Dans le poème intitulé « Suite » qui prolonge la « Réponse à un acte d'accusation », il est ainsi associé au « mot » :

Le mot fait vibrer tout au fond de nos esprits.  
Il remue, en disant : Béatrix, Lycoris,  
Dante au Campo-Santo, Virgile au Pausilippe.  
De l'océan pensée il est le noir polype.  
Quand un livre jaillit d'Eschyle ou de Manou,  
Quand saint Jean à Patmos écrit sur son genou,  
On voit parmi leurs vers pleins d'hydres et de stryges,  
Des mots monstres ramper dans ces œuvres prodiges<sup>2</sup>.

La série de ces occurrences dessine une tendance dans l'emploi du mot : outre sa dimension monstrueuse, il rejoint l'abîme par l'intermédiaire de caractérisants comme « noirs » et par le fait qu'il est associé à l'infini liquide de l'océan.

Également présente dans *Dieu*, la dimension abstraite prend une coloration métaphysique renvoyant à la fatalité tragique qui pousse les hommes, sous l'influence des dieux, à faire le mal :

Thémis aveugle tient la balance incertaine.  
Tout est dragon, serpent, hydre, polype, antenne,  
Griffe, ongle, serre ; et l'homme est pris dans les anneaux  
De Géo, de Typhon, d'Eole et d'Ouranos.  
Tous les arbres de l'ombre ont de fatales pommes.  
Il suffit de passer dans le taillis des hommes  
Pour secouer la branche exécration des maux<sup>3</sup>.

---

5. *Les Rayons et les Ombres*, XIII, « Puits de l'Inde ! tombeaux !.. », vol. « Poésie I », p. 961.

6. *Les Contemplations*, I, 8, « Suite », vol. « Poésie II », p. 269.

7. *Dieu*, « L'Océan d'en haut », IV, vol. « Poésie IV », p. 650.

L'association de l'élément liquide et du polype est complétée ici par l'évocation céleste et, une fois de plus, par la présence, dans les figures du dragon et du serpent, d'un chthonien rampant et inquiétant. L'isotopie prédatrice suggère que le mot polype aurait pu être remplacé par celui de pieuvre, ou d'araignée, dans l'évocation de la toile maléfique où l'homme est pris.

Cette dimension abstraite du mot polype est également sensible lorsqu'il est employé dans des textes à caractère théorique.

Dans « *Promontorium somnii* », il est associé à d'autres termes du même type pour rendre compte de ces chimères naturelles qui sont une forme de fabuleux :

Dans quelle proportion le fabuleux a-t-il existé ? Problème incommensurable. L'oiseau Rock, n'est-ce pas l'épiornis ? Le Kraken, dans le grand, et le polype, dans le petit, n'est-ce pas l'hécatonchire ? L'ornithorynque a un bec comme l'oiseau, les écailles comme le poisson, quatre pattes comme le quadrupède ; ajoutez-lui des ailes, vous avez le griffon<sup>1</sup>.

Dans cet exemple, ce n'est pas seulement le contexte physique du polype qui est monstrueux, mais son environnement linguistique. Placé dans une situation d'accumulation, le mot acquiert une dimension paradoxale. Comme beaucoup d'éléments du vocabulaire technique, censés servir de support à des informations précises, le terme de « polype » ne possède ici qu'en apparence les propriétés du lexique scientifique. Associé à toutes sortes de termes spécialisés sur un segment textuel qui dépasse largement celui que je viens de citer, il change de portée en raison du phénomène de saturation qui se produit. Thème et prédicat de la phrase sont également mystérieux et ne peuvent être éclairés par le contexte qui est de même nature. De monosémique, le terme technique devient asémique, et rien ne ressort de cette page apparemment explicative qu'un plus grand mystère encore.

Les écrits théoriques insistent par ailleurs sur la dimension de modélisation discursive du polype. Dans la « Préface » de *Cromwell*, il est associé à l'idée de ramification :

---

8. *Proses philosophiques de 1860-1865*, « *Promontorium somnii* », II, vol. « Critique », p. 668.

Il s'est formé, dans les derniers temps, comme une pénultième ramification du vieux tronc classique, ou mieux comme une de ces excroissances, un de ces polypes que développe la décrépitude et qui sont bien plus un signe de décomposition qu'une preuve de vie [...] <sup>1</sup>.

Plus que sur son aspect monstrueux, les écrits théoriques insistent sur la forme particulière du polype, faite de subdivisions et d'ancrages multiples, de courants secondaires et d'excroissances variées. Mais ils soulignent surtout l'instabilité de la définition de celui-ci ; tour à tour tumeur ou animal marin, il semble changer d'acception selon ses occurrences. Ou plutôt, ce caractère protéiforme et indéterminé est précisément ce qui semble définir le polype. En cela, il se rapproche d'un autre terme également fréquent et avec lequel il commute parfois, le madrépore. Dans le poème « Le calcul, c'est l'abîme », le calcul est ainsi associé à la « Mer dont le polyèdre est l'affreux madrépore »<sup>2</sup>. Mais comme le polype, le madrépore garde, dans la poésie, un caractère péjoratif et monstrueux. Dans « Réponse à un acte d'accusation »,

Les préjugés, formés, comme les madrépores,  
Du sombre entassement des abus sous les temps,  
Se dissolvent au choc de tous les mots flottants, [...] <sup>3</sup>.

Si le polype est présent dans la poésie et dans les écrits théoriques, son statut n'a rien de particulier, que ce soit dans sa tonalité négative ou dans son fonctionnement imagé. C'est dans le roman qu'il prend une portée singulière, qui en fait un terme proprement romanesque tant pour l'originalité de ses caractéristiques que pour la singularité de son fonctionnement lexical.

Également souvent associé au madrépore, le polype emprunte dans les romans de Hugo des formes très diverses ; tour à tour escadron de l'armée napoléonienne ou regroupement de bandits, égout, grotte marine ou palais, il désigne des lieux à la fois sublimes et horribles en même temps que des associations humaines inquiétantes. Principe même de la diversité des formes, son nom lui-même hésite entre celui de « polype » et de « polypier ».

---

9. « Préface » de *Cromwell*, vol. « Critique », p.27.

10. *Toute la Lyre, Les Sept Cordes*, III, 67, « Le calcul, c'est l'abîme... », vol. « Poésie IV », p. 306.

11. *Les Contemplations*, I, 7, « Réponse à un acte d'accusation », vol. « Poésie II », p. 268.

## Connexion hétérogène

Le polype c'est ce qui n'a pas de centre ni d'axe à partir duquel s'ordonnerait le reste, et en cela il se distingue de termes poétiques comme « onde », « ombre » ou « nuit ». Il n'est pas constitué d'une structure finalisée et codifiée qui donnerait son sens à chacune de ses parties, pas plus qu'il n'est organisé une fois pour toutes selon des règles et des éléments déjà imposés. Loin d'être le reflet d'un événement, il apparaît plutôt comme une reconstruction de celui-ci qu'il absorbe dans ses linéaments telle une pieuvre dans ses tentacules. Le polype c'est le lieu de l'invention souterraine à l'image de ces « hommes à l'imagination nocturne » qui forment la bande de Patron-Minette :

A eux quatre, ces bandits formaient une sorte de Protée, serpentant à travers la police et s'efforçant d'échapper aux regards indiscrets de Vidocq « sous diverse figure, arbre, flamme, fontaine », s'entre-prêtant leurs noms et leurs trucs, se déroband dans leur propre ombre, boîtes à secrets et asiles les uns pour les autres, défaisant leurs personnalités comme on ôte son faux nez au bal masqué, parfois se simplifiant au point de ne plus être qu'un, parfois se multipliant au point que Cocolacour lui-même les prenait pour une foule.

Ces quatre hommes n'étaient point quatre hommes ; c'était une sorte de mystérieux voleur à quatre têtes travaillant en grand sur Paris; c'était le polype monstrueux du mal habitant la crypte de la société.

Grâce à leurs ramifications, et au réseau sous-jacent de leurs relations, Babet, Gueulemer, Claquesous et Montparnasse avaient l'entreprise générale des guets-apens du département de la Seine. Ils faisaient sur le passant le coup d'état d'en bas. Les trouveurs d'idées en ce genre, les hommes à imagination nocturne, s'adressaient à eux pour l'exécution<sup>1</sup>.

Constitué d'éléments qui se dérobent, de « boîtes à secret », le polype est un agencement de lignes de fuite. Pas de forme prédéfinie mais une formation ou plutôt une transformation continue qui évoque Protée. En ce sens le polype rend compte de l'une des particularités de l'écriture romanesque chez Hugo, moins souvent refermée sur sa propre contemplation qu'ouverte à la diversité des choses sur lesquelles elle se projette à travers une multiplicité de motifs.

---

12. *Les Misérables*, III, 7, 4, vol. « Roman II », p. 574.

Aussi le polype se définit-il également par les ruptures sémantiques qu'il engendre. Refusant de se découper selon des lignes de signification claires et stables, il joue sur un mouvement constant de déformations et de transformations, d'équilibres qui remet en cause ce qu'il affirme. C'est pourquoi la portée de ce principe n'est pas fonction d'une valeur universelle. Aucune opposition n'est valable, même celle, minimale, du bon et du mauvais, dans la mesure où elle change de portée selon le contexte dans lequel elle s'insère.

### Conjuguer les déséquilibres

Car le polype se caractérise avant tout par la multiplicité des voies qui le constituent. Véritable « pêle-mêle », selon une expression fréquemment employée par Hugo, il ne se développe pas selon une organisation hiérarchisée. N'importe quel point peut être relié à n'importe quel autre sans qu'une finalité ne lui donne une direction précise. C'est ce que révèle la description de l'égout dans *Les Misérables* :

Le sous-sol de Paris, si l'œil pouvait en pénétrer la surface, présenterait l'aspect d'un madrépore colossal. Une éponge n'a guère plus de pertuis et de couloirs que la motte de terre de six lieues de tour sur laquelle repose l'antique grande ville. Sans parler des catacombes, qui sont une cave à part, sans parler de l'inextricable treillis des conduits du gaz, sans compter le vaste système tubulaire de la distribution d'eau vive qui aboutit aux bornes fontaines, les égouts à eux seuls font sous les deux rives un prodigieux réseau ténébreux ; labyrinthe qui a pour fil sa pente<sup>1</sup>.

Le polype ne se contente pas de proposer une nature multiple et changeante, il se définit par la richesse de ses liens avec son environnement. Car loin de l'idée d'identité, il existe autant de matières et de formes différentes juxtaposées dans les éléments mis en rapport. Cet aspect concerne avant tout l'organisation du sens romanesque, comme semble l'indiquer la dimension sémiotique de l'égout comme polype :

On se fera une image plus ressemblante de cet étrange plan géométral en supposant qu'on voie à plat sur un fond de ténèbres quelque bizarre alphabet d'orient brouillé comme un fouillis, et dont

---

13. *Ibid.*, V, 2, 1, p. 993-994.

les lettres difformes seraient soudées les unes aux autres, dans un pêle-mêle apparent et comme au hasard, tantôt par leurs angles, tantôt par leurs extrémités<sup>1</sup>.

L'association d'un lieu matériel et de signes n'est pas ici uniquement de nature métaphorique ou symbolique. Ce que suggère ce passage, c'est une complexité procédant de l'articulation de régimes différents. Dans le polype il n'y a pas de coupure entre les différents régimes génériques ou linguistiques, voire historiques ou sociaux, mais une dynamique qui cherche à les agencer. C'est pourquoi la description se fait dans une longue digression qui mêle plusieurs approches ; statistique des déchets, «histoire ancienne», «histoire moderne», portrait des ingénieurs et nomenclature de leurs travaux, «détails» anecdotiques et considérations stylistiques sur l'égout «classique», se mêlent comme autant de facettes apparemment hétéroclites mais qui forment en fait un agencement dynamique de tous les points de vue :

L'égout, dans l'ancien Paris, est le rendez-vous de tous les épuisements et de tous les essais. L'économie politique y voit un détrit, la philosophie sociale y voit un résidu<sup>2</sup>.

### Multiplicité

Maintenir la multiplicité à tout prix est ce que recherche le texte à travers le principe du polype. Alors que dans la poésie, la multiplicité proliférante renvoie souvent au mal, le roman semble y trouver un principe dynamique essentiel nécessitant une expérience radicale. Mais pour cela, elle doit éviter de se fixer autour d'une unité qui lui servirait de pivot. C'est le véritable sens du polype comme égout, envers souterrain de Paris qui cultive les résidus, marge qui comprend les flux secondaires :

L'égout, en effet, reçoit tous les contre-coups de la croissance de Paris. C'est, dans la terre, une sorte de polype ténébreux aux mille antennes qui grandit dessous en même temps que la ville dessus<sup>3</sup>.

---

14. *Ibid.*, *ibid.*, p. 994.

15. *Ibid.*, V, 2, 2, p. 995.

16. *Ibid.*, V, 2, 6, p. 1002.

Pour comprendre cette conjugaison de phénomènes hétérogènes incarnée par le polype, il faut l'envisager non comme un objet distinct, mais sous l'angle du continu, comme une grandeur ou une intensité qui peut varier selon son environnement. Dans le polype, il n'y a pas de point central mais seulement des mouvements plus ou moins rapides qui forment des lignes de fuite et circonscrivent de manière temporaire un champ de forces indifférencié.

Le polype, tel que le représente Hugo, se caractérise par la multiplicité de ses points d'ancrage, qu'ils apparaissent comme des pieds, des antennes ou des tentacules. Il est dépourvu d'unité centrale, et ne forme un ensemble que de manière temporaire, lorsque se produit une stabilisation due à la connexion de l'un ou l'autre des linéaments qui le constituent, ce qui permet de dessiner des contours provisoires. Aussi l'idée de tension entre deux points n'est-elle pas suffisante. Elle finirait toujours par se résorber dans une identité stable alors que le polype expérimente une nouvelle forme de multiplicité : loin d'additionner des éléments supplémentaires, il se déploie sous l'influence de flux secondaires qui relancent sans cesse le déséquilibre. Le polype ne se contente pas de multiplier les connexions mais il en introduit de plus faibles, courants sous-jacents qui l'empêchent de se stabiliser dans un courant dominant. Ce phénomène est sans doute plus sensible dans l'emploi du terme «madrépore», qui prend d'ailleurs souvent le relais de « polype » à partir des *Travailleurs de la mer*. Il est particulièrement net dans la description du palais de Corleone-lodge :

Logis compliqué, inintelligible à un nouveau venu. Lieu des rapt, fond ignoré où aboutissaient les disparitions. [...] C'étaient des oubliettes, dorées. Cela tenait du cloître et du sérail. Des escaliers tournaient, montaient descendaient. Une spirale de chambres s'emboîtant vous ramenait à votre point de départ. Une galerie s'achevait en oratoire. Un confessionnal se greffait sur une alcôve. Les ramifications des coraux et les percées des éponges avaient probablement servi de modèles aux architectes des « petits appartements » royaux et seigneuriaux. Les embranchements étaient inextricables. [...]. Les étages de cette ruche allaient des caves aux mansardes. Madrépore bizarre incrusté dans tous les palais [...]. Couloirs, reposoirs, nids, alvéoles, cachettes. Toutes sortes de trous où se fourraient les petites des grands<sup>1</sup>.

---

17. *L'Homme qui rit*, II, 7, 2, vol. « Roman III », p. 687.

A côté du goût pour la dilatation, le colossal et l'excès, il y a tout un travail du petit chez Hugo, moins spectaculaire mais tout aussi important. Il participe au gigantesque agencement différentiel que constitue le processus de formation de l'écriture romanesque, et se manifeste dans des structures discursives particulières que modélise le polype.

### Une structure romanesque particulière

Les promontoires, les caps, les finisterres, les nases, les brisants, les récifs, sont, insistons-y, de vraies constructions. La formation géologique est peu de chose, comparée à la formation océanique. Les écueils, ces maisons de la vague, ces pyramides et ces seringues de l'écume, appartiennent à un art mystérieux que l'auteur de ce livre a nommé quelque part l'Art de la nature, et ont une sorte de style énorme. Le fortuit y semble voulu. Ces constructions sont multiformes. Elles ont l'enchevêtrement du polypier, la sublimité de la cathédrale, l'extravagance de la pagode, l'amplitude du mont, la délicatesse du bijou, l'horreur du sépulcre. Elles ont des alvéoles comme un guêpier, des tanières comme une ménagerie, des tunnels comme une taupinière, des cachots comme une bastille, des embuscades comme un camp. Elles ont des portes, mais barricadées, des colonnes, mais tronquées, des tours, mais penchées, des ponts mais rompus. Leurs compartiments sont inexorables ; ceci n'est que pour les oiseaux ; ceci n'est que pour les poissons. On ne passe pas. Leur figure architecturale se transforme, se déconcerte, affirme la statique, la nie, se brise, s'arrête, court, commence en archivolt, finit en architrave ; bloc sur bloc ; Encelade est le maçon. Une dynamique extraordinaire étale là ses problèmes, résolu. D'effrayants pendentifs menacent, mais ne tombent pas. On ne sait comment tiennent ces bâtisses vertigineuses. Partout des surplombs, des porte-à-faux, des lacunes, des suspensions insensées ; la loi de ce babélisme échappe ; l'Inconnu, immense architecte, ne calcule rien, et réussit tout ; les rochers, bâtis pêle-mêle, composent un monument monstre ; nulle logique, un vaste équilibre. C'est plus que de la solidité, c'est de l'éternité. En même temps, c'est le désordre. Le tumulte de la vague semble avoir passé dans le granit. Un écueil, c'est de la tempête pétrifiée. Rien de plus émouvant pour l'esprit que cette farouche architecture, toujours croulante, toujours debout. Tout s'y entr'aide et s'y contrarie. C'est un combat de lignes d'où résulte un édifice. On y reconnaît la collaboration de ces deux querelles, l'océan et l'ouragan<sup>1</sup>.

---

18. *Les Travailleurs de la mer*, II, 1, 11, vol. « Roman III », p. 218-219.

« Promontoire », « style énorme », « construction multiforme », « inconnu », « pêle-mêle », « monstre », « vaste équilibre », on retrouve toute une gamme de motifs qui obéissent aux principes de modélisation courants de l'écriture romanesque. Mais l'intérêt, ici, réside avant tout dans la syntaxe; à l'accumulation et à la répétition se mêlent des structures de balancement : balancement thématique entre « amplitude » et « délicatesse », « sublimité » et « horreur » souligné dans le texte par la disposition en chiasme, auquel s'ajoute un mouvement de va-et-vient que met en relief l'emploi répété de la conjonction « mais », relayée par des structures asyndétiques ou par la locution « en même temps » qui souligne la structure syntaxique elle-même au sein de la variation. Contrairement à certains passages qui mettent l'accent sur un motif ou une construction grammaticale particulière, tout s'enchevêtre ici, la forme reflétant la définition du « polypier ». Ce que recherche Hugo dans cette nouvelle figure, c'est à rendre compte de la question de l'écriture romanesque de manière totale. Tout se passe comme si les différents principes qui président à l'écriture de l'indéfini n'étaient qu'une manière décomposée de présenter les divers aspects de sa réflexion. Avec le motif du polype, au contraire, il tente d'en rendre compte dans leur articulation dynamique.

Cette organisation romanesque propose une structure qui tient moins de la linéarité narrative ou de l'antithèse dramatique que du montage ; « bloc sur bloc », dans « une dynamique extraordinaire [qui] étale là ses problèmes, résolus » pour reprendre les termes de Hugo, le polype ne raconte rien ; il se contente de faire surgir des formes singulières dans un espace indéfini, des « promontoires » – autre motif cher à Hugo –, qui, associés au « polypier », permettent en quelque sorte de toucher la profondeur infinie de l'océan tout en restant à la surface. Contrairement au polype poétique fixé dans l'opposition du bien et du mal, le polype romanesque remet en cause la possibilité même d'une synthèse dialectique.

## Fonctionnement

Si l'étude de la manière dont le polype est thématiqué dans le texte révèle une structure romanesque singulière, elle ne rend pas compte entièrement de la spécificité du mot lui-même. Car c'est dans son fonctionnement que le mot polype révèle la plus grande complexité. Il croise, on va le voir, les différents modes de fonctionnement du signe

dans les romans sans toutefois s'y conformer parfaitement. La comparaison avec deux autres types de mot permettra de mieux comprendre comment il se situe dans la sémiotique hugolienne.

Le premier type de signe duquel le lexème « polype » peut être rapproché est le mot technique. Très courant dans les mêmes romans où l'on rencontre le polype, il fait souvent l'objet d'importantes digressions. Normalement monosémique, ce type de terme relève d'un usage très simple où le mot, entièrement transparent, correspond à un référent précis, selon un processus univoque. Chez Hugo, on le sait, et en particulier dans les romans, les mots de ce type entrent dans des stratégies d'écriture singulières, qui remettent en cause cette univocité première. Souvent, accumulés jusqu'à saturation, ils perdent leur caractère utilitaire pour trouver la phrase d'un vide sémantique et ménager des passages hermétiques dans lesquels sonorités inouïes et mystère du sens l'emportent. Pour le polype, le phénomène est à la fois proche et différent. Contrairement aux autres termes techniques, il apparaît de préférence isolé et à des moments clés de l'œuvre. Mais il se rapproche du cas général dans sa double valeur contradictoire de mot technique et de terme hermétique. Le mot « polype » en effet n'est pas un mot courant. Il appartient au vocabulaire scientifique (zoologique ou médical) et comme tel est censé désigner une réalité précise. Or, dans les segments où on le rencontre, il se distingue plus souvent par une dimension mystérieuse voire monstrueuse que par sa portée scientifique. Censé fonctionner de manière monosémique, il est associé chez Hugo à un large champ de connotations, au point que, normalement transparent, il s'opacifie. Rien de plus malaisé en effet que de donner une signification précise au « polype » de Hugo. Si certaines de ses occurrences, on l'a vu, en font l'équivalent de « pieuvre » ou « poulpe », d'autres, lui déniaient toute référence concrète, ne reprennent que certains sèmes généraux de sa définition, en particulier le caractère tentaculaire, ou la multiplicité. Ce qui fait la définition du polype ou du madrépore hugolien est précisément qu'on ne peut le définir de manière univoque tant sont nombreuses et surtout mouvantes les formes qu'il emprunte. Ce terme se retrouve dans la situation paradoxale d'apparaître comme un mot technique sans pour autant posséder un référent identifiable. C'est d'ailleurs ce que Hugo lui-même souligne avec humour dans ce passage des *Travailleurs de la mer* qui décrit le rocher Douvres :

C'est une sorte de vaste madrépore sous-marin. C'est un labyrinthe noyé. Il y a là, [...] des entre-croisements de rues ténébreuses. [...] Des

formes épouvantables, faites pour n'être pas vues par l'œil humain, errent dans cette obscurité, vivantes. De vagues linéaments, de gueules, d'antennes, de tentacules, de nageoires, d'ailerons, de mâchoires ouvertes, d'écailles, de griffes, de pinces, y flottent, y tremblent, y grossissent, s'y décomposent et s'y effacent dans la transparence sinistre. D'effroyables essaims nageants rôdent, faisant ce qu'ils ont à faire. C'est une ruche d'hydres.

L'horrible est là, idéal.

Figurez-vous, si vous pouvez, un fourmillement d'holoturies<sup>1</sup>.

Avoir recours à l'holoturie pour mieux définir le madrépore, c'est mettre l'indéfinissable au carré. On comprend alors que le polype ne se range pas dans la catégorie du motif, dont il pourrait apparaître comme structurellement proche. Pieuvre ou araignée, nombreux sont dans les romans les motifs : véritables principes, ils constituent chez Hugo une manière très fréquente de modéliser des sèmes plus abstraits, comme cette forme de monstrueux qu'est le tentaculaire. Présent comme eux à des endroits clé du roman, le « polype » constitue un interprétant similaire. Il s'en distingue cependant dans la mesure où, contrairement aux motifs, il n'est pas ressenti comme un terme concret. Ceci est dû au fait qu'il n'est pas vraiment descriptif, c'est-à-dire qu'il ne se contente pas d'apposer une étiquette sur un objet de perception. En raison de son caractère spécialisé qui restreint le nombre des lecteurs capables de s'en faire une idée précise, mais plus encore, en raison de l'absence de définition stable, il n'offre pas une traduction du monde empirique. Même si, d'un point de vue logique, il se rapproche d'un terme concret, dans le cadre des romans de Hugo ses effets sont proches de ceux d'un terme abstrait et il joue, de ce fait, davantage le rôle d'un schème que d'une étiquette, possédant le statut d'une construction plus que d'une traduction mentale.

Le polype reste donc dans l'entre-deux, à mi-chemin entre le motif, élément concret qui par un processus d'abstraction progressive permet des modélisations complexes, et le terme technique, monosémique, qui peut, dans certaines circonstances, se compliquer au point de posséder assez de singularité pour se rapprocher du mot concret.

On pourrait dès lors penser que la catégorie des « mots poétiques » convient mieux à ce lexème particulier. « Onde », « ombre », « étoile », « ténèbres », autant de termes qui dans une perspective

---

19. *Ibid.*, I, 6, 1, p. 152.

figurée associent connotations et représentation abstraite. Pas une description à caractère métaphysique, pas une réflexion théorique du narrateur sans que l'un d'entre eux ou leur combinaison ne joue un rôle central. Plus abstraits que le motif et surtout plus souvent présentés sous forme d'agencements complexes, ils servent également de centre à la modélisation de nombreux schèmes abstraits, sans perdre pour autant leur caractère concret. Aussi figurent-ils souvent dans une description, qui fait appel à l'expérience du lecteur. De ce point de vue, « polype » joue un rôle similaire. Comme le mot poétique, il forme un réseau qui entre en concurrence avec le déroulement linéaire du récit. Mais contrairement à « onde », « ombre » ou « nuit », dont le caractère poétique est un gage de lisibilité, « polype » ou « madrépore », dépourvus de toute valeur littéraire préformée, s'inscrivent dans un réseau secondaire, au statut mal défini.

Beaucoup plus discrets, les termes de ce type apparaissent en outre à l'occasion de passages inquiétants où ils sont associés à des valeurs négatives. Encore celles-ci ne valent-elles, dans la plupart des cas, que d'un point de vue narratif ; et quant au statut esthétique du polype ou du madrépore, les choses sont moins évidentes. Ils se trouvent, dans certains passages, associés aux termes poétiques dont ils rejoignent temporairement la visée, notamment dans la description du palais de Corleone-lodge.

On voit ici la différence entre la poésie et le roman. *Les Contemplations* mises à part, qui confèrent au polype un statut particulier en l'associant au mot, il est généralement connoté négativement dans les poèmes. Dans les romans, il joue véritablement un rôle parallèle, moins apparent mais tout aussi constitutif de l'écriture.

Comme schème imagé, le polype possède également un statut particulier. S'il s'agit bien d'un cas de sens figuré, son fonctionnement n'est pas à proprement parler métaphorique, comme c'est le cas des mots poétiques évoqués précédemment. Même largement polysémique ou inséré dans un réseau plus large, la métaphore, qu'elle soit filée ou « vive » pour reprendre l'expression de Paul Ricœur, est fortement ancrée dans le niveau lexical et obéit à un mécanisme substitutif.

Dans le cas du polype, le fonctionnement est plutôt d'ordre discursif. Beaucoup plus obscurs que la « nuit », « l'ombre » ou « l'abîme », le polype, le madrépore ou l'holothurie ne tirent en effet leur capacité d'évocation que du contexte singulier dans lequel ils s'insèrent, non de leur propre richesse sémantique. Le rapport à la

langue en est changé. Avec ce type de terme on n'est plus en effet dans une logique du signe mais dans une logique du procès qui oblige à penser l'incidence du global sur le local plutôt que de considérer que l'unité de base est constituée par le mot.

### La question de la forme

Les termes comme «polype» sont effectivement employés à des moments particuliers et entrent dans des stratégies discursives différentes de celle des « mots poétiques », tels l'« onde » et l'« ombre », ou des motifs comme la pieuvre ou l'araignée. Tous posent la question de la forme. Comparer le fonctionnement de ces termes aux à celui des deux autres catégories du mot poétique ou du motif achève d'éclairer leur différence. Le mot poétique cherche à rendre compte de l'indifférencié qu'il place au cœur de la réflexion sur la forme. Tous, « nuit », « ombre » ou « gouffre », tentent, à défaut d'en rendre compte, de faire signe vers cet indéfini pour lequel Hugo ne trouve souvent pas d'expression plus précise que « *quid obscurum* ». D'une manière différente, le motif, ou du moins le type de motif déjà examiné et qu'on peut appeler motif monstrueux, met en perspective la forme hétérogène. Remettant en question l'idée d'une forme unifiée, il en pointe le caractère «composite» afin de saisir les tensions dynamiques qui président à la formation de cet indéterminé dont il cherche à rendre compte. Si les mots comme « polype » s'inscrivent également dans un rapport particulier à la forme, c'est d'une manière différente, plus proche d'une logique romanesque d'expansion du discours, que d'une logique poétique de la condensation. Ce que cherche à capter le polype, c'est l'événement formel d'une singularité mouvante, de quelque chose qui n'est pas seulement indéterminé ou composite, mais en devenir. Il donne contour à des éléments irréductibles à un raisonnement délimité ou à des universaux. La relation entre l'événement et des mots comme «polype» se fait d'une manière particulière, dans la mesure où l'événement n'existe pas hors du contenu lexical sans pour autant se confondre avec lui. Il se différencie ainsi à la fois du concept qui renvoie à un contenu de signification, mais aussi du mot poétique qui va vers la plus grande indétermination possible.

Dans cette perspective, son fonctionnement s'apparente à celui de termes comme « chose » ou d'indéfinis comme « *quid* », déjà évoqué. La seule différence entre eux est de degré. Alors que le mot « chose »

ou les indéfinis peuvent être employés pour n'importe quel type de réalité et, dans le cadre plus précis des romans de Hugo, insistent sur le caractère indéterminé, le mot « polype » met l'accent sur le processus dynamique de formation qui consiste à tenter de définir sans pour autant circonscrire dans un concept ou dans un contenu de signification clos.

Cet aspect de leur valeur tient à la particularité de l'emploi hugolien des mots « polype » ou « madrépore » dont on a parlé précédemment et qui consiste à utiliser un mot *a priori* technique sans qu'il soit associé une définition précise. Mot comptable, ce qui lui donne une certaine forme de détermination, il a la particularité, dans les romans de Hugo, de ne pas avoir de dimension à proprement parler descriptive. Il ne dit rien de précis sur les éléments auxquels il est associé. Le seul principe qu'il véhicule et qu'il partage avec les noms comptables est celui de l'unité, de la particularisation, de l'existence d'une individualité isolable. La fonction de ce type de mot est donc de distinguer un élément dans l'indistinct sans pour autant apporter l'information nécessaire pour intégrer cet élément dans un processus de classification de type conceptuel. Le polype n'est pas une catégorie, mais il ne vise pas non plus une indétermination complète. Contrairement aux mots poétiques qui engagent une représentation continue et pratiquement sans contour, il présente l'élément comme définissable mais n'offre pas lui-même les moyens de cette définition. Il présuppose la possibilité d'une délimitation, et donc d'une différenciation, sans la livrer.

Le polype correspond donc à une stratégie d'écriture particulière, complémentaire des précédentes. Il permet de désigner ce qui ne peut l'être par un nom commun, ce qui n'est pas familier. Contrairement au concept qui tend à circonscrire le contenu d'une notion, il désigne tout en restant dans l'indéterminé. Il s'apparente au symbole algébrique dans la mesure où il représente une valeur de signification en elle-même vide de sens et donc susceptible de recevoir n'importe lequel. Le polype est une forme vide.

Loin d'être anodin, un tel emploi signale une forme de travail de la langue qu'on peut qualifier d'artistique. En s'interrogeant par le biais de ce type d'élément lexical sur les limites de notre capacité d'appréhension de l'étranger, de l'indéterminé, de l'hétérogène ou du mouvant, Hugo fait par là même l'expérience d'un rapport artistique au langage qui n'est pas poétique au sens strict, dans la mesure où il n'est pas directement importé de sa poésie. S'il est thématique dans d'autres genres, le polype comme principe d'écriture est proprement romanesque et s'inscrit dans ce jeu entre littéralité et littérarité,

caractéristique de son écriture romanesque, qui joue sur un rapport d'inadéquation entre signifiant et signifié. Il s'agit d'un processus sémiotique particulier qui permet à la pensée de s'exercer malgré les contradictions qui lui sont propres, et d'en tirer un parti littéraire. Le polype correspond donc bien à un mode de formation qui segmente sans fixer, un interprétant dynamique dont le contenu est tellement mouvant qu'il ne peut être attaché exclusivement à un type unique à la manière du concept ou, dans un autre ordre d'idée, à la manière du motif thématifié.

Pour les distinguer du concept, du motif, ou du mot poétique, et afin de préciser leur fonctionnement sémantique particulier, on pourrait parler à propos de ces termes de *singuliers formels*. A l'opposé du concept qui vise un universel, le nom « polype » se présente comme un mode. L'image du « linéament », de la « tentacule » ou plutôt de l'agencement de lignes qui lui est associée permet de rendre compte de ce phénomène. Aucun objet, *a fortiori* poétique, n'a d'existence ontologique. Il n'est que le résultat d'une segmentation obtenue en projetant un agencement de perspectives sur ce qui en réalité est totalement indéterminé. Les objets ne sont que des points de vue et c'est en ce sens qu'on peut parler de mode. De son origine d'adjectif, le polype a gardé la propriété de renvoyer à une qualité et non à une substance. La forme, telle qu'il permet de la penser est donc avant tout un principe de formation et ce que dessine la projection peut toujours changer.

Ainsi s'expliquent les antinomies et l'absence de définition fixe attachée à ce terme selon les contextes. Qualité et chose, substantif et adjectif, abstrait et concret, omniprésent et localisé, le « polype » est tout à la fois. Glissant entre les oppositions et les apories, il tente de pallier les difficultés du langage hésitant entre le concept qui privilégie discontinuité et classification et la poésie pure qui se perd dans l'indéterminé. Le polype est une variable, un mot valeur qui tire sa portée du contexte dans lequel il s'insère, de la dynamique discursive à laquelle il participe plus que d'une classification statique à laquelle il appartiendrait une fois pour toutes.

Mot discret mais présent à des moments clés, le polype témoigne d'une utilisation particulière du lexique et l'illustre en même temps. Tour à tour exemple singulier et modélisation d'un principe d'écriture, il permet de mettre en perspective un rapport particulier que Hugo entretient à la langue qui me paraît propre aux romans à partir des *Misérables* et qui existe parallèlement à d'autres utilisations du

lexique, qu'il s'agisse du concept, du mot poétique ou du mot technique. Avec le polype, l'unité de base n'est plus celle du mot ou de la proposition mais on entre dans un fonctionnement sémantique proprement discursif au sens où il existe avant tout comme discours, techniquement puisqu'il ne se manifeste que dans une dynamique contextuelle mais aussi théoriquement dans la mesure où il présente une recherche sur la forme linguistique et engage une réflexion sémantique d'ordre interprétatif.

## Logiques de l'expansion du discours dans l'œuvre poétique avant l'exil

Olivier DECROIX

« Sentir comme Rousseau, penser comme Corneille et peindre  
comme Mathieu »<sup>1</sup>

Dans son introduction à *Ecrire Hugo*, Henri Meschonnic met en avant la capacité de Hugo à « neutralis[er] l'opposition récente entre la narrativité, qui serait une horizontale, et la poésie-verticalité »<sup>2</sup>. Qu'est-ce à dire ? Certes, on comprend plus loin qu'il s'agit d'annoncer la structure des deux tomes que l'auteur présente : d'un côté la poésie, de l'autre le roman et le but de ces deux tomes : montrer « le déplacement de cet écrire du poème vers le roman »<sup>3</sup>. Mais, cette horizontalité et cette verticalité, qu'en faire ? S'agit-il pour Hugo de transgresser la frontière entre les axes paradigmatique et syntagmatique de la langue, entre un principe d'association et un principe de coordination : autrement dit, et de façon caricaturale, cette ligne de partage convenue de manière arbitraire entre le langage de la poésie et le langage du récit s'effacerait dans l'écriture de Hugo. Et comment cette transgression s'opèrerait-elle ? Quels en seraient les enjeux et les conséquences pour l'œuvre poétique de Hugo avant l'exil ?

Si la distinction saussurienne de la parole comme fait individuel et de la langue comme fait social<sup>4</sup> est un principe inévitable, on peut

---

1. Victor Hugo, « But de cette publication », *Littérature et philosophie mêlées*, dans *Œuvres complètes*, R. Laffont, Bouquins, vol. « Critique », p. 55.

2. Henri Meschonnic, *Ecrire Hugo*, Gallimard, Le Chemin, 1977, tome I, p. 16.

3. *Ibid.*, p. 17.

4. Voir Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Bibliothèque scientifique, 1964, p. 23 : « Mais qu'est-ce que la langue ? Pour nous elle ne se confond pas avec le langage ; elle n'est qu'une partie déterminée, essentielle il est vrai. C'est à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de

toutefois se demander si la relation entre parole poétique et langue n'engendre pas un rapport de concurrence, voire d'inversion ou de subversion : la parole ne s'approprierait pas seulement les conventions de la langue pour organiser son discours en la maniant dans un sens ou dans un autre, mais tendrait à produire elle-même une langue nouvelle. Il s'agirait alors peut-être pour Hugo de faire de sa parole le prisme par lequel la langue serait retravaillée de sorte qu'à l'horizon de cette transformation émerge une langue à la fois propre à l'auteur et, chose difficile, perceptible par et commune à tous. Contradiction apparente mais rêve de beaucoup de poètes. Ce travail de création d'une langue nouvelle n'est certes pas que le fait de Hugo, mais il nous semble que son œuvre poétique elle-même se crée en fonction de cette ambition et c'est sans doute ce désir fou qui irrite, au fond, les lecteurs les plus hugophobes... Il s'agit donc ici de rechercher quelques indices de l'évolution de la parole poétique vers la constitution d'une langue plus encore que d'un langage poétique<sup>5</sup>. Ce qui fait mûrir, dans la poésie de Hugo, cette langue pleine d'elle-même se trouverait ainsi dans les fondements de cette ambition d'une langue exceptionnelle.

Les textes poétiques publiés avant l'exil nous apparaissent, dans cette mesure, comme un laboratoire d'expérimentations où, progressivement, se forge un langage poétique en perpétuelle recherche non seulement de lui-même mais aussi d'une langue au sens large. Si l'on considère les textes en eux-mêmes et que l'on y analyse le fonctionnement de la langue sans se préoccuper de l'identité du discours qui organise cette langue, on agit toutefois comme si on passait outre non seulement leur contexte mais encore, plus largement,

---

cette faculté chez les individus. Pris dans son tout, le langage est multiforme et hétéroclite ; à cheval sur plusieurs domaines, à la fois physique, physiologique et psychique, il appartient encore au domaine individuel et au domaine social ; il ne se laisse classer dans aucune catégorie des faits humains, parce qu'on ne sait dégager son unité [...]. En séparant la langue de la parole, on sépare ce qui est social de ce qui est individuel, ce qui est essentiel de ce qui est accessoire et plus ou moins accidentel. »

Et, p. 25 : « La langue n'est pas une fonction du sujet parlant, elle est le produit que l'individu enregistre passivement ; elle ne suppose jamais de préméditation, et la réflexion n'y intervient que pour l'activité de classement. »

5. La distinction entre langue et langage pourrait être considérée sous l'angle proposé par Saussure qui comprend la langue comme « produit social de la faculté du langage », mais, dans les termes de notre propos, l'expression « un langage poétique » ne peut être considérée comme le langage tel que l'entend Saussure, et, dans ce cadre, il faudrait plutôt entendre simplement le terme langue comme l'hyperonyme de langage.

leur spécificité littéraire. Ce que nous entendons ici par *identité du discours* ressortit à l'idée selon laquelle un discours a une identité par rapport à un schème discursif préexistant et se définit également en se rapportant à « l'identité d'un sujet qui se dessaisit au profit de l'identité d'un rôle »<sup>6</sup>. Le discours ferait ainsi le lien entre la parole et la langue en tant qu'il est « une stabilisation publique et normative de la parole »<sup>7</sup> ; c'est, selon l'heureuse formule du théoricien Stierle, « la parole à ciel ouvert »<sup>8</sup>. Il s'agit donc pour nous d'explorer ici quelques exemples de ces étapes qui s'inscrivent dans le passage de la parole au discours puis à la langue. Nous serons donc attentifs à ce que nous pourrions appeler des cadres ou schèmes discursifs<sup>9</sup>, entendus aussi bien comme un principe d'organisation de la parole que comme une contrainte à partir de laquelle et dans laquelle Hugo instille et organise une langue nouvelle.

Qu'est-ce qui, de la poésie ou des idées, constitue le discours poétique ?

Dans la préface de 1824 aux *Odes*, en posant que « le poète doit marcher devant les peuples comme une lumière et leur montrer le chemin », Hugo donne une véritable amplitude à la parole poétique : « il faut que toutes les fibres du cœur humain vibrent sous ses

---

6. Karl-Heinz Stierle, « Identité du discours et transgression lyrique » traduit par Jean-Paul Colin dans *Poétique*, n° 8, Seuil, 1977, p. 426.

7. *Ibid.*, p. 425.

8. *Ibid.*

9. L'expression même de « schème discursif » est encore empruntée à Karl-Heinz Stierle dans son article cité plus haut. Pour répondre en partie à la question posée par Guy Rosa sur la nature de cette discursivité, nous pourrions proposer une définition problématique qui se fonderait sur l'idée de Stierle selon laquelle la poésie lyrique est en tension récurrente avec les cadres de la parole, discours ou histoire : cette tension est présentée par Stierle comme une « transgression » qui mettrait à mal la bipartition linguistique « discours et récit ». Autrement dit, la discursivité serait le moyen ou plutôt le chemin qu'emprunterait la poésie lyrique pour échapper aux cadres de la parole. Peut-être – mais c'est une autre question – faudrait-il voir dans la prise de conscience de la spécificité de la poésie lyrique / parole poétique comme lieu de transgression des cadres langagiers institués l'émergence de la notion de lyrisme au cours du XIXe siècle, terme qui n'apparaît en tant que tel qu'après 1850 avec Baudelaire ? Ce qui, par ailleurs, invite à redéfinir le sort de l'adjectif « lyrique » et son rapport avec la langue.

doigts »<sup>10</sup>. Autrement dit, ce programme met en valeur un type de parole appelé à être un langage universel. Ambition qui fonde les conditions de possibilité d'un discours poétique total ou totalisant à partir duquel s'établirait une équivalence entre l'individuel et le collectif, entre parole et langue, pour aller vite. Il nous faut donc essayer de définir les procédés et les logiques qui tendent à constituer une langue (un système de références cohérent et complet) au sein même d'un langage poétique personnel, à partir d'une parole individuelle. Autre façon, si l'on veut, de reposer l'éternelle question du passage de l'intime à l'universel. Ce que nous appelons l'expansion du discours ressortit alors à la qualité élastique de la parole poétique, parole si *pensive* et réflexive qu'elle finit par faire système, à l'instar de la langue ! Aussi est-il nécessaire de voir comment, désengagé d'une langue postclassique qui n'est déjà plus la sienne, Hugo invente un langage poétique qui contient en lui-même ses propres critiques et un regard sur sa propre création : art poétique si l'on veut, mais art poétique qui, au lieu d'assécher l'imagination et la production du poète, enrichit sans cesse le terreau de la langue qui se constitue au fil des pièces poétiques. Ainsi, le caractère philosophique de la langue poétique participe lui aussi d'une logique de l'expansion du discours en prenant une place d'autant plus essentielle qu'on ne sait plus s'il est le produit de cette langue ou s'il l'a engendrée. Si « la poésie est dans les idées »<sup>11</sup> et si « ce sont les idées qui sont les vraies et souveraines faiseuses de langues »<sup>12</sup> comme le dit le jeune Hugo, il est aussi possible de se demander si les idées au lieu d'être seulement le produit de la parole ne sont pas celui aussi de la langue une fois que le discours l'a constituée en un ensemble où un signifié cache un réseau de signifiants, comme lorsque Meschonnic parle de « la capacité d'immensité du

---

10. *Odes et ballades*, Préface de 1824, vol. « Poésie I », p. 62.

11. Voir la *Lettre à la Fiancée* du 29 décembre 1821 : « La poésie est dans les idées, les idées viennent de l'âme. » (Charpentier Fasquelle, 1901, p. 136) Et voir aussi la préface aux *Odes* de 1822 : « La poésie n'est pas dans la forme des idées mais dans les idées elles-mêmes », dans *Œuvres complètes*, édition citée, vol. « Poésie I », p. 54.

12. Dans « But de cette publication », *Littérature et philosophie mêlées*, édition citée, p. 54. Après avoir établi que la langue avait subi un profond remaniement entre 1824 et 1834, Hugo observe l'évolution de la langue au cours des siècles et finit par constater que le Dix-neuvième siècle a apporté une élaboration radicale qui synthétise les acquis du passé, redonne son sens à la langue du seizième siècle et, à l'image de Napoléon après le « démon démolisseur » Robespierre, donne le génie de la reconstruction aux hommes « doués de la faculté de créer » (*ibid.*).

monosyllabe »<sup>13</sup>. Il est alors question du symbolique qui est lui-même, si l'on veut, une langue.

On peut évidemment reprocher à ce qui précède de dire banalement que la poésie d'avant l'exil prépare celle de l'exil. Visée téléologique ! Mais, par les dates de composition, bien des pièces des *Contemplations*, par exemple, auraient pu se trouver dans les recueils des années 1830. C'est que la période qui suit les *Orientales* construit pas à pas un univers où le discours s'émancipe en fonction d'un projet qui ne se définit clairement que dans les années 1850. Il reste ainsi à cerner les différents moments poétiques où le discours lyrique se transforme en processus de constitution d'une langue poétique autonome et visant, à travers sa propre constitution, la langue elle-même.

C'est à partir de certains cadres ou schèmes discursifs, préétablis par la langue littéraire traditionnelle qu'il faudra analyser les changements d'orientation de la parole poétique ; autrement dit, la reprise de motifs d'un recueil à l'autre manifesterait, et nous tenterons de voir comment, une orientation du discours vers une plus grande universalité et vers la transformation des habitudes de penser et de sentir véhiculées par la langue. Nous envisagerons cette évolution à travers quelques exemples de l'évocation d'un lieu historique d'une part et, d'autre part, du lieu de la rêverie, chacun faisant signe vers le lieu même de l'écriture – le poème.

### D'une colonne à l'autre

Le 24 janvier 1827, un incident était survenu à l'ambassade d'Autriche à Paris lors d'une grande réception : on avait annoncé des Maréchaux d'Empire sans donner leurs titres. Le 5 février 1827, Hugo fait publier son ode *A la colonne de la place Vendôme* dans le *Journal des débats*. Réaction emportée face au mépris d'une page glorieuse de l'histoire de la patrie ou calcul du poète qui pourrait chanter l'Empire avec la bénédiction de Charles X et inscrire son royalisme dans une continuité historique, poétique et familiale<sup>14</sup>, l'importance de cette pièce est moins dans les intentions de Hugo que dans le traitement de

---

13. Henri Meschonnic, *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Maisonneuve et Larose, 2002, chapitre « Hugo et le langage », p. 77.

14. Voir Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo, tome I, avant l'exil, 1802-1851*, Fayard, 2001, chapitre 17 du livre cinquième : « *La Restauration sous l'Empire* », p. 334-337.

la légende napoléonienne au beau milieu de cette partie des *Odes* consacrée à l'Histoire. C'est à partir d'un lieu chargé d'histoire récente que Hugo décide d'attaquer l'Autrichien en même temps qu'il défend le devoir de mémoire patriotique. Le monument devient un lieu vivant dès lors que le poète entend de « sourds murmures » évoquant les combats passés :

Mais quoi ! n'entends-je point, avec de sourds murmures,  
De ta base à ton front bruire les armures ?  
Colonne ! Il m'a semblé qu'éblouissant mes yeux,  
Tes bataillons cuivrés cherchaient à redescendre...  
Que tes demi-dieux, noirs d'une héroïque cendre,  
Interrompaient soudain leur marche vers les cieus <sup>15</sup>!

Peu à peu, la réaction imaginée de la colonne devient celle du locuteur, tout comme elle symbolise la conciliation du passé avec le présent. La parole poétique est alors portée par la véhémence devant l'outrage. Le cadre discursif dans lequel s'inscrit cette ode se rapporte d'abord à l'éloge du monument puis à l'imprécation dirigée contre « l'étranger, qui nous croit sans mémoire »<sup>16</sup>. C'est précisément à ce moment du poème que la première personne du singulier devient plurielle avant de feindre de se restreindre au seul locuteur dans les deux dernières strophes du poème : « C'est moi qui me tairais ! moi qu'enivrait naguère / Mon nom saxon, mêlé parmi des cris de guerre ! / [...] / Non, Frères ! non, Français de cet âge d'attente ! / Nous avons tous grandi sur le seuil de la tente<sup>17</sup>. » L'amplitude du discours s'étend selon un principe d'appartenance à une communauté contre un ennemi invectivé au nom du passé et du présent.

Changement de dimension du discours dans la seconde « Colonne » : le poème intitulé plus brièvement *A la Colonne*, daté du 9 octobre 1830 et inséré en seconde position dans *Les Chants du crépuscule* présente une tonalité tout aussi exaspérée que dans la première « Colonne », mais pour des raisons différentes. La nouvelle Chambre des députés refusait que les cendres de Napoléon fussent transférées en France et enterrées sous la Colonne de la place Vendôme. Cette fois le locuteur ne s'adresse plus d'emblée à la colonne-symbole mais utilise d'autres procédés discursifs : la première partie du poème adopte d'abord un cadre narratif : elle fait le

15. *Odes et Ballades*, édition citée, vol. « Poésie I », p. 190.

16. *Ibid.*, p. 191.

17. *Ibid.*, p. 194.

récit de la construction de la colonne par Napoléon. Le poète s'adresse ensuite directement à l'empereur. Le locuteur parle alors au nom des « enfants de six ans, rangés sur [son] passage, / Cherchant dans [son] cortège un père au fier visage »<sup>18</sup> en se comptant au premier rang de ces fils de généraux. L'identité du discours est donc ici plus difficile à cerner dès l'abord. Mêlant à la fois la voix de l'historiographe auteur du récit symbolique des conquêtes du grand homme et celle du fils de général qui parle de ses souvenirs, le discours revient à la fin de la première partie sur l'objet du poème : « Oh ! qui t'eût dit alors, à ce faite sublime, / [...] / Que trois cents avocats oseraient à ta cendre / Chicaner ce tombeau ! »<sup>19</sup>. La publicité donnée à cette pièce ne fut pas la même qu'en 1827 : pas de plaquette publiée à grands frais. Le cadre institutionnel de la production de ce poème revendicatif est différent : la réconciliation et l'unité nationales prônées par le nouveau régime ne sont pas à proprement parler un contexte favorable aux embrasements publics que cette ode pourrait attiser<sup>20</sup>.

En faisant disparaître le déterminant « de la place Vendôme », le titre du poème lui-même marque l'évolution du discours ; le mot « ode » a disparu également, même s'il apparaît en filigrane derrière le vocatif du titre de la pièce dont la situation dans *Les Chants du crépuscule* évoque aussi, de manière plus étendue que le terme « ode », la diversité des types de chants. Ainsi Nicole Savy situe-t-elle le changement essentiel des *Chants du crépuscule* par rapport aux *Feuilles d'Automne* dans l'absence « des épigraphes, cautions et paraphrases ». « L'effet de lecture, poursuit-elle, est notable : les poèmes sont donnés à lire sans écran préliminaire, dans une nudité nouvelle qui relève d'un cran la force de la parole poétique de l'auteur [...]. »<sup>21</sup>. Cette force pourrait donc se surélever grâce à l'abandon progressif des cadres trop précis et trop directs de la parole : les frontières génériques s'effacent petit à petit et la forme vient, paradoxalement, moins de l'extérieur que de l'intérieur. Qu'est-ce à dire ? Dans la première ode à la Colonne, la force illocutoire du discours est évidente et la présence du sujet de la parole est comme

---

18. *Les Chants du crépuscule*, *ibid.*, p. 693.

19. *Ibid.*

20. D'ailleurs, Hugo, comme le suggère Jean-Marc Hovasse dans sa biographie (ouvrage cité), en retournant à cette date à la rédaction de *Notre-Dame de Paris* ne pourra s'empêcher de glisser ce qu'il pense de la colonne de la place Vendôme dans le chapitre « Paris à vol d'oiseau » : « [...] le Paris de Napoléon, à la place Vendôme : celui-là est sublime, une colonne de bronze faite avec des canons [...] » (*Notre Dame de Paris*, II, 2, éd. citée, vol. « Roman 1 », p. 589.)

21. Nicole Savy, Notices et notes dans édition citée, vol. « Poésie 1 », p. 1084.

incarnée alors que dans la seconde pièce, malgré la véhémence de la vindicte lancée contre les « rhéteurs embarrassés dans [leur] toge neuve »<sup>22</sup>, le recours à l'adresse dirigée vers Napoléon et la convocation du peuple de Paris situent le sujet de la parole dans une dimension moins tangible. La comparaison des premiers vers est significative. Là où la première ode introduit d'emblée la déclaration d'amour du poète à la colonne (« Débris du Grand Empire et de la Grande Armée, / Colonne d'où si haut parle la renommée ! / Je t'aime : l'étranger t'admire avec effroi. / J'aime tes vieux héros, sculptés par la Victoire ; / Et tous ces fantômes de gloire / Qui se pressent autour de toi »<sup>23</sup>), le poème des *Chants du crépuscule* laisse, dans les neuf premières strophes, la voix du récit raconter les exploits du grand homme. L'effacement du sujet lyrique participe ainsi d'une autre identité du discours cette fois marquée par un rôle moins immédiat puisqu'il est locutoire et narratif.

Cette introduction narrative sert plusieurs principes qui marquent l'inscription du discours dans une dimension de la parole poétique particulière. La stratégie énonciative consiste à désengager, désincarner ou plutôt distancier le sujet de la parole d'une part et, d'autre part, à créer un contexte dans lequel le locuteur peut s'adresser naturellement à un Napoléon élevé à la hauteur du mythe par le récit qui précède : « Car c'est lui qui, pareil à l'antique Encelade, / Du trône universel essaya l'escalade, / Qui vingt ans entassa, / Remuant terre et cieux avec une parole, / Wagram sur Marengo, Champaubert sur Arcole, / Pélion sur Ossa ! »<sup>24</sup>. Ce n'est donc plus le lieu historique, symbole de la mémoire patriotique, qui est l'objet immédiat du discours mais c'est le lien verbal et littéraire avec le grand homme en cela qu'il légitime la prise de parole du poète face aux petits rhéteurs de la Chambre. La septième et dernière séquence du poème peut dès lors laisser la parole à un « nous » moins strictement défini que dans la première ode (les Français d'une même génération), un « nous » qui s'étend au peuple de la liberté :

Tu seras bien chez nous ! – couché sous ta colonne,  
 Dans ce puissant Paris qui fermente et bouillonne,  
 Sous ce ciel, tant de fois d'orages obscurci,  
 Sous ces pavés vivants qui grondent et s'amassent,  
 Où roulent les canons, où les légions passent : –

---

22. *Les Chants du crépuscule*, édition citée, p. 696.

23. *Odes et Ballades*, édition citée, p. 189.

24. *Les Chants du crépuscule*, édition citée, p. 692-693.

Le peuple est une mer aussi<sup>25</sup>.

En cette fin du poème, la convocation de l'avenir répond, comme en écho, à l'évocation mythifiée ou mythologisée du passé dans le récit initial : le statut du discours change ainsi de format et s'ancre dans une volonté de vérité émancipée d'une situation d'énonciation et d'un contexte déterminés.

De la même façon, la symbolique du lieu historique est moins clairement prétextée, et superficielle au sens propre, que dans la première ode dont la frise enroulée était le support de l'imagination de l'auteur (« J'aime à voir sur tes flancs, Colonne étincelante, / Revivre ces soldats ... »<sup>26</sup>). La conception de l'histoire a changé entre les deux textes : de support lisible sur les parois de la colonne, l'histoire s'est muée en bruit profond aux limites indéfinies. De support / surface, la colonne elle-même s'est muée en spirale dont les deux extrêmes (le bas et le haut) n'apparaissent pas nettement et sont réversibles : si les cendres de Napoléon étaient enterrées sous la colonne et en cas de guerre civile comme étrangère, le « pèlerin pensif [...] Serait venu peser, à genoux sur la pierre, / Ce qu'un Napoléon peut laisser de poussière / Dans le creux de la main ! » et, plus loin, « [...] croire entendre, en haut dans tes noires entrailles, / Sortir du cliquetis des confuses batailles, / Des bouches du canon, / Des chevaux hennissants, des villes crénelées, / Des clairons, des tambours, du souffle des mêlées, / Ce bruit : Napoléon<sup>27</sup> ! » Dans ce seul passage du poème adressé directement à la colonne, la vision du poète aboutit donc à la reconstitution d'un corps à partir des os et des cendres de l'empereur sans oublier les « entrailles » de la colonne qui, quelques strophes plus haut, apparaissait comme le centre névralgique de Paris : à partir de son sous-bassement pourrait se soulever la cité entière : « Pourtant c'eût été beau ! lorsque, sous la colonne, / On eût senti présents dans notre Babylone / Ces ossements vainqueurs. »<sup>28</sup>. Ossements qui pourraient « germer » sous le « pavé qui remue »<sup>29</sup>. Le corps ainsi mentionné devient alors celui de l'histoire et du peuple, dimension dont la symbolique est plus profonde que celle ajoutée aux frises dans la première ode.

---

25. *Ibid.*, p. 698.

26. *Odes et Ballades*, édition citée, p. 189.

27. *Les Chants du crépuscule*, édition citée, p. 696.

28. *Ibid.*, pp. 695-696.

29. *Ibid.*, p. 696.

A travers le prisme d'un espace politique symbolisé par une colonne presque vivante la pièce des *Chants du crépuscule* déploie un discours qui, à l'image du sous-sol de la cité hanté par les cendres de l'Empereur si la Chambre ne s'y opposait par petitesse, tente de soulever le mythe napoléonien à la hauteur de la Liberté. Cette imbrication du discours et de l'image – pour ne pas dire l'imagination – éloigne ainsi l'ode à la colonne du conservatisme initial de 1827 (« Sachons [...] / Garder [...] / Les armures de nos aïeux »<sup>30</sup>) pour la déplacer vers l'intuition d'une langue à venir – une sorte de pointeau avant la mèche finale –, une langue encore en gestation, ou plutôt à l'état presque naturel, que la dernière strophe du poème met en lumière à partir de l'un de ces mots-images inventés par la langue hugolienne, celui du peuple-océan :

Le peuple est une mer aussi.

S'il ne garde aux tyrans qu'abîme et que tonnerre,  
Il a pour le tombeau, profond et centenaire  
(La seule majesté dont il soit courtisan),  
Un long gémissement, infini, doux et sombre,  
Qui ne laissera pas regretter à ton ombre  
Le murmure de l'Océan<sup>31</sup> !

### Structures du rêve

Il est une autre sphère dans laquelle la parole du poète a certainement droit de cité, celle du songe, autre monde, lieu désengagé, en apparence du moins, de l'univers de référence dans lequel évolue le poète. Cette sphère censée se désinscrire du réel n'en est pas moins un lieu de discours, discours codifié ne serait-ce que par le simple chemin qu'il emprunte à la tradition littéraire. Même si cet espace est largement représenté dans les années 1820-1830, il n'est explicitement mentionné que dans les poèmes dont titre varie autour du mot « rêve ». L'onirique y vaut moins pour le sujet abordé que comme le viatique dont s'empare la parole poétique.

Trois poèmes assez proches par leur date de composition mais appartenant à des recueils différents – « Rêves » dans les *Nouvelles Odes*, « Rêverie » dans les *Orientales* et « La Pente de la rêverie »

30. *Odes et Ballades*, édition citée, p. 194.

31. *Les Chants du crépuscule*, édition citée, p. 698.

dans *Feuilles d'automne* – font signe vers un espace d'écriture qui se désengage du réel mais le mettent en perspective. Si cet échantillon fait ici l'objet d'une rapide analyse c'est parce que chacun des trois poèmes évoque un espace inaccessible ou du moins fantasmatique que le poète cherche à susciter par le biais d'un discours dont le cadre est à chaque fois différent. Trois situations différentes d'énonciation mettent en place l'évolution du discours qui semble paradoxalement maîtriser moins et mieux tout à la fois l'indicible.

La première pièce de cette série – *Rêves* – exprime schématiquement le souhait du poète de se voir transporté dans une dimension céleste où le vers trouve son inspiration : « Qu'un songe au ciel m'enlève, / Que, plein d'ombre et d'amour, / Jamais il ne s'achève, / Et que la nuit je rêve / A mon rêve du jour<sup>32</sup> ! » Ce monde du rêve est le lieu d'origine de la langue du monde et représente la source de l'inspiration à laquelle le poète rêve de se désaltérer : « Là tout est comme un rêve ; / Chaque voix a des mots ; / Tout parle, un chant s'élève / De l'onde sur la grève, / De l'air dans les rameaux<sup>33</sup>. » Utopie au sens exact, ce lieu rêvé doit également être en dehors du temps : « C'est que j'aime ces âges / Plus beaux, sinon meilleurs, / Que nos siècles plus sages ; [...]»<sup>34</sup> La projection du locuteur dans cet espace met en place certes un art poétique préparatoire pour les *Ballades* qui suivent ce dernier poème des *Odes*, mais cette projection est également l'occasion de constituer le songe en tant que lieu de sédimentation de la pensée et du langage aussi bien que lieu d'origine de leur expansion : « Que toutes mes pensées / Viennent s'y déployer, / Et s'asseoir, empressées, / Se tenant embrassées, / En cercle à mon foyer<sup>35</sup>. » La double propriété du rêve devient alors indispensable à la constitution de la parole poétique en tant qu'elle est un réceptacle autant qu'un lieu de production, chambre d'écho, figure traditionnelle de la poésie romantique. Cet art poétique semble donc borné par une tradition qui isole le poète dans un lieu propice « aux chants où l'âme oisive / Se recueille en rêvant, / Sur une obscure rive / Où du monde n'arrive / Ni le flot ni le vent, [...]»<sup>36</sup> Mais l'intangibilité de ce lieu littéraire se transforme concrètement avec le discours cette fois explicite et moins conventionnel de la troisième séquence du poème : « On croit sur la falaise, / On croit dans les forêts, / Tant on respire à

---

32. *Odes et Ballades*, édition citée, p. 309.

33. *Ibid.*, p. 310.

34. *Ibid.*, p. 312.

35. *Ibid.*, p. 310.

36. *Ibid.*, p. 309.

l'aise, / Et tant rien ne nous pèse, / Voir le ciel de plus près<sup>37</sup> ! » L'asile inaccessible se rapporte alors plus à une situation *stricto sensu* de la parole qu'à la figure littéraire de la solitude. Le discours du poète prend une autre tournure et énonce le paradoxe suivant : pour mieux entendre les voix du monde, il faut s'en éloigner : « Mais, donjon ou chaumière, / Du monde délié, / Je vivrai de lumière, / D'extase et de prière, / Oubliant, oublié<sup>38</sup> ! » Au cours même du poème, l'évolution du sujet de la parole s'inscrit dans un discours qui cherche à s'annuler en tant que discours préétabli sur le monde : la dérivation syntaxique, que trace l'alliance du participe présent « oubliant » et du participe passé « oublié », souligne la volonté hugolienne de dire le monde à partir de ce qu'il a d'intime<sup>39</sup>, autrement dit à partir de son essence plutôt que de ses phénomènes, de sa langue plutôt que de ses discours ou des discours produits à son propos.

Les deux autres poèmes auxquels nous faisons allusion tendent à étendre la capacité d'action linguistique du rêve, comme si l'univers du rêve ou de l'hallucination s'élargissait à toutes les dimensions de la contemplation. La dérivation lexicale (plus exactement l'expansion polyptotique) de rêve en « Rêverie » dans les *Orientales* donne lieu dans les *Feuilles d'automne* à la fameuse « Pente de la rêverie » dont bien des échos se retrouvent dans les recueils ultérieurs. Le mouvement qu'induisent désormais les poèmes de la rêverie se différencie des simples « rêves » des *Odes* dans la mesure où il n'est plus uniquement ascensionnel mais participe d'une véritable *catabase* de la pensée, mouvement animé, et c'est son corollaire immédiat, par une volonté épistémique pour ne pas dire étologique. Dès lors, la *catabase* ressemble souvent paradoxalement à une *anabase* et c'est ce discours des origines, discours de recherche de la vérité, qui se met tout entier en danger. Le moment précis où l'imagination contemplative met en péril l'organisation du discours est le point qui nous intéresse ici. Ainsi, dans « Rêverie », écrit seulement trois mois après « Rêves », la question que nous nous posons concerne moins l'inspiration mise en scène par les trois strophes du poème que la question du sens de cette perte d'inspiration, la question même que pose le locuteur :

Oh ! Qui fera surgir soudain, qui fera naître,

---

37. *Ibid.*, p. 310.

38. *Ibid.*, p. 313.

39. Voir la préface aux *Odes* de 1822 : « La poésie, c'est ce qu'il y a d'intime dans tout », édition citée, p. 54.

Là-bas, – tandis que seul je rêve à la fenêtre  
Et que l'ombre s'amasse au fond du corridor, –  
Quelque ville mauresque, éclatante, inouïe,  
Qui, comme la fusée en gerbe épanouie,  
Déchire ce brouillard avec ses flèches d'or<sup>40</sup> !

Moment où la rêverie ne peut se définir que par la contemplation car qui d'autre que l'œil de la pensée du poète fera surgir « quelque ville mauresque », fera naître une vision ? Qui d'autre fera entendre la langue que met en place le poème qui suit précisément « Rêverie » ? « Extase » montre ainsi le fonctionnement et l'utilité de l'Orient, de cette ville mauresque dont il était déjà question dans la préface<sup>41</sup> et qui, par la rêverie à laquelle elle donne accès en même temps qu'elle en est le support, a préparé le territoire de la révélation de la nature.

J'étais seul près des flots, par une nuit d'étoiles.  
Pas un nuage aux cieux, sur les mers pas de voiles.  
Mes yeux plongeaient plus loin que le monde réel.  
Et les bois, et les monts, et toute la nature,  
Semblaient interroger dans un confus murmure  
Les flots des mers, les feux du ciel.

Et les étoiles d'or, légions infinies,  
A voix haute, à voix basse, avec mille harmonies,  
Disaient, en inclinant leurs couronnes de feu ;  
Et les flots bleus, que rien ne gouverne et n'arrête,  
Disaient en recourbant l'écume de leur crête :  
– C'est le Seigneur, le Seigneur Dieu !<sup>42</sup>

La complémentarité des deux poèmes « Rêverie » et « Extase » désigne ici le processus discursif nécessaire à la révélation essentielle, dans son essence, et non plus construite<sup>43</sup> ou approchée au moyen des récits ou des mises en scène que recèlent presque tous les poèmes des *Orientales*. Ici c'est une simple promenade du locuteur « près des

---

40. *Orientales*, édition citée, p. 527.

41. *Ibid.*, p. 412 : « Et puis, pourquoi n'en serait-il pas d'une littérature dans son ensemble, et en particulier de l'œuvre d'un poète, comme de ces belles vieilles villes d'Espagne, par exemple, où vous trouvez tout [...] »

42. *Ibid.*, p. 528.

43. La majorité des pièces des *Orientales* met en oeuvre un procédé narratif enchevêtré tel que plusieurs poèmes pourraient ensemble élaborer un système cohérent de références communes où apparaîtraient les mêmes personnages dans des situations différentes. De là l'extrême cohérence du recueil.

flots, par une nuit d'étoiles »<sup>44</sup>. La rêverie dont il est question à ce moment des *Orientales* est donc un objet du discours et une mise en perspective des moyens de ce discours même. Et ce diptyque qui fait passer de la rêverie à l'extase structure la poétique de Hugo en légitimant les *Orientales* en cela que l'inspiration de l'Orient lui donne accès à d'autres mondes que le sien. Ce qui est frappant dans « Extase », c'est que le sujet de la parole n'est pas celui qui interroge directement la mer et les étoiles. Simple témoin de cette conversation naturelle et métaphysique à la fois, le promeneur solitaire plonge d'abord son regard « plus loin que le monde réel » avant d'entendre les confus murmures peu à peu transformés par la vision-hallucination-extase en « mille harmonies » dont le secret est révélé au dernier vers. Cette structure binaire établie par les deux pièces « rêverie » et « extase » montre que le discours lyrique a partie liée avec la contemplation d'un spectacle imaginaire qu'il met lui-même en place et qui recèle à travers la voix ou la manifestation sensible des éléments qui le composent une langue que le poète est chargé de transcrire. Tout le problème est alors, à partir d'un lieu de la rêverie, d'élaborer une langue qui conserve la logique du discours lyrique et qui soit capable de manifester l'essence même de la langue : le Verbe. Le discours poétique devient, et c'est en cela qu'il est toujours en expansion, recherche d'une langue de la vérité<sup>45</sup>.

« La Pente de la rêverie » creuse cette recherche plus profondément, si l'on ose dire, en thématissant la descente vers l'indicible. Là où le locuteur poète cherchait à l'horizon les reflets de « quelque ville mauresque » contrastant avec « l'ombre [qui] s'amasse au fond du corridor », le locuteur des *Feuilles d'automne* fait le récit de son « voyage obscur »<sup>46</sup>, de la lente plongée de sa pensée et de son esprit dans le « flot inconnu »<sup>47</sup>. Le cadre discursif met en garde le lecteur : « Amis, ne creusez pas vos chères rêveries ; [...] »<sup>48</sup> et introduit le récit autoréférentiel (« L'autre jour, il venait de pleuvoir, car l'été, / Cette année, est de brise et de pluie attristé »<sup>49</sup>), schème discursif qui favorise progressivement l'expansion du poème vers le récit halluciné de la rencontre avec l'éternité. Le passage du récit

---

44. *Orientales*, édition citée, p. 528.

45. A la différence de Goethe, la vérité n'est pas fixée dans le poème mais la transcende.

46. *Les Feuilles d'automne*, édition citée, p. 631.

47. *Ibid.*, p. 634.

48. *Ibid.*, p. 631.

49. *Ibid.*

anodin au récit hallucinatoire dépouille le sujet du discours lyrique de sa chair mais aussi de sa pensée pour en faire un esprit. Le passage d'un monde à l'autre s'effectue ainsi lexicalement :

La Seine ainsi que moi laissait son flot vermeil  
Suivre nonchalamment sa pente, et le soleil  
Faisait évaporer à la fois sur les grèves  
L'eau du fleuve en brouillards et ma pensée en rêves !

Alors, dans mon esprit, je vis autour de moi  
Mes amis, non confus, mais tels que je les voi [...]»<sup>50</sup>.

Paradoxalement, l'évaporation de la pensée grandit le sujet lyrique qui devient esprit et peut percevoir ce qui serait invisible et incompréhensible dans l'ordre du discours référentiel. Ainsi accru, le « je » du discours est assez étendu pour comprendre ce lieu de la rêverie qu'il appelle « Babel du monde »<sup>51</sup> : « Tout parlait à la fois, tout se faisait comprendre »<sup>52</sup>.

Pas de réponse cependant, dans ce mélange des langues, à la question originelle. La réponse se trouve sous la « double mer du temps et de l'espace »<sup>53</sup>, lorsque le dernier mouvement du poème procède au déplacement du sujet acteur de la recherche du Verbe. Resserrement final des tensions entre le « Je » qui raconte et ses expansions lyriques ultimes, les derniers vers du poème basculent dans un type de récit fondateur : le « Je » raconte l'aventure de son esprit à la troisième personne : « Soudain il s'en revint avec un cri terrible, / Ebloui, haletant, stupide, épouvanté, / Car il avait au fond

---

50. *Ibid.*, p. 632.

51. *Ibid.*, p. 633. A ce propos, nous pourrions supposer que cette « Babel », qui évoque inmanquablement le babil du monde, fait signe vers le lieu de l'origine des langues comme utopie détruite par l'homme mais objet de la quête du poète : quand le langage et la langue ne faisaient qu'un... Rêve pré-romantique mis en pièce par cette errance du rêveur Hugo. Inconsciemment ou non, Hugo parle Hugo : cette apparente tautologie n'est pas une boutade mais, en quelque sorte, l'objet de notre quête. « Creuser la profondeur » est peut-être d'abord une affaire de langue qui tout à la fois s'émancipe de celle qui la constitue et y revient par le prisme le plus inattendu. Que l'on songe au fameux mot de Cambronne et à son rapport avec les *inferi* des *Misérables* jusqu'à « L'intestin de Léviathan » de Bruneseau – autre organe biblique structurant. Autrement dit, une question pourrait être formulée plus nettement : à quel moment Hugo parle-t-il Hugo ? A quelle époque, dans quel contexte de parole et suivant quelle évolution ?

52. *Ibid.*, p. 633.

53. *Ibid.*, p. 634.

trouvé l'éternité<sup>54</sup>. » Ce cri terrible s'oppose au long discours qui l'a fait éclater et manifeste l'extrême limite de la langue en même temps qu'il est objet de traduction par le locuteur. Tout se passe comme si le sujet lyrique avait éprouvé les frontières du discours ou comme s'il avait joué avec le feu de l'indicible de soi. C'est cette excavation infinie du rêve qui construit en creux le discours lyrique en quête de lui-même. Ce danger bâtisseur, si l'on peut dire, sera explicitement énoncé dans *Promontorium somnii* à propos de « la spirale vertigineuse » qu'est le « moi »<sup>55</sup>. Ici, donc, le discours se sauve lui-même en recouvrant ce cri final par un mot, par la langue, par une langue qui préfère se dire plutôt que se taire.

Ces quelques poèmes de la rêverie témoignent, nous semble-t-il, de l'évolution d'un discours poétique qui repousse les frontières de ce qu'il peut dire ou traduire, du sujet de la parole ou du monde qui l'entoure. Et ils mettent aussi en perspective un art poétique qui va bien au delà de lui-même en ce sens qu'il montre comment Hugo conçoit logiquement que le discours lyrique n'est pas là pour « rémunérer le défaut de la langue » mais pour y puiser tout ce qu'elle renferme et participer à son évolution et à son expansion.

## Conclusion

Pour conclure brièvement, nous pourrions concevoir les deux termes grecs « mythos » et « logos » comme les deux limites inversées du discours poétique hugolien. Tout se passerait comme si le Verbe ne se constituait qu'à travers la structure du discours, comme si l'origine de la langue naissait de ce qu'elle avait enfanté. La logique de l'expansion du discours ressortirait alors à la mise en œuvre de la construction jamais achevée d'une parole originelle, d'un mythe de la

---

54. *Ibid.*.

55. *Promontorium somnii* placé dans *Proses philosophiques de 1860-1865*, dans *édition citée*, vol. « Critique », p. 652-653 : « La rêverie est un creusement. Abandonner la surface, soit pour monter, soit pour descendre, est toujours une aventure. La descente surtout est un acte grave. Pindare plane, Lucrèce plonge. Lucrèce est le plus risqué. L'asphyxie est plus redoutable que la chute. De là plus d'inquiétude parmi les lyriques qui creusent le moi que parmi les lyriques qui sondent le ciel. Le moi, c'est là la spirale vertigineuse. Y pénétrer trop avant effare le songeur. Du reste toutes les régions du rêve veulent être abordées avec précaution. » Il est notable de voir l'auteur lyrique romantique rapproché de Lucrèce alors que le modèle lyrique traditionnel qu'est Pindare s'en éloignerait.

langue ou du mythe lui-même, mythe-horizon dont l'intérêt provient du simple fait qu'il se déplace toujours à mesure que le sujet de la parole veut l'atteindre. Tout comme la langue française, cette fois, il n'est pas fixé et ne pourra jamais l'être. Peut-être la poésie lyrique hugolienne provient-elle schématiquement de cette course-poursuite entre le *logos* et le *mythos* ?

Pour Foucault, le monde du discours est protégé du non-discours soit par le tabou, soit par la parole rationnelle scientifique, soit encore par la volonté de vérité, volonté de mythe qui résulterait du conflit du discours avec sa propre contingence<sup>56</sup>. Ce mouvement vers le mythe a le droit d'emprunter chez Hugo toutes les voies poétiques qu'il voudra : dès lors, qu'il soit entendu sous un angle pragmatique, fictionnel ou thématique, le discours lyrique s'échappe toujours remarquablement vers ce qui le précède en fuyant devant lui. C'est alors peut-être en ce sens que la langue ou plutôt, cette fois, le langage humain est toujours à réinventer, et en particulier au moment même où Hugo mûrit son œuvre poétique, au moment où la Révolution de 1789 et 93 commence à germer dans les esprits, la fin des années 1820, le début des années 1830, cette charnière entre la « queue du dix-huitième siècle » et le dix-neuvième siècle tel que l'entend Hugo dans *William Shakespeare* :

Le triple mouvement littéraire, philosophique et social du dix-neuvième siècle, qui est un seul mouvement, n'est autre chose que le courant de la révolution dans les idées. Ce courant, après avoir entraîné les faits, se continue immense dans les esprits<sup>57</sup>.

et plus loin, preuve que la littérature et la révolution sont choses finalement plus à faire qu'à dire :

Les écrivains et les poètes du dix-neuvième siècle ont cette admirable fortune de sortir d'une genèse, d'arriver après une fin de monde, d'accompagner une réapparition de lumière, d'être les organes d'un recommencement. Ceci leur impose des devoirs inconnus à leurs devanciers, des devoirs de réformateurs intentionnels et de civilisateurs directs. Ils ne continuent rien ; ils refont tout<sup>58</sup>.

---

56. Voir Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Leçon inaugurale au Collège de France en 1970.

57. *William Shakespeare*, III, 2, « Le dix-neuvième siècle », édition citée, p. 432.

58. *Ibid.*, p. 434.



Où l'on entend parler  
Hugo et ses personnages



## **L'invective politique de V. Hugo : serment, énoncé performatif, impératif moral. Le cas de *Napoléon le Petit***

Patricia WARD

«L'Alchimie du serment»

La réception de *Napoléon le Petit* en 1852 fut extraordinaire. En moins de deux semaines après sa publication en août, le livre se vendit à 8 500 exemplaires; en décembre, 38 500 exemplaires circulaient clandestinement en France<sup>1</sup>. Rédigé entre le 14 juin et le 12 juillet, l'œuvre fut publiée le jour même du débarquement de Victor Hugo à Jersey, soulignant ainsi son nouveau rôle de porte-parole des proscrits. Le livre marque la fin de son évolution politique vers la gauche, évolution déjà sensible le 9 juillet 1849 dans son discours à l'Assemblée sur la misère<sup>2</sup>. L'attaque violente et *ad hominem* contre Louis Bonaparte a attiré l'attention des critiques et des historiens, notamment Karl Marx dans sa préface du *Dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte*. « Victor Hugo se contente d'invectives amères et spirituelles contre l'auteur responsable du coup d'Etat. [...] Il ne se rend pas compte qu'il le grandit ainsi, au lieu de le diminuer, en lui attribuant une force d'initiative personnelle sans exemple dans l'histoire<sup>3</sup>. »

La réception de *Napoléon le Petit* et la violence de l'attaque hugolienne sont illustrées par « L'Homme a ri » dans *Châtiments* (III, 2). L'épigraphe est tirée des *Journaux élyséens*, août 1852:

- 
1. Graham Robb, *Victor Hugo*, W.W. Norton, New York et Londres, 1997, p. 320.
  2. Michel Winock, *Les Voix de la liberté, Les écrivains engagés du dix-neuvième siècle*, Editions du Seuil, 2001, p. 353.
  3. Cité par Jean Bruhat dans « Victor Hugo, Historien du deux- décembre » dans *Victor Hugo, Œuvres complètes*, édition chronologique dirigée par Jean Massin, Club Français du Livre, 1967-1971, t. VIII, p. 15. Dans les références ci-dessous cette édition est désignée par CFL.

« M. Victor Hugo vient de publier à Bruxelles un livre qui a pour titre: *Napoléon le Petit*, et qui renferme les calomnies les plus odieuses contre le prince-président. » Suit la réaction de Louis Bonaparte à la réception du livre. Il l'examine, sourit, et répond, « Voyez messieurs, voici Napoléon le Petit, par Victor Hugo le Grand. »

La réplique du poète imite un énoncé performatif, infligeant à Louis Bonaparte la punition des forçats.

Dans ton triomphe abject, si lugubre et si prompt,  
 Je t'ai saisi. J'ai mis l'écriveau sur ton front;  
 [...]
   
 L'histoire à mes côtés met à nu ton épaule,  
 Tu dis : je ne sens rien! Et tu nous railles, drôle,  
 Ton rire sur mon nom gaîment vient écumer;  
 Mais je tiens le fer rouge et vois ta chair fumer<sup>4</sup>.

Certains critiques ont remarqué que l'argumentation de *Napoléon le Petit* est fondée sur le serment prêté par Louis Bonaparte le 20 décembre 1848. Citons ici l'essai de Jacques Seebacher, « La prise à partie de Louis-Napoléon »<sup>5</sup>. Selon lui, Hugo fait apparaître la République de 48, qui supprime le serment administratif et instaure celui du Président, comme la consécration de tous les efforts du parlementarisme bourgeois depuis 89. Louis-Napoléon viole son serment et en impose un à tous les agents et fonctionnaires de l'Etat. Comment y croire? Comment y croirait-il lui-même ?

Dans le contexte du coup d'état, « l'alchimie du serment »<sup>6</sup> devient la métaphore de la duplicité du nouveau régime. Mais, le serment et la thématique qui l'entoure une fois décrits par la théorie linguistique permettent de comprendre comment Hugo endosse son nouveau rôle d'être le Dante des proscrits. C'est le sujet de cet essai.

### « L'abominable parjure »

Le premier acte du drame a lieu le 20 décembre 1848 à

4. V. Hugo, *Œuvres complètes*, R. Laffont, « Bouquins », 15 vol., 1985-86 et 2002, vol. « Poésie II », p. 65. Les références seront données dans cette édition, sans répéter le nom du volume lorsqu'il s'agit de *Châtiments* et de *Napoléon le Petit* qui se trouve au volume « Histoire ».

5. Dans *Romantisme*, 18, n° 60 (1988), p. 7.

6. La formule est de J. Seebacher, dans l'article cité.

l'Assemblée Constituante. Le « citoyen Charles-Louis-Napoléon Bonaparte » prête serment, jurant fidélité à la République et à la Constitution. Au début de *Napoléon le Petit*, Hugo décrit avec précision cette séance solennelle. Les articles pertinents de la Constitution sont cités, suivis du décret du 2 décembre 1851. Les choix lexicaux soulignent le fait que la trahison est une trahison linguistique. « Ce crime contient tous les crimes, la trahison dans la conception, le parjure dans l'exécution<sup>7</sup>. » Le portrait du président qui en résulte est celui d'un « homme de silence et de nuit<sup>8</sup> ». Le serment de Louis Bonaparte est un énoncé performatif, inversé en parjure en 1851. Cette thématique complexe du serment est à la base de toute l'invective contre Louis Bonaparte.

Notons d'abord que le serment, ou le pacte mutuel qui est un contrat, figure plusieurs fois dans les œuvres des années 1820 et 1830 ; l'exemple d'Hernani est le plus connu. Dans l'acte 3, scène 7, Hernani serre la main de Don Ruy Gomez, en lui donnant le cor qui lui cède le droit d'exiger la mort du jeune héros. Puis, dans l'acte 5, scène 3 au moment où le cor sonne, Hernani crie, « Il le veut! Il le veut! Il a mon serment! » Dans la scène 5, à Hernani qui hésite devant les conséquences de la parole donnée Don Ruy Gomez répond : « Non, ce n'est qu'un parjure et qu'une trahison. »

« Je le jure ». Le serment, à la première personne et au présent est un performatif dans le sens le plus strict. J.-L. Austin, philosophe analytique, le définit ainsi : « Produire l'énonciation est exécuter une action (on ne considère pas, habituellement, cette production-là comme ne faisant que dire quelque chose)<sup>9</sup>. » Emile Benveniste commente : « un énoncé performatif n'a de réalité que s'il est authentifié comme *acte*. Hors des circonstances qui le rendent performatif, un tel énoncé n'est plus rien<sup>10</sup>. »

Parmi les critiques hugoliens, Anne Ubersfeld a fait l'analyse de quatre actes de langage dans l'œuvre théâtrale: « la prédiction-malédiction-bénédiction ; la supplication ; le pacte ; la révélation-démasquage<sup>11</sup>. »

---

7. I, 3, p. 8.

8. P. 70.

9. J. L. Austin, *How To Do Things With Words. Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane, Le Seuil, 1990, p. 42.

10. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Gallimard, 1960, p. 269. Voir C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours, théorie et fonctionnement*, Nathan, 2001, pour une synthèse des théories de la pragmatique, surtout des conditions de réussite des actes de langage, pp. 28-31.

11. Anne Ubersfeld, « L'ANANKE du discours », in *Hugo le fabuleux*, éd. Jacques Seebacher et Anne Ubersfeld, Seghers, 1985, p. 299.

Hugo n'a lu ni Austin, ni Benvéniste, ni Ubersfeld, mais il comprend instinctivement la nature du serment et explore toutes les conséquences de celui prêté par Louis Bonaparte et de son parjure.

Car il met en question l'ordre même du langage et, par lui, de la société. Celui qu'il impose est destructeur des conventions linguistiques dont tout contrat dépend et, d'abord, le contrat social. Si bien que Hugo dénonce le mode discursif du coup d'Etat comme une série d'inversions, de substitutions et de noms inappropriés. Le nouveau régime est un régime de déconstruction linguistique.

A l'heure qu'il est, grâce à la suppression de la tribune, grâce à la suppression de la presse, grâce à la suppression de la parole, de la liberté et de la vérité, suppression qui a eu pour résultat de tout permettre à M. Bonaparte, mais qui a en même temps pour effet de frapper de nullité tous ses actes sans exception [...], aucun homme, aucun fait, n'ont leur vrai nom; le crime de M. Bonaparte n'est pas crime, il s'appelle nécessité; le guet-apens de M. Bonaparte n'est pas guet-apens, il s'appelle défense de l'ordre; les vols de M. Bonaparte ne sont pas vols, ils s'appellent mesures d'Etat [...]<sup>12</sup>.

Au bout du compte, les vrais ennemis du régime sont-ils le livre ? la presse ? Non, répond Hugo : « C'est toi, pensée, c'est toi, raison de l'homme, c'est toi, Providence, c'est toi, Dieu<sup>13</sup>. » Le serment violé, la constitution renversée, l'inversion de toute signification, linguistique et historique, l'irréligion ne font qu'un. Le système d'ordre proclamé par le dictateur est fondé sur un chaos général.

Ceci étant donné que le dictionnaire de l'Académie n'existe plus, qu'il fait nuit en plein midi, qu'un chat ne s'appelle plus un chat [...] que la justice est une chimère, que l'histoire est un rêve [...] que Louis Bonaparte est identique à Napoléon le Grand, que ceux qui ont violé la Constitution sont des sauveurs et que ceux qui l'ont défendue sont des brigands, en un mot, que l'honnêteté humaine est morte, soit! alors j'admire ce gouvernement. Il va bien. Il est modèle en son genre<sup>14</sup>.

---

12. I, 4, p. 10.

13. II, 11, p. 42.

« Un serment! [...] Quelle farce infâme! »

Un serment est sacré, aux yeux de Hugo, parce qu'il réalise dans le langage cet absolu dont l'autre nom est Dieu et faute duquel plus rien n'a sens ni valeur. Cette radicalisation du thème de l'honneur lié au serment d'Hernani, par exemple, et à la responsabilité de l'auteur de théâtre, conduit Hugo à voir dans Louis Bonaparte bien plus que le coupable d'un parjure : son incarnation.

Qu'est-ce que c'est que Louis Bonaparte? c'est le parjure vivant, c'est la restriction mentale incarnée, c'est la félonie en chair et en os, c'est le faux serment coiffé d'un chapeau de général et se faisant appeler monseigneur<sup>15</sup>.

Le comble, c'est le serment administratif exigé par Bonaparte après le coup d'Etat, qui porte l'odieux au ridicule et excite moins la colère que le sarcasme. « Donc Louis Bonaparte prend le serment au sérieux. Vrai, il croit à ma parole, à la tienne, à la vôtre, à la leur; il croit à la parole de tout le monde, excepté à la sienne<sup>16</sup>. »

Dans ses *Souvenirs* de la Révolution de 1848, Alexis de Tocqueville décrit la fête de la Concorde comme une parodie des fêtes de la Révolution de 1789. Mieux qu'une parodie, Hugo voit dans ces serments administratifs une «farce infâme». Les inversions se répètent. Le serment solennel, prêté devant Dieu, la nation, et l'Assemblée, « ce n'est rien ». Mais le serment prêté sous la contrainte à « l'homme qui lui-même a brisé son serment, oh! ce serment-là est sacré ! »<sup>17</sup>.

Dans le texte hugolien, dense, bourré de catalogues, de périodes, de synonymes, d'apostrophes, la parodie du serment sous le nouveau régime devient un trope ayant sa force intrinsèque. « Serment partout », à prix variable. Les académiciens en prêtent. « Une des vertus du serment à Louis Bonaparte, c'est que, selon qu'on le refuse ou qu'on l'accorde, ce serment vous ôte ou vous rend les talents, les mérites, les aptitudes »<sup>18</sup>. A la fin, c'est un objet, une chose sans vie et sans valeur, un bibelot d'inanité. « Qu'est-ce que M. Bonaparte fait de tous ces serments-là? en fait-il

---

14. *Ibid.*

15. VII, 1, p. 113.

16. *Ibid.*, p. 114.

17. *Ibid.*

18. VII, 3, p. 116.

la collection? où les met-il<sup>19</sup> ? »

« Cet homme [...] qui était Dieu, en ce sens qu'il menait des événements<sup>20</sup> »

Cette « alchimie du serment » s'opère dans le contexte politique du parlementarisme, idéalisé par Hugo et abrogé par Louis Bonaparte. De 1789 à 1848, la représentation, qu'on peut juger mythique, de l'orateur révolutionnaire est d'une importance capitale parce que sa parole, dans le contexte hugolien, est un énoncé performatif au sens où elle est parole efficiente.

Sans doute l'origine, inconsciente peut-être, du paradigme hugolien de l'orateur agissant sur la société et sur l'Histoire se trouve-t-elle dans le mémorable défi lancé au roi par Mirabeau le 23 juin 1789 : « Allez dire à votre maître que nous sommes ici par la volonté du peuple, et qu'on ne nous en arrachera que par la puissance des baïonnettes<sup>21</sup>. » L'Histoire fit de ce mot le premier acte de la Révolution parce qu'il soumettait la volonté du Roi à la souveraineté du peuple représenté par ses élus.

Pour Hugo, dès 1834, Mirabeau « était Dieu, en ce sens qu'il menait des événements ». En 1852, la même idée reçoit une extension radicale : « Du verbe de Dieu est sortie la création des êtres; du verbe de l'homme sortira la société des peuples<sup>22</sup>.

Logocentrique, la pensée de la langue chez Hugo implique l'idée d'un *logos* actif et créateur. La parole, dans le contexte politique, relève couramment performatif, mais Hugo dépasse les limites d'un pragmatisme à la manière d'Austin, dont la description du langage commun s'abstient de tout métaphysique. Hugo, lui, reconnaît aux grands orateurs de la tribune—une puissance ontologique, celle du *Logos*, qui est Dieu comme *Verbe*.

Plusieurs renvois intertextuels à la Révolution de 1789 jouent du contraste entre cette parole efficiente de l'orateur, créant l'avenir du peuple, et la dénaturation du Verbe par un Louis Bonaparte traître non seulement à sa parole mais au langage. Telle est cette comparaison avec Marat élargie en portrait du dictateur.

Au centre est l'homme; l'homme que nous avons dit ; l'homme

19. VII, 6, p. 121.

20. « Sur Mirabeau » (1834), éd. citée, vol. « Critique », p. 220.

21. Au sujet de V. Hugo et Mirabeau, voir mon « Hugo et le mythe de Mirabeau au XIX<sup>e</sup> siècle » dans *Hugo le fabuleux*, ouv. cité, p. 335-346.

22. V, 5, p. 92.

punique; l'homme fatal, attaquant la civilisation pour arriver au pouvoir [...] ; quelque chose comme Marat prince, au but près, qui, chez Marat, était grand et, chez Louis Bonaparte, est petit ; l'homme qui tue, qui déporte, qui exile, qui expulse [...] ; cet homme au geste accablé, à l'œil vitreux, qui marche d'un air distrait au milieu des choses horribles qu'il fait, comme une sorte de somnambule sinistre<sup>23</sup>.

Le livre « Le Parlementarisme », plus loin, crée un autre intertexte, soulignant les limites de Louis Bonaparte comme chef d'état. Le lecteur note que son geste «accablé» est en contraste avec le geste «d'empire» de l'orateur, évoqué dans le chapitre « Ce que c'est que l'orateur » où l'orateur est le semeur qui sème l'avenir, « œuvre sainte et merveilleuse » qui réapparaîtra plus tard dans le poème « Saison des semailles. Le soir ». L'orateur à la tribune, dont Mirabeau reste le modèle, est sublime, jouissant d'un pouvoir mystérieux.

Un mot tombé de la tribune prend toujours racine quelque part et devient une chose. Vous dites: ce n'est rien, c'est un homme qui parle; et vous haussez les épaules. Esprits à courte vue! c'est un avenir qui germe; c'est un monde qui éclôt<sup>24</sup>.

Louis Bonaparte contrecarre l'avenir que fait advenir en l'anticipant la pensée libre. Il est « homme de silence et de nuit ».

Ainsi se comprend que, sans enjolivement rhétorique mais avec une grande rigueur logique, la tradition parlementaire puisse recevoir, sous le nom de tribune, l'aspect d'une véritable transfiguration et sa destruction celui d'un déicide.

Voilà ce qu'était, voilà ce que faisait pour la France la tribune, prodigieuse turbine d'idées, gigantesque appareil de civilisation, élevant perpétuellement le niveau des intelligences dans l'univers entier, et dégageant, au milieu de l'humanité, une quantité énorme de lumière.

C'est là ce que M. Bonaparte a supprimé<sup>25</sup>.

---

23. II, 8, p. 32.

24. V, 6, p. 93.

25. V, 7, p. 94.

« Toute morale est niée par un tel serment<sup>26</sup> »

Dans sa « présentation » de *Napoléon le Petit*, Henri Guillemin suggère que ce n'est pas la « puissance d'un talent déchaîné » que le lecteur retient de cette œuvre, mais « la découverte du Bien et du Mal » par de Hugo<sup>27</sup>, Louis Bonaparte étant « l'incarnation du Mal ». Je dirais plutôt que le lecteur découvre dans ce texte une vision morale du monde, qui marquera les grands ouvrages des années de l'exil. Elle s'exprime, dans une apostrophe à Louis Bonaparte, au livre intitulé « L'absolution », dans la constatation du bien et du mal – « Il y a deux choses dans ce monde, apprenez cette nouveauté, qu'on appelle le bien et le mal. » – et dans ce qui la fonde : la liberté et la responsabilité inhérentes à l'être humain.

L'homme, sachez encore cette particularité, est un être pensant, libre dans ce monde, responsable dans l'autre. [...] La vie n'est pas sa proie. Par exemple, pour passer de zéro par an à douze cent mille francs il n'est pas permis de faire un serment, qu'on n'a pas l'intention de tenir [...] <sup>28</sup>.

Les conséquences de l'acte sont le critère de sa moralité. « Quoi! quand on médite “un grand acte” il faudrait passer son temps à s'interroger sur ce qui pourra résulter du parti qu'on prend<sup>29</sup> ! »

La conscience borne la puissance dans une dramatique confrontation.

[...] on est despote, on est tout-puissant; quelqu'un qui est perdu dans l'obscurité, un passant, un inconnu se dresse devant vous et vous dit : Tu ne feras pas cela.

Ce quelqu'un, cette bouche qui parle dans l'ombre, qu'on ne voit pas, mais qu'on entend, ce passant, cet inconnu, cet insolent, c'est la conscience humaine <sup>30</sup>.

Cette voix dans l'obscurité sera plus tard la voix de l'abîme du poème « Ce que dit la bouche d'ombre », ici, elle concrétise la puissance morale, toujours plus grande que celle du pouvoir. Dans son essai déjà cité, « L'ANANKE du discours », Anne Ubersfeld suggère que le héros/anti-héros théâtral, empiégé dans un pacte, « est incapable de s'affirmer par la parole, d'assurer par

---

26. VII, 4, p. 117.

27. CFL, VIII, p. 412.

28. VI, 6, p. 106.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*, p. 107.

l'éloquence sa réussite dans le monde. [...] Il ne peut construire une parole vraie et entendue, que par l'affirmation suicidaire de soi<sup>31</sup>. » La voix, ou la parole, en jugement reste un énoncé performatif, ou, pour introduire une autre notion tirée de l'analyse pragmatique d'Austin, un acte illocutoire, exigeant une réponse. Mais cette énonciation est transformée en impératif éthique.

Retournons au serment. Sa signification est finalement élargie par la vision hugolienne de la responsabilité éthique. A la fin du livre VII, Hugo met en contraste deux hommes. Le premier, préfiguration des *Misérables* est « une âme aveugle ». « La société en a fait une bête brute, la faim en a fait une bête fauve. Il attend les passants au coin d'un bois et leur arrache leur bourse. On le prend et on l'envoie au bagne. » Le second est un juge, janséniste, dévot, bien né.

Cet homme lettré, cet homme scrupuleux, cet homme religieux [...] se tourne vers le parjure triomphant, et de la même bouche, de la même voix dont, si le traître eût été vaincu, il eût dit: criminel, je vous condamne aux galères, il dit: monseigneur, je vous jure fidélité!

Prenez une balance, mettez dans un plateau ce juge et dans l'autre ce forçat, et dites-moi de quel côté cela penche<sup>32</sup>. » Bref, c'est le serment, « sublime permission d'affirmer donnée par Dieu à l'homme » qui fait de l'être humain un être moral. Le serment est une sorte d'impératif catégorique en ce qu'il est le moment où l'individu, si faible soit-il, affirme sa responsabilité de ses actes, sa liberté et fait triompher du temps son identité à lui-même.

[...] l'homme, à un jour donné, cet être frissonnant, chancelant, misérable, hochet de hasard [...] sent qu'il y a en lui quelque chose de plus grand que l'abîme, l'honneur; de plus fort que la fatalité, la vertu; de plus profond que l'inconnu, la foi; [...] et fier, serein, tranquille, créant avec un mot un point fixe dans cette sombre instabilité qui emplit l'horizon, comme le matelot jette une ancre dans l'Océan, il jette dans l'avenir son serment<sup>33</sup>.

Telle est l'alchimie du serment, devenu symbole cristallisé de la moralité-humaine. Il sera plus tard à la clé de la signification des *Misérables*.

---

31. *Hugo le fabuleux*, p. 305.

32. VII, 5, p. 120-121.

33. VII, 6, p. 122.

« Cette voix qui proteste dans l'ombre, c'est la mienne<sup>34</sup> »

D'où vient l'autorité de la voix qui parle dans *Napoléon le Petit*, apostrophant Louis Bonaparte et la France? D'abord de la supériorité morale que donne le courage et le sacrifice de soi. Dans le début, Hugo se présente comme un membre de l'opposition, un de ceux qui ont combattu et accepté la proscription. « Celui qui écrit ces lignes est de ceux qui n'ont reculé devant rien<sup>35</sup>. » La droiture donc et l'éveil contre l'avachissement somnolant. « Il est temps [...] que ce monstrueux sommeil des consciences finisse<sup>36</sup>. » « Ce livre n'a pas d'autre but que de secouer ce sommeil<sup>37</sup>. » Et la longue mémoire de l'Histoire contre l'illusion et l'oubli.

[...] sachez cela, monsieur, Néron n'aurait pas été « absous »; il eût suffi qu'une voix, une seule voix sur la terre, la plus humble et la plus obscure, s'élevât au milieu de cette nuit profonde de l'empire romain et criât dans les ténèbres: Néron est un parricide! pour que l'écho, l'éternel écho de la conscience humaine répêât à jamais [...] : Néron a tué sa mère!

Eh bien ! cette voix qui proteste dans l'ombre, c'est la mienne. Je crie aujourd'hui, et, n'en doutez pas, la conscience universelle de l'humanité redit avec moi : Louis Bonaparte a assassiné la France ! Louis Bonaparte a tué sa mère<sup>38</sup> !

En se faisant voix de l'ombre, ailleurs de l'inconnu, le texte s'offre à sa réénonciation ; cette conscience humaine parlante est la nôtre.

L'alchimie éblouissante de cette thématique du serment transforme le livre *Napoléon le Petit* dans sa totalité en « macro-acte » de langage ou en macro-performatif, en performatif complexe<sup>39</sup>. Le livre est la voix, la parole, l'énoncé performatif qui, comme la parole des orateurs révolutionnaires, mènera des « événements ». Le livre, cet acte, est aussi la conscience morale qui démasque les mensonges d'une époque. « Aux yeux de la France, aux yeux de l'Europe, le 2 décembre est encore masqué. Ce livre

34. VI, 9, p. 112.

35. I, 2, p. 8.

36. I, 3, *ibid.*

37. I, 4, p. 10.

38. VI, 9, p. 112.

39. Kerbrat-Orecchioni décrit la notion de « macro-acte », p. 158. Richard Ohmann suggère que la littérature imite un acte de discours, que c'est un « quasi-speech act » dans « Speech Acts and the Definition of Literature », *Philosophy and Rhetoric*, 4, n° 1 (1971), 1-19.

n'est pas autre chose qu'une main qui sort de l'ombre et qui lui arrache le masque<sup>40</sup>. »

La logique de cette thématization nous mène à la conclusion que toute l'invective hugolienne des années d'exil est un macro-performatif ou devient un acte illocutoire complexe. La puissance de la parole, c'est-à-dire de la voix de Victor Hugo, est tout ce qui reste de la tradition des grands orateurs de la révolution de 1789. Cette voix de l'ombre « mène des événements », transformant un avenir distant en un présent de résistance et de révolution.

---

40. I, 4, p. 11.



*Verba manent* :  
Les « Mémoires parlés » de Victor Hugo

Vincent LAISNEY

« Je trouve souhaitable que la critique [...] se borne à de savantes incursions dans le domaine qu'elle se croit le plus interdit et qui est, en dehors de l'œuvre, celui où la personne de l'auteur, en proie aux menus faits de la vie courante, s'exprime en toute indépendance, d'une manière souvent si distinctive<sup>1</sup>. »

« Tu me fais dire des choses magnifiques<sup>2</sup>. »

« On a publié les *Conversations de Goethe*. Un Eckermann recueillera un jour les *Conversations de Victor Hugo*, prédit Jules Claretie dans ses *Souvenirs intimes*. Et d'ajouter, pour expliquer l'intérêt d'une telle entreprise: « ces miettes du génie valent de n'être point perdues<sup>3</sup>. » Pour avoir lui-même durant vingt ans ramassé quelques-unes de ces miettes à la table du « Maître », Jules Claretie en savait plus que quiconque l'inestimable valeur. Aussi lui paraît-il tout naturel en 1902, tandis que le *Post-scriptum de ma vie* vient de paraître, d'appeler de ses vœux la publication d'un « *Post dictum* » qui rassemblerait, sur le modèle du « *Tas de pierres* », tous ces mots que le poète a dits et que des témoins de passage ont transcrits, toutes ces paroles que le Génie a prononcées et que des sténographes ont enregistrées. « Avec tous les propos tombés de ses lèvres, insiste encore Claretie, — souvenirs de jeunesse, batailles de l'Empire,

---

1. André Breton, *Nadja*, Gallimard, Nrf, 1928, p. 14-15.

2. Lettre de Victor Hugo à Charles Hugo du 7 juillet 1867 (à propos du *Victor Hugo en Nouvelle Zélande*).

3. Jules Claretie, *Victor Hugo. Souvenirs intimes*, Librairie Molière, [1902], p. 93-94.

batailles littéraires de 1830, et Rabbe et Carrel et Nodier, [...] — quel livre on pourrait écrire<sup>4</sup> ! ». Ce livre virtuel, ces « *Mémoires parlés*<sup>5</sup> » comme il les qualifie joliment, Jules Claretie n'est pas le seul à l'avoir rêvé : d'autres, qui, comme lui, avaient eu le privilège de s'entretenir avec le poète, furent tentés à leur tour de fixer la parole du prophète, tel Paul Chenay dans son *Victor Hugo à Guernesey*, avouant regretter de n'avoir pas pu sténographier une fabuleuse improvisation<sup>6</sup> de Hugo au bord de la mer. Certains sont passés à l'acte : Adèle Hugo<sup>7</sup>, la première<sup>8</sup>, à partir de 1852, Gustave Rivet<sup>9</sup> en 1874, Richard Lesclide<sup>10</sup> en 1885, et surtout Paul Stapfer<sup>11</sup> en 1905. Avec ce dernier, l'auteur des *Souvenirs intimes* eût sans doute pu dire que Hugo avait enfin rencontré son Eckermann. Ses *Souvenirs personnels*, qui sont, comme le titre ne l'indique pas, la transcription littérale de ses entretiens quotidiens avec le poète<sup>12</sup>, sont en effet, et

---

4. *Ibid.*, p. 118.

5. *Ibid.*, p. 135.

6. « Ce qui rend ce souvenir inoubliable, c'est la parole du maître qui s'harmonisait si bien avec le paysage qui lui servait de théâtre. Il aurait fallu sténographier son improvisation pour en garder le souvenir exact [...] » (Paul Chenay, *Victor Hugo à Guernesey. Souvenirs inédits de son beau-frère Paul Chenay*, Félix Juven, [1902], p. 61-63)

7. *Le Journal d'Adèle Hugo*, introduction et notes par Frances Vernor Guilles, Lettres Modernes-Minard, « Bibliothèque Introuvable », t. I, 1852 ; t. II, 1971 ; t. III, 1984 ; t. IV (éd. F. V. Guilles et Jean-Marc Hovasse), 2002.

8. Adèle tient visiblement à cette priorité puisqu'elle écrit sur un brouillon : « Quant au *Journal de l'Exil*, j'avais eu la première le travail et le courage. Mes premières pages ont été écrites en 1852, trois ans avant celles de M. Guérin, quatre ans avant celles de M. Kesler, et cinq ans avant celles de M. Auguste. J'ai sur tous <mot illisible> un avantage : celui de la priorité. » (extrait d'un manuscrit cité par Frances Vernor Guilles dans sa préface au *Journal* (ouvrage cité, t. I, p. 26)) Il faut croire d'ailleurs d'après ceci que Kesler et Guérin se livraient également à l'enregistrement des faits, gestes et paroles du poète exilé.

9. Gustave Rivet, *Victor Hugo chez lui*, M. Dreyfous, [1874].

10. Richard Lesclide, *Propos de table de Victor Hugo*, Paris, E. Dentu, 1885 (réédité partiellement sous le titre *Victor Hugo chez lui. Souvenirs insolites de Victor Hugo par son secrétaire particulier*, R. Castells, 1998).

11. Paul Stapfer, *Victor Hugo à Guernesey. Souvenirs personnels*, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1905 (réédité dans *Victor Hugo, Œuvres complètes*, éd. J. Massin, Club Français du Livre, 1967-1971, t. XIII). Nos citations renvoient à cette édition. Nous laissons volontairement de côté dans cette étude le *Victor Hugo raconté*, qui, en dépit de son dispositif (Victor Hugo raconte, Mme Hugo transcrit), s'assimile plus, en tant qu'œuvre construite (c'est une biographie), à une collaboration concertée qu'au produit d'une sténographie improvisée, et qui par ailleurs accorde moins de place à la parole qu'au récit.

12. Arrivé en août 1866 à Guernesey pour y enseigner le français au collège Elizabeth, Stapfer rend sa première visite à Hugo le 28 août. Les entretiens se succèdent jusqu'au début de l'année 1867. De février à octobre 1867, longue

de loin, ce qui se rapproche le plus des *Conversations de Goethe avec Eckermann*. Mais pour que le rêve de Claretie fût complètement réalisé, il eût fallu encore coudre ensemble tous ces morceaux dispersés de conversations, rassembler tous ces « tas de miettes » et, surtout, y ajouter ces milliers de miettes géniales disséminées dans les mémoires, les correspondances et les journaux intimes<sup>13</sup>.

Avec le recul, tous ces efforts pour recueillir la parole tombée de la bouche du « Maître », *a fortiori* l'utopie d'une œuvre *parlée* qui compléterait et parachèverait l'œuvre écrite, nous semblent relever de l'hugolâtrie. Plus personne ne songerait sérieusement à mettre les procès-verbaux de la parole hugolienne sur le même plan que les écrits de Hugo. En raison de leur statut hybride, ni voix, ni signe, ni parole ni écriture, ni tout à fait de Hugo, ni tout à fait de son greffier, on préfère aujourd'hui maintenir ces textes à distance raisonnable de l'œuvre, dans sa périphérie *documentaire*, sur le même plan, par exemple, que les comptes rendus des tables parlantes. Notre propos n'est pas de plaider pour la réhabilitation de ce pan oublié de la production hugolienne, encore moins de promouvoir son entrée dans les œuvres complètes, mais d'accorder un minimum d'attention critique à la parole de Hugo en déterminant notamment quelle place elle prend, et surtout quel statut elle occupe dans son activité. Encore doit-on préciser que la parole qui nous occupe ici, n'est pas la parole comme *discours* (celle du théâtre par exemple) ni même la parole des « discours » (parlementaires par exemple) : c'est la parole saisie dans son énonciation pure et immédiate, improvisée et non préméditée, transcrite et non écrite. Dans *Paroles de Hugo*, Anne Ubersfeld s'est demandé comment, chez Hugo, l'écriture devenait parole<sup>14</sup>. Notre interrogation suivra le chemin inverse : nous nous attacherons non pas à comprendre le *devenir-parole* de son écriture, mais à comprendre, pourrait-on dire, le *devenir-écriture* de sa parole.

---

interruption due, pour moitié au fait que Stapfer n'a pas conservé de notes durant cette période, et pour l'autre moitié à l'absence de Hugo (il est en voyage en Belgique et Hollande de juillet à octobre). Stapfer reprend sa « chronique de la vie de Victor Hugo » le 20 octobre 1867 et la poursuit pendant plus d'un an jusqu'en décembre 1868. Stapfer quitte l'île au printemps 1869. Ses souvenirs et ses notes se font plus rares dans les mois précédant son départ, ce qu'il attribue à « une grande lassitude » et au sentiment que Hugo « commençait à lui faire l'impression d'un vieux livre lu et relu. » (p. 1167).

13. Ceux, par exemple, d'Ulric Guttinguer, Antoine Fontaney, Charles Weiss ou Juste Olivier.

14. Anne Ubersfeld, *Paroles de Hugo*, Messidor / Éditions sociales, p. 13.

On ne saurait toutefois se pencher sur cette question délicate, sans rappeler d'abord quel est, au point de vue littéraire, le statut de la parole au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>. Avant 1891, date à laquelle Jules Huret<sup>16</sup> inaugure ses fameux entretiens avec les écrivains de son époque, on peut estimer que la parole est exclue de la littérature. Non que les procédés de sténographie n'existent pas encore — ils sont couramment utilisés pour les séances parlementaires — mais la parole, si elle n'est tout à fait perçue comme antithétique à l'écriture, reste loin de s'y assimiler de plein droit. Le basculement a lieu justement avec *L'Enquête sur l'évolution littéraire*, qui marque la prise de conscience, chez un Zola notamment qui recommande dès le mois de mars 1891 la réunion en volume de ces entretiens, que la parole *orale* peut égaler la parole *écrite*, que la parole, dans son immédiateté même, peut générer de l'écriture, voire aboutir à un livre. On nous objectera que les *Conversations de Goethe avec Eckermann* avaient devancé de longue date les interviews de *L'Écho de Paris*<sup>17</sup>. Sans nul doute, mais Goethe ne considérait pas ces entretiens comme *son* livre, tandis qu'Eckermann les percevait comme son chef-d'œuvre<sup>18</sup>. À l'époque romantique, l'écrivain ne conçoit pas encore que sa parole brute puisse avoir un quelconque intérêt littéraire, tout simplement parce que le genre de l'*interview*, qui installe, sans médiation, la parole au cœur même de l'écriture, lui est simplement étranger<sup>19</sup>.

---

15. Voir sur cette question notre article: « *Choses dites*: pour une histoire littéraire de la parole » (publication des actes du colloque de la Société des Études Romantiques organisé par José-Luis Diaz, à La Maison de l'Amérique Latine le 25 janvier 2002: «Quelle histoire littéraire?», à paraître à la fin de l'année 2002).

16. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, 1891 (réédité avec une préface et des notices de Daniel Grojnowski, José Corti, 1999)

17. Les entretiens de Jules Huret avaient été publiés en livraisons dans *L'Écho de Paris* avant d'être réunis en volume la même année 1871.

18. « J'ai à cœur depuis longtemps une œuvre, dont je me suis occupé ces dernières années, durant mes heures de loisir. [...] Cet ouvrage, ce sont les entretiens relatifs aux grandes maximes touchant tous les domaines de la science et de l'art [...]. Votre excellence a vu çà et là quelques feuillets de ces conversations. Elle a daigné les approuver, et m'a souvent encouragé à poursuivre mon œuvre. » (lettre d'Eckermann à Goethe du 12 septembre 1830, citée dans les *Conversations de Goethe avec Eckermann*, éd. Claude Roëls, Gallimard, « Du Monde Entier », 1988, p. 353).

19. C'est ce qui peut expliquer la publication tardive (1905) des entretiens de Paul Stapfer avec Victor Hugo : la décision de les publier tels quels ne pouvait en effet intervenir qu'après la prise de conscience par le greffier lui-même de leur intérêt, c'est-à-dire après 1891, date de publication de *L'Enquête*. Avant cette date, preuve si l'en est que cette prise de conscience n'avait pas eu lieu, Stapfer avait publié en 1872 des « bribes de conversation » de Hugo en les enveloppant de

La parole est d'ailleurs si loin d'avoir acquis une existence littéraire qu'elle est encore l'objet d'une défiance générale de la part des écrivains. Né après la Révolution, l'homme de génie se construit en partie contre l'homme d'esprit du XVIII<sup>e</sup> siècle, et ses petits triomphes mondains. La concentration du poète a remplacé la conversation du philosophe. La religion de l'écrit a mis fin à la domination de la parole. Non que les salons aient disparu, loin de là, mais le poète y soutient la supériorité de l'activité recueillie de l'écriture sur l'activité frivole de la parole. Les causeurs y sont vus comme des gaspilleurs. Chez Hugo, on trouve cette idée que la parole prolifère aux dépens de l'œuvre, et la met directement en danger : c'est ce qu'il appelle le « péril des controverses ». Imbert Galloix en est l'exemple le plus frappant : « Partout où il entendait résonner une enclume littéraire, il arrivait. Il y mettait ses idées, il les laissait marteler à plaisir par la discussion, et souvent à force de les reforgeur ainsi sans cesse, il les déformait<sup>20</sup>. » En clair, la parole vampirise les idées et trouble la pensée. Il n'est pas jusqu'à Musset lui-même, qui, causeur invétéré, ne s'aperçoive de la vanité de la parole et de ses effets pervers sur l'œuvre :

Cependant, écrit-il à son frère Paul en 1831, je dois te dire que nous discutons beaucoup ; je trouve même qu'on perd trop de temps à raisonner et à épiloguer. [...] Avec le bon Antony Deschamps, sur le boulevard, j'ai discuté de huit heures à onze heures. Quand je sors de chez Nodier ou de chez Achille, je discute tout le long des rues avec l'un ou l'autre. En sommes-nous plus avancés? En fera-t-on un vers meilleur dans un poème<sup>21</sup>?

Il s'en faut de beaucoup cependant que les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle se soient enfermés dans le silence, ou que la parole n'ait été le travers que de quelques « esprits de second ordre<sup>22</sup> », comme Galloix. Entre la condamnation théorique dont la parole est l'objet et sa pratique quotidienne dans les salons, la distance est considérable. Vigny et Mallarmé, deux fanatiques de la religion de l'écrit, ont

---

considérations critiques personnelles (*Les Artistes, Juges et parties. Causeries parisiennes*, Sandoz & Fischbacher).

20. « Imbert Galloix », *L'Europe littéraire*, 1er décembre 1833 (*Littérature et Philosophie mêlées, Œuvres complètes*, R. Laffont, « Bouquins », vol. « Critique », p. 192).

21. Lettre d'Alfred de Musset à Paul de Musset du [4 août 1831] (*Correspondance d'Alfred de Musset (1826-1839)*, éd. M. Cordroc'h, R. Pierrot et L. Chotard, Presses Universitaires de France, « Centre de correspondances du XIX<sup>e</sup> siècle », 1985, p. 48).

22. L'expression est de Hugo à propos de Galloix dans l'article cité plus haut.

largement sacrifié au démon de la conversation, le premier à ses mercredis poétiques<sup>23</sup>, le second à ses mardis de la rue de Rome<sup>24</sup>. Hugo n'a pas échappé à cette loi ; il s'est abandonné, comme les autres et sans restriction, à la pente de la causerie. Tous ceux qui l'ont fréquenté s'accordent à noter son goût des parlottes littéraires et des causeries familières. « Volontiers, écrit Stapfer, on se représente Victor Hugo comme une espèce de demi-dieu difficilement accessible, abrupt, concentré en lui-même, parlant peu, rendant des oracles<sup>25</sup> [...] ». En vérité, il n'en est rien, Hugo est un grand bavard, qui ne se fait jamais prier pour entrer dans la discussion, raconter une anecdote, évoquer un souvenir, développer ses théories favorites. « Nos promenades, se souvient Paul Chenay, étaient une source toujours nouvelle de conversations ou plutôt de conférences. [...] Les sujets les plus simples, les incidents les plus fortuits lui étaient prétextes à de savantes explications<sup>26</sup>. » Dès ses premiers contacts avec Hugo, Stapfer est frappé lui aussi de la facilité avec laquelle le poète lève les écluses de sa parole. Sans laisser le temps à son interlocuteur de le questionner, Hugo lance de lui-même la discussion. Ainsi naît, par exemple, à la faveur d'un gros poisson déposé sur la table du dîner, l'un des trois fameux entretiens sur Racine :

– Voilà – s'écria Victor Hugo – un monstre digne du récit de Thérémène... Ah! ce réjouissant récit de Thérémène ! Quelle suite de bêtises on a écrites sur son sujet!... Quand on pense que notre ami M. Guizot, qui n'est point un sot et qui veut bien convenir que ce long morceau est un hors-d'œuvre, fait une réserve en faveur des vers, qu'il déclare *magnifiques*... Magnifiques! mais, Monsieur, s'il y a jamais eu des vers de mirliton, c'est cette description du monstre :

Son front large est armé de cornes menaçantes,  
 Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes,  
 Sa croupe se recourbe en replis *captieux*...

– « Tortueux », – dis-je en reprenant un morceau du monstre.

---

23. Voir Sophie Marchal, « Les salons littéraires et le clientélisme littéraire : le cas Vigny », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mai-juin 1998, n°3, p. 385-402 et surtout le *Journal* de Juste Olivier (*Paris en 1830. Journal*, éd. A. Delattre et M. Denkinger, Mercure de France, 1951, p. 85-91 et p. 115-121).

24. Voir sur ce point l'ouvrage de Patrick Besnier : *Mallarmé. Le théâtre de la rue de Rome*, Éditions du Limon, 1998.

25. *Souvenirs personnels*, dans *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 1131.

26. P. Chenay, ouvrage cité, p. 57.

– « Tortueux », si vous voulez, ça m'est égal... Seulement, permettez-moi de vous donner le conseil de vous réserver pour le foie gras<sup>27</sup>.

Passé maître de la parole *écrite* dans ses discours politiques, où certaines de ses improvisations sont demeurées célèbres<sup>28</sup>, Hugo n'a pas marqué aussi fortement ses contemporains dans ses conversations mondaines, où règne la seule parole *orale*. En tout cas, il n'appartient pas à la catégorie des grands causeurs du XIX<sup>e</sup> siècle que furent Nodier, Stendhal, Dumas ou Daudet. Si pourtant l'on accorde foi aux témoignages de ceux qui l'ont fréquenté, Hugo est tout sauf un causeur médiocre ; il excelle dans le maniement de la parole : « J'ai entendu bien des causeurs, raconte Jules Claretie, délicieux et troublants comme Renan, attirants comme Sainte-Beuve, ou spirituels et originaux, d'une finesse qui allait jusqu'à la puissance, comme Gavarni: je n'en ai pas entendu de plus extraordinaire que Victor Hugo<sup>29</sup>. » Tous, sans exception, insistent sur le charme irrésistible de sa parole : « Il tient ses convives ou ses visiteurs attentifs et charmés, suspendus à ses lèvres<sup>30</sup> », assure Gustave Rivet ; et Richard Lesclide de confirmer : « Il est difficile [...] de ne pas rester sous le charme de sa parole facile, simple, colorée pourtant, et si ardemment enthousiaste dans les moments d'admiration<sup>31</sup>. » Cette « voix d'or qui charmaient toutes les oreilles » (l'expression est d'Arsène Houssaye dans ses *Souvenirs de jeunesse*<sup>32</sup>), Hugo la possède d'ailleurs dès les premières années. Victor Pavie se souvient que, lors des réunions du Cénacle rue Notre-Dame-des-Champs, la conversation, quoique générale, restait « soumise toutefois, sans qu'il y parût, à l'ascendant irrésistible de Victor Hugo, à sa doctrine lumineuse, énoncée avec un

27. *Souvenirs personnels* éd. citée, p. 1140.

28. Jean-Marc Hovasse dans sa biographie (*Victor Hugo. Avant L'exil (1802-1851)*, Fayard, 2002 p. 1106) fait toutefois remarquer que la plupart de ces improvisations étaient écrites par l'orateur, en prévision des interruptions de ses confrères de la Chambre et du Parlement. La préface des *Œuvres oratoires* (Bruxelles, Tarride 1853), prétendument rédigée par l'éditeur, s'attache cependant à revaloriser son talent d'improvisateur pur : « L'on peut étudier [dans ses discours] [...] cet admirable mélange de préméditation et d'inattendu, de sang-froid, d'à propos et de reparties, cette autorité dans le mouvement, cette lutte corps à corps avec l'incident et l'imprévu [...] » (*Œuvres complètes*, Laffont, « Bouquins », vol. « Politique », p. 1106)

29. Jules Claretie, éd. citée, p. 117.

30. Gustave Rivet, éd. citée, p. 19.

31. Richard Lesclide, éd. citée, p. 8.

32. Cité par Raymond Escholier, *Victor Hugo raconté par ceux qui l'ont vu*, Stock, « Les grands hommes racontés par ceux qui les ont vus. Figures vivantes », 1931, p. 208.

organe enchanteur<sup>33</sup>. » Malgré une tendance fâcheuse à se laisser tenter par le « démon de la *représentation*<sup>34</sup>» surtout lorsque l'auditoire est nombreux, Hugo évite le plus souvent la pose, il se mêle à la conversation en simple causeur, descend à la taille de son interlocuteur, et n'entraîne la balance que sous le poids de « sa parole profondément logique » (R. Lesclide).

De même qu'ils ont cherché à comprendre son œuvre, les contemporains de Hugo ont cherché à caractériser sa causerie et à en percer le secret. « Que dire de la conversation de Victor Hugo? se demande M<sup>me</sup> Lesclide, Elle revêt tous les tons, depuis les plus simples jusqu'au plus élevés : anecdotes, récits, jugements, tout s'y succède avec une facilité, un entrain, un charme, dont il est impossible de donner l'idée à qui ne l'a pas entendue<sup>35</sup>. » Quoique la parole se laisse effectivement très difficilement circonscrire, dans la mesure où elle tient autant à l'énonciation qu'à l'énoncé (elle est toujours « en deçà ou au-delà des structures proprement linguistiques<sup>36</sup> », comme le rappelle Anne Ubersfeld) on peut se risquer à dégager les principaux traits du discours hugolien. Vraisemblablement parce qu'il ne paraissait pas possible qu'un homme de génie fût en même temps un homme d'esprit, les détracteurs de Hugo lui ont refusé la note spirituelle. « Je lisais, naguère, dans un article de J.-J Weiss, s'indigne Jules Claretie, que Victor Hugo n'avait pas d'esprit. Weiss, évidemment, ne l'avait jamais entendu causer<sup>37</sup>. » Cette qualité est en effet celle que relève en premier tous ceux qui l'ont *vraiment* entendu causer. Ainsi, Banville n'en revient pas de ce qu'il a entendu un jour, à la Conciergerie, tandis que le maître était venu rendre visite à ses fils emprisonnés : « [il] prodiguait l'esprit, les mots, les anecdotes amusantes, délicieusement familier, et mille fois spirituel comme ceux qui en font métier et marchandise. » Et d'ajouter : « les amants du lieu commun doivent ignorer toujours que le titan du génie, est, quand il le veut, un simple homme d'esprit, supérieur à tous les autres<sup>38</sup>! » Cet esprit n'était pas du goût de Sainte-Beuve, qui n'hésite

---

33. Lettre de Victor Pavié à son père du 8 juillet 1827, publiée par André Pavié, *Médaillons romantiques*, Émile-Paul, 1909, p. 47.

34. L'expression est de Paul Stapfer, dans ses *Souvenirs personnels*, éd. citée, p. 1133.

35. Mme [Juana]-Richard Lesclide, *Victor Hugo intime*, [s.d.], [1902], Félix Juven, 1902, p. 185.

36. *Paroles de Hugo*, éd. cit., p. 10.

37. J. Claretie, ouvrage cité., p. 117.

38. Théodore de Banville, *Mes Souvenirs, Victor Hugo, Henri Heine...*, Charpentier, 1882, p. 452. Même témoignage, dix ans plus tôt, chez Balzac: « Victor Hugo est

pas, à propos de Hugo, à parler dans ses *Poisons* de sa « grosse cavalerie d'esprit<sup>39</sup> ». Il y a cependant, comme se plaît à le rappeler Jules Claretie, bien des formes de l'esprit : « Victor Hugo avait un esprit à lui, railleur et bon enfant à la fois, énorme [...] et exquis, déconcertant par l'imprévu dans la formule, la pensée, le trait ; — l'esprit d'un grand enfant qui s'amuse, et qui brusquement redevient un grand poète, une sorte de prophète ému ou indigné<sup>40</sup>. » Cet esprit spécial, énorme et fin à la fois, il est difficile de nous en faire une idée, sans le jeu des sourires, des regards et des gestes qui l'accompagnent, mais on peut se risquer au moins à en citer un exemple, parmi mille autres, tout à la fois représentatif de l'esprit français et de la note personnelle qu'y ajoute Hugo : apprenant qu'Émile Augier, qu'on attendait à dîner, était indisposé, il souffle à ses invités: « Il est malade, *il a tort*<sup>41</sup>. »

Causeur plein d'esprit, Hugo est aussi, quoi qu'on ait pu dire, un improvisateur extraordinaire. « Combien de fois, se souvient Camille Pelletan, dans son salon, quand un mot, une idée qu'il repoussait allumait en lui l'étincelle, l'avons-nous entendu partir en morceaux superbes qui, recueillis, seraient restés parmi ses plus belles pages<sup>42</sup>! » Ces improvisations, qu'un rien déclenche, l'entraînent souvent dans les considérations les plus élevées. On se souvient, par exemple, de la méditation philosophique que lui inspire l'incident du bourdon emprisonné, rapportée par Stapfer dans ses *Souvenirs personnels*<sup>43</sup>, ou bien, dans le *Journal d'Adèle*, du grand discours sur la mort suscité par le coucher de soleil du 17 août 1852<sup>44</sup>. Des régions hautes où elles planent ces improvisations peuvent elles-mêmes, à la faveur des circonstances, bifurquer sans prévenir et dégringoler subitement dans le trivial. C'est le cas lors d'un entretien avec Stapfer, où Hugo, interrompu inopinément au beau milieu d'une diatribe improvisée sur

---

un homme excessivement spirituel ; il a autant d'esprit que de poésie. Il a la plus ravissante conversation, un peu à la Humboldt, mais supérieure et admettant un peu plus le dialogue. » (lettre de Balzac à Mme Hanska du 3 juillet 1840, dans *Lettres à Mme Hanska*, éd. Roger Pierrot, Laffont, « Bouquins », t. II, p. 212)

39. *Mes Poisons. Cahiers intimes inédits*, éd. Victor Giraud, Librairie Plon, p. 44.

40. Ouvrage cité, p. 117.

41. Jules Claretie, ouvrage cité, p. 349.

42. Camille Pelletan, *Victor Hugo, homme politique*, Ollendorff, 1907 (cité par Raymond Escholier, ouvrage cité, p. 266).

43. Cette grande méditation sur la providence prend pour point de départ un bourdon que le poète sauve de la mort en le libérant du look-out où il était prisonnier. Stapfer considère cette « fable du bourdon », recueillie le 5 mai 1868, comme la « perle de [sa] récolte de Guernesey ».

44. Adèle Hugo, ouvrage cité, t. I, p. 264-267.

Taine par un impérieux besoin de se moucher, poursuit sans se démonter : « Si j'avais l'honneur [...] d'avoir à ma table M. Taine, il ne manquerait pas de remarquer que je me mouche dans de la soie, et sur cette observation importante il bâtirait toute une théorie. Or il est bon que vous sachiez que je me mouche dans de la soie trois ou quatre fois par an tout au plus, quand je suis enrhumé du cerveau que tous mes mouchoirs de coton sont au sale<sup>45</sup>. »

Improvisateur né, Hugo est enfin un redoutable raisonneur. Il joint au génie de l'improvisation celui de l'argumentation, et n'aime point tant étonner que convaincre. « Il est fort despotique dans la discussion, se souvient Richard Lesclide, il cherche à convaincre, et, s'il n'y parvient pas, s'irrite de la résistance, s'emporte avec des gestes magnifiques et des éclats de voix à faire trembler<sup>46</sup>. » Ce trait est tragiquement vérifié par l'accident cérébral dont il est victime le 28 juin 1878, à la suite d'une joute oratoire de plusieurs heures avec Louis Blanc, qu'il n'était pas parvenu à ranger à ses arguments. Il l'est également dans les nombreux débats quotidiens avec ses fils durant l'exil, où il est bien rare que le poète n'obtienne pas le dernier mot. Des discussions plus serrées qu'il avait aux « dimanches » de l'Arsenal, il nous reste quelques traces qui montrent que le poète possédait déjà une grande force de conviction. Le 16 septembre 1827, Charles Weiss rapporte dans son *Journal* (inédit) une discussion sur Voltaire. « [Hugo] est tombé sur la friperie de ce pauvre Voltaire qu'il trouve un poète tragique détestable et pour le prouver il a fait une analyse très plaisante de *Zaïre* et de *l'Orphelin de la Chine*<sup>47</sup>. » Mercredi 1<sup>er</sup> février 1832, la démonstration porte cette fois sur Racine : « Victor nous a fait une admirable distinction de Racine dans son siècle où, [dit-il], il s'est fait une langue à part de son siècle, [...] une langue à lui<sup>48</sup>. » Grâce à Ulric Guttinguer, qui a sténographié en 1824 un débat très animé sur le romantisme, réunissant Hugo, Nodier, Deschamps, Cailleux et lui-même, on peut se faire une idée de l'extraordinaire pugnacité du poète dans la discussion. Alors que Nodier vient de produire André Chénier en modèle de poète romantique, Hugo se rebelle :

---

45. P. Stapfer, ouvrage cité, p. 1152..

46. *Propos de table*, éd. cit., p. 303.

47. C. Weiss, *Journal (Paris)*, Ms. 1929, Bibliothèque Municipale de Besançon (propos recueilli le 16 septembre 1827).

48. A. Fontaney, *Journal intime*, éd. René Jasinski, Les Presses françaises, 1925, p. 112.

VICTOR HUGO : Mais André Chénier n'est pas un romantique...

CHARLES NODIER : Je proteste, il est romantique à sa façon qui, pour moi, est la bonne. C'est lui qui a affranchi l'art des règles surannées de Boileau-Despréaux.

VICTOR HUGO : Je ne dis pas non, mais il est allé trop loin; son vers, à force de coupures et d'enjambements, n'est plus musical, et la poésie est un chant avant tout.

ÉMILE DESCHAMPS : Vous en reviendrez, mon cher Victor<sup>49</sup>.

Au fond, et même si dans cette discussion il est plutôt malmené, Hugo n'est jamais si à l'aise que dans ces *logomachies*, comme on les appelait à l'époque, où il faut défendre une idée, soutenir une cause, attaquer un système.

À ce stade, on aurait beau jeu de montrer comment les trois caractères de la parole hugolienne se retrouvent littérairement transposés dans le discours romanesque et théâtral, comment dans *Les Misérables*, pour ne prendre que cet exemple, le groupe de l'ABC fait réapparaître l'homme d'esprit dans Jean Prouvaire, l'improvisateur dans Grantaire et le raisonneur dans Enjolras. Mais tel n'est pas notre objectif, puisqu'au contraire c'est la littérarité de la parole orale et non l'oralité de la parole écrite qui nous intéresse. Bornons-nous donc pour le moment à constater que, si Hugo marque, comme tous ses contemporains, une défiance de principe à l'égard de la parole, il n'y consacre pas moins beaucoup de temps, y montre une ardeur extrême et y déploie un art extraordinaire. La question qui demeure en suspens est donc de savoir pourquoi un homme qui eut le souci absolu de la forme, garantie de la précision de la pensée<sup>50</sup> – on sait que Hugo détestait les saccageurs de langue que sont les improvisateurs – pourquoi un homme qui redoutait plus que tout le gaspillage du temps<sup>51</sup>, pourquoi, donc, un tel homme s'est adonné à la pratique

---

49. On trouve cette discussion reproduite pour la première fois dans l'ouvrage de Léon Séché, *Le Cénacle de la Muse française, 1823-1827*, Mercure de France, 1908, p. 243-245. Signalons au passage que le manuscrit des *Mémoires* de Guttinguer n'a toujours pas été retrouvé.

50. « Victor Hugo aime à nous répéter que la grandeur de la pensée est étroitement liée à la pureté de la forme, et que cette pureté est une garantie de durée pour l'œuvre. » (R. Lesclide, ouvrage cité, p. 314)

51. On peut citer à ce propos l'anecdote rapportée par Stapfer à propos de Plaute: « J'évite de lire Plaute, — ajouta-t-il (et je transcris avec surprise ce propos comme l'un des plus singuliers qu'il m'ait tenus) j'évite de lire Plaute, parce que, quand j'ai commencé à lire une de ses comédies, je ne peux plus m'en détacher. Voilà toute ma matinée prise. C'est cinq cents francs que je perds. “ Vous êtes donc bien intéressé! ” me direz-vous. — Non. Mais j'ai mon ouvrage que je veux finir. » (P. Stapfer, ouvrage cité, p. 1166).

aléatoire et gratuite de la parole. À cette question, on peut apporter une réponse sociologique, en montrant que l'écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle reste inscrit dans la tradition héritée du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui veut que le poète soit à la fois un auteur *et* un causeur, tour à tour un écrivain et un mondain, et que l'édition et le salon participent à parts égales à son rayonnement. Cette explication commode n'éclaire en rien les liens supposés de la parole et de l'écriture. Elle laisse sans réponse la question principale, celle du *recyclage* littéraire de la parole brute – en attendant sa rédemption dans l'*interview* – dispensée dans les salons,—dans les entretiens intimes, les déjeuners littéraires, les séances académiques, etc.

Si l'on observe d'abord la situation d'un point de vue général – on verra plus loin ce qu'il en est du cas particulier de Hugo – on constate que plusieurs écrivains, contemporains du poète, font déjà largement intervenir la parole dans le processus de création littéraire, à des degrés divers il est vrai, et suivant des modalités différentes. Si nul d'entre eux ne pense encore à exploiter *immédiatement* la parole, certains n'hésitent pas à s'en servir comme moteur ou modèle. Ce n'est pas tout à fait un hasard si ces grands écrivains se trouvent être aussi de grands causeurs : on sait que les livres de M<sup>me</sup> de Staël (les manifestes de l'exil) « ont été causés avant d'être écrits<sup>52</sup> » (Albert Thibaudet). Et de même que les conversations de Coppet ont constitué une fabrique du livre pour M<sup>me</sup> de Staël, de même les causeries de Charles Nodier à l'Arsenal ont été le principal atelier de ses contes, ainsi qu'il le confie dans une lettre à Jean De Bry:

Depuis longtemps, j'ai adopté une méthode de composition qui ne prête aucune garantie au talent, mais qui me semble très-bien trouvée pour maintenir l'esprit dans une assiette ferme et consciencieuse. Je m'imagine que je lis tout ce que j'ai fait, à mesure que j'y mets la dernière main, dans un petit cercle de quatre personnes qui exercent sur moi une influence presque égale par la supériorité de leurs lumières et la pureté de leurs goûts, mais que des circonstances diverses ont placées dans la société de manière à leur faire envisager toutes les parties de mon travail sous les aspects les plus différents qu'elles puissent offrir. Cette épreuve décisive pour moi n'est pas sans solennité. Je fais ma lecture à haute-voix dans un salon bien éclairé

---

52. *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, 1936, p. 45.

devant quatre fauteuils où mon imagination n'a pas de peine à voir mes quatre auditeurs<sup>53</sup>.

On pourrait multiplier les exemples, et montrer pareillement comment Sainte-Beuve, pour suivre Roxana Verona<sup>54</sup>, se sert de la parole comme matrice stylistique, ou encore, comment Dumas transvase sa verve éclatante dans le genre de la « causerie ». Chacun de ces écrivains – et la liste n'est pas close (pensons à Musset, Stendhal, etc.) – poursuit à sa manière l'utopie d'une langue qui effacerait les frontières entre la parole et l'écrit, qui unirait la vivacité du discours à la précision de l'écriture. Cette utopie s'incarne, du reste, magistralement dans la figure d'un écrivain sans plume : Napoléon lui-même, dont les propos recueillis et les lettres dictées imposent une nouvelle forme d'expression rapide, dépouillée de toute rhétorique, un style clair, vif et simple, qui fit l'admiration des romantiques en général, et de Sainte-Beuve et Thiers, en particulier.

Hugo n'échappe évidemment pas à cette fascination pour la parole brute. Ses *Choses vues*, qui auraient mérité de porter le titre de *Choses entendues*, sont le procès-verbal quotidien de dizaines de conversations saisies au vol dans les salons, à l'Académie, au parlement<sup>55</sup>, etc. À ces notes prises « jour par jour », Hugo accordait assez de valeur pour soutenir que l'homme qui tiendrait un tel registre « laisserait un livre intéressant<sup>56</sup> ». Cet aveu est une indication précieuse pour mesurer l'intérêt qu'il portait à la parole en général. Il y a loin cependant de la conception de ce journal, qui fonctionne à la fois comme un miroir autobiographique et comme un entrepôt littéraire, à celle d'un ouvrage qui ne serait constitué que de la parole transcrite de l'écrivain, même si de fait la parole de l'auteur y occupe une place prépondérante et pour ainsi dire privilégiée. Il n'en reste pas moins qu'avec ces *Pages de ma vie*, Hugo expérimente et utilise abondamment un procédé<sup>57</sup>, qui est précisément à la base de

53. Lettre de Charles Nodier à Jean De Bry du 19 décembre 1929 (publiée plusieurs fois, et notamment, par J.-L. Steinmetz dans le numéro d'*Europe* consacré à Charles Nodier, juin-juillet 1980).

54. Voir « L'introduction » de ses « *Salons* » de Sainte-Beuve, éd. Champion, « Romantisme et Modernités », p. 17-38

55. Loin de se contenter d'enregistrer les propos de ses contemporains, Hugo s'autorisait aussi nombre de commentaires sur leurs talents d'orateur : éloquence, éloquence, capacité d'improvisation, etc.

56. Note initiale du *Journal de ce que j'apprends chaque jour*, *Oeuvres complètes*, éd. citée, vol. « Histoire », p. 597.

57. Il est vraisemblable que Hugo ne sténographiait pas, à strictement parler, les conversations qu'il entendait. Sa mémoire prodigieuse lui tenait lieu de

l'entretien littéraire : la sténographie. À quelques rares exceptions près (Guttinguer), il est le seul à cette époque à faire usage de ce procédé de manière aussi systématique, comme, par exemple, dans le fameux extrait de séance de l'Académie du 23 novembre 1843, où, à Cousin qui lui soutenait que la décadence de la langue française avait commencé en 1789, Hugo eut ce mot fameux : « À quelle heure, s'il vous plaît? » Dans ces années (1830-1851), donc, il semble que Hugo prenne conscience à la fois des ressources profondes de la parole vive, et des potentialités énormes du procédé sténographique<sup>58</sup>.

Avec l'exil, cette prise de conscience va s'accroître, au point qu'on peut dater approximativement de cette période le moment où naît plus ou moins obscurément chez Hugo l'idée d'une *production*, d'un *ouvrage*, de quelque chose – le mot manque ici, justement – qui se fonderait sur les seules ressources de la parole. De cette idée, il semble bien que l'absence forcée de la capitale soit à l'origine, du moins qu'elle ait fortement concouru à sa naissance. Si jusqu'alors en effet Hugo pouvait compter sur les salons pour relayer sa parole et la faire rayonner dans le Tout-Paris littéraire et mondain, il n'en va plus de même après son installation à Jersey, qui le coupe du monde des lettres. Certes, une production poétique intensive, Hugo le comprend rapidement, est un moyen indispensable pour ne pas se faire oublier et en tout cas la condition nécessaire pour maintenir son hégémonie sur ce monde, mais ce qu'il ne tarde pas à comprendre aussi, c'est que cette omniprésence sur le front éditorial ne peut résoudre à elle seule le problème crucial de la double disparition de son corps et de sa voix, ce que en d'autres termes on pourrait appeler sa *présence* littéraire. Cette présence littéraire, il semble bien que Hugo n'ait pas accepté d'en faire le deuil et qu'il ait même au contraire songé à la continuer par d'autres moyens en mettant à contribution tout le clan familial. C'est là qu'entre en jeu le *Journal d'exil* d'Adèle, destiné à relayer la voix du maître, comme plus tard le *Victor Hugo raconté* serait chargé de relayer le corps.

Bien que l'initiative du journal revienne à M<sup>me</sup> Hugo et que sa réalisation soit le fait d'Adèle, Victor Hugo, comme le montre

---

sténographie. Du reste, la sténographie doit moins s'entendre ici comme une technique de transcription que comme une exigence de fidélité à la parole entendue, s'opposant en cela à la reconstitution fantaisiste des mémorialistes, dans le genre de Dumas.

58. Hugo l'utilisera par exemple comme *effet de réel* dans *Les Misérables* dans le dialogue de Fauchelevent et de la prieure au couvent du Petit-Picpus: « Nous sténographions de notre mieux, écrit Hugo, le dialogue qui s'engagea. » (*Les Misérables*, éd. cit., vol. Roman II, p. 422).

Frances Vernor Guille dans son édition, ne tarde guère à en prendre le contrôle. « Il y a tout lieu de croire, explique-t-elle, que son père l'a encouragée, inspirée, même poussée à faire cette œuvre qui devait sûrement dépasser de loin ce qu'elle avait conçu au début<sup>59</sup>. » Paul Berret va plus loin en soutenant que les notes d'Adèle « ont été dictées, du moins directement inspirées par lui<sup>60</sup>. » La lecture du *Journal* confirme amplement ses vues. Bien que sa mission se borne, officiellement pourrait-on dire, à n'être que la mémorialiste de l'exil, bien que ses procès-verbaux quotidiens embrassent un horizon assez large de faits et de paroles, tout ce qu'elle consigne s'articule autour de la figure centrale de Hugo, s'organise par rapport à lui, converge vers lui, avec la complicité, il est vrai, de toute la famille. Les quatre tomes parus de ce journal nous montrent pendant quatre ans, la jeune Adèle, le crayon à la main, prenant des notes à tous les repas, sténographiant de son mieux les conversations de son père avec Charles, sa femme, les proscrits et les hôtes de passage. Hugo sait alors à ce moment-là que rien de ce qu'il dit n'est perdu, que tout ce qui sort de sa bouche passe directement dans l'écriture, bref, que sa parole, elle aussi, connaîtra la postérité. Tout en feignant de prendre la chose à la légère ou de ne s'y intéresser que comme à un projet ami, Hugo attache en réalité une grande importance à la sténographie de sa parole et fait régner une sorte de tyrannie discrète autour de cette entreprise. Le 23 novembre 1854, alors qu'Adèle interrompt son père en plein discours pour demander des œufs à Julie, sa mère lui répond sèchement: « Tu demanderas tes œufs plus tard ; écris ce qu'on dit<sup>61</sup>. » Si Adèle écrit « ce qu'on dit », elle écrit surtout ce qu'on *lui* dit, plus exactement, ce que son père lui suggère habilement. Hugo a en effet un œil attentif à la fois sur le procédé de transcription et sur la réalisation du journal. Le 5 novembre 1854, au milieu d'un récit, il s'arrête soudain et demande à la secrétaire qui écoute : « Pourquoi ne vas-tu pas écrire dans la salle à manger? Moi : parce qu'on parle. Mon père : Qu'est-ce que cela fait? Il faut s'accoutumer à écrire quand on parle<sup>62</sup>. » Au beau milieu d'une réplique de Victor Hugo, on trouve cette observation, qui montre que le poète n'est pas mécontent de celle qui tient le registre de ses propos : « Celle qui copie ces conversations doit être capable de les

---

59. *Le Journal d'Adèle Hugo*, éd. cit., t. I (1852), p. 25.

60. *La Philosophie de Victor Hugo*, Paulin et Cie, 1910, p. 33-34.

61. *Le Journal d'Adèle Hugo*, éd. cit., t. III (1854), p. 505.

62. *Ibid.* p. 472.

faire<sup>63</sup>. » L'habileté consiste ici, on l'aura compris, à flatter les talents de sténographe d'Adèle en les assimilant à de la création littéraire, en les revêtant de la parure honorable du style. Mais le style, en vérité, et les idées qui vont avec, c'est Hugo seul qui en donne l'impulsion et en parfait la réalisation. Son contrôle est tel sur cette entreprise qu'il n'hésite pas à contourner l'enregistrement oral en glissant en contrebande un morceau écrit destiné à passer pour une improvisation. Dans le tome III du *Journal*, à la date du 14 novembre 1854, on peut lire en effet de la main d'Adèle en langage crypté :

Mon père frappa à la porte de ma ]chambre[.

— Quoi?

— ]Mets ceci dans ton journal. Tu en feras une copie. Il me remit ce qui suit[:

J'entendais Victor Hugo dire tout à l'heure à propos d'une lettre reçue récemment: Rien n'a d'action sur moi que la vérité. Personne ne m'entraîne que Dieu<sup>64</sup> [...].

Suit un discours solennel de deux pages sur son défi lancé à Louis Bonaparte.

Sous ses apparences anodines, cette falsification a son importance : elle montre d'une part que Hugo n'écartait pas l'idée d'un livre dit (ou dicté) qui fût le produit de sa parole vive ; elle indique d'autre part qu'il n'était pas cependant sans apercevoir les limites d'un tel ouvrage, exposé doublement aux dérapages de la parole et aux approximations du rapporteur. En fait, Hugo semble partagé entre le désir de laisser courir sa parole et la crainte de la voir fixée dans une forme inadéquate. Ce qui le séduit dans ce système, c'est la prise directe qu'il permet d'offrir sur l'inspiration (prophétique, politique, poétique, etc.), ce qui l'inquiète, c'est la part d'imperfection entachant ses improvisations inspirées. Toutefois retenons l'essentiel : Hugo accepte non seulement l'idée de la transcription littérale de ses paroles, mais il consent déjà, semble-t-il, à l'idée de sa *transformation* en livre.

Ce point est d'importance pour comprendre les rapports compliqués de Victor Hugo avec ceux qui, après Adèle, entreprendront à leur tour de retenir sa parole. Qu'il s'agisse de Gustave Rivet, Richard Lesclide, Jules Claretie ou Paul Stapfer, on assiste à peu près au même scénario. Dès le premier contact, les

---

63. Extrait du manuscrit cité par Frances Vernor Guilles dans sa préface (*ibid.*, t. I, p. 27).

64. *Ibid.*, t. III, p. 492-493.

futurs mémorialistes sont stupéfaits de l'accueil que leur réserve le maître, et plus encore de la simplicité avec laquelle celui-ci se confie à eux. Ils sont flattés de ce qu'un tel homme les juge dignes de leur ouvrir des pans entiers de sa pensée, de leur dévoiler des projets poétiques, de leur faire part de ses vues profondes sur la politique, la littérature ou la philosophie. « [Kesler], raconte Alfred Asseline, acceptait comme aubaine tout ce qui tombait de cette bouche souveraine ; il recueillait avec joie les paillons, les étincelles que sa parole semait dans les jeux et les surprises de la conversation<sup>65</sup>. » Aussi faut-il peu de temps pour que l'invité se transforme en greffier, l'auditeur en enregistreur, soit que, ne supportant pas de laisser perdre tant de « pages » sublimes, il en prenne l'initiative, soit que Hugo le lui suggère subtilement. Mais dans un cas comme dans l'autre, tout en laissant l'impression du contraire, Hugo reste le maître du jeu. Le cas de Stapfer est à cet égard particulièrement édifiant. Alors qu'il croit manipuler Hugo, Stapfer comprend peu à peu qu'il est lui-même manipulé : la « tactique<sup>66</sup> » qu'il a mise au point pour « exciter » le grand homme à parler se voit dépassée par une stratégie supérieure.

Il me donna un conseil d'habile homme, qu'on devine : c'était de prendre pour sujet de quelques conférences publiques à Paris, les propos que je lui avais entendu tenir, assurant avec raison qu'il y aurait là pour moi, si seulement je savais mon métier, l'occasion d'un très grand succès. [...] J'avais souvent eu l'impression que l'exilé de Guernesey comptait un peu sur mon intermédiaire pour faire entendre ses paroles en France, et que, loin d'appréhender mes indiscretions, il versait dans mon oreille des discours pour tout l'univers<sup>67</sup>.

Cette impression est partagée par Paul Chenay, qui soupçonne également Hugo de s'être servi de lui comme *porte-parole* :

Je ne lui cachais pas que je griffonnais sur le papier les incidents qui se produisaient chez lui et par lui. [...] il me combla d'aimables éloges [...]. Il paraissait m'encourager à continuer et comme souvent il me parlait de ses projets politiques dans l'avenir et des changements qu'il

---

65. Alfred Asseline, *Victor Hugo intime*, C. Marpon et E. Flammarion, 1885, p. 222.

66. « Ma tactique avec Victor Hugo fut toujours, tout simplement, de l'exciter à parler, et non pas [...] de chercher la moindre victoire pour mes propres idées. Je ne feignais de le contredire que dans la mesure strictement nécessaire pour qu'il développât son thème avec plus d'abondance. » (*Souvenirs personnels*, éd. cit., p. 1136).

67. *Ibid.*, p. 1169.

prévoyait prochains, je supposai qu'il ne lui déplaisait pas de laisser propager ses espérances et les rêves d'ambition qu'il n'avait cessé d'encourager<sup>68</sup>.

Quoique déguisés sous la forme de conversations amicales et désintéressées, ces échanges s'avèrent de véritables *entretiens* avant la lettre. Avec plusieurs années d'avance Hugo n'est pas loin d'inventer une technique médiatique, plus efficace que la biographie, l'article de presse, l'exégèse ou l'essai critique : l'interview de l'homme de lettres, le reportage littéraire. « Feuillotez-moi », lance-t-il ainsi carrément à Jules Claretie pour l'encourager à lui poser des questions. « Cela voulait dire, précise ce dernier, interrogez, apprenez, notez ; ce qui est de la causerie intime aujourd'hui sera de l'histoire littéraire un jour<sup>69</sup>. » *Un homme qui en feuillote un autre* : peut-on imaginer meilleure définition de l'interview ?

À la date du 28 avril 1832, Antoine Fontaney note dans son *Journal intime* :

Victor nous a dit ce soir comme nous partions quelques mots qui le caractérisent tout entier. – Cela serait bien sa devise. – Il était question d'articles sur le *Feu du Ciel*. – Boulanger disait: « Ils viendraient trop tard. » – Vous avez tort, a repris Victor Hugo. – Tout article est bon. – Il n'en est pas un qui ne fasse entrer votre nom dans la tête d'un certain nombre d'individus. – Pour bâtir votre monument, tout est bon. Que les uns y apportent leur marbre, les autres les moellons! Rien n'est inutile<sup>70</sup>!

Un demi siècle plus tard on est frappé de retrouver cette même image sous la plume de Stapfer, en conclusion de ses *Souvenirs personnels* : « Cet immortel a toujours pris soin de la publicité de l'heure présente ; il ne dédaignait nullement, pour la construction du temple de sa gloire, la petite pierre que j'y pouvais apporter<sup>71</sup>. » Au même titre que les articles des *camarades*<sup>72</sup> en 1830, et plus tard la photographie ou la biographie du « témoin », les conversations

---

68. P. Chenay, ouvrage cité, p. 267-268.

69. *Victor Hugo*, éd. cit., p. 2-3.

70. Ouvrage cité, p. 138.

71. Ouvrage cité, p. 1169.

72. 1830 est en effet l'époque où régnait la *camaraderie littéraire* entre romantiques, c'est-à-dire, comme l'a définie Latouche, les pratiques d'entraide entre écrivains d'une même cordée.

enregistrées ont surtout servi à bâtir la réputation du poète, à construire le temple de sa gloire, et, sur la fin, à « entretenir le culte » (selon la formule de Hugo rapportée par Paul Chenay). Elles ont cependant servi à autre chose qu'à la publicité du poète. En même temps qu'elles ont véhiculé une image par la voix, elles ont porté une parole par le langage, qui appartient à la Parole hugolienne. Au croisement du corps et du texte, ces paroles que le poète n'a pas voulu laisser s'envoler, nourrissent autant la biographie qu'elles enrichissent l'œuvre.



## Mot d'esprit et forme brève dans l'œuvre de Victor Hugo<sup>1</sup>

FRANÇOISE SYLVOS

*Pour Michel Tournier*

Les rapports de Victor Hugo au peuple obéissent à une progression: parole sur le peuple, parole au peuple, parole du peuple par délégation<sup>2</sup>. L'histoire du mot d'esprit dans l'œuvre hugolienne s'intègre à ce principe graduel. Les mots d'esprit mondains de *Choses vues* contemporains de la monarchie de Juillet contrastent en effet avec l'engagement révolutionnaire du mot d'esprit qui se fait jour dans les mêmes textes à partir de 1848, et dans les œuvres ultérieures. Parallèlement, on passe de la cruauté de l'esprit mondain aux vertus de la pointe engagée au service d'une cause. Dans *Choses vues*, la recherche et l'apologie de la brièveté, la fascination du collectionneur de bons mots pour les noces scandaleuses de l'esprit tendancieux et de l'intelligence sont propres à dissoudre une vision simpliste de Hugo, tantôt chevalier sous la bannière du Bien, tantôt montagne ou colosse, toujours supposé porté aux formes et aux idées généreuses. La propension de l'auteur à un rire noir et grimaçant montre pourtant déjà dans *Han d'Islande* ou *L'Homme qui rit* les limites de cette appréciation. Maglia, le rire, l'une des quatre identités du moi hugolien, s'incarne dans les fragments dramatiques et resurgit, anonyme, dans les fragments de *Choses vues*. Pourtant, le rire et ses éclats ne conduisent pas nécessairement à une vision partielle des êtres et des choses dont on ne retiendrait que « petits faits cocasses »<sup>3</sup>. Dans

---

1. Je remercie Florence Naugrette, Guy Rosa, Jean-Claude Fizaine, Véronique Dufief dont les suggestions ont enrichi cet article.

2. Voir Ludmila Charles-Wurtz, *Poétique du Sujet lyrique*, Champion, « Romantisme et Modernités », 1998, *passim* et en particulier p. 694.

3. Guy Rosa, Carine Trévisan, Caroline Raineri, Jean-Claude Nabet, Notice générale de *Choses vues – Journal de ce que j'apprends chaque jour*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Laffont, « Bouquins », 1987, vol. « Histoire », p. 1424.

les *Choses vues*, les traits d'humour sont autant de croquis d'un moment de l'Histoire et finissent par constituer une véritable fresque de l'époque contemporaine sondée au quotidien. Là, cette impression de cohérence doit beaucoup au travail de l'éditeur<sup>4</sup> ; mais elle est propre à Hugo dans *Napoléon-le-Petit*. Ici, la pointe qui souvent clôt le paragraphe rétablit l'exactitude d'une langue dévoyée et gauchie par un pouvoir usurpateur<sup>5</sup>. Comme l'ironie, le *mot* vise la vérité. Son étude dans ces deux ensembles très différents mettra en relief les points communs de son usage.

Une poétique du mot d'esprit s'y fait jour comme un art de la liberté. Il s'émancipe des règles du bon goût et du contexte aristocratique dans lequel s'est développé le bel esprit sous l'Ancien Régime. Ici pas plus que dans l'ensemble de l'œuvre hugolienne il n'y a de solution de continuité entre l'idéologie et l'esthétique. Mais si la brièveté est classique<sup>6</sup> et si la pointe est, depuis ses origines, un luxe du discours et un art raffiné réservé à quelques-uns, Hugo en renouvelle le goût et en élargit le spectre sociopoétique, recueillant indifféremment les « pierres précieuses tombées du haut de la tribune », les mots du peuple, les siens propres, ou bien encore les saillies des politiciens. *Les Misérables* plus tard et *La Légende des Siècles* s'orientent plus nettement vers une reconnaissance de l'esprit populaire.

### Mots d'esprit, formes brèves : définitions et cohérences

Caractérisé par une extrême condensation, le trait d'esprit n'est pas nécessairement comique. Il dénote seulement un sens aigu de l'à-propos ou la capacité à concentrer en une formule l'essence d'une situation. Ainsi la phrase de Louis-Philippe à la reine, alors qu'ils fuient Paris en février 1848 – « Vous avez cent ans. » – saisit-elle la brusque accélération du temps imprimée à l'histoire par la révolution. Et la soudaine métamorphose des êtres. Un tel « changement à vue » peut tenir à l'échange intempestif des positions. Le dîner de Guizot

---

4. *Choses vues* est un texte « à géométrie variable » dont la reconstitution et la mise en ordre incombent à l'éditeur et influent sur la lecture de l'ensemble (*Notice générale*, ouv. cité, p. 1416).

5. Voir la présentation du volume « Histoire » par Sheila Gaudon (*ibid.*, p. XII).

6. Alors que la discontinuité est moderne comme l'atteste la réception souvent négative des œuvres de La Rochefoucauld et de La Bruyère (Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Hachette Supérieur, « Contours littéraires », p. 6).

sera mangé par son successeur ; tel personnage historique monte l'échelle sociale qu'un autre descend :

Hier 2 mai, passant rue de Rivoli, je vis le comte Daru dans la malle-poste de Cherbourg. Il avait sa casquette de voyage enfoncée sur les yeux et l'air soucieux. Dix minutes après, rue de Valois, je vis passer M. Etienne Arago dans un colimaçon des plus élégants traîné par des chevaux gris. Il était ganté de jaune, cravaté de blanc et avait l'air épanoui d'un homme qui est dans le premier mois de sa première voiture.

Le contraste est saisissant mais le narrateur ne le souligne pas ni n'en conclut rien. Au lecteur de tirer la leçon de deux petits faits dont le rapprochement caractérise les temps de révolution. Mais l'anecdote se lie à la réflexion du Roi et les deux fragments, grains de poussière de l'histoire, inclinent ensemble vers le thème moral éternel des revers de fortune. Le mot d'esprit a le pouvoir de révéler. Le déguisement de Louis-Philippe en fuite fait éclater *a posteriori* l'essence du régime moribond : « On lui apporta une redingote et un chapeau rond. Au bout d'un instant, il n'y avait plus qu'un vieux bourgeois<sup>7</sup>. »

Ces propos laconiques ne sont pas spécialement drôles et le travestissement du monarque a quelque chose de tragi-comique, mais ils proposent une analyse historique d'une grande lucidité. Tout est donc d'une part dans la pertinence et dans l'acuité ingénieuse<sup>8</sup>, d'autre part dans la condensation qui laisse quelque chose à faire aux lecteurs.

### Libération du goût et choc de la vérité

Loin de n'accorder à la langue qu'un rôle instrumental et polémique, Hugo la place au cœur de son combat pour la vérité et engage les jeux d'esprit à la rétablir. Au dévoiement de la langue par le régime impérial s'opposent deux pratiques verbales, le mot d'esprit et l'ironie, omniprésents dans *Napoléon le Petit*. Hugo y a souvent recours à la pointe, trait brillant couronnant une période, dont la forme repose tantôt sur la surprise, tantôt sur la répétition ou sur la comparaison. Or lui-même souligne que le Tiers-Etat s'est emparé du mot d'esprit, jadis essentiellement aristocratique. « [...] La liberté donne de l'esprit (et avec lui l'égalité), et avoir de l'esprit donne la

7. *Choses vues*, [La Fuite du Roi et des Ministres], éd. citée, p. 1017 et 1019.

8. La formule est d'Alain Montandon, ouv. cité, p. 121.

liberté », disait Jean-Paul<sup>9</sup> ; Hugo de se ressaisir de ce symbole de la liberté d'expression, art né de la tribune, en citant un jeu de mots prononcé durant la Révolution française :

Là on a entendu de ces interruptions farouches : – Ah çà ! vous, s'écrie un orateur de la Convention, est-ce que vous allez me couper la parole aujourd'hui ? – Oui, répond une voix, et le cou demain !<sup>10</sup>

Le choix d'un mot anonyme recueilli de « la bouche ouverte de l'esprit humain » – périphrase définissant la tribune que Napoléon le Petit a bâillonnée – est volontaire. L'époque révolutionnaire est un nouveau point de départ pour le mot d'esprit qui n'est plus l'apanage de la mondanité mais le fruit d'une parole libérée émanant aussi bien de la classe politique que du peuple. Moderne par nature, l'essence du mot d'esprit participe de la rencontre hasardeuse, du « choc », et produit « l'étincelle » de la vérité – nous citons toujours le passage de *Napoléon le Petit* consacré à la défunte tribune. Autant de vertus qui correspondent à la conception romantique et moderne de l'art et de la littérature. Le mot d'esprit appartient aux hommes comme à un hasard artiste et prophète que l'on croirait dirigé par la main de Dieu. N'oublions pas que « la fiente de l'esprit qui vole » tombe du ciel, que le mot « esprit » a un double sens et que « Jésus-Christ a fait un calembour sur Saint-Pierre »<sup>11</sup> capable de changer du tout au tout le cours du monde<sup>12</sup>. A propos du lapsus signifiant d'un maire qui veut officialiser les noces de mademoiselle Droit et de Monsieur Tordu – en lieu et place de Drouet et Tordeux –, *Choses vues* renouvelle l'hommage rendu aux *rencontres* de l'esprit. Volontaires ou involontaires, elles créent un choc productif : « Souvent les bêtises ont un sens<sup>13</sup>. »

« Le hasard, la contingence et les événements fortuits cessent de l'être à un regard supérieur<sup>14</sup>. » L'idée que le signifiant et ses transformations ne sont jamais tout à fait arbitraires explique que Hugo remotive fréquemment le nom propre et qu'il trouve « fâcheux

9. *Ibid.*, p. 125.

10. *Napoléon le Petit*, éd. citée, vol. « Histoire », p. 89.

11. *Les Misérables*, I, 3, 7 ; éd. citée, vol. « Roman II », p. 108.

12. « Et notez que ce calembour de Cléopâtre a précédé la bataille d'Actium, et que, sans lui, personne ne se souviendrait de la ville de Toryne, nom grec qui signifie cuillère à pot. » (*ibid.*).

13. Journal de ce que j'apprends chaque jour, *Choses vues*, éd. citée, p. 604.

14. Alain Montandon à propos du Witz selon Jean-Paul Richter (*Les Formes brèves*, ouv. cité, p. 125).

d'avoir de certains mots dans son nom »<sup>15</sup>. Lui-même ne cesse de transformer le sien et d'inscrire sa signature dans son œuvre<sup>16</sup>. L'annomination est engagée dans le combat pour la vérité que livre Hugo dans *Napoléon le Petit*. Elle est également l'un des instruments de toutes les satires qui, dans *Choses vues*, font tomber les masques.

Dans le pamphlet de 1852, la langue est non seulement un instrument mais aussi un enjeu essentiel, une institution de portée idéologique non négligeable dans les débats répercutés par la presse. Louis-Napoléon Bonaparte et ses adeptes, manipulant la langue française afin d'attiser la peur des rouges, ont créé à l'usage des esprits crédules « des espèces de dictionnaires où chacune des expressions dont se servaient les orateurs et les écrivains de la démocratie se trouvait immédiatement traduite »<sup>17</sup>. Ainsi sont dénaturés les principaux concepts républicains :

– Humanité, lisez : Férocité ; – Bien-être universel, lisez : Bouleversement ; – République, lisez : Terrorisme ; – Socialisme, lisez : Pillage ; Fraternité, lisez Massacre ; – Evangile, lisez : Mort aux riches<sup>18</sup>.

La perversion du vocabulaire politique n'a d'égale qu'une autre manœuvre de la propagande, dévoyant l'usage poétique des sonorités. C'est non seulement aux unités de première articulation du langage, dotées de sens, mais également aux unités de seconde articulation que fait appel le camp bonapartiste, tout en détournant à son usage les pouvoirs harmoniques de la poésie. La propagande napoléonienne croit ainsi usurper les fonctions du poète :

Ces meneurs, rompus aux pratiques et aux manœuvres, exploitaient le mot « la Montagne » avec succès ; ils agitaient à propos cet effrayant et magnifique souvenir. Avec ces lettres de l'alphabet, groupées en syllabes et accentuées convenablement : – démagogie, – Montagnards, – partageux, – communistes, – rouges – , ils faisaient passer des lueurs devant les yeux des niais<sup>19</sup>.

---

15. *Le Temps présent*, *Choses vues*, éd. citée, p. 1012.

16. On connaît les métamorphoses de son patronyme dans ses dessins et dans son oeuvre ( « Hugo tête d'aigle » est l'un de ses avatars dans *La Légende des Siècles*).

17. *Napoléon le Petit*, éd. citée, p. 31.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

Non content de dénoncer le détournement de la langue et des pouvoirs du Verbe au profit d'un méfait, Hugo riposte en décrétant nul et non avenu l'arbitraire du nom propre. Fauteur d'incongruités langagières, le nouvel appareil politique promet les « alliances de mots les plus inouïes » et les « cacophonies les plus intrépides »<sup>20</sup>. Le prince Troplong, le duc Maupas ou le marquis Leboeuf constituent des alliances verbales dissonantes, en vertu de l'incompatibilité entre les titres et les noms bourgeois auxquels Hugo redonne leur sens trivial. L'annomination ou remotivation du nom propre est une faute de goût selon le code classique qui, définissant la hiérarchie entre les mots d'esprit, édicte des interdits propres à la France<sup>21</sup>. Ces interdits disqualifient l'humour sur le nom propre et sur l'apparence physique. Dans *Napoléon le Petit*, le poète rompt à nouveau avec le bon ton à propos de Fontanes, traduit par *Faciuntasinos*<sup>22</sup>. Cette liberté à l'égard des codes de l'esprit et de la bienséance appelle trois constatations. Tout d'abord, la variation du procédé à l'intérieur de la catégorie « remotivation du nom propre » témoigne d'une créativité poétique sans pareille dans le domaine du mot d'esprit dont le macaronisme « *faciuntasinos* » n'est qu'un exemple parmi d'autres<sup>23</sup>. Ensuite, cette infraction à l'esthétique traditionnelle relève d'une intention littéraire et politique hautement proclamée par Victor Hugo comme le montrera un bref détour par le poème « Réponse à un acte d'accusation ». Parmi tous les mots, c'est aussi au mot d'esprit que Victor Hugo met un « bonnet rouge ». Il n'y a « Plus de mot sénateur ! plus de mot roturier ! » et le « démagogue horrible » pend en transgressant les codes du bon goût français « La lettre aristocrate à la lanterne esprit »<sup>24</sup>. L'esprit, le comique, se libèrent de leur carcan, le *bon goût*<sup>25</sup>, terme mis en italiques dès la préface de *Cromwell*, et la

---

20. *Ibid.*, p. 34.

21. Emile Souriau, *Revue d'Esthétique*, 1965, p. 27 cité dans B. Dupriez, *Gradus, Les Procédés littéraires*, 10/18, 1984, p. 147.

22. *Napoléon le Petit*, éd. citée, p. 34.

23. Florence Naugrette a souligné cette richesse à propos de *La Légende des Siècles* : « On se persuadera en revanche de la variété stylistique des pointes hugoliennes en repérant leur adéquation avec les principales catégories de la pointe simple relevées par Gracian. » (« Chutes et Pointes dans les *Petites Epopées* », *La Légende des siècles de Victor Hugo. Les sombres assonances de l'histoire*, textes réunis par José-Luis Diaz, SEDES, 2001, p. 163).

24. « Réponse à un Acte d'Accusation », *Les Contemplations*, I, 7 ; éd. citée, vol. « Poésie I », p. 265 et 266.

25. *Préface de Cromwell, Critique*, éd. cit. vol. « Critique », p. 4.

verve populaire<sup>26</sup> a droit de cité dans les notes journalières d'un Hugo qui fait flèche de tout bois : « Tout est la même flèche et frappe au même but<sup>27</sup>. »

La transgression du savoir-vivre consistant à remotiver un nom propre n'obéit pas seulement à une évolution du goût, mais aussi à la nécessité d'ajuster la langue de l'esprit à son objet, le mot à la chose : inutile de fourbir des armes nobles contre des adversaires infâmes ; à une époque basse, correspond une langue basse : « Parlons un peu la langue du Bas-Empire. Elle sied au sujet<sup>28</sup>. »

Approprier le mot d'esprit à son objet, c'est aussi s'emparer des armes de son adversaire et les retourner contre lui. Le recours aux mêmes techniques n'enlève rien à la profondeur d'une réflexion qui s'amorce à l'occasion du crime, mais qui le dépasse. Pas plus que le fragment n'est synonyme d'incohérence, les jeux d'esprit ne sont un renoncement à penser. « La tache blanche qui s'aplatit sur le rocher n'empêche pas l'aigle de planer<sup>29</sup>. » Ainsi, le jeu de mots présent dans la phrase : « Parlons un peu la langue du Bas-Empire. Elle sied au sujet » donne un sens nouveau à cette dénomination historique. Hugo travaille à même le corps des mots, qu'ailleurs il comparait à des animaux ou à des chimères<sup>30</sup>, désolidarisant l'adjectif et le nom qui forment dans l'usage courant un tout organique et ne prennent sens que mutuellement. « Bas », terme historique, acquiert désormais un sens moral ; « Empire » ne désigne plus alors seulement l'Antiquité tardive, mais aussi l'époque contemporaine de Louis-Napoléon Bonaparte. Pour Hugo, l'adjectif bas, dans le vocable Bas-Empire, a toujours revêtu et revêtira toujours une dimension éthique comme le montrent la préface de *Cromwell*<sup>31</sup> et *La Légende des Siècles*. Mais le

---

26. Hugo ne confond pas trivialité et popularité. Il montre à propos de Frédéric Lemaître échouant à faire rire le peuple par un mot déplacé que ce dernier est meilleur public qu'on ne le croit.

27. « Réponse à un Acte d'Accusation », éd. citée, p. 266.

28. *Napoléon le Petit*, éd. citée, p. 34.

29. A propos du calembour, « fiente de l'esprit qui vole » (Tholomyès dans *Les Misérables*, *ibid.*).

30. Les mots sont pour Hugo des animaux et des chimères comme le montrent les comparaisons entre participe et hyène, entre verbe et hydre d'anarchie présentes dans « Réponse à un Acte d'Accusation » (*Les Contemplations*, I, 7 ; éd. citée, p. 267).

31. L'Empire finissant y est désigné comme un moribond, grand corps en putréfaction (Préface de *Cromwell*, éd. citée, p. 8) – sa fertilité de « fumier » sur lequel est enté le Moyen Age s'estompe après le coup d'Etat au profit d'une vision plus nettement négative.

présent historique confirme cette analyse et recharge négativement l'adjectif. En comparant aujourd'hui avec le passé, Hugo constate la stagnation et la répétition à l'œuvre, en dépit du progrès. Ainsi, le mot d'esprit révèle l'ampleur d'une réflexion qui réinvestit le présent dans une vision philosophique et critique de l'Histoire.

Les jeux de langage visent, de façon plus immédiate, à prendre en défaut les adversaires politiques et à faire éclater la vérité. La définition humoristique y contribue. Ainsi, les imbéciles composent selon Hugo « la partie saine du corps législatif »<sup>32</sup>. Non-sens apparent, la contradiction entre « imbéciles » et « saine » communique le sentiment de l'absurde. Pourtant, la logique de l'assertion étonne. A tout prendre en effet, les imbéciles sont moins coupables que les coquins ou les « meneurs » qui les épouvantent. La force de la pique tient donc au règne de l'absurde devenu ordre et loi du chaos politique. De la première traduction – « imbéciles » égale « partie la plus saine du corps législatif » – découle une seconde traduction (ordre dictatorial égale chaos), d'où une troisième traduction : liberté égale ordre. La traduction redonne sens à des mots que Louis-Napoléon Bonaparte et ses partisans avaient eux-mêmes auparavant retournés comme des gants. Victor Hugo dénonce ce travestissement de la vérité et tient exactement le même discours que dans « Réponse à un acte d'accusation », sur la nécessité d'employer le mot juste :

Ceci étant donné que le dictionnaire de l'Académie n'existe plus, qu'il fait nuit en plein midi, qu'un chat ne s'appelle plus un chat et que Baroque ne s'appelle plus un fripon, que la justice est une chimère, que l'histoire est un rêve, que le prince d'Orange est un gueux et le duc d'Albe un juste, que Louis-Napoléon Bonaparte est identique à Napoléon le Grand, que ceux qui ont violé la Constitution sont des sauveurs et que ceux qui l'ont défendue sont des brigands, en un mot que l'honnêteté humaine est morte, soit ! alors j'admire ce gouvernement<sup>33</sup>.

La traduction des noms propres a changé dans le monde à l'envers impérial. Hugo renoue ici avec une figure privilégiée de la satire, l'adynaton. Sous l'apparence de la prétériorité et en rappelant l'ancienne définition de ses personnages, le pamphlet renvoie à leur vraie nature. Par ailleurs, il s'empresse de dissiper la confusion et de remettre à l'endroit les idées du lecteur grâce à une pointe qui tient

---

32. *Napoléon le Petit*, éd. citée, p. 31.

33. *Ibid.*, p. 42.

tout à la fois de la remotivation et du mot-valise : « Oui, paysan, ils sont deux, le grand et le petit, l'illustre et l'infâme, Napoléon et Naboléon !<sup>34</sup> » Jusqu'ici, l'ironie parlait comme convenu « la langue du Bas-Empire » : c'est dire qu'elle citait à contrecœur et s'affublait d'un masque cynique. La drôlerie un peu fruste du jeu de mots conclusif, dissout, à la pointe épaisse du calembour<sup>35</sup> – gourdin de l'esprit qui vole –, toute ambiguïté. La dissociation et l'usage de cette forme d'esprit que Victor Hugo n'appréciait pas particulièrement<sup>36</sup> ont d'abord un but pédagogique. Le succès de Louis-Napoléon Bonaparte s'explique en partie, aux dires de l'auteur et des historiens contemporains, par la crédulité d'une portion de l'électorat persuadée que le premier empereur et le second ne faisaient qu'un. Puis, en créant « Naboléon », Hugo tente une nouvelle fois de déchaîner les pouvoirs du mot :

Mets un mot sur un homme, et l'homme frissonnant  
Sèche et meurt, pénétré par la force profonde [...]  
Le mot dévore et rien ne résiste à sa dent<sup>37</sup>.

Le raccourci et le mot-valise sont les personnifications rhétoriques de l'essence que « Naboléon » est censé désigner : la petitesse du personnage éponyme. Enfin, le néologisme peut passer pour une contre-offensive et l'on voit bien que le retournement des armes de l'adversaire est, dans le pamphlet, une stratégie longuement mûrie. Hugo déshabille plus loin un autre épouvantail, le mot « parlementarisme » forgé pour les besoins de l'offensive anti-républicaine. Louis-Napoléon Bonaparte traduit « tribune » par « parlementarisme ». Victor Hugo s'indigne et raille :

Que dites-vous de parlementarisme ? Parlementarisme me plaît.  
Parlementarisme est une perle. Voilà le dictionnaire enrichi. Cet académicien de coup d'état<sup>38</sup> fait des mots. Au fait on n'est pas

34. *Ibid.*, p. 43.

35. « Calembour est souvent employé au sens large d'équivoque (Paul Bénac, Robert) et désigne alors quantité de procédés comme l'à-peu-près, la syllepse, le mot-valise, etc. (Angenot). Preminger y range même l'antanaclase, la paronomase et l'astéisme, parce qu'ils ont un but comique [...]. » (B. Dupriez, *Gradus*, ouv. cité, p. 102)

36. « Loin de moi l'insulte au calembour ! Je l'honore dans la proportion de ses mérites ; rien de plus. » (*Les Misérables*, éd. citée, *ibid.*)

37. « Réponse à un acte d'accusation », éd. citée, *ibid.*

38. Hugo n'emploie jamais dans *Napoléon le Petit* la majuscule pour désigner l'Etat, alors qu'il lui arrive de le faire ailleurs.

barbare pour ne pas semer de temps en temps un barbarisme. Lui aussi est un semeur ; cela germe dans la cervelle des niais. [...] Parleментарisme est une trouvaille. Je donne ma voix à M. Louis Bonaparte pour le premier fauteuil vacant à l'Institut. Comment donc ! mais il faut encourager la néologie ! cet homme sort du charnier, cet homme sort de la morgue, cet homme a les mains fumantes comme un boucher, il se gratte l'oreille, sourit et invente des vocables comme Julie d'Angennes. Il marie l'esprit de l'hôtel de Rambouillet à l'hôtel de Montfaucon. C'est rare. Nous voterons pour lui tous les deux, n'est-ce pas, monsieur de Montalembert ?<sup>39</sup>

Comme disait le poète quelques années plus tôt, « quel lugubre métier que le rire<sup>40</sup> ! ». Le rire peut-il en effet sonner juste alors que l'on exécute des passants le rire au fusil ? Depuis *Han d'Islande* et l'image ricanante du bourreau, les repères du risible et de l'horrible, du comique et du déplorable ne sont plus aussi stables qu'autrefois, d'où la raillerie mordante qui travestit Badinguet en précieuse ridicule. L'élitisme salonnard de la néologie – dont Hugo se fait parfois le secrétaire dans *Choses vues* – doit s'incliner devant la créativité langagière d'un mot d'esprit qui ne craint plus de faire appel aux formules énergiques du peuple et du calembour. Le feu de la forge napoléonienne pâlit devant la créativité hugolienne comme dans *La Légende des Siècles* la sauterelle diabolique devant le soleil divin. Nouvelle riposte, Hugo joue de la paronymie, confondant la luxure et le lucre d'une cour qui, presque impériale, se prépare à jouir de son triomphe : « L'argent, et avec l'argent, l'orgie [...]»<sup>41</sup>.

Tout un pan de *Choses vues* a été rédigé avant *Napoléon le Petit*, mais le pamphlet contre ce qui sera bientôt l'Empire a le grand avantage de fonder en théorie l'usage du mot d'esprit. Il le fonde historiquement dans une nouvelle origine, la Révolution, lui donnant une assise sociale élargie qui nécessite de recueillir non seulement les mots des individus, mais aussi les saillies d'une assemblée, les traits de l'opinion anonyme, l'esprit de la rue comme celui des ruelles. *Napoléon le Petit* atteste la dimension à la fois esthétique et morale du mot d'esprit dont le choc étincelant produit ou rétablit la vérité. Jusqu'à la révolution, ce choc fécond sert beaucoup l'art du portrait et grave les traits mondains de la monarchie de Juillet à l'eau-forte des bons mots célèbres. Là, le choix de la forme brève et de l'anecdote est

---

39. *Napoléon le Petit*, éd. citée, p. 95.

40. Journal de ce que j'apprends chaque Jour, éd. citée, p. 619.

41. *Napoléon le Petit*, éd. citée, p. 21.

proportionné à une histoire mineure. La coïncidence étroite entre mots et choses est d'ailleurs soulignée par l'auteur lui-même : « J'écris avec les mots que les choses me jettent<sup>42</sup>. »

### Eloge de la brièveté

Qu'un ensemble en bonne partie constitué de mots d'esprit ait pu s'intituler « Choses »<sup>43</sup> prouve une coïncidence du Verbe au vécu, dans la vision et dans l'affabulation mêmes. Depuis que les fonctions représentatives de Hugo sont prépondérantes et qu'il entend dans les rangs politiques tant de discours mensongers ou vains, il réaffirme sa quête de la vérité : « République, c'est bien. Tâchons que le mot n'empêche pas la chose<sup>44</sup>. » Le même désir de fidélité du langage à la vie et à l'histoire anime l'auteur dans les deux textes. La vision décapante qu'offrent les jeux de mots mondains réhabilite la vérité au même titre que les pointes républicaines mais les bons sentiments sont, dans ce cas, exclus. Comprenant leur propre commentaire, certaines des notes éparses de *Choses vues* livrent un assaut en règle à la longueur des romans et des discours. Ces pièces où il se délasse et s'exerce tout à la fois, comme un peintre en ses croquis<sup>45</sup>, sont prétexte à dénigrer la longueur : « M. Troplong a parlé et bien parlé pour la mise en accusation. Seulement il a justifié son nom<sup>46</sup>. »

A la tribune plus qu'ailleurs, la concision est de règle pour des raisons tenant aux conditions matérielles de l'énoncé et de sa réception immédiate. En citant les bons mots de certains auteurs, Hugo bouleverse la hiérarchie des genres et, par un effet de carnaval littéraire, met la forme brève au-dessus de tout :

Les bons mots de Madame de Staël valent souvent mieux que ses livres. En voici un qui est remarquable, quoique trop absolu : – *Otez d'un espagnol ce qu'il a de bon, vous faites un portugais*<sup>47</sup>.

42. Victor Hugo, *Lettres à un ami*, texte présenté et commenté par Jean Gaudon, 2 volumes, Imprimerie nationale, « Lettres françaises », 1985, t. II, p. 390, cité par Sheila Gaudon in éd. citée, vol. « Histoire », p. IX.

43. Le titre est bien de Hugo mais désignait à l'origine un fragment d'*Océan (Notice générale*, éd. citée, p. 1415).

44. Le Temps présent, *Choses vues*, éd. citée, p. 1043.

45. « *Nulla dies sine linea, dicebat pictor Appelles.* » (*Journal de ce que j'apprends chaque jour* [1846], éd. citée, p. 614).

46. *Ibid.*, p. 637 [1847].

47. *Ibid.*, p. 612 [1846].

Aussi un auteur médiocre, Casimir Bonjour, peut-il être fort spirituel dans la brièveté : « Ce mot vaut mieux que toutes ses comédies »<sup>48</sup>, décrète Hugo au sujet d'un autre mot par réduction. Eloge de la forme brève par elle-même, *Choses vues* expose l'envers de la création hugolienne dont l'ampleur est par trop proverbiale. Réussir dans la concision semble ce qu'il y a de plus ardu : « M. de Saint-Aulaire me disait : – *Pour admettre qu'un homme a du talent, il me faut un livre*. Je lui ai répondu : – *Il me suffit d'un quatrain*<sup>49</sup>. »

Si Hugo prise tant l'art des petits riens, n'est-ce pas que le fragmentaire, environné par le blanc, engage la plus âpre des luttes avec le néant ?

Sunt verba et voces, pratereaue nihil.  
Ce sont des mots, des mots, des paroles, puis rien<sup>50</sup>.

Aussi Hugo se moque-t-il des phraseurs et s'avère-t-il collectionneur des « fusées » passées ou présentes, littéraires ou populaires, de mots de femmes, de jeunes filles, d'enfants ou de vieillards. Son œuvre quotidienne est un florilège dans lequel ses propres mots sont distancés par des italiques, au même titre que les paroles de quiconque. Ses jeux de mots procèdent d'un dialogue vif et animé avec les grands esprits de tous les temps. Voltaire prend, d'outre-tombe, la défense de Hugo attaqué par Proudhon :

Proudhon affirme quelque part que « le socialisme (comme Proudhon l'entend) brûlera les livres de V. Hugo ». Je charge Voltaire de la réplique : « Le public aime surtout les livres brûlés. » *Voltaire, Dictionnaire encyclopédique*<sup>51</sup>.

Et ne semble-t-il pas que Hugo calque la forme de l'un des mots de Madame de Staël cité plus haut lorsqu'il cultive l'art de la définition par soustraction ?

De Madrolle ôtez Rolle. – Il reste Mad. – Fort bien.  
De Rolle ôtez crétin. Que vous reste-t-il ? – Rien<sup>52</sup>.

---

48. *Ibid.*, p. 621 [1847].

49. *Ibid.*, p. 663 [1848].

50. *Le Temps présent* I jusqu'en 1844, *Choses vues*, éd. citée, p. 803.

51. *Le Temps présent* III, 1848, novembre-décembre, *Ibid.*, p. 1315.

52. *Journal de ce que j'apprends chaque jour*, *Choses vues*, éd. citée, p. 628 [1847].

La soustraction qui réduit l'être à sa quintessence n'est qu'un cas particulier des raccourcis issus de l'esprit tendancieux.

Le contraste est frappant entre les jeux complices de la période précédant l'exil et les mots solitaires de l'exilé qui, à partir de 1852, s'oriente surtout vers l'aphorisme et les pensées. La manne quotidienne de la Chambre ou de l'Assemblée, de l'Académie et des conversations parisiennes lui offre davantage à glaner et un stimulant sans pareil<sup>53</sup> auquel suppléera durant l'exil le dialogue avec les grands esprits des temps jadis. Hugo a transcrit bien des échanges spirituels datant de la décennie qui précéda l'exil. Souvent, ses jeux de mots sont déclenchés par ceux qu'il recueille, l'esprit fusant en cascade. Ainsi des deux épigrammes qu'échangent Lamartine et Hugo lors de l'élection d'Ampère. Son patronyme, combiné avec celui d'un autre candidat, Empis, donne lieu dans les notes journalières de Hugo à de multiples et insistantes variations ludiques, contrepêt<sup>54</sup>, mot-valise<sup>55</sup> ou annomination. A l'épigramme de Lamartine répond celle de Hugo :

C'est un état peu prospère  
D'aller d'Empis en Ampère ;  
Je lui ai répondu par le même huissier :  
Mais le destin serait pis  
D'aller d'Ampère en Empis.

Dans le *Journal de ce que j'apprends chaque jour* et dans *Faits contemporains*, le goût pour les jeux avec le nom propre ne se dément donc pas et l'on ne résistera pas pour s'en convaincre à un dernier exemple des plus savoureux. A la chambre des pairs, Hugo donne la réplique au prince de la Moskowa à propos d'un certain Dubouchage :

– Qu'y a-t-il ? [demande Hugo]  
– Dubouchage parle. [répond le prince de la Moskowa]  
– De quoi ?  
Du nez.

53. « Le *Witz* est esprit de sociabilité absolue. » (Frédéric Schlegel, cité par Alain Montandon, *ouv. cité*, p. 126)

54. « Après M. Empis, voici M. Ampère. J'ai dit à Ségur : Je ne sais pas si cela Empisse ni si cela ampère, mais je suis sûr que cela empire. » (Ibid., p. 625)

55. « J'ai dit à l'Académie (on causait candidats) : - Je ne veux pas d'Ampère, parce qu'il commence comme Empis et finit comme Leclère, vous avez fondu vos deux candidats du mois passé dans un. » (Ibid., p. 627)

Combinée avec la remotivation, l'équivoque sémantique liée à l'usage de la préposition « de » est le pivot de cette réponse astucieuse.

### La disparité des attaques

L'extension chronologique des notes recueillies dans *Choses vues* de 1846 à la fin de l'exil et la rupture de 1851 contribuent à la différenciation des formes de l'esprit. Nonobstant la récurrence des jeux sur la remotivation du nom propre que l'auteur n'a de cesse d'approprier à son objet, on apprécie en parcourant le recueil l'étourdissante diversité de la forme brève et des jeux de l'esprit : l'anecdote, l'épigramme – qui n'est souvent « qu'un bon mot de deux rimes orné »<sup>56</sup>, le portrait, les bouts-rimés, la maxime, l'aphorisme. *Choses vues* réunit bien des avatars de la forme brève. On pourrait dire de Hugo, comme Pascal Quignard de La Bruyère, qu'il excelle dans la « disparité des attaques »<sup>57</sup>. Dans *Choses vues*, le statut du jeu de mots n'est pas uniforme. Selon les époques et selon que Hugo en est ou non l'auteur, ce qui d'ailleurs n'est pas toujours aisé à établir, mais aussi selon que les auteurs sont en vie ou non, l'interprétation du *mot* n'est pas la même. Les mots spirituels qu'il prononce en public ont le même statut que ceux des personnages qu'il dépeint. Ici, le *mot* est inséparable du genre de la scène historique croquée sur le vif. Il n'en va pas ainsi des aphorismes et des maximes qu'il réserve aux futurs lecteurs de ses pensées. Pour ludiques qu'ils soient, les aphorismes revêtent un tour plus universel et plus philosophique. Enfin, lorsque Hugo cite, il brille, et comme témoin de son époque, et par le choix des citations. Le mélange de pensées détachées et de citations – de Madame de Sévigné, de Madame de Montespan, de Voltaire, de Mirabeau – marque la réactivation et la rénovation d'un héritage classique.

#### *Anecdote et chute*

Les deux premiers recueils de *Choses vues*, le *Journal de ce que j'apprends chaque Jour* et *Fait contemporains*, sont placés sous le sceau de la petite histoire. Hugo dévoile ici ses coulisses, avec un art

---

56. M. Despréaux, cité par Alain Montandon, ouv. cité, p. 17.

57. Cité par Alain Montandon, *ibid.*, p. 84.

qui n'est pas sans rappeler celui de Saint-Simon. Le mémorialiste est d'ailleurs mentionné lors d'une anecdote. Hugo faillit en 1834 être arrêté comme saint-simonien pour avoir traversé Paris un volume des *Mémoires* sous le bras<sup>58</sup>. Ce clin d'œil signe l'appartenance de *Choses vues* aux champs voisins du journal<sup>59</sup> et des mémoires dont le blanc interstitiel accentue ici la déconstruction intrinsèque et toute moderne. Chateaubriand, sur un mode évidemment moins discontinu, s'était inscrit dans cette tradition et, de ce point de vue, l'anecdote sur le cerveau de Talleyrand finissant dans les égouts n'est peut-être pas sans rapports avec le célèbre mot de Napoléon recueilli dans le tome IV des *Mémoires d'Outre-Tombe* et qualifiant Talleyrand de « merde dans un bas de soie ».

La petite Histoire révèle les coups d'éclats, les secrets et les faiblesses des grands hommes ; mais à forme courte, idées longues. L'anecdote est significative, qu'elle soit révélatrice d'un caractère ou qu'elle donne à penser. La réplique de M. Ingres – « Moi ? J'aime mieux une borne<sup>60</sup>. » – à un malheureux sculpteur qui lui demandait un avis sur son œuvre est révélatrice du mauvais caractère du peintre, incarnant la cruelle mais décapante intransigeance du génie. La vérité fait-elle bon ménage avec la bonté ? Ce trait cruel nous apprend que non. L'anecdote et la phrase citée servent un portrait qui appelle une réflexion sur les relations entre l'art et la vérité, entre vérité et bonté. Ailleurs, l'anecdote contient une lecture de l'Histoire en abrégé. C'est le futur empereur Louis-Napoléon Bonaparte passant en carrosse :

Le peuple regardait à peine. Des gens en blouse criaient : *Vive la République !* Un enfant criait : *Vive l'empereur !* Une vieille femme lui dit : - Attends donc qu'il ait fait quelque chose !<sup>61</sup>

Dans cette histoire d'une extrême simplicité, sans péripéties ni intrigue secondaire, la voix de la foule est un bruit incohérent, révélateur d'une opinion divisée, cette division n'étant pas sans liens avec l'ambiguïté du personnage acclamé. Sur ce bruit de fond se détache la voix d'un individu avisé. La parole de la vieille femme

---

58. « Je me souviens qu'à l'époque des émeutes de 1834, je passais devant un poste de garde nationale ayant sous le bras un volume des *Mémoires* du duc de Saint-Simon. J'ai été signalé comme saint-simonien, et j'ai failli être massacré. » (*Le Temps présent I, jusqu'en 1844, Choses vues*, éd. citée, p. 794)

59. « Le journal intime peut être lui aussi un espace de prédilection pour la forme brève. » (Alain Montandon, *ouv. cité*, p. 8)

60. *Le Temps présent I - Jusqu'en 1844, Choses vues*, éd. citée, p. 822.

61. *Le Temps présent IV, 1850*, *ibid.*, p. 1220.

incarne la sagesse populaire ; elle ne se paie pas de mots mais juge à partir des actes. Dans les deux anecdotes précédentes, une citation clôt le récit bref. Quoiqu'il ne comporte pas de jeu sur le signifiant, le mot de la fin acquiert la valeur d'une chute inattendue qui crée un saut qualitatif en faveur de la vérité ou du bon sens.

*Mot d'esprit et portrait*

Les mots créés et recueillis durant la monarchie de Juillet dépeignent globalement une élite, qu'ils émanent de femmes élégantes, d'hommes politiques, de littérateurs, de juges ou d'écrivains. Le mot d'esprit est à lui seul un art du portrait à double détente, dans cette galerie d'hommes et de femmes célèbres que l'on peut reconstituer en parcourant *Choses vues*. Le genre d'esprit d'un personnage en dit autant sur lui-même que sur la cible du mot. Hugo se plaît à collectionner d'impitoyables et cruels mots de femmes qui sont autant d'instantanés de leur victime et de leur auteur.

C'est Madame Gay diagnostiquant l'érotomanie de Madame de Castellane : « Elle ne peut pas donner un sou à un pauvre sans tâcher de le rendre amoureux d'elle<sup>62</sup>. »

C'est Esther Guimont déclarant à propos de Rachel alors qu'elle était enceinte : « Elle me fait l'effet d'une ficelle où il y a un nœud<sup>63</sup>. »

C'est une comtesse cinglant le petit Louis Blanc qui, malgré sa taille, s'était enhardi à s'agenouiller au pied de ses jupes et à les soulever légèrement : « Ah ! monsieur Louis Blanc, si c'est pour vous cacher, je veux bien. Pour autre chose, jamais<sup>64</sup>. »

C'est Madame de Genlis critiquant dans son portrait de Louis-Philippe, qui, enfant, avait été son élève, un règne perçu par Hugo comme fade et mesquin. Elle joue, à propos du monarque, sur le double sens de l'adjectif « libéral » : « Libéral, tant qu'on voudra ; généreux, non<sup>65</sup>. »

C'est encore un extrait de la conversation entre mesdames Gay et Gail parachevant le portrait de Salvandy dans l'une de ces définitions par soustraction qu'affectionne tant Hugo : « Ah mais, ma chère, dit-elle à M<sup>me</sup> Gail, votre petit jeune homme est plein de ridicules. Il faut

---

62. Journal de ce que j'apprends chaque Jour, éd. citée, p. 629 [1847].

63. *Ibid.*, p. 635.

64. *Ibid.*, p. 663.

65. *Ibid.*, p. 670.

le corriger. – Grand Dieu, s'écrie M<sup>me</sup> Gail, ne lui ôtez pas ça ! Qu'est-ce qui lui restera ? Et puis c'est par là qu'il arrivera<sup>66</sup>. »

Portraits faits comme le dit Hugo, « de main de maîtresse »<sup>67</sup>. Du reste, les exemples ne manquent pas dans l'ordre de la cruauté masculine. Hugo introduit dans son florilège la réplique mordante de Rossini à une princesse russe tannée par le soleil et admirative des blanches épaules parisiennes à laquelle il lance : « – Vous avez raison, Madame, [dit-il ;] vous voyez la différence du satin de Paris au cuir de Russie<sup>68</sup>. » La note dévoile la fascination de Hugo pour l'alliance foudroyante de l'agressivité et de l'intelligence.

#### *Epigrammes, énigmes et bouts-rimés*

Associé au portrait, le mot d'esprit projette dans le passé et ramène vers les temps modernes : la brièveté est classique, la miniature est un genre désuet mais les mémoires fragmentaires ont ceci de moderne qu'ils sont, discontinus, des lambeaux. La sépia colore ces portraits de la monarchie de Juillet qui ont quelque chose d'un autre temps. De même, la vie sociale et littéraire à laquelle prend part Hugo avec, souvent, une certaine distance, est marquée par les pratiques de jadis. L'aphorisme voisine avec l'énigme lorsque le pronom indéfini est complété après coup : « Ce qui fait la beauté d'un rosier fait la laideur d'une femme, avoir beaucoup de boutons<sup>69</sup>. »

On pourrait aisément transposer cet aphorisme – qui repose sur une syllepse de sens – à la forme interrogative et ainsi le changer en devinette. L'épigramme et les bouts-rimés<sup>70</sup> sont encore de mise dans l'entourage du poète qui affectionne les quolibets et les « calembours », un terme dont il se sert indifféremment pour désigner tous les jeux de l'esprit. C'est probablement à Léonie Biard que Hugo dédie ce quintil en avril 1847 :

66. *Faits contemporains*, éd. citée, p. 685.

67. *Journal de ce que j'apprends chaque Jour*, Choses vues, éd. citée, p. 665 [1848].

68. *Le Temps présent I* jusqu'en 1844, Choses vues, éd. citée, p. 856.

69. *Journal de ce que j'apprends chaque Jour*, *ibid.*, p. 630 [1847].

70. « Hier soir, nous avons joué aux bouts-rimés. On m'a donné ces quatre rimes : - coloquinte – périgourdin – quinte – gourdin. J'ai fait ce quatrain féroce :

O vieux J. , je préfère à votre coloquinte  
Le grouin délicat du porc périgourdin,  
Et lorsque vous toussiez, j'applaudis à la quinte,  
Que je voudrais aider à grands coups de gourdin.  
(*ibid.*, p. 621).

Quoique les noirs ne soient pas blonds,  
 Eux et moi nous nous ressemblons,  
 Et sous le sens la chose tombe :  
 Ils ont pour maîtres des colons,  
 J'ai pour maîtresse une colombe<sup>71</sup>.

L'astuce épigrammatique repose sur la comparaison hardie, sur la galante analogie entre le poète amoureux et un esclave, sur l'équivoque du mot « maîtresse » et sur l'alternance de rimes variant par la seule finale consonantique. On est loin ici, alors que ce mot est rédigé au moment de discussions houleuses sur la condition des noirs, de l'engagement et du politique : la forme comme les comparaisons semblent en décalage avec l'actualité et avec la question des droits de l'homme. L'Histoire devient une simple toile de fond pour *private joke*.

Hugo excelle pourtant dans l'épigramme satirique comme l'atteste à l'automne 1848 cette pointe en antithèse:

Philosophe, tu te demandes,  
 D'où vient, dans nos tristes partis,  
 Quand les hommes sont si petits,  
 Que les sottises soient si grandes !

Il se plaît surtout à citer les courtes pièces satiriques circulant, souvent anonymement, dans les assemblées ou dans la rue et dont la longueur varie généralement de un à quatre vers. La sépia des mots-portraits fait alors place aux mots tricolores :

On se passait sur les bancs le quatrain que voici sur la lithographie d'un vieux député fort laid et fort bête appelé M. Méaulle et qui est représentant de Rennes.  
 Cette lithographie est pleine  
 Du portrait d'un vieux homme à l'ineptie enclin.  
 On lit au bas : Ille et Vilaine.  
 On devrait lire : Il est vilain<sup>72</sup>.

Les calembours circulant sous le manteau, versifiés ou non, sont les signes d'une politique en pleine effervescence : la circulation et l'échange représentant, pour Hugo comme pour Balzac, un gage de santé et de vie. Comment se propage le ridicule, c'est ce que retrace

---

71. *Ibid.*, p. 628.

72. *Le Temps présent* III, 1848, p. 1111.

l'anecdote sur Louis Blanc, contraint à demander un petit banc pour être à la hauteur de la tribune : le soir même, au théâtre, le mot « *Donnez-moi un petit blanc* » est sur toutes les lèvres<sup>73</sup>. 1848 fait émerger une autre source pour le collectionneur de bons mots : la verve populaire. Hugo, qui recueille les slogans<sup>74</sup>, les « pierres précieuses » de la tribune et les « bruits de la montagne »<sup>75</sup>, juge la poésie satirique et révolutionnaire digne d'entrer au panthéon des jeux d'esprit.

### L'esprit peuple

En 1848, la présence de la parole populaire dans *Choses vues*, accentuée durant la Seconde République, fait preuve chez le poète et tribun d'une curiosité universelle. L'intérêt du représentant politique pour les discours des orateurs improvisés et les propos de gamins reflète la volonté d'être, dans la rue, à l'écoute de ses contemporains. Elle se double d'une autre intention : glaner dans le champ « resserré » de l'anecdote<sup>76</sup>. Enregistrant à ses heures perdues les propos non consignés dans *Le Moniteur* ou les rumeurs qui agitent les bancs de l'Assemblée nationale, Hugo réhabilite les faits minimes. Du petit fait et de la petite histoire aux paroles des petits, des humbles et des parias, il n'y a pas loin, comme l'a montré Claude Millet à propos des « petites épopées ».

Poésie et jeux de l'esprit se touchent. Le dicton « Femme de marin, femme de chagrin », disposé par Hugo sous la forme d'un distique repose sur la répétition et sur la paronymie<sup>77</sup>. La langue populaire porte en elle le sens poétique des correspondances. C'est ainsi que se font écho deux fragments sur la mer, le premier identifiant la meilleure proue de navire à un soc de charrue, le second relevant l'expression « *tremblement de mer* » employée par les marins<sup>78</sup>. Dans

73. *Ibid.*, p. 1037.

74. Par exemple, en 1847, « plus de cochons et moins de prêtres », un slogan anticlérical repris à O'Connor, chef des chartistes anglais (*Journal de ce que j'apprends chaque Jour*, *Choses vues*, éd. citée, p. 644).

75. *Le Temps présent IV*, 1849, éd. citée, p. 1210.

76. Cette définition de l'anecdote par Voltaire est citée par Alain Montandon (*Les Formes brèves*, ouv. cité, p. 98).

77. Rapporté par le neveu d'un amiral et cité dans *Journal de ce que j'apprends chaque jour*, *Choses vues*, p. 628 [1847].

78. « Il y a eu à Gênes le 18 une de ces tempêtes effrayantes et singulières que les marins appellent tremblements de mer. » (*ibid.*, p. 619 [1846])

un tout autre registre, la riposte de Fieschi, coupable d'une tentative d'assassinat contre Louis-Philippe et déclarant après avoir confondu son complice: « Dîner ! oh ! J'ai dîné aujourd'hui. J'ai coupé le cou à Pepin. »<sup>79</sup> fait partie de ces mots lugubres dénotant la sensibilité de Hugo aux frontières indécises du rire. Il est précédé d'un mot carnavalesque et peu vraisemblable qui semble de l'auteur, le peuple étant ici le porte-parole involontaire de l'anticléricisme hugolien:

Mon mot d'ordre, dit le prêtre, c'est : Rome.  
Et c'est le mien aussi, dit le soldat. Hé, buvetier ! du rhum, s'il vous plaît, et du meilleur !<sup>80</sup>

Proximité avec la nature, vigueur, trivialité, naïveté, facétie ou côtés inquiétants caractérisent l'esprit populaire. Les échos en sont glanés par un Hugo folkloriste de l'actualité, à l'écoute de murs qui ont encore la parole. Lors des élections de l'hiver 1848, les « malices d'afficheurs » naissent du rapprochement entre deux messages : coller le placard « de la Montagne » au-dessus d'une « affiche annonçant en grosses lettres *Les Pirates* », c'est faire sens par delà les mots<sup>81</sup>. Hugo constate que chaque parti défend son point de vue politique à l'aide de chansons qu'il consigne scrupuleusement. Au peuple rouge des faubourgs parisiens répondent les banlieues plus modérées et favorables à l'empereur :

Veux-tu un canaille ?  
Vote pour Raspail.  
Veux-tu un coquin ?  
Prends Ledru-Rollin.  
Veux-tu du mic-mac ?  
Vot' pour Cavaignac.  
Mais veux-tu le bon ?  
Prends Napoléon<sup>82</sup>.

Hugo, qui recevait et encourageait certains poètes ouvriers, s'avère tout aussi curieux de la poésie spontanée de la rue qui ne s'embarrasse pas de règles académiques mais s'avère solidement charpentée par la structure répétitive des questions et des réponses, par

---

79. Il s'agit de son complice dont il veut tirer vengeance (*Le Temps présent jusqu'en 1844*, éd. citée, p. 788).

80. *Ibid.*, p. 787.

81. *Le Temps présent* III, 1848, éd. citée, p. 1125.

82. *Ibid.*

les effets sonores de la rime plate à valeur analogique, homophonie valant homologie. Sans doute Hugo a-t-il été séduit ici par la remotivation du patronyme, lui qui aime à trouver des mots dans les noms propres et, dans Proudhon, du Joseph Prudhomme<sup>83</sup>.

Désireux de parler avec le peuple, selon l'expression de Ludmila Wurtz, Hugo relève les mots d'esprit de ceux qui sont doublement petits, les enfants du peuple. Les Gavroche de *Choses vues*, entonnant des chants révolutionnaires, sont les vivants symboles d'un avenir républicain. Cette maturité, on la retrouve dans le Gavroche des *Misérables*, dont les formules reflètent la sagesse et le stoïcisme du pauvre. Cette sagesse héroïque<sup>84</sup>, c'est le rire. Le sens de l'à-propos est l'héroïsme de l'enfant face à un monde hostile. A un passant mécontent de voir ses bottes éclaboussées, Gavroche répond : « – Le bureau est fermé, [dit Gavroche,] je ne reçois plus de plaintes<sup>85</sup>. »

Contrairement à la pointe classique, l'esprit peuple n'est pas conçu sur mesure et, parfaitement anonyme, peut s'adresser à tous les mécontents. C'est du prêt à sourire. La réplique du petit Parisien à ses deux compagnons d'infortune, couvés d'un œil malveillant par le boulanger qui a reçu leur sou, est piquante à l'insu du personnage : « – Rentrons dans la rue, dit Gavroche<sup>86</sup>. »

Le comique du trait, d'ailleurs tempéré par un misérabilisme social dont la pointe touche le cœur, repose sur l'impropriété sémantique. Ici, un complément contenant le sème « extériorité » est appliqué à un verbe appelant un complément caractérisé par le sème « intériorité ». Ce trait d'esprit est involontaire et perceptible au seul lecteur. Les polarités « intériorité/extériorité » sont inversées pour Gavroche par rapport à celles du lecteur qui possède un logis. A côté du prêt à rire et de l'esprit involontaire, l'originalité dans le sens de l'à-propos peut fuser de manière inattendue. Alors que Montparnasse demande à Gavroche de deviner où il va, ce dernier répond : « A l'abbaye du Monte-à-Regret »<sup>87</sup>, c'est-à-dire à l'échafaud. Gavroche a le sens de la répartie. On reconnaît bien là l'héroïsme de l'esprit populaire qui

83. « Le terrible socialiste de la Propriété-c'est-le-vol a un côté niais ; de face, c'est Croquemitaine, de profil c'est un bourgeois. Il y a deux choses dans M. Proudhon : M. Proudhon et M. Prudhomme. » (*Le Temps présent*, V, 1852-1870, p. 1307)

84. Gracian identifie l'art de la pointe à une forme d'héroïsme, présent dans *La Légende des Siècles* (voir l'article de Florence Naugrette, ouv. cité, p. 161).

85. *Les Misérables*, IV, 6, 2 ; éd. citée, p. 749.

86. *Ibid.*, p. 751.

87. *Ibid.*, p. 752.

consiste à jouer avec l'épée de Damoclès – forme de conjuration ? – et avec les frontières du comique. L'intérêt de Hugo pour l'esprit peuple, la délégation de la pointe héroïque aux « pauvres Gens » dans *La Légende des Siècles*<sup>88</sup> et, dans *Les Misérables*, l'humour héroïque de Gavroche, sont des arguments que l'on peut avancer au profit d'une libération et d'une démocratisation progressives de la langue dans l'œuvre de Victor Hugo.

Le lecteur de *Choses vues* coopère au rapprochement significatif des anecdotes et à la constitution progressive d'une galerie de portraits dont la mémoire ravivée par la cruauté des jeux d'esprit doit rester éternellement jeune. Dans *Choses vues*, l'éparpillement n'est que de surface. Quand bien même l'ordre du recueil tel qu'il se présente aujourd'hui au lecteur l'inviterait à suivre l'invisible fil des jours, l'écriture fragmentaire est pleinement assumée et revendiquée par l'auteur entonnant l'éloge de la brièveté, engagé parallèlement à son combat pour la vérité dans une lutte contre le blanc-néant. Le programme sans limites énoncé dans la préface des *Orientales* n'interdisait rien au génie, pas même les mosaïques. Sous la monarchie de Juillet, le petit fait et la chute formulaire sont à l'image d'une Histoire vue de ses coulisses que rapetissent la définition par réduction et le mot-valise ; mais, de mineurs, les genres du fragment, de l'anecdote, du mot d'esprit, les mots du peuple, de la tribune et des assassins n'ont que le nom puisque les conserver, c'était compléter le grand puzzle de l'histoire, satisfaire une exigence de liberté, de totalité et de justice. L'auteur de *Napoléon le Petit* et de *Choses vues* ne range pas les jeux d'esprit parmi les arts mineurs mais parmi les arts démocratiques qu'il associe à la liberté d'expression. Instrument didactique par sa facilité, le calembour permet en effet de restaurer la vérité. Bien que tenté par les délassements précieux lorsqu'il est d'humeur galante, Hugo rénove l'art du mot d'esprit d'après des critères romantiques. Le mot, qui n'est jamais aussi *bon* que lorsqu'il est méchant, se prêtait en effet au brouillage de toutes les conventions esthétiques et morales, une confusion volontaire déjà recherchée par le romantisme allemand.

---

88. « Cette démocratisation s'effectue aussi, tout simplement, par le geste même de laisser parfois au peuple le soin d'énoncer la pointe finale. Le poème inclut sa geste dans la marche de l'histoire, comme il inclut le langage ordinaire dans le langage poétique, et le familier dans le sublime » (Florence Naugrette, article cité, p. 173).

## La parole du moi dans le théâtre de Hugo

Anne UBERSFELD

### Hugo et la parole du moi

Au départ existe chez Hugo le désir de ne pas immobiliser le personnage, surtout le personnage central, le héros, le sujet de la fable, dans une identité trop contraignante. De là les solutions de camouflage, de changement d'identité : enfant perdu, volé, trouvé, identité floue, enfant de nulle part, le fils de personne (quand il n'est pas le fils de trop, de ce nom Borgia, dont il se débarrasserait bien, s'il le connaissait, ou de ce « nom du père » qui cause la perte d'Hernani).

Après quoi, il faut faire quelque chose de ce sans nom, il faut lui faire faire un travail, une œuvre, de Ruy Blas devenir un ministre efficace, de Donato renaître Barberousse. A partir de ce moment, l'identité s'efface. Tout se passe comme si le travail de Hugo pour mettre en scène le discours du sans droit, du sans nom, devenait un projet autre, peut-être inscrit dès le départ, celui de faire tenir un discours à celui qui n'a pas d'identité, parce qu'il est l'« homme », non l'individu seul, celui de ses passions ou de son rang social, mais le *on*, l'homme des droits de l'homme, celui qui peut être inscrit sur les listes électorales, celui qui vote, celui qui a droit, non parce qu'il est tel ou tel, ouvrier ou ministre, mais parce qu'il est l'*ego* rousseauiste, celui qui est sans qualités parce qu'il en a une essentielle, celle d'être le sujet politique, le citoyen.

### Le *Je* du personnage et son identité

Dès Beaumarchais et après lui, dès la naissance du théâtre romantique, le personnage de théâtre, même secondaire, affirme son individualité, et même le plus souvent, par son discours auto-référentiel, sa biographie. C'est le cas des personnages de Vigny, plus

encore de ceux de Dumas. Un exemple extrême, le *Lorenzaccio* de Musset, pluie d'individualités marquées. L'écriture théâtrale de Hugo ne va pas dans ce sens. Les personnages secondaires font en général partie d'une collectivité, socialement marquée, mais où les individualités ne se distinguent guère : ainsi dès *Cromwell* et malgré la romanisation forte de ce texte théâtral, les Aristocrates et les Puritains forment des clans, où les individualités ne sont guère distinctes, sauf exemples rares.

Dans *Marion* ou dans *Hernani*, on ne distingue pas du tout les Brigands ou les Seigneurs, comme individus autonomes. Là encore prévaut le clan. Par une sorte de paradoxe, les officiers dans *Lucrèce Borgia* ont une identité, celles de victimes du clan Borgia. Encore cette identité se limite-t-elle à la présence du *nom*.

Même à l'intérieur d'œuvres comme *Hernani*, la connaissance que nous avons des individus et de leur histoire est singulièrement limitée. Qui sont les parents de doña Sol ? Comment et où a-t-elle rencontré – et aimé – Hernani ? Nous ne le saurons pas. Rien non plus de la jeunesse de Don Carlos.

### Le *Je* du héros

Seul compte l'*ego* du héros. Héros romantique, il a droit à l'individualité, à une biographie, qui sera dite par sa propre parole, à une psychologie, à des sentiments dont le *Je* du héros sera le *medium*. L'énoncé auto-référentiel sera sa loi. Et tout particulièrement l'auto-définition : *je suis*. Reprenant sur ce point l'usage baroque de l'auto-définition du héros (voir Corneille).

Avec des destinataires multiples : soi-même (monologues), l'être aimé, comme prolongement de soi, plus rarement le témoin, enfin l'adversaire. Et – nous le verrons – le plus souvent une fonction dramatique immédiate.

La première, la plus visible, c'est celle qui sert à revendiquer l'identité. En relation avec ce qui est chez Hugo l'identité double du héros. Identité double d'Hernani, de Ruy Blas, avec leur double rôle socio-politique, identité double des femmes (Marion, Tisbe, amoureuses-prostituées ; Lucrèce, mère et criminelle). Mais seul le héros « politique » affirme son *ego*, et revendique son nom contre le danger. Nous verrons l'importance du fait.

## Le *Je* d'Hernani

L'*ego* d'Hernani est déjà politique, mais d'une politique liée au biographique ; l'attitude du héros hostile au roi Carlos est avant tout individuelle : « le meurtre est entre nous affaire de famille »<sup>1</sup>, dit-il, et c'est pour venger la mort politique de son père qu'il veut la mort de Carlos :

[...] tout enfant, je fis  
Le serment de venger mon père sur son fils<sup>2</sup>.

Et c'est ce serment, plus personnel et familial (œdipien si l'on veut) que politique, qui détermine, on le voit, tout le cours de l'action. Présence du serment, identifiée à la présence du moi : « de ta suite ! – j'en suis [...]. [...] Va ! je suis là, j'épie »<sup>3</sup> (I, 4). Affirmation du sentiment lié au serment : « Je vous hais. [...] je te tiens »<sup>4</sup>. Comme toujours chez Hugo le rapport à l'autre est lié à un contrat.

Le discours du *Je* est double : discours de l'amour, discours de la mort, l'un et l'autre affirmant la présence d'un destinataire, Dieu :

Je parle pour le ciel qui m'écoute et pour Dieu !<sup>5</sup>

Et chaque fois que le moi Hernani s'affirme par l'auto-définition « je suis », c'est pour se proclamer mort :

Car, vous ne savez pas, moi, je suis un bandit !  
[...]  
Me suivre où je suivrai mon père, – à l'échafaud<sup>6</sup>.

Tels sont le commencement et la fin du grand couplet à doña Sol, définition d'une destinée.

Devant Doña Sol, il se dit encore « moi, pauvre misérable »<sup>7</sup>. Et devant les perspectives de grandeur de Carlos il affirme : « alors, j'aurai la tombe »<sup>8</sup>.

---

1. V. Hugo, *Hernani*, dans *Œuvres Complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », 1985 (rééd. 2002), vol. « Théâtre I », acte IV, scène 4, p. 640.

2. *Ibid.*, acte I, scène 2, p. 552.

3. *Ibid.*, acte I, scène 4, p. 566-567.

4. *Ibid.*, acte II, scène 4, p. 578-581.

5. *Ibid.*, acte II, scène 4, p. 583.

6. *Ibid.*, acte I, scène 2, p. 553.

7. *Ibid.*, acte II, scène 4, p. 582.

8. *Ibid.*, acte II, scène 3, p. 580.

Tout l'acte III est comme un hymne à la mort du Moi-Hernani, qui se nomme quand on le cherche pour le tuer : « Je suis Hernani. [...] je me nomme Hernani<sup>9</sup> ! » (III, 3). Suit la grande définition du moi dans sa négativité mortifère, énoncé-définition qui est en même temps un puissant acte de langage (abandonne-moi, toi qui m'aimes) :

Oh ! par pitié pour toi, fuis ! – Tu me crois peut-être  
 Un homme comme sont tous les autres, un être  
 Intelligent, qui court droit au but qu'il rêva.  
 Détrompe-toi. Je suis une force qui va !  
 Agent aveugle et sourd de mystères funèbres !  
 Une âme de malheur, faite avec des ténèbres !  
 [...]  
 Je descends, je descends, et jamais ne m'arrête (passage à l'acte)  
 [...]  
 Une voix me dit : Marche ! et l'abîme est profond, (passage au moi-  
 objet, soumis à une loi – à un contrat)  
 [...]  
 [...] Malheur à qui me touche<sup>10</sup> !

Ici paraît le moi-objet dans son rapport délétère à l'autre. Ainsi ses compagnons, dont l'évocation vaut un des plus beaux couplets lyriques :

[...] Monts d'Aragon ! Galice ! Estramadoure ! –  
 Oh ! je porte malheur à tout ce qui m'entoure ! –  
 J'ai pris vos meilleurs fils ; pour mes droits, sans remords (définition  
 de l'action du *Je*, acte mortifère)  
 Je les ai fait combattre, et voilà qu'ils sont morts<sup>11</sup> !

Et c'est le même mouvement suicidaire qui gouverne la dernière auto-définition :

Puisqu'il s'agit de hache ici, que Hernani,  
 Pâtre obscur, sous tes pieds passerait impuni,  
 [...]  
*Aux courtisans et aux gardes.*  
 Je suis Jean d'Aragon, rois, bourreaux et valets !  
 Et si vos échafauds sont petits, changez-les !<sup>12</sup>» (Notons l'implicite,  
 le sous-entendu : la grandeur du moi)

9. *Ibid.*, acte III, scène 3, p. 594.

10. *Ibid.*, acte III, scène 4, p. 600.

11. *Ibid.*, *ibid.*

12. *Ibid.*, acte IV, scène 4, p.640.

Auto-définition suicidaire d'un moi tourné vers le passé, en face duquel se dresse une figure impériale qui est définie comme ayant pour elle l'avenir. Hernani emporté par la fidélité au passé, homme d'« ancien régime », héros pris dans une définition nouvelle de l'amour qui, du point de vue de l'écriture, est portée par Doña Sol, par la figure féminine du héros.

La logique du héros appartient au passé, un passé féodal et monarchique : l'empereur des temps nouveaux peut bien pardonner, mais non libérer le héros du passé.

### *Ruy Blas*

Ce que dit le *Je* du héros Ruy Blas est tout autre, et construit avec une étonnante précision. Au départ, il apparaît comme une figure de valet dont aucun mot ne trahit l'individualité (I, 1).

#### *Le héros romantique*

Ce que raconte la scène 3 est tout différent : apparaît une figure parfaitement individualisée par la richesse du discours. Discours dont le destinataire est un personnage auquel le lient des rapports personnels d'amitié, de quasi-fraternité : l'énoncé se présente comme une confession, et si l'on repère un acte de langage, c'est une auto-justification (« Ami, le résultat, tu le vois : – un laquais<sup>13</sup> ! »). Situation de retrouvailles... Le récit se présente d'abord comme une autobiographie, dont les traits distinctifs sont l'origine populaire, la misère bohème – mais aussi, paradoxe, la culture, sans laquelle l'itinéraire du héros deviendrait peu vraisemblable : « orphelin, par pitié nourri dans un collège<sup>14</sup> ». A noter la place objectale, – passive, peut-on dire – du moi :

[...] de moi, triste faveur !  
Au lieu d'un ouvrier on a fait un rêveur<sup>15</sup>.

Trait caractéristique : la fusion dans un groupe, un groupe

---

13. V. Hugo, *Ruy Blas*, acte I, scène 3, dans *Œuvres Complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », 1985 (rééd. 2002), vol. « Théâtre II », p. 25.

14. *Ibid.*, *ibid.*

15. *Ibid.*, *ibid.*

moralement dévalorisé :

[...] - Et puis je suis de ceux  
 Qui passent tout un jour, pensifs et paresseux,  
 Devant quelque palais regorgeant de richesses,  
 A regarder entrer et sortir des duchesses<sup>16</sup>.

Formule où s'inscrit le désir : désir de la femme, désir du luxe ou de la grandeur. Les traits distinctifs, paresse, goût du rêve, sentiment de soi – « Je croyais, pauvre esprit, qu'au monde je manquais ...<sup>17</sup> » – conduisent, là encore, à la dévalorisation de soi.

A quoi s'ajoute une sorte d'objectivation non seulement par l'habit (la livrée) mais par une force objectivée : « une hydre aux dents de flamme<sup>18</sup> », « une fatalité dont on soit ébloui<sup>19</sup> », « gouffre où mon destin m'entraîne<sup>20</sup> ».

L'ensemble de l'énoncé forme un tableau fortement individualisé, étonnamment riche. A partir duquel on verra se dessiner une sorte de dés-individualisation, d'une importance extrême...

L'autre partie du récit, c'est le récit d'amour, micro-récit, sorte de nouvelle amoureuse, à la manière de Mérimée – le romanesque est présent –, mais qui s'ouvre sur l'affirmation-clef, « je suis » : « – je suis amoureux de la reine<sup>21</sup> », « le roi ! je suis jaloux de lui<sup>22</sup> ! », et pour finir, « Je l'aime, voilà tout<sup>23</sup> ! » Acte d'affirmation à laquelle la clause « voilà tout ! » donne valeur d'absolu. Les indications politiques sur l'état de la monarchie n'apparaissent qu'en fonction de l'amour du laquais pour la reine.

La conclusion, c'est, comme dans *Hernani*, l'acte de langage adressé à l'autre : « fuis-moi<sup>24</sup> ». Renonciation objective à tout rapport (d'amitié), dont l'explication est donnée par une définition objectale du moi : « ce misérable fou ». Et l'insistance porte sur la division du moi, le moi social, le moi psychique, origine de ce qui sera la division « objective » des actes suivants :

---

16. *Ibid.*, acte I, scène 3, p.25.

17. *Ibid.*, *ibid.*

18. *Ibid.*, acte I, scène 3, p.26.

19. *Ibid.*, acte I, scène 3, p.27.

20. *Ibid.*, *ibid.*

21. *Ibid.*, *ibid.*

22. *Ibid.*, acte I, scène 3, p.25.

23. *Ibid.*, acte I, scène 3, p.29.

24. *Ibid.*, acte I, scène 3, p. 29.

[...] Va t'en, frère. Abandonne  
Ce misérable fou qui porte avec effroi  
Sous l'habit d'un valet les passions d'un roi<sup>25</sup> !

Enfin le grand discours de l'acte I, scène 3, comme par surcroît, donne les indications dramaturgiques éclairant non seulement la situation mais le lieu d'une *acte* ultérieur.

### *Ruy Blas politique*

La transformation du laquais en grand seigneur se fait sur ordre : Ruy Blas, par la parole et par le geste, obéit à une série d'injonctions du maître au valet, et toutes les formules sont des formules où l'acte de langage est d'acceptation ( le *oui* ), sauf un aparté : une interrogation où s'entend l'incertitude du moi : « Où donc m'entraînent-il<sup>26</sup> ? » A noter l'absence de réponse à l'ordre final de Salluste : « De plaire à cette femme et d'être son amant<sup>27</sup> ».

Le saut à l'acte II est celui du changement d'identité. Deux actes de langage et d'action : la réponse à l'interrogatoire de la reine, et l'évanouissement, réponse en acte à la perspective d' « ouvrir au roi<sup>28</sup> », – à quoi s'ajoutent les apartés (auto-réflexions d'amour) : « pour qui suis-je ici ? [...] C'est la femme d'un autre ! ô jalousie affreuse ! [...] Ouvrir au roi ! [...] C'était bien sur son cœur<sup>29</sup> ! », étapes d'un itinéraire amoureux. L'autre acte de langage sera l'acceptation du duel avec don Guritan.

Le III est l'acte « politique ». Coup de théâtre de l'apparition du laquais amoureux en ministre : le grand discours aux conseillers est proprement un acte d'accusation, explicite, auquel certains répondent immédiatement par le geste de démission, échange politique. Et l'*ego* de Ruy Blas ? Quel est son discours ? Un fait très remarquable : ce n'est pas le sien ; le *Je* du personnage-sujet (à part le « Bon appétit » initial que l'on peut entendre comme une invitation personnelle ironique) ne parle pas en son nom, assène une série d'assertions descriptives et narratives, et ne dit « Je » que sous forme d'incises, d'ailleurs révélatrices : le « j'ai honte », est l'assertion de l'observateur, mais le « pour vous<sup>30</sup> » indique à la fois la part prise et

---

25. *Ibid.*, *ibid.*

26. *Ibid.*, acte I, scène 5, p. 35.

27. *Ibid.*, acte I, scène 5, p. 38.

28. *Ibid.*, acte II, scène 3, p. 56.

29. *Ibid.*, acte II, scène 3, p. 52-59.

30. *Ibid.*, acte III, scène 2, p.76.

la distance. Le seul énoncé où se ferait entendre la voix d'un ministre et d'un maître est la formule : « j'en ai fait le compte<sup>31</sup> » (de l'argent volé), dont le sous-entendu suppose la possibilité d'accéder aux comptes de l'Etat, mais n'assure en fait qu'une position d'observateur. Le dernier *Je* trouve sa place dans une vraie parenthèse, et le moi y adopte une position d'objet : « – Hier on m'a volé, moi, près du pont de Tolède<sup>32</sup> ! », parenthèse très intéressante dans la mesure où elle donne au *Je* qui parle la position de citoyen comme les autres, victime comme n'importe quel passant.

Cette position de citoyen, on peut la lire sous-entendue dans le *nous* (« Nous avons [...] perdu<sup>33</sup> »), parole d'une collectivité nationale, et dans le *vous* de « vous osez », qui manifeste la désolidarisation par rapport aux exploités, ce qui est le fait d'un observateur-citoyen. Tout le « Bon appétit ! » peut donc être lu sous l'angle pragmatique comme la parole d'un je-citoyen, d'autant plus paradoxale que Ruy Blas est ministre, – non pas Ruy Blas, mais César de Bazan. Parole doublement paradoxale : l'appel au spectre-souvenir de Charles-Quint, où le laquais tutoie l'ombre de l'empereur.

Après quoi se fait entendre la parole du je-ministre, donnant ses ordres aux conseillers qui démissionnent, maître par ses refus : « je ne puis à présent<sup>34</sup> », par sa perspective d'action ; ainsi le futur « je veillerai<sup>35</sup> », acte de promesse.

Les deux scènes suivantes marquent la position du personnage d'abord (scène de la Reine) comme objet et sujet d'amour : « je vous donne mon âme<sup>36</sup> », dit la Reine à un personnage qui vient de corriger son « je vous aime » par « Je suis un malheureux qui vous aime d'amour<sup>37</sup> », objectivant ainsi l'*ego* en objet de pitié, alors même qu'il vient d'être qualifié par l'être aimé de « si terrible et si grand ». A remarquer, la demande dont il est l'objet : demande d'*action* (« Sauver l'Etat qui tremble, et retirer du gouffre / Le peuple qui travaille »), et demande d'amour (« et m'aimer, moi qui souffre<sup>38</sup> »).

Mieux encore, une extraordinaire formule négative semble réduire à zéro l'action politique du locuteur, et marque en tout cas la subordination du politique au passionnel : « Je ne m'occupe pas de ces

---

31. *Ibid.*, *ibid.*

32. *Ibid.*, acte III, scène 2, p.77.

33. *Ibid.*, acte III, scène 2, p.76.

34. *Ibid.*, acte III, scène 2, p.79.

35. *Ibid.*, *ibid.*

36. *Ibid.*, acte III, scène 3, p.83.

37. *Ibid.*, acte III, scène 3, p.81.

38. *Ibid.*, acte III, scène 3, p.83.

hommes du tout<sup>39</sup>».

Le monologue qui suit est la plus étonnante expansion de l'*ego*, comme objet (d'amour : « la reine m'aime ») et comme sujet de déterminations positives, jusqu'à l'excès : « Je suis plus que le roi [...] Heureux, aimé, vainqueur ! ». Dans le monologue, succession d'objectivations du moi : « extase et mystère, et l'ivresse, et l'orgueil » ; le discours met aussi le moi en position d'objet (« la reine m'aime<sup>40</sup> »), et pour finir formule une série de définitions du moi : une formule psychique négative (« Moi, qui ne crains plus rien »), une assertion factuelle (« Moi, qui suis tout puissant »), une formulation psychique positive objectivante (« Moi dont le cœur gonflé ferait envie aux rois<sup>41</sup> »). L'excès produit sur le récepteur (spectateur) un effet d'inquiétude : c'est trop. Le monologue se termine par une promesse sous-entendue (« vous pouvez vous confier<sup>42</sup> »), liée à l'assertion de force qui la précède.

#### *Le Je citoyen*

Arrive la chute dans l'identité Ruy Blas de l'homme qui vient de se dire « Duc d'Olmedo ». Cependant Salluste, réapparu en « livrée », le traite d'abord en Bazan : « Regardez vos blasons, don César<sup>43</sup> », et Ruy Blas répond en ministre : « Hier, le comte d'Harrach [...] / Me le disait au nom de l'empereur son maître, / [...] / La guerre éclatera<sup>44</sup>... » Là c'est le coup de théâtre : l'acte de parole-order de la part de Salluste : « Faites-moi le plaisir de fermer la croisée<sup>45</sup>. » Alors Ruy Blas, après avoir obéi, ce qui est remarquable, revient au thème politique, avec l'acte de langage le plus étonnant de la pièce, un acte dont le contenu est politique :

Pour moi, j'ai, comme si notre armée était prête,  
Fait dire à l'empereur que je lui tiendrais tête...<sup>46</sup>

A cet instant, qui parle ? Ruy Blas ou don César de Bazan ? Le sens du discours apparaît : le politique, ce n'est pas une identité

---

39. *Ibid.*, acte III, scène 3, p.82.

40. *Ibid.*, acte III, scène 4, p.84.

41. *Ibid.*, *ibid.*

42. *Ibid.*, *ibid.*

43. *Ibid.*, acte III, scène 5, p.86.

44. *Ibid.*, *ibid.*

45. *Ibid.*, *ibid.*

46. *Ibid.*, *ibid.*

sociale – le laquais ou le grand seigneur –, c’est le sans-nom, celui qui à telle place peut jouer son rôle, le n’importe qui, le citoyen. De là le développement sur le salut de la nation :

Le salut de l’Espagne ! – oui, l’Espagne à nos pieds,  
Et l’intérêt public demandent qu’on s’oublie<sup>47</sup>. (mot d’une belle  
double entente)

Devant le refus implicite du maître (« Pardon, ramassez-moi mon mouchoir »), le je-citoyen passe au *nous*, tentant d’inscrire l’autre, le maître, dans la même citoyenneté : « Sauvons ce peuple<sup>48</sup> ».

Or ce qui est dit par l’échange qui suit, ce n’est pas seulement l’indifférence du maître à l’intérêt national, c’est que la représentation du pouvoir qui fait le je-citoyen est annulée par l’erreur sur l’identité : « Je suis duc d’Olmedo, ministre tout-puissant ! » A quoi Salluste répond le mot-clef : « Ce n’est que sur Bazan qu’on a mis Olmedo<sup>49</sup> ». Mot admirable, par la négation de l’être, disparu sous le nom. Seul l’aristocrate ou le bourgeois, l’homme qui a un nom, a aussi une existence et peut dire *je* dans le monde politique.

Un pas de plus. Même le nom ne suffit pas : de là le paradoxal acte IV, qui au-delà de la revendication « littéraire » du grotesque est aussi un acte politique. A don César, authentique Bazan, est administrée la preuve que le nom seul n’est rien, que seul compte le pouvoir, en particulier le pouvoir économique de l’*or*. De là la distribution de l’or par Salluste, et simultanément le recours au gendarme, symbole d’une réalité politique – que les contemporains comprenaient fort bien, que nous comprenons aussi, sans effort.

#### *Le retournement par la violence*

La pièce pourrait se terminer là. Tout serait dit, et le petit complot de Salluste contre la Reine ne pourrait manquer de réussir, sans l’ultime recours à la violence. Si l’homme sans nom veut obtenir son droit, il est contraint à la révolte armée. De là la revendication de Ruy Blas, appuyée sur l’arme : « Pardieu ! j’étais laquais ! quand je serais bourreau<sup>50</sup> ? ». Mais justement, c’est devant l’injustice que se manifeste l’homme qui saisit l’épée du maître. Le crime de Ruy Blas n’est pas une simple vengeance individuelle, il est à proprement parler

---

47. *Ibid.*, acte III, scène 5, p.87.

48. *Ibid.*, acte III, scène 5, p. 86-87.

49. *Ibid.*, acte III, scène 5, p. 90.

50. *Ibid.*, acte V, scène 3, p.141.

un acte révolutionnaire : devant l'injustice et l'horreur, devant le crime, Ruy Blas élargit son cas personnel et s'écrie : « Noble ou manant, tout homme *a droit* ». C'est la maxime du droit : droit à la violence, droit « de prendre une épée, une hache, un couteau<sup>51</sup> ». La violence est nécessaire pour que se fasse entendre l'homme sans nom, le citoyen. De l'assimilation du *Je* devenu la Révolution, souvenir de la Terreur. Anonyme ? Non : l'homme du droit, c'est l'homme du peuple : redevenu Ruy Blas, l'homme-peuple, par l'amour.

Etrange démonstration : au théâtre le contenu politique est aussi – et surtout peut-être – dans ce qui est apparemment le plus élémentaire, le plus discret, dans le plus simple de la pragmatique, l'énonciation.

Peut-être peut-on lire ici le retour au tragique, c'est-à-dire à une destinée individuelle traversée par le conflit de la cité, mais qui aspire à y jouer son rôle de citoyen.

---

51. *Ibid.*, *ibid.*



## Langue, parole et savoir dans *Quatrevingt-Treize*

Gabrielle CHAMARAT-MALANDAIN

L'opposition saussurienne entre langue et parole est au fondement de l'ensemble du récit sans qu'elle marque une différenciation entre le discours historique et fictif, comme l'a montré Guy Rosa<sup>1</sup>. Même statut énonciatif, même rapport apparent dans les deux cas au savoir de l'énonciateur. Le problème du langage et de la parole se situe donc ailleurs : non dans l'usage de la langue qui est fait pour rapporter les faits et les discours, mais dans les rapports variables que la langue entretient avec la parole de l'énonciateur ou des personnages composés par lui.

On aboutit donc à une forme de retournement : le récit ne met pas en cause la réalité de ce qu'il donne à lire mais propose une vaste interrogation sur l'usage social du langage pour dire le monde, la société elle-même, l'histoire, pour en discourir.

On peut partir du plus simple : des langues spécifiques et de leur lexique. On sait le goût de Hugo pour l'exactitude, ou son effet, dans ce domaine ; elle est sensible aussi bien chez le narrateur que chez les personnages, chefs, paysans, Parisiens. Elles appartiennent à plusieurs domaines : celui de la nature, avec des termes relevant moins de la science que d'usages locaux qui se confondent ou non avec elle : botanique, ornithologie, topographie, météorologie. Je donne quelques exemples mais il s'agit d'un usage récurrent dans les deux parties périphériques : « [...] à terre, le glaïeul, la flambe des marais, le narcisse des prés, la gënotte, cette petite fleur qui annonce le beau temps, le safran printanier [...] »<sup>2</sup> ; « C'était l'heure charmante que la vieille langue paysanne normande appelle la « piperette du jour. »

---

1. « *Quatre-vingt-Treize* ou la critique du roman historique », *R.H.L.F.*, mars - juin, 1975.

2. *Quatrevingt-Treize*, Hugo, *Œuvres complètes*, sous la direction de Jacques Seebacher, assisté de Guy Rosa, Paris, Laffont, Bouquins, « Romans III », p. 790. La pagination indiquée désormais sera celle de cette édition.

(847) ; « Le passant qui pénétrait là le soir entendait crier les hulottes, les têtes-chèvres, les bihoraus et les crapauds volants. » (835)

Même plaisir à nommer selon l'usage local les éléments du costume paysan breton réversible de Lantenac sous son manteau de mer à son apparition sur *la Claymore*, le « grigo » porté par les paysans qui attaquent la charrette transportant l'échelle. Même jeu pour les termes de cuisine. Sur la table préparée par les monarchistes pour tenir pendant l'attaque de la Tourgue se trouvent « de grands plats de riz, du fur, qui est une bouillie de blé noir, de la godniveille, qui est un hachis de veau, des rondaux de houichepote ... » (997)

Ce type de vocabulaire appartient à la description en situation, forme de « couleur locale » vendéenne qui ne sera pas confrontée à un autre savoir, plaisir du mot de pays, de son réalisme et de son pouvoir évocatoire.

Le problème se complique avec les langages techniques : le vocabulaire maritime et architectural, par exemple. Le vocabulaire maritime est celui qu'utilisent les officiers et les marins ; il est abondant dans le second livre de la première partie : désignation précise de chaque pièce du navire (semelle, châssis, brague, combleau), de l'art de la navigation allant de pair avec les connaissances hydrographiques supposant celle de la mer et de ses écueils. Le vocabulaire de l'architecture apparaît essentiellement dans deux descriptions et touche des « monuments » directement en prise sur l'Histoire et ses bouleversements : la salle de la Convention (pilastres, socles, étraves, alvéoles, rinceau, architrave, archivoltés...) et la Tourgue (impostes à oreillons, diaphragme, embrasures à fauconneaux, cordons de corbeaux...) : dans les deux cas, la description est mise en rapport avec l'évolution historique qui explique l'état de l'édifice au moment du récit. À chaque occurrence de ce lexique technique, l'effet de savoir est indéniable.

Pourtant, un autre savoir va être confronté à celui qui résulte d'un apprentissage abstrait, théorique. Un savoir purement empirique joue également un rôle essentiel dans l'intrigue. Le meilleur exemple est celui d'Halmalo, qui ne sait ni lire ni écrire, et dont la connaissance des choses est commentée par Lantenac en ces termes :

– Halmalo, je te dis tout cela. Tu ne comprends pas les mots, mais tu comprends les choses ; j'ai pris confiance en toi en te voyant manœuvrer le canot ; tu ne sais pas la géométrie, et tu fais des

mouvements de mer surprenants ; qui sait mener une barque peut piloter une insurrection. (853)

Ce savoir maritime qui est pur savoir-faire et ses adaptations possibles renvoient à la façon dont est menée la guérilla chouanne « bricolée »<sup>3</sup>, usant d'instruments – désignés parfois par des mots spécifiquement locaux : « une longue perche » a pour nom « ferte » explique Halmalo à Lantenac –, comme d'armes qui sont aussi des objets détournés de leur usage quotidien : « Fertes, fourches, faux, fusils vieux et neufs, couteaux de braconnier, broches, gourdins ferrés et cloutés » (923). Ils renvoient aussi à l'échec des tentatives pour imposer aux paysans en guerre des techniques et un langage d'école : imbécillité de Boulainvilliers que déplore la Vieuville dans sa conversation avec Boisberthelot sur *la Claymore*<sup>4</sup>.

Le langage du peuple entretient d'ailleurs avec la réalité des relations que les « grands » ont tout intérêt à respecter. Halmalo n'a évidemment aucune connaissance en matière d'architecture. En revanche, la description de la Tourgue, prise en charge par le narrateur, pourrait être aussi bien le fait de Lantenac. Mais cette science a une faille : Lantenac ignore tout de la porte cachée à l'intérieur de la tour, tout en sachant que ce type de passe souterraine existe dans d'autres châteaux. Il renvoie ce que lui apprend Halmalo à un *conte*. Autre triomphe de l'empirisme : Halmalo sait parce qu'« il est du pays » et qu'il s'agit d'un secret transmis oralement de père en fils. Le titre du chapitre est « Mémoire de paysan vaut science de capitaine ».

Partout, le flou est sensible. Au plus simple, on peut dire que le langage n'est pas le seul accès au savoir, mais il existe aussi plusieurs mots pour dire la même chose, le langage bouge, enfin le registre dont il relève peut être de l'imaginaire ou de la réalité.

C'est ici qu'on peut faire intervenir le personnage de Tellmarch. Celui qu'on appelle dans le langage du pays « le Caïmand », qui veut dire « mendiant », apparaît d'abord comme une sorte de double de Lantenac : « Presque son pareil » dans l'apparence physique, il le considère comme un frère dans sa misère occasionnelle. Contrairement à Halmalo, il sait lire et écrire mais son savoir se situe

3. Au sens où David Charles utilise le mot « bricolage » à propos de l'œuvre de Hugo. Voir *La Pensée technique de Victor Hugo dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, P.U.F., « Écrivains », 1997.

4. « Il leur baragouinait la vieille langue militaire ; pour dire un chef d'escouade, il disait un *cap d'escouade*, ce qui était l'appellation des caporaux sous Louis XIV. » (805)

hors des significations du vocabulaire usuel et souhaite y rester. D'où l'étrangeté du dialogue entre lui et Lantenac :

- De quel côté êtes-vous donc ? demanda le marquis ; êtes-vous républicain ? êtes-vous royaliste ?
- Je suis un pauvre.
- Ni royaliste, ni républicain ?
- Je ne crois pas.
- Êtes-vous pour ou contre le roi ?
- Je n'ai pas le temps pour ça.
- Qu'est-ce que vous pensez de ce qui se passe ?
- Je n'ai pas de quoi vivre.
- Pourtant vous venez à mon secours.
- J'ai vu que vous étiez hors la loi. Qu'est-ce que c'est que cela, la loi ? On peut donc être dehors. Quant à moi, suis-je dans la loi ? Suis-je hors la loi ? Je n'en sais rien. Mourir de faim est-ce être dans la loi ? (843-844)

Tout se passe comme si, situé par la faim en marge de la société, il considérait lui-même délibérément son savoir en marge du savoir social et de ses marques. L'intérêt qui gouverne les hommes n'est pas son fait ; le moins que l'on puisse dire est qu'aucune révolte de classe ne l'habite, il connaît la situation politique et les données du conflit mais il n'en tire aucune conclusion autre que réflexive : « Il y a à dire des deux côtés ».

La science qui l'intéresse appartient à un espace qui n'est pas celui de la société ou la dépasse : « ce qui se passe », se passe « là haut » : « Et puis, il y a des choses qui se passent encore plus haut, le soleil qui se lève, la lune qui augmente, c'est de cela que je m'occupe. » (845) Elle n'est pas soumise à la raison commune mais à celle du « songe » : « Parce que je songe, on croit que je sais ». La connaissance qu'il en tire relève d'une science primaire fondée sur la seule observation de la nature et fait éclater les définitions :

Tellmarch était un *philosophe*, mot de paysan qui signifie un peu médecin, un peu sorcier. Il soigna la blessée dans sa tanière de bête sur son grabat de varech, avec de ces choses mystérieuses qu'on appelle « des simples » et grâce à lui, elle vécut. (945)

Hugo s'amuse évidemment de ces distorsions du langage populaire qui mettent à l'envers le sens académique des mots – « philosophe », « mystérieuses », « simples » – comme il semble, chaque fois que le problème se pose, ne pas cacher sa sympathie pour

les paradoxes recélés par des savoirs hors norme, proches des choses concrètes, faisant éclater les limites des signes, brouillant les pistes du sens. Au point que la lecture du monde que propose Tellmarch en se situant hors de toute grammaire sociale pourrait constituer un modèle d'adaptation à la réalité de la vie si l'Histoire en même temps que l'intrigue ne lui donnait finalement tort. Le point de vue du « plus haut » ne supporte pas l'épreuve du spectacle offert par la ferme de l'Herbe-en-Pail brûlée et des bleus sauvagement assassinés. La mère arrachée à ses enfants détruit l'ordre naturel du monde auquel sa misère hiérarchiquement entretenue et consentie lui semblait pouvoir appartenir.

Reste un personnage emblématique d'un ailleurs possible des normes langagières, une individualité philosophique qui ne doit pas être confondue avec les problèmes essentiels que pose le langage vendéen.

L'homme de *Quatrevingt-Treize* est sujet dans la nature, mais il l'est aussi et d'abord dans l'Histoire. En ce sens, les limites des langages spécifiques élaborés à partir de codes sociaux définis et supposant un apprentissage, n'empêchent pas, critique plus grave, l'impossibilité d'y accéder en même temps qu'à une certaine abstraction.

Les bornes d'un langage fermé à ses capacités de significations actualisées et l'incapacité de raisonner qui en résulte apparaissent chez deux personnages importants avec un rôle essentiel dans leur fonction. L'enchaînement est du même type dans les deux cas : les limites du vocabulaire entraînent celle du raisonnement et provoquent une impuissance complète à réagir à la compétence linguistique plus large de l'interlocuteur.

Revenons sur Halmalo. Au plan du savoir concret et de son langage – noms de lieu, costume (chapeaux : carapousse ou tapabour), effets de terrain (émousses) –, Halmalo et Lantenac sont à peu près à égalité. Le grand seigneur connaît pour une large part la langue vendéenne des matelots et des paysans, ce qui d'ailleurs encourage la clôture et la met au service de l'autorité politique et religieuse. Le problème se pose, la distorsion existe entre les deux personnages et au détriment du plus faible aussitôt que l'on passe du terrain ou des faits à leur motivation. L'échange sur la gabelle est significatif. Halmalo sait ce que sont les gabelous et les faux-sauniers mais il ignore leur rapport avec le gouvernement du roi. Lantenac se garde de clarifier :

- Les gabelles, est-ce que c'est la même chose que le roi ?
- Oui. Non ; mais il n'est pas nécessaire que tu comprennes cela.  
(831)

Préciser les implications du mot ferait évidemment s'effondrer la logique interne du système auquel obéit Halmalo qui baise la fleur de lys brodée comme il baiserait le crucifix. À ce refus d'explication « syntaxique » il adhère d'ailleurs totalement : Monseigneur qui parle comme le bon dieu n'a pas de compte à rendre au matelot selon une hiérarchie reconnue une fois pour toutes, qui relève d'une norme et non de l'intelligence : « Je demande pardon à monseigneur d'avoir fait une question à monseigneur. » (831) Les mots pour lui ont un usage pratique, immédiat, ils ne servent en rien la construction d'un raisonnement.

Le choc est plus direct lorsque les langages qui s'opposent appartiennent à des représentants des deux partis opposés : la Vendée paysanne et les Parisiens au service de la Révolution. C'est ce que met en scène quasiment à l'ouverture du roman la rencontre entre Michelle Flécharde et les soldats républicains. Ici le dialogue est impossible, programmant l'impasse où se fourvoie la guerre civile. Les mots de Michelle Flécharde ne sont pas ceux du régiment. Elle sait ce qu'est un pays mais pas ce qu'est une patrie ; elle sait que ses enfants lui appartiennent mais non qu'elle appartient à un parti, bleu ou blanc ; elle ne sait pas ce que sont des « opinions politiques ». Elle ignore tout langage qui dépasse celui de son village *a fortiori* et malgré la guerre, le langage issu de la Révolution. Cette méconnaissance, comme chez Halmalo, cette stagnation dans un système de signes que l'Histoire n'a pas touché entraîne une logique close sur elle-même, logique d'une hiérarchie où le seigneur et Monsieur le curé sont détenteurs du droit de vie et de mort sur une famille de laboureurs. Comme pour Halmalo, ce droit est un fait, divin. Seulement, ici le choc entre les deux langages éclate, alors qu'il était amorti dans son propre intérêt par Lantenac. Les jurons que fait retentir le grenadier sont justifiés par « le massacre pour l'entendement d'un honnête homme » qu'a représenté l'ébauche de dialogue. Les limites du langage paysan sont pour une grande part au service des royalistes alors que pour les républicains, elles sont au principe de la guerre civile.

Le contraste est d'autant plus remarquable que les limites du lexique vendéen et la primarité du raisonnement qu'elles entraînent se heurtent au langage populaire parisien. La parole de Radoub (jusque dans son discours au procès de Gauvain) et celle de la vivandière usent d'un vocabulaire simple et leur raisonnement existe parce qu'il

est adapté au mouvement de l'Histoire, même s'il relève du seul bon sens et de l'émotion directe plus que d'une intelligence conceptuelle. La capacité d'adaptation du langage est donc bien ce qui fonde la différence.

Les deux scènes dont on vient de parler sont d'une certaine façon prises en charge par la voix auctoriale au début de la III<sup>e</sup> partie, dans le premier livre qui s'intitule « La Vendée ». Ce livre, dont on sait qu'il fut rajouté à la première rédaction, est une digression historico-philosophique qui s'élève au dessus de l'intrigue fictionnelle et tente en surplomb de démêler les causes de la guerre civile. Il s'agit d'un vaste développement sur les conditions naturelles de la vie des Vendéens et sur leurs conséquences. Elles expliquent l'enfermement du peuple breton, son repli sur lui-même, et une opposition à l'« étranger » à travers l'Histoire, au-delà de toute considération idéologique politiquement déterminée. Ainsi se comprend cette clôture difficilement concevable d'un pays isolé dans l'espace, ayant des mœurs, une pensée, un langage qui n'appartiennent qu'à lui.

Tout part en effet des forêts, de leur obscurité, de l'enchevêtrement d'une végétation qui font du lieu une énigme pour qui n'y est pas né : « fourmillement d'hommes » enfouis, terrés, non repérables. L'âme de cette terre ténébreuse et sauvage passe dans l'homme (titre du chapitre 6) et compose le paysan breton, « ce sauvage grave et singulier », hors du monde, ignorant, c'est-à-dire inapte à tout autre savoir que celui de sa charrue, accessible pour les mêmes raisons à toutes les superstitions, volontairement et définitivement soumis au maître et au prêtre qui protègent et encouragent son isolement.

Tout cela passe par le verrouillage d'un langage figé, qui a échappé à une évolution historique normale et dont le Vendéen détient désormais seul le code, « parlant une langue morte, ce qui est faire habiter une tombe à la pensée » (916).

Les sept Forêts-Noires de Bretagne appartiennent à une catégorie de la pensée et du langage qui ne peut être que celle de la légende, seule capable de rendre compte de leur étrangeté absolue, fondement d'un retard de la pensée quasi inébranlable exacerbant les termes du combat entre la stagnation et le progrès. La légende révèle du même coup, en situation de tension exceptionnelle, sa fonction générale de dévoilement de la vérité irrationnelle. C'est pourquoi l'histoire de la guerre de Vendée doit passer par elle si cette vérité est son but, vérité double, irréductible à l'univocité : « Cette guerre des Ignorants, si stupide et si splendide, abominable et magnifique, a désolé et enorgueilli la France. La Vendée est une plaie qui est une gloire. »

(916). Réalité d'un choc formidable entre deux modes opposés d'appréhension du monde se résolvant en une dualité de langage :

[...] l'ignorance faisant à la vérité, à la justice, au droit, à la raison, à la délivrance, une longue résistance bête et superbe ; [...]. En somme en démontrant la nécessité de trouer dans tous les sens la vieille ombre bretonne et de percer cette broussaille de toutes les flèches de la lumière à fois, la Vendée a servi le progrès. Les catastrophes ont une sombre façon d'arranger les choses. (926)

À cette langue morte, « tombe de la pensée », s'est opposé, dans la partie centrale, le vertige des paroles qui jaillissent de toutes parts, à Paris, pendant la Convention. Tout est parole dans les rues en 93 : chansons (la Marseillaise), discours (« on n'entendait que ce mot dans toutes les bouches : – Patience, nous sommes en révolution »), parole des affiches, des devises, des drapeaux, des orateurs publics, bégaiement du « ça ira » par les enfants...

La parole se libère en même temps que la pensée dans la rue mais aussi à l'Assemblée : « À la Convention, l'intempérance du langage était de droit. » (905) Déchaînement des mots qui semblent précéder les actes, les provoquer :

Il s'est dit à cette assemblée de ces vertigineuses paroles qui ont, quelquefois à l'insu même de celui qui les prononce, l'accent fatidique des révolutions, et à la suite desquelles les faits matériels paraissent avoir brusquement on ne sait quoi de mécontent et de passionné, comme s'ils avaient mal pris les choses qu'on vient d'entendre; ce qui se passe semble courroucé de ce qui se dit; les catastrophes surviennent furieuses et comme exaspérées par les paroles des hommes. Ainsi une voix dans la montagne suffit pour détacher l'avalanche. Un mot de trop peut être suivi d'un écroulement. Si l'on n'avait pas parlé, cela ne serait pas arrivé. On dirait parfois que les événements sont irascibles. (905)

Les mots d'auteur fusent et suffisent à présenter les hommes, le mot se substitue au portrait, à l'action, donnant un statut très spécial à la narration, statut discursif très sensible dans la pseudo-représentation du procès de Louis XVI, où les formules se substituent à la sentence.

Les mots sont eux-mêmes mouvement, invention. Le mot nouveau désigne la chose nouvelle ou la nouvelle façon de considérer les anciennes, révolutionnées : on se moque des « écrouelleux », on porte des vestes « bleu de tyran », on va « à la messe rouge », on boit du

« vin d'émigré », les mariés le sont « *municipaliter* ». On peut étendre ainsi l'idée que Roger Bellet a développée à partir d'une analyse des transformations de l'onomastique dans le roman : noms de lieux, patronymes, surnoms<sup>5</sup>. La révolution passe par les mots, « véritable cataclysme nominal » et plus largement, verbal.

La voix auctoriale intervient de façon récurrente, pause dans ce déferlement, commentant et précisant à quelle révolution dans la pensée préside cette tempête verbale. Aux chapitres sur la salle de l'assemblée (II, I, 4 et 5) succède une digression :

Parmi ces éloquences furieuses, parmi ces voix hurlantes et grondantes, il y avait des silences féconds. Lakanal se taisait et combinait dans sa pensée l'éducation publique nationale. (900)

Aux chapitres sur les formules qui ont scandé la condamnation à mort du roi, puis sur les tribunes publiques, succède une autre digression qui précise l'ampleur des projets accomplis ou à accomplir : déclarations, décrets qui remettent en mouvement des siècles d'idées et de dogmes figés et que fonde l'axiome essentiel : « *La liberté du citoyen finit où la liberté d'un autre citoyen commence* ; ce qui résume en deux lignes toute la sociabilité humaine. » (904) Le mot « sociabilité » est emprunté à Louis Blanc qui l'avait lui-même repris aux Lumières et à Rousseau pour l'opposer aux « dogmes de religion »<sup>6</sup>. Le texte entérine ainsi à son tour le mouvement de l'Histoire confondu avec celui de la langue.

Enfin, c'est après le chapitre sur l'intempérance du langage à la Convention que s'effectue la vaste métaphore de la Convention-océan, soumise aux mouvements du vent. Chaque homme, et donc chaque prise de parole, y sont référés aux vagues de la mer agitées par un vent de prodige.

La connaissance du langage passe donc par la capacité de faire bouger les signes, de maîtriser leurs relations et leurs enchaînements, de s'adapter à un mouvement de la langue qui est aussi celui de l'Histoire. La question du degré de vérité que le langage et la parole sont capables d'atteindre n'en reste pas moins posée.

La diversification de la parole des « chefs » en témoigne. Elle est, comme les langages spécifiques, un langage du savoir et de l'autorité

---

5. Roger Bellet : « Ordre et révolution onomastiques dans *Quatrevingt-Treize* », *Europe*, mars 1985.

6. Bernard Leuilliot : *Quatrevingt-Treize*, Classiques de Poche, 2001, p. 249, note 4.

mais cette fois en prise directe sur l'action principale, la guerre civile, et constitue donc la formulation signifiante d'idéologies antagonistes, de conceptions différentes de l'Histoire.

La parole est univoque dans son principe : c'est pourquoi elle est un lieu privilégié de la confusion entre Histoire et fiction. L'affiche mettant à prix la vie de Lantenac est signée de Prieur de la Marne, personnage réel et de Gauvain, personnage fictif. Même chose pour la parole de Cimourdain qui se mêle rue du Paon à celle des conventionnels historiques : Danton, Marat, Robespierre. Quant aux discours fictifs de Lantenac, il est facile d'y repérer les composantes du discours des chefs chouans et des penseurs contre-révolutionnaires associées au cynisme de l'homme de cour qu'il a été.

Le principe d'autorité qui caractérise la parole des « chefs » la relie au Verbe. On sait que le mot est utilisé à différentes reprises par Hugo toujours plus ou moins en connexion avec le sens qu'il a dans l'évangile de Jean, l'occurrence la plus connue étant la chute de la *Suite à Réponse à un acte d'accusation* dans *Les Contemplations* :

Oui, tout puissant ! tel est *le mot* [...]  
Car le mot c'est le Verbe et le Verbe, c'est Dieu<sup>7</sup>.

Le vers clôt un long poème où la délivrance du mot des entraves de la langue classique est présentée comme le signe d'une libération de la pensée; elle fait passer dans la parole romantique le « progrès saint », déjà accompli par la Révolution aux plans politique et social. Bernard Leuilliot rappelle que dans *Napoléon le Petit* (« Le Parlementarisme »), au Verbe de Dieu, créateur des êtres doit être associé le Verbe de l'homme capable de faire exister la société, principe de l'échange alors fécond entre individus au service du progrès.

Le titre du chapitre qui ouvre I, III « Halmalo » est : « La parole, c'est le Verbe ». La parole est celle de Lantenac qui se sert d'une rhétorique qu'il maîtrise parfaitement pour subjuguier le marin qui le menace. L'argument essentiel est que dans cette guerre, Lantenac est l'instrument de Dieu. Le tuer, c'est donc tuer Dieu. Le Verbe-Dieu opère le retournement attendu : « Grâce, monseigneur ! pardonnez-moi, cria-t-il ; vous parlez comme le bon Dieu. » (828)

Jeu parodique du titre donc qui permet d'identifier cette parole d'autorité, religieusement souveraine en Vendée. Parole à laquelle,

---

7. Hugo, *Œuvres complètes*, Laffont, Bouquins, « Poésie II », *Les Contemplations*, I, 8, p. 271.

d'ailleurs, Lantenac croit : il reprendra l'argument à la fin du discours à Gauvain dans le cachot où il attend la mort.

À l'autre bout du roman, le mot est repris dans le chapitre intitulé « Le verbe et le rugissement ». Deux voix s'y répondent, celles de Cimourdain et de l'Imâus. Cette fois, et selon une autre logique interne du discours, c'est dans la bouche de Cimourdain que semble se situer le Verbe évangélique. Sa prêtrise, désormais au service de la Révolution, permet « l'accomplissement des lois d'en haut ». Les troupes de Lantenac sont comparées aux brebis égarées de l'évangile et sa mission est de les faire passer des ténèbres à la lumière. Sa parole est une parole de charité qui implique le sacrifice de sa personne et de celle de Lantenac afin que la paix soit rétablie sur la terre. L'Imâus oppose à ce Verbe moderne la parole biblique. Il désigne Cimourdain comme un nouveau Caïn, oppose à la voix fraternelle le rugissement du dogme ; car sa voix parle au nom de Lantenac, représentant du seul Dieu qu'il reconnaît, celui au nom duquel se sont effectuées les guerres saintes. Le combat sera béni plus loin par le vrai prêtre, « Grand Francoeur qui était le prêtre Turmeau ».

L'autorité du Verbe se transforme donc ici en deux logiques internes soumises à deux conceptions opposées de Dieu. Elle débouche sur le même « inexorable », mot récurrent dans le roman, appartenant aux deux camps. Hugo avait pensé que le livre pourrait être le roman des *Inexorables*<sup>8</sup>. Cette parole d'autorité est moins une qu'il y paraît à l'intérieur de chacun des partis. Je laisse de côté les divergences qui existent au sein du parti ultra, bien que fondées sur des divisions de classes, de stratégie et donc aussi de langage. La division essentielle au récit et à ses significations existe parmi les républicains. Elle se révèle sur le terrain en différence dans les pratiques, mais celles-ci renvoient aux modalités d'une pensée républicaine arrimées à des paroles et à des formes discursives différentes.

Le premier indice apparaît dans le portrait de Cimourdain, auquel est consacré le premier livre de la II<sup>e</sup> partie : il occupe, fait exceptionnel dans le roman, trois chapitres entiers. Présentation en règle du personnage : physique, origines, histoire, évolution religieuse et philosophique, adaptation au mouvement historique, options, mode d'être et de pensée. Tous les aspects du personnage sont successivement évoqués par un narrateur omniscient qui sonde l'esprit

---

8. *Reliquat* de *Quatrevingt-Treize*, Victor Hugo, *Œuvres complètes*, édition chronologique sous la direction de Jean Massin, Club français du livre, 1970, p. 511.

et le cœur. Tout semble indiquer que la composition du personnage est fondamentale pour que se nouent l'intrigue et tout ou partie du sens du roman.

Tous les détails du caractère décrit convergent, exception faite du « coin non trempé dans le Styx », vers un mode d'appréhension du monde caractéristique de l'esprit de géométrie si on prend le mot dans son sens pascalien, réduit à la reconnaissance de principes auxquels toute espèce de raisonnement doit être soumis :

Cimourdain était de ces hommes qui ont en eux une voix, et qui l'écourent. Ces hommes-là semblent distraits ; point ; ils sont attentifs.

Cimourdain savait tout et ignorait tout. Il savait tout de la science et il ignorait tout de la vie. De là sa rigidité. [...] En révolution rien de redoutable comme la ligne droite. Cimourdain allait devant lui, fatal.

Cimourdain croyait que dans les genèses sociales, le point extrême est le terrain solide ; erreur propre aux esprits qui remplacent la raison par la logique. » (806)

Sa parole intervient directement plus loin dans le récit. Elle succède à l'échange orageux entre les têtes de la Révolution, selon l'expression de Marat, elles-mêmes accordées et désaccordées :

- [...] Nous sommes les trois têtes de Cerbère. De ces trois têtes, l'une parle, c'est vous Robespierre, l'autre rugit, c'est vous Danton...
- L'autre mord, dit Danton, c'est vous Marat.
- Toutes trois mordent, dit Robespierre. » (878)

La parole de Cimourdain se présente alors en surplomb d'un débat où l'accord sur le but – sauver la république – se heurte sans espoir aux divergences sur les moyens. Son droit est reconnu immédiatement par Marat. Elle apparaît en effet comme conciliant les trois voix formidables dont chacune prétendait détenir le vrai. Rejoignant celle de Robespierre, elle désigne la Vendée comme danger immédiat et emporte l'adhésion. Ensuite les interventions de Cimourdain se signalent par leur caractère drastique en renchérissant sur chacun de ses interlocuteurs. On peut dire qu'aux plans de la théorie et de l'action militaire la parole de Cimourdain se maintiendra dans ce registre de l'« inexorable ».

Le dialogue entre Cimourdain et Gauvain (III, II : « Les deux pôles du vrai ») permet de préciser ce qui différencie deux paroles qui ont aussi la même vérité pour objectif : la République (les dernières paroles de Gauvain sur l'échafaud sont « Vive la République ! ») ; il y a le discours de la ligne droite, chirurgical : il s'agit d'extirper jusqu'à

la racine « tout ce qui est la tyrannie dans tout ce qui est le tyran », d'en finir définitivement avec le vieux monde par une mutilation radicale. Dans la mesure où cette parole se résout en actes, elle est performative de l'impitoyable après comme avant le combat.

À ce discours s'oppose celui de la ligne courbe qui isole l'après de l'avant et du pendant, qui revient après la victoire sur le comportement qui l'a obtenue, qui ne met pas sur le même plan la cause à combattre militairement et le respect de l'individu, jugé irresponsable d'options politiques qui le dépassent. Ce respect en effet est au principe du bouleversement de l'ordre établi et demeure le but ultime de la Révolution. Quand ce discours se fait acte, il se nomme pitié, clémence. « Amnistie, dit Gauvain, est pour moi le plus beau mot de la langue humaine. » (952) Le dialogue se clôt sur un commentaire en forme de métaphore : « En entendant parler ces deux hommes, on eût cru entendre le dialogue de l'épée et de la hache. » (953)

Les deux « vrais » se conceptualisent de façon plus précise encore dans le dernier dialogue entre les deux hommes qui se répondent selon des séries antagonistes : république de l'absolu et république de l'idéal, balance et lyre, théorème et aigle, Euclide et Homère, justice et équité, songe et réalité, droit et loi. Le discours de Gauvain s'élève et s'amplifie en même temps que l'idée de Révolution tend vers sa plus grande extension, limite supérieure où la société humaine devient « plus grande que nature », triomphe de la pensée sur l'action, du principe sur le fait<sup>9</sup>. Il s'achève sur un silence, sur l'indicible de la pensée de l'avenir.

L'action, c'est-à-dire la mort de Gauvain guillotiné et le suicide concomitant de Cimourdain, laisse en suspens le dialogue qui avait introduit un troisième terme entre « Titans et géants », entre monarchistes et républicains. La disjonction du discours sur la Révolution subsume finalement l'alternative entre celui des deux camps. Que diable veut-elle dire ? La page révolutionnaire a comme dans le reste de l'œuvre son recto et son verso<sup>10</sup>. Quatrevingt-Treize a sa légende qui est sa vérité et celle-ci est double. Le langage des personnages comme celui du narrateur échoue à délivrer un savoir un, une vérité une. Or, on l'a vu, l'interrogation sur le rapport entre langage et savoir traverse le livre. Nul doute que le progrès d'une

9. Voir *William Shakespeare*, III, III; *L'histoire réelle*, 3.

10. La succession des deux grands textes : *La Révolution*, fin 1857, et le *Verso de la page*, début 1858 sont comme les emblèmes de la dualité irréductible des deux points de vue de Hugo sur la Révolution que l'œuvre ne cesse de relancer.

intelligence qui dépasse celle de « la bête ouvrière », comme dit Gauvain, passe par l'apprentissage de la parole. Une fois l'outil acquis, il semble bien ne pouvoir entretenir avec la vérité qu'un rapport asymptotique. Gauvain renvoie la vérité à l'instance étoilée, visible « à travers la voûte du cachot ».

L'éventuelle sortie de l'impasse semble en effet dans le livre relever d'une voix relayée par des voix qui échappent au système langagier. Au point de vue strictement diégétique, on peut dire que l'intrigue repose sur la découverte initiale des enfants par le régiment du Bonnet-Rouge et leur sauvetage par Lantenac à la fin. Le rôle de Michelle Fléchard est en ce sens essentiel. On a vu les limites de son usage de la parole. Mais ces limites sont compensées par une force d'expression non langagière de l'émotion, par l'expression instinctuelle et ineffable de la maternité. Témoin son silence dans le carnichot de Tellmarch, abri d'un désespoir inintelligible pour elle et pour les autres. Tellmarch y répond par son propre silence « comprenant devant un tel accablement l'impuissance de la parole ».

Au terme de sa longue errance orientée par le coup de canon qui répond à la question qu'elle pose à la solitude – *Vox in deserto* –, son cri « effrayant » arrête Lantenac et retourne la situation dramatique. Mais le « dieu » qui surgit dans le « démon » Lantenac, *In daemone deus*, isole la contradiction interne à l'argumentation des deux chefs républicains. Le cri de Michelle Fléchard bouleverse alors le rapport de la théorie à l'action et relance le récit sur la problématique interne au contenu du discours. Il n'est pas indifférent que Hugo ait choisi cette clôture en deux temps. Double, mais débouchant sur la même cessation de la parole : cri de la mère, disparition de Lantenac, mort des deux républicains ; expression de la vie ou de la mort, de ce qui dans la vie n'a d'autre alternative que la mort, violence interne à la maternité, à la paternité, à l'intériorisation passionnée d'un idéal d'amour social.

Le principe d'une alternative irréductible est entretenu par la narration jusqu'à se reporter à une parole non prononcée. Les titres des chapitres (on en a évoqué plusieurs) servent le dialogisme, de même que l'usage privilégié des formules qui soit resserrent l'opposition – « Un monstre de pierre faisant pendant à un monstre de bois » –, soit la nuancent – « un édifice est un dogme, une machine est une idée » –, soit la renvoient à la cohérence de son incohérence : « la toute puissante déchu avait horreur de la toute puissante nouvelle ». Aucune facilité au demeurant. L'inexorable a ses raisons contre la

clémence : Tellmarch regrette de ne pas avoir fait arrêter Lantenac, Gauvain sait les désastres que va entraîner la fuite de Lantenac. Rue du Paon, la parole de Robespierre a largement autant de poids que celle de Danton et cette reconnaissance qui apparaît chez Hugo avec l'exil le fait alors opter pour Louis Blanc contre Michelet dans la querelle qui oppose les deux auteurs sur la personnalité de Robespierre<sup>11</sup>. Pourtant, au-delà de cette reconnaissance et s'il apparaît sous un jour moins sombre dans la violence que Marat, il est clair qu'il condamne sans rémission Lantenac. Or tout l'intertexte hugolien et le combat personnel de Hugo auréolent l'action de Gauvain d'une grandeur que mesure sa phrase sur l'amnistie<sup>12</sup>.

La voix auctoriale ne prend parti finalement que dans la deuxième partie et elle tranche pour une incapacité de l'intelligence humaine face à l'Histoire. L'Histoire est gouvernée par Dieu selon un projet repérable mais avec des moyens dont le sens échappe à l'homme. Les grands hommes ne sont que les « greffiers » d'une parole à laquelle ils n'ont pas accès:

La révolution est une action de l'Inconnu [...]. Desmoulins, Danton, Marat, Grégoire et Robespierre ne sont que des greffiers. Le rédacteur énorme et sinistre de ces grandes pages a un nom, Dieu et un masque, Destin. Robespierre croyait en Dieu. Certes ! (907)

Cette voix inaudible passe dans le récit par les deux ailleurs du langage humain que parlent la Nature et les enfants. L'ordre de la nature, suggère Hugo dans *Philosophie*, qui devait servir de préface aux *Misérables*, est le modèle d'une solidarité dans la création que la société humaine devrait tendre à reproduire :

Rien n'est solitaire, tout est solidaire.

---

11. Voir Louis Blanc : *Histoire de la Révolution française*, 1868, VI, 1, et l'éloge qu'il fait de Robespierre. Son refus de l'inégalité des chances et son idéal de protection sociale allaient, selon Louis Blanc, beaucoup plus loin que l'individualisme des Girondins et leur reconnaissance des inégalités naturelles ou acquises. Cette exigence de Robespierre était inacceptable pour les hommes de 93. Dans la Préface placée en tête du tome V de l'édition de 1869 de son *Histoire de la Révolution*, Michelet condamne la méthode historique de Louis Blanc qui en divisant le compte rendu des faits, obscurcit leur sens. Il attaque par ailleurs violemment la « tyrannie » grandissante de Robespierre. Voir aussi B. Leuilliot, édition citée, p. 528-529.

12. *L'Année terrible* paraît au début de 1872 et la rédaction de *Quatrevingt-Treize* commence la même année. La défense des communards est dans la ligne de « la pitié suprême » qui est un des principes essentiels de la philosophie hugolienne telle qu'elle s'exprime dans l'œuvre entière.

La solidarité des hommes est le corollaire invincible de la solidarité des univers. Le lien démocratique est de même nature que le rayon solaire<sup>13</sup>.

C'est bien un modèle de paix que propose, de façon récurrente au long du roman, la nature qui, entendue ou non, parle à l'homme. Langage paradoxal en temps de guerre civile. Je ne prends qu'un exemple.

Le face-à-face historique de la Tourgue et de la guillotine est situé dans le dernier chapitre dont le titre est « Cependant le soleil se lève ». Les deux monstres, celui de la tyrannie et celui de la vengeance se parlent mais leur parole est dominée par celle de la nature :

La nature est impitoyable ; elle ne consent pas à retirer ses fleurs, ses musiques, ses parfums et ses rayons devant l'abomination humaine ; elle accable l'homme du contraste de la beauté divine avec la laideur sociale [...]. Il faut que la difformité humaine se montre toute nue au milieu de l'éblouissement éternel.

[...] les groupes d'arbres fraternels, les nappes d'herbe, les plaines profondes, tout avait cette pureté qui est l'éternel conseil de la nature à l'homme. (1062-1063)

C'est au centre de ce conflit que se précise le sens du personnage « philosophique » de Tellmarch dont on a dit les contradictions. Son intimité avec la nature, dans ces temps « où tous les hommes n'avaient qu'une affaire, la dévastation, et qu'un travail, le carnage », le place hors dialogue et hors langage. Celui qui semble contredire à la « loi » sociale introduit le doute, le soupçon, et est mis à l'écart. Lui-même finit par douter de la légitimité de cette communion avec la nature, par reconnaître l'impasse de cette submersion « dans la paix immense des choses », qui en fait un animal asocial et brouille son sens du bien et du mal. Le modèle qu'il donne existe, mais n'existe qu'à l'état idéal

Le livre III de la III<sup>e</sup> partie donne la parole aux enfants. Le langage de Georgette est en bien des points comparable à celui de la nature. Georgette « jase » :

Ce chuchotement confus d'une pensée qui n'est encore qu'un instinct contient on ne sait quel appel inconscient à la justice éternelle ; [...] cette ignorance souriant à l'infini compromet toute la création dans le

---

13. V. Hugo, *Œuvres complètes*, Laffont, Bouquins, « Critique », *Philosophie*, II, p. 508.

sort qui sera fait à l'être faible et désarmé. Le malheur, s'il arrive, sera un abus de confiance.

Le murmure de l'enfant, c'est plus ou moins que la parole ; ce ne sont pas des notes, et c'est un chant ; ce ne sont pas des syllabes, et c'est un langage. (974)

La jonction se fait ensuite explicitement entre le langage non syllabique de l'enfant et celui de la nature au sein de laquelle Georgette se sent « en sécurité ». Hugo y entend la preuve de Dieu, infini que le langage de l'homme ne parvient pas à atteindre. En ce sens, massacrer l'antique livre, évangile apocryphe, véritable monument de tout ce que l'invention de l'homme a été capable d'inscrire et conserver à travers les âges, c'est réduire à rien les déviations et les erreurs infinies du langage humain agencé dans son plus grand art : « Tailler en pièces l'histoire, la légende, la science, les miracles vrais ou faux, le latin d'église, les superstitions, les fanatismes, les mystères, [...] c'est un travail pour trois géants, et même pour trois enfants [...] » (982) Il ne reste plus qu'à restituer à la nature les erreurs émietées, désormais indéchiffrables qui s'envolent au vent : « Et le massacre se termina par un évanouissement dans l'azur. » (982)

Tous les romans de Hugo interrogent la compétence linguistique du langage et de la parole ; langage et parole du monde, du peuple, des grands, du texte. *Quatrevingt-Treize* explore leur champ dans l'espace temporel que recouvre le livre. Le moment révolutionnaire, et celui de la guerre civile sont doublement propices à en observer l'usage et la fonction. Dans ses différenciations historiques et locales et dans leur choc, du plus élémentaire au plus élaboré, dans ses limites aussi. Le choc des deux partis et le choc plus sourd mais décisif à l'intérieur d'un même parti sont aussi deux chocs de langage. Et d'un langage performatif au sens où la philosophie de l'événement, la Révolution, sur lequel l'œuvre n'a jamais cessé de s'interroger, est ici grâce au recours à la fiction, en prise directe sur l'action. Cela fait de *Quatrevingt-Treize* un roman de la parole dans son rapport au savoir et à l'action, un roman de la parole passée, présente et à venir tout autant qu'un roman non pas historique mais de l'Histoire. Les deux, au fond, se confondant dans la même interrogation sur le sens que l'homme est en mesure de leur donner et sur ce qui peut en faire le sujet de l'Histoire. Question comme indéfiniment reportée puisqu'en 1872, quatre-vingts ans après 1793, il est clair que la parole

romanesque est toujours en attente d'une parole de vérité : celle de la loi d'amnistie des communards, celle d'un discours conséquent sur la République. Au cœur de l'actualité et de son avenir donc, mais en toute connaissance (l'insertion implicite de Hugo dans le dialogue très vif qui oppose les historiens contemporains le prouve) de leur rapport à l'interprétation du passé à laquelle ils sont directement liés.

## De la langue aux langages : *Les Misérables*

Philippe DUFOUR

« Comment une phrase survient-elle dans le dialogue? d'où vient qu'elle se souligne tout à coup d'elle-même dans l'attention de ceux qui l'entendent? » (*Les Misérables*)

Le dialogue dans les romans hugoliens a la mauvaise réputation de sonner faux. Les personnages y serviraient volontiers de porte-parole ; leurs répliques sont enjolivées par des mots d'homme de théâtre. La spontanéité du parler, la diversité des voix disparaissent derrière une éloquence d'auteur<sup>1</sup>. Flaubert formule le grief à la lecture des *Misérables* : « Quant à leurs discours, ils parlent très bien, mais tous *de même*. Le rabâchage du père Gillenormant [*sic*], le délire final de Jean Valjean, l'humour de Tholomiès [*sic* derechef] et de Grantaire, tout cela est dans le même moule<sup>2</sup>. » N'y a-t-il pas dans ce sentiment d'une uniformité des parlers une part d'idée reçue?

À relire *Les Misérables*, on a en effet plutôt l'impression d'un *melting pot* de paroles. D'abord parce que le langage de certains protagonistes se transforme au cours du temps. M. Madeleine ne parle plus comme Jean Valjean: « Depuis qu'il était à Montreuil-sur-mer, on remarquait que d'année en année son langage devenait plus poli, plus choisi et plus doux<sup>3</sup>. » Il suffit de comparer ses répliques lorsqu'il ordonne à Javert de relâcher Fantine, à celles du début du roman en présence de M<sup>gr</sup> Myriel. Le parler de l'émondeur bagnard devenu entrepreneur et maire s'est policé et se perfectionnera encore: « On se

---

1. Premier échange au discours direct dans *Les Misérables*: « – Sire, dit M. Myriel, vous regardez un bonhomme, et moi je regarde un grand homme. Chacun de nous peut profiter. »

2. À Edma Roger des Genettes, juillet [?] 1862.

3. Les références renverront, après les numéros de la partie, du livre et du chapitre, à la page dans l'édition « Bouquins » des *Œuvres complètes*, vol. « Roman II », 1985 et 2002. Ici : I, 5, 3 ; p. 131.

souvent que M. Madeleine lisait beaucoup, Jean Valjean avait continué; il en était venu à causer bien; il avait la richesse secrète et l'éloquence d'une intelligence humble et vraie qui s'est spontanément cultivée. » (IV, 3, 4 ; 704) Sans doute les phases de cette évolution sont-elles gommées en raison de la rareté des prises de parole de Jean Valjean (il a ses traversées de silence ou sa parole est hors-champ: que dit-il à Cosette sur son banc du Luxembourg<sup>4</sup> ?), on découvre sa voix soudainement, à travers d'inattendues tirades : discours d'agronome aux relents de parabole sur les orties ou sermon à l'adresse de Montparnasse par exemple. Jean Valjean n'est au reste pas le seul personnage au langage changeant : le parler d'Éponine mue avec l'âge, le parcours social, la vie sentimentale. Hugo commence par célébrer à travers sa voix la grâce du langage enfantin<sup>5</sup>, prodiguant les conditionnels de l'imagination souveraine quand Éponine et Azelma font du chat emmailloté une poupée:

Ce serait ma petite fille. Je serais une dame. Je viendrais te voir et tu la regarderais. Peu à peu tu verrais ses moustaches et cela t'étonnerait. Et puis tu verrais ses oreilles, et puis tu verrais sa queue, et cela t'étonnerait. Et tu me dirais: Ah! mon Dieu! et je te dirais: Oui, madame, c'est une petite fille que j'ai comme ça. Les petites filles sont comme ça à présent. (II, 3, 8 ; 321)

À la différence de Jean Valjean, l'histoire du langage d'Éponine sera l'histoire d'une dégradation. La voici conversant pour la première fois avec Marius dans la mesure Gorbeau: « Sa voix cherchait à être douce et ne parvenait qu'à être basse. Une partie des mots se perdait dans le trajet du larynx aux lèvres comme sur un clavier où il manque des notes. » (III, 8, 4 ; 587) Dans ce parler à trous, on entend un symbole : le misérable ne possède qu'un langage de fortune, avec lequel il ne peut donner vie à son existence ; le flux vital hoquette. La parole d'Éponine prend une valeur typique. Compte moins ici la réplique que la description qu'en fait le narrateur. Serait-ce pour cela que le dialogue hugolien est sous-estimé ? Il ne faut pas le réduire à ses reparties : Hugo ne cherche pas un mimétisme de pure forme, de simples effets de réel linguistiques ; il est d'abord un grand descripteur de la parole. Il ne se contente pas de la citer (même si le modèle du roman dramatique avec son dialogue sténographié qui

4. Il n'en affleurerait qu'un résumé très général : « Au Luxembourg, dans leurs tête-à-tête, il faisait de longues explications de tout, puisant dans ce qu'il avait lu, puisant aussi dans ce qu'il avait souffert. » (IV, 3, 4 p. 704)

5. Il est sans doute le premier à le faire. On chercherait en vain dans *La Comédie humaine* les voix de l'enfance.

dominait dans *Han d'Islande* n'est pas absent des *Misérables*) ; il l'analyse. Le dialogue hugolien ne reproduit pas uniquement des énoncés : il caractérise l'énonciation. Éponine détourne Patron-Minette de la rue Plumet: « Il est remarquable qu'Éponine ne parlait pas argot. Depuis qu'elle connaissait Marius, cette affreuse langue lui était devenue impossible. » (IV, 8, 4 ; 803)

Non seulement l'idiolecte de certains protagonistes évolue, mais Hugo est attentif également à diversifier les manières de dire chez des personnages apparentés : ainsi le parler populaire, pas plus que le peuple, n'est homogène. Si la veuve Hucheloup avec ses cuirs à répétition ressortit davantage au code littéraire d'une tradition comique, on entend aussi le langage des bas-fonds avec l'argot, langue sinistre chez Thénardier et ses complices, pleine de vie chez Gavroche. On entend encore le parler paysan, celui de Toussaint qui nécessite une traduction<sup>6</sup> ; celui, picard, de Fauchelevent, avec ses vocables en hapax (*Pardine, fourbanser*). On entend enfin à côté de ce parler des champs le parler des villes, comme dans la discussion des quatre commères, écoutée par Gavroche. Cette conversation se présente d'abord à la façon d'un échantillon savoureux de français populaire ; mais peu à peu, elle prend une autre valeur, traduire l'inconscience politique d'une partie du peuple:

Comment voulez-vous que fasse le gouvernement avec des garnements qui ne savent qu'inventer pour déranger le monde, quand on commençait à être un peu tranquille après tous les malheurs qu'il y a eu, bon Dieu Seigneur, cette pauvre reine que j'ai vue passer dans la charrette! Et tout ça va encore faire renchérir le tabac. (IV, 11, 2 ; 848)

Les commères ne parlent pas le même langage que Gavroche. Ce n'est pas affaire de lexique ou de morpho-syntaxe, mais bien de vision. Voilà pourquoi Hugo décrit la parole, et consacre par exemple un livre à analyser l'argot : il y cherche les manières d'être au monde qui s'y trahissent et que quelques répliques suffisent parfois à révéler, comme pour ces quatre personnages disparaissants. Le dialogue, au-delà de sa vocation dramatique, permet une exploration du discours social.

*Les Misérables* font retentir la diversité des langages sociaux, depuis le langage crypté des malfrats jusqu'à l'art de la conversation

---

6. « Elle disait à travers son bégayement, dans son parler de paysanne de Barneville : Je suis de même de même ; je chose mon fait ; le demeurant n'est pas mon travail. (Je suis ainsi ; je fais ma besogne ; le reste n'est pas mon affaire.) » (IV, 15, 1 ; p. 908)

dans un salon ultra. On y perçoit les langages populaires et le langage juste-milieu, tel ce père dans les jardins du Luxembourg conseillant à son fils « d'éviter les excès » (t. III, p. 280). Les sarcasmes des voltairiens de tous bords (bonapartistes, royalistes ou bourgeois tout court) coexistent avec l'étrange langage du couvent, autre argot où « À jamais » signifie « Entrez », langue promise à mourir, mais Hugo l'affirme, c'est une tâche du romancier que de recueillir tous les langages d'une époque, qui composent l'histoire des mœurs :

Faire surnager et soutenir au-dessus de l'oubli, au-dessus du gouffre, ne fût-ce qu'un fragment d'une langue quelconque que l'homme a parlée et qui se perdrait, c'est-à-dire un des éléments, bons ou mauvais, dont la civilisation se compose ou se complique, c'est étendre les données de l'observation sociale, c'est servir la civilisation même. (IV, 7, 1 ; 778)

La langue, ainsi définie, apparaît en transit, rendant sensible l'évolution sociale. Le roman fait acte philologique en écrivant l'histoire des langages français, qui font et défont la langue. Par là, la représentation hugolienne de la parole, loin d'aligner les voix des personnages sur celle du narrateur, reste fidèle à une affirmation de la Préface de *Cromwell*, qu'elle démontre (où l'on comprend que la parole trace la voie de l'écriture) : « [...] la langue française n'est pas *fixée* et ne se fixera point. Une langue ne se fixe pas. L'esprit humain est toujours en marche, ou, si l'on veut, en mouvement, et les langues avec lui<sup>7</sup>. » Suivons ce mouvement dans *Les Misérables*.

### La mêlée des langages

La langue est composite et en devenir. Passant en revue le discours social de son siècle, Hugo en restitue les tensions. Dans la société post-révolutionnaire, qui cherche son assise, les langages se heurtent. Le récit souligne en particulier à quel point la Restauration se définit par cet antagonisme des langages : « Dire: *les régicides*, ou dire: *les votants*, dire: *les ennemis*, ou dire: *les alliés*, dire: *Napoléon*, ou dire: *Buonaparte*, cela séparait deux hommes plus qu'un abîme. » (I, 3, 1 ; 95) La manière de désigner Napoléon est un leitmotiv du roman : « [...] il avait été choqué que le maire de Montreuil-sur-mer, en parlant du débarquement à Cannes, eût dit *l'empereur* et non

---

7. Préface de *Cromwell*, éd. cit., vol. « Critique », p. 30.

*Buonaparte.* » (I, 8, 3 ; 228) Chacun défend ses mots. Le langage de l'invective poursuit les combats d'hier, ainsi, à distance, entre le père et le grand-père de Marius: « Le colonel était pour lui “un bandit”, et il était pour le colonel “une ganache”. » (III, 3, 2 ; 489) De même, dans le face-à-face entre M<sup>gr</sup> Myriel et le conventionnel G, la polémique prend la forme tragique de la stichomythie où un argument chasse l'autre: « Que pensez-vous de Marat battant des mains à la guillotine ? / – Que pensez-vous de Bossuet chantant le *Te Deum* sur les dragonnades ? » (I, 1, 10 ; 36) Personne n'échappe au débat, pas même M. Mabeuf : figure apolitique qui rêve de se tenir en dehors des opinions actuelles pour, paisible bibliophile, se nourrir des grands auteurs du passé, il découvre que sa vie ne peut être en marge de l'ordre social, qu'elle en pâtit. Il mourra, belle âme sur la barricade, métamorphosé en Conventionnel régicide criant « Vive la République ! », comme rattrapant à l'article de la mort les mots jamais dits de *sa* langue.

Dogmatique, la parole politique reste approximative. Les sociolectes sont les belles infidèles du Verbe :

Dieu livre aux hommes ses volontés visibles dans les événements, texte obscur écrit dans une langue mystérieuse. Les hommes en font sur-le-champ des traductions; traductions hâtives, incorrectes, pleines de fautes, de lacunes et de contresens. (IV, 1, 4 ; 663)

La parole politique est dans le relatif, chaque parti pensant posséder le vrai texte. Les sociolectes forment des univers de croyance. Cela ne signifie évidemment pas qu'ils se valent aux yeux de Hugo : le scepticisme de Flaubert n'est pas son fait. Certaines traductions l'emportent sur d'autres. Le narrateur intervient dans la mêlée des langages pour trier les paroles, il participe au dialogue. On le mesure même lorsque, à la manière de Balzac, il incruste des mots empruntés dans sa phrase : il les utilise, mais les juge en passant, avec ironie à l'occasion : « Les “édiles”, comme on dit en patois élégant. » (IV, 6, 2 ; 755) L'oxymore apparent donne à penser : il n'y a pas la langue française, il n'y a que des patois sociaux – parmi lesquels ce qu'on appelait naguère le bon usage perd sa précellence. Le mot entre guillemets désigne un langage sclérosé, à l'image d'une pensée. Il finira dans le *Dictionnaire des idées reçues*, comme représentant du souci d'ordre de la bourgeoisie<sup>8</sup>. L'exemple est bien anodin sans

---

8. « Édiles – Tonner contre à propos du pavage des rues – À quoi songent nos édiles ? » (*Bouvard et Pécuchet*, « Folio », 1998, p. 511) Les guillemets hugoliens tiennent parfois lieu à eux seuls de commentaire, ainsi avec « l'ordre établi » (III, 4,

doute, mais il entre en opposition avec les mots élus par le narrateur : « Pour nous servir du mot trivial, c'est-à-dire populaire et vrai, elle rechigna. » (IV, 1, 1 ; 652) L'écriture accueille les paroles d'en bas, pendant qu'elle raille la parole bourgeoise, prenant ainsi position dans la lutte des langages. De plus, ce *elle* qui rechigne ici, c'est la monarchie après 1815, fermée à l'avenir : la phrase en conjoignant les mots « populaire et vrai » désigne le sens de l'Histoire que ne voit pas la monarchie<sup>9</sup>. L'esthétique est politique : mettre « un bonnet rouge au vieux dictionnaire », c'est déjà donner voix aux langages de demain. Dédaigneux du langage de l'élégance, le romancier accorde place dans son écriture à la parole vraie du peuple. Le roman représente l'Histoire ; le style la préfigure.

### La contestation des grands genres d'éloquence

Tel est le critère pour distinguer les langages : évaluer leur capacité à parler d'avenir, leur pouvoir d'invention. D'où dans le roman le discrédit qui frappe les genres rhétoriques établis, solidaires du mythe d'une langue fixée et d'un ordre intangible, au premier rang desquels on trouve l'éloquence de la chaire et l'éloquence du barreau. L'éloquence sacrée constitue une parole lointaine dans le récit, symboliquement figurée par cet évêque venu dire la messe au milieu du baigneur, en instaurant un périmètre de sécurité. Jean Valjean se souvient : « Il a parlé, mais il était trop au fond, nous n'entendions pas. Voilà ce que c'est qu'un évêque. » (I, 2, 3 ; 62) Cette parole distante oublie son destinataire. Cette éloquence est coupée de la réalité sociale. L'évêque est un avatar du prêtre dans *Le Dernier Jour d'un condamné* dont les mots ne parvenaient pas à la conscience du prisonnier, se confondant avec les bruits de la voiture pendant le transfert à la Conciergerie : « C'était un bruit de plus<sup>10</sup>. » Le récit avait choisi d'éluder cette parole, trop générale, discours ayant précédé la circonstance. De même dans *Les Misérables*, l'écriture réduit

---

1 ; p. 513) ou avec « la société » (I, 5, 2 ; p. 130) qui désigne la société bien pensante de Montreuil-sur-mer, la *bonne société* et par ricochet dénonce l'égoïsme d'un groupe ignorant le *reste* de la société.

9. On trouve une semblable association du langage d'en bas et de la vérité dans le reliquat des *Misérables* : « Le peuple avec son goût des métaphores triviales et vraies » (fragment 13427, f° 82 ; éd. cit., vol. « Chantiers », p. 863). Trivial, vrai : les mots deviennent synonymes ; l'écriture défait la langue et les idées reçues qu'elle abrite.

10. *Le Dernier Jour d'un condamné*, vol. « Roman I », p. 456.

pratiquement au silence l'éloquence de la chaire : au Petit-Picpus, nous voyons M. de Rohan, nous n'entendons pas ses prédications ; à Digne, le prêche de carême « assez éloquent » d'un jeune vicaire est simplement résumé (I, 1, 4 ; 13). Pas de cérémonie dans l'église au moment du mariage de Cosette et de Marius ; nul prêtre au moment de l'agonie de Jean Valjean. Étranger à la rhétorique de la chaire, M<sup>gr</sup> Myriel représente la véritable éloquence religieuse. Sa parole est adaptée à l'auditoire, formulée dans le langage de ses ouailles : « Né provençal, il s'était facilement familiarisé avec tous les patois du midi [...]. Il savait dire les choses les plus grandes dans les idiomes les plus vulgaires. Parlant toutes les langues, il entraînait dans toutes les âmes. » (*ibid.*, 14) Il « prêchait moins qu'il ne causait », dit encore le narrateur (I, 1, 3 ; 11). Nous ne le voyons effectivement pas monter en chaire. Il officie dans la conversation – et sa parole, au dernier jour d'un condamné, porte. L'éloquence *ex cathedra*, délivrant une vérité hors du temps, indifférente à l'Histoire, a vécu: la vraie parole religieuse se doit d'être plus proche de la société, du côté de « l'abaissé »<sup>11</sup>. N'est-ce pas ce que nous dit le nom en forme de calembour du républicain Bossuet ?

L'éloquence du barreau fournit une autre cible. Le procès Champmathieu tourne à la satire du plaidoyer de l'avocat comme du réquisitoire du procureur. L'un et l'autre usent de la même rhétorique, néo-classique, bardée de périphrases, lestée de mots nobles qui font de la branche de pommier un *rameau* dans la bouche de l'avocat, tributaire de canons descriptifs qui permettent au procureur de calquer le portrait de Jean Valjean en monstre sur le récit de Thérémène dans *Phèdre* (I, 7, 9 ; 213-214)<sup>12</sup> ! Ces voix s'affichent comme des voix du passé: le procureur profite d'ailleurs de son réquisitoire pour dénoncer le romantisme, école de démoralisation. L'écrivain réplique, en désarticulant ce discours, résumé, ponctué par des *etc. etc.* à la Stendhal, à la manière aussi de *Claude Gueux* : « “Messieurs les

11. Le seul sermon de Mgr Myriel dans la cathédrale est politique: il dénonce l'impôt sur les portes et fenêtres et pose « la question sociale » (I, 1, 4 ; p. 13). La chaire se fait tribune.

12. La préface de 1832 au *Dernier Jour d'un condamné* épinglait déjà ce style néo-classique du ministère public: « Son réquisitoire, c'est son œuvre littéraire, il le fleurit de métaphores, il le parfume de citations, il faut que cela soit beau à l'audience, que cela plaise aux dames. [...] Il hait le mot propre presque autant que nos poètes tragiques de l'école de Delille. » (éd. cit., p. 412) Cela devient un *topos* de la littérature romantique: l'avocat général, dans *Le Rouge et le noir*, « faisait du pathos en mauvais français sur la barbarie du crime » – « emphase pillée à la Bossuet », juge le défenseur de Julien (in *Romans*, « La Pléiade », 2001, t. I, p. 673).

jurés, la société serait ébranlée jusque dans ses fondements, si la vindicte publique n'atteignait pas les grands coupables comme celui qui, etc.” / Après ce discours mémorable, l'avocat de Claude parla. »<sup>13</sup> Cette parole qui engage l'avenir d'un homme n'est qu'un effort de mémoire (quelle ironie dans l'expression « discours mémorable » !). Un même pastiche, les mêmes ellipses dans *Claude Gueux* et *Les Misérables* : comme pour l'éloquence de la chaire, les romans se réécrivent quand il s'agit de transcrire l'éloquence du barreau, montrant ainsi dans la durée interne de l'œuvre une langue fixée, une rhétorique *ne varietur*. Ce n'est pas dans les prétoires que résonne la parole du juste : parmi les amis de l'ABC, Bahorel a pour devise *avocat jamais*.

### Éloge d'une parole en mouvement

Contre ces modèles hérités, le roman capte de nouveaux types de parole, parmi lesquels on attendrait l'éloquence de la tribune, longtemps bâillonnée, redevenue essentielle avec le système représentatif. Le narrateur dit certes l'importance de la parole parlementaire, associée à la liberté d'expression, dans un généreux éloge de la monarchie de Juillet : « Louis-Philippe a été un roi de plein jour. Lui régnant, la presse a été libre, la tribune a été libre, la conscience et la parole ont été libres. » (IV, 1, 3 ; 661) Mais Hugo a beau dire, dans *Les Misérables* la presse et la tribune sont hors-champ. Les quelques articles de journaux reproduits se cantonnent dans le fait divers, on n'entend pas la voix des orateurs<sup>14</sup>. Elle retentira, en situation d'échec, dans *L'Homme qui rit* où le « discours sur la misère » de Gwynplaine voulant parler pour les muets se termine au milieu des quolibets. Elle attendra pour ressusciter dans son époque de gloire et d'efficacité *Quatrevingt-Treize*. Comme si rejaillissait sur le temps de l'histoire racontée le temps présent du Second Empire où la tribune n'est qu'un simulacre de pouvoir. Comme si également il y avait conscience qu'après la Révolution les bonnes paroles ne sont pas tombées du haut de cette tribune. L'éloquence parlementaire n'a pas fait l'Histoire. Souvenons-nous des

13. *Claude Gueux*, vol. « Roman I », p. 873.

14. Pas davantage ne se manifeste le poids de l'opinion publique. L'opinion bruit au début du roman sous une forme dégradée, la médisance, à Digne, « petite ville où il y a beaucoup de bouches qui parlent et fort peu de têtes qui pensent » (I, 1, 1 ; p. 6).

paroles amères de *Claude Gueux* sur des chambres occupées de l'inessentiel quand il faudrait aborder la question sociale<sup>15</sup> : le narrateur se substituait alors à ces orateurs indignes pour prononcer un discours qui est la péroraison du roman, son point d'aboutissement. Le narrateur des *Misérables* remplit un rôle comparable : c'est lui le tribun (il a fait du roman une tribune, fulmine Barbey d'Aurevilly<sup>16</sup>), c'est lui l'avocat (il conçoit le roman comme un tribunal de l'Histoire<sup>17</sup>). Les véritables éloquences de la tribune et du barreau se fondent dans son écriture.

Cependant, dans l'histoire racontée, émerge une parole politique authentique. Seulement, elle n'émane pas de la tribune, mais de la rue. Le récit valorise l'éloquence de la borne, véritable parole novatrice. C'est là, pas dans l'hémicycle, que se joue l'avenir. On la saisit fermentant à l'intérieur des cabarets du faubourg Saint-Antoine : « En temps de troubles on s'y enivre de paroles plus que de vin. Une sorte d'esprit prophétique et un effluve d'avenir y circulent, enflant les cœurs et grandissant les âmes. » (IV, 1, 5 ; 675) Du *on* sujet à l'*âme* exaltée à la clausule, cette parole est élévation : l'individu s'y révèle dans toute sa dignité. On est bien loin d'un Vigny ou d'un Taine, ne reconnaissant dans l'éloquence de la borne que bas instincts<sup>18</sup> ! À l'approche de juin 1832, le narrateur hugolien recueille, en flâneur du faubourg Saint-Antoine, des répliques attrapées à la volée : « On y entendait des paroles comme celles-ci [...] » (*ibid.* ; 668), amorces de discours, mais significatives, mémorables, comme ces mots historiques qui figurent dans un récit d'historien. Un personnage pastiche d'ailleurs involontairement la parole du grand homme : « [...] un ouvrier s'écria : *Nous n'avons pas d'armes!* – Un de ses camarades répondit : – *Les soldats en ont!* – parodiant ainsi, sans s'en douter, la proclamation de Bonaparte aux armées d'Italie. » (*ibid.*) Dans le faubourg Saint-Antoine, c'est ainsi la parole des soldats de la Révolution qui renaît. L'épopée inachevée reprend. De ce point de vue, il vaut de constater que la technique des paroles glanées sera encore utilisée par Hugo quand dans son dernier roman il décrira la Convention, en condensant un moment d'Histoire à travers un

---

15. *Claude Gueux*, p. 876-877.

16. Dans son compte rendu des *Misérables* en 1862 : « Hugo avait, certes! plus la dignité qui lui convient quand il proclamait son axiome d'autrefois : *l'art pour l'art*, qu'à présent qu'il fait d'un roman une chaire de démocratie. »

17. « Punissons, puisque nous sommes l'histoire [...]. » (II, 1, 13 ; p. 269)

18. Le docteur Noir évoque les temps de révolution, alors que « le beuglement de la voix étouffe l'expression pure de la pensée, que la hauteur de la taille est plus prisée que la grandeur du caractère, que la harangue sur la borne fait taire l'éloquence à la tribune. » (*Stello*, Garnier-Flammarion, 1984, p.106)

florilège de répliques. Cette similitude stylistique rapproche les deux époques : 1793-1832, la même parole ressurgit, la même légende du siècle se poursuit. Suspendue en 1815, dévoyée en 1830, la Révolution n'est pas étouffée. Les bribes d'éloquence suggèrent aussi une Histoire qui cherche sa formulation, son mot juste. Mais ces paroles en fragments convergent : un même projet révolutionnaire se dégage des répliques éparses, ou des passages cités, entrecoupés de points de suspension, d'un discours prononcé par un orateur anonyme monté sur une borne (*ibid.* ; 669). Cette technique narrative devient ainsi la métaphore de la volonté générale qui cristallise : les mots sont prêts à faire bloc, la vérité historique est en instance d'être plébiscitée. D'extraordinaire façon, Hugo nous fait assister à la formation d'un sociolecte, l'éveil d'une conscience politique, avec des paroles qui se rassemblent.

### Un nouvel art de la conversation

Il est encore une autre parole en mouvement que valorise le texte : la parole de la conversation – et de nouveau contre un faux modèle, l'art de la conversation d'Ancien Régime, comportant ses règles de savoir-vivre, codifié à l'instar des rhétoriques et des poétiques, et définitivement obsolète. Le récit le montre dans le chapitre intitulé « Un ancien salon ». Il s'agit du salon ultra de la baronne de T. (désignée d'une simple initiale comme les personnages secondaires dans les romans du XVIII<sup>e</sup> siècle : c'est déjà en faire une figure anachronique<sup>19</sup>). Une phrase suffit à en synthétiser les conversations :

On y prenait le thé, et l'on y poussait, selon que le vent était à l'élégie ou au dithyrambe, des gémissements ou des cris d'horreur sur le siècle, sur la charte, sur les buonapartistes, sur la prostitution du cordon bleu à des bourgeois, sur le jacobinisme de Louis XVIII ; et l'on s'y

---

19. Premier titre prévu pour le chapitre « Un ancien salon » : « Madame de T., laquelle signifie peut-être Madame de R. ou Madame de S. ». R, S, T: Hugo fait réciter l'alphabet aux amateurs de clés. R, S, T : Gotha de l'insignifiance ? Ou rébus de la survivance : RST/*est resté* ? Par ordre d'apparition, T.R.S. : danse macabre d'un squelette consonantique sans la chair de la vraie vie. Vocalisons : Thérèse. Les salons des T.R.S. sont la version exténuée de « la fête chez Thérèse », duchesse de cœur. Les masques ne sont pas où l'on croit. T. : au bout du compte, un calembour (fiente de l'esprit qui vole au milieu de l'esprit de la conversation, TeRRReSTRRe) : salon de T./salon de thé, les jaboteurs ultras ont besoin des excitants modernes.

entretenait tout bas des espérances que donnait Monsieur, depuis Charles X. (III, 3, 1 ; 483)

Ces pages ne rendent pas sensible le brio de la conversation. Tout au plus y trouve-t-on quelques bons mots de ce Gillenormand qui dans le roman, adepte du monologue, ne fera guère que s'écouter parler : sa parole tourne à vide. Dans *Les Misérables*, les bons mots changent de classe ; ils sont du côté de Gavroche, du gamin de Paris: « Quant à des mots, cet enfant en a comme Talleyrand. » (III, 1, 2 ; 458) Hugo n'éprouve aucune nostalgie à l'égard de l'art aristocratique de la conversation, contrairement à Barbey ou, parfois (dans *Autre étude de femme*<sup>20</sup>), à Balzac. On songe plutôt en lisant ce chapitre à la peinture qu'au même moment Fromentin fait du salon de M<sup>me</sup> Ceysac, la tante de Dominique, résumant lui aussi des conversations qui ressassaient les souvenirs, sans en citer la moindre réplique au discours direct : parole sous l'éteignoir, langue morte déjà<sup>21</sup>. Semblablement, dans *Les Misérables*, le narrateur, d'une écoute flottante, réduit les propos des ultras-royalistes à leur plus simple expression, à ce que Balzac appelait le *fond de la langue* (son dépôt idéologique) : « Conserver, Conservation, Conservateur, c'était là à peu près tout le dictionnaire. *Etre en bonne odeur*, était la question. Il y avait en effet des aromates dans les opinions de ces groupes vénérables, et leurs idées sentaient le vétyver. » (III, 3, 3 ; 493) À l'opposé du faubourg Saint-Antoine dont le langage se diffuse et trouve son écho, cette parole de repli se concentre et restera sans suite. Le chapitre « Un ancien salon » ne remplit en effet aucune fonction narrative immédiate : il ne prépare pas des dialogues à venir, Gillenormand a cessé de fréquenter ce salon au moment de l'intrigue. On y verra l'image d'une parole sans portée, en dehors de l'Histoire, sans incidence sur le présent. Le romancier remplit avant tout un devoir d'historien des mœurs.

Toutefois ce chapitre possède un rôle dans la structure du récit : il entre en antithèse avec la description des conversations de l'ABC. D'un côté, une langue fixée du ressentiment ; de l'autre une parole de l'invention, pleine de générosité. Les conversations du cercle républicain incarnent l'idéal hugolien de la pensée en mouvement, qui ébranle Marius : « Le va-et-vient tumultueux de tous ces esprits en liberté et en travail faisait tourbillonner ses idées » ; « Il semblait qu'il n'y eût pas pour ces jeunes gens de “ choses consacrées ”. Marius entendait sur toute matière, des langages singuliers, gênants pour son

20. Mais *Le Cabinet des antiques* ou *La Duchesse de Langeais* en donnent une image autrement cruelle.

21. Fromentin, *Dominique*, Le Livre de Poche Classique, 2001, p. 99-100.

esprit encore timide<sup>22</sup>. » Marius s'était en effet contenté de passer d'un langage aux idées arrêtées à un autre : « En quittant les opinions de son grand-père pour les opinions de son père, il s'était cru fixé [...]. » Au bout du chapitre, Hugo, de nouveau en descripteur de la parole, reconnaît à travers elle une manière d'être : « Et les sarcasmes, les saillies, les quolibets, cette chose française qu'on appelle l'entrain, cette chose anglaise qu'on appelle l'humour, le bon et le mauvais goût, les bonnes et les mauvaises raisons, toutes les folles fusées du dialogue, montant à la fois et se croisant de tous les points de la salle, faisaient au-dessus des têtes une sorte de bombardement joyeux. » (III, 4, 4 ; 531) Cette parole est pleine de vitalité (bien différente de celle des républicains de *L'Éducation sentimentale* ou du *Ventre de Paris* qui sera piètre parlotte), proche de la parole en fête à la pension Vauquer, n'était qu'ici le ludique, carnaval des idées, prélude au politique. Le début du chapitre suivant célèbre l'imprévu animant les échanges, le mélange des tons, les trouvailles au milieu du brouhaha. Une esthétique romantique de la parole remplace le classique art de la conversation :

Les chocs des jeunes esprits entre eux ont cela d'admirable qu'on ne peut jamais prévoir l'étincelle ni deviner l'éclair. Que va-t-il jaillir tout à l'heure ? on l'ignore. L'éclat de rire part de l'attendrissement. Au moment bouffon, le sérieux fait son entrée. Les impulsions dépendent du premier mot venu. La verve de chacun est souveraine. Un lazzi suffit pour ouvrir le champ à l'inattendu. Ce sont des entretiens à brusques tournants où la perspective change tout à coup. Le hasard est le machiniste de ces conversations-là. (III, 4, 5 ; 531-532)

Voilà, aux antipodes des idées reçues, une parole du possible, de la remise en cause<sup>23</sup>. Au bord d'être vaincus, les amis de l'ABC perpétueront cette parole souveraine et insoumise, comme un déni de réalité, langage de l'irrévérence à l'instar du mot de Cambronne: « Les cartouches des assiégés s'épuisaient ; leurs sarcasmes non. Dans ce tourbillon du sépulcre où ils étaient, ils riaient. » (V, 1, 21 ; 981)

---

22. III, 4, 3 ; p. 525-526 pour les deux citations et la suivante.

23. Le parler de Gavroche participe de ce modèle : Robert Ricatte remarquait qu'il était sans préméditation (Gavroche ignore le monologue intérieur), naissant au hasard des circonstances. Voir « Style parlé et psychologie », in *Hommage à Victor Hugo*, Université de Strasbourg, 1962, p.139-147. Gavroche, loquace flâneur, est l'allégorie de la pensée en marche.

## Un langage fixe, mais vrai: le langage amoureux

Cependant, ce langage idéal est en avance sur l'Histoire. Ceux qui le parlent meurent sur la barricade en juin 1832, confiant leurs paroles à l'avenir. Mais avant de mourir, ils écoutent Jean Prouvaire réciter un poème d'amour. Le langage amoureux constitue dans le récit ce qui survit à l'Histoire, la dépasse. L'épopée dans *Les Misérables* reste inachevée, l'idylle a lieu : « Ils réalisaient le vers de Jean Prouvaire », dira le narrateur à propos de Marius et de Cosette en faisant justement allusion au poème murmuré sur la barricade (V, 6, 2 ; 1081). Prouvaire demeure comme l'auteur d'un poème (Hugo rêva même un moment d'en écrire une série qu'il lui eût attribuée). Langage politique et langage amoureux entretiennent des rapports complexes dans le roman. Suivant l'optimisme hugolien, l'amour, un amour universel, est l'horizon du politique. Mais l'amour apparaît aussi sous la menace de l'Histoire. Langage privé et langage de l'intérêt général sont alors en concurrence : pensons à la romance que chante Gavroche en allant rejoindre la barricade et qui, interrompue, change de registre lorsqu'elle reprend : « Mais il reste encor des bastilles, / Et je vais mettre le holà/ Dans l'ordre public que voilà.// Où vont les belles filles, / Lon, la. » (IV, 15, 4 ; 921) Le refrain semble tout à coup incongru, les rimes pour l'oreille plus que pour le sens : comment accorder les bastilles et les belles filles? Où sont passées les « charmilles », « mantilles » et « quadrilles » d'antan? Un idéal chasse l'autre, de même dans cette chanson de la Thénardier, lors de la rencontre avec Fantine: le chevalier abandonne sa dame pour aller en croisade. « Il le faut, je suis chevalier/ Et je pars pour la Palestine. » (I, 4, 1 ; 121)<sup>24</sup> Les poèmes d'amour, disséminés dans le roman, sont là comme de fragiles îlots au milieu de la prose du monde et de la violence de l'Histoire : langage en discontinu.

Même la Thénardier récite un poème d'amour, dans cette scène où elle fait illusion aux yeux de Fantine. Le langage amoureux est langage du rachat. Dans la dernière partie du roman, le vieux Gillenormand, grâce à un amour par procuration, regagne une générosité, oublie son intransigeance politique. Son langage se déleste du ressentiment. La rivalité des sociolectes s'évanouit dans une adhésion à une parole dé-située parce que purement humaine. Les voix de Gillenormand et du narrateur se rejoignent pour célébrer

---

24. Voir encore l'air fredonné par Éponine : « Vous me quittez pour aller à la gloire, / Mon triste cœur suivra partout vos pas. » (III, 8, 16 ; p. 618) Au Petit-Picpus, le mot *amour*, interdit de partition musicale, est remplacé par le martial *tambour* ou par le non moins militaire *pandour* (mercenaire hongrois ou croate) !

l'amour, comme Marius l'avait fait dans son cahier du Luxembourg : « Est-ce qu'il peut y avoir trop de parfums, trop de boutons de roses ouverts, trop de rossignols chantants, trop de feuilles vertes, trop d'aurores dans la vie? est-ce qu'on peut trop s'aimer ? », demande le grand-père ; « Ces félicités sont les vraies. Pas de joie hors de ces joies-là. L'amour, c'est là l'unique extase. Tout le reste pleure. », conclut le narrateur à la fin du même chapitre (V, 6, 2 ; 1084 et 1086). Les personnages et le narrateur parlent alors d'une même voix – qui est celle de l'auteur (Flaubert le reprochait au Crocodile) : c'est qu'ils se rencontrent dans une vérité absolue, en regard de laquelle les sociolectes, belles infidèles du Verbe, se découvrent relatifs et inessentiels.

Au-dessus de l'Histoire (il en est l'avant et l'avenir), ce langage éternel est un langage originel. Le duo de Cosette et Marius met en scène cette naissance du langage, dans le jardin de la rue Plumet : « Alors elle entendit sa voix, cette voix qu'elle n'avait vraiment jamais entendue, qui s'élevait à peine au-dessus du frémissement des feuilles et qui murmurait. [...] Par intervalles, Cosette bégayait une parole. Son âme tremblait à ses lèvres comme une goutte de rosée à une fleur. / Peu à peu ils se parlèrent. L'épanchement succéda au silence qui est la plénitude. » (IV, 5, 6 ; p. 742 et 744) Voilà un langage désocialisé : la voix de Marius se confond avec le « frémissement des feuilles », comme si elle procédait des voix de la nature ; les mots de Cosette suscitent la comparaison avec la goutte de rosée (symbole reçu de régénération). Ce langage du commencement, *murmure* ou *bégaiement*, est soustrait à toute emphase, aux préméditations de l'éloquence. La parole amoureuse côtoie volontiers le silence, qualifié ici de « plénitude », sans rien de contraint : « Se taire ensemble ; douceur plus grande encore que de causer. » (IV, 8, 3 ; 800) Le motif traverse l'œuvre de Hugo, depuis *Han d'Islande* :

Tous deux restèrent sans paroles, parce qu'ils étaient dans un de ces moments solennels, si rares et si courts sur la terre, où l'âme semble éprouver quelque chose de la félicité des cieux. Ce sont des instants indéfinissables que ceux où deux âmes s'entretiennent ainsi dans un langage qui ne peut être compris que d'elles [...].<sup>25</sup>

Le bonheur de ce paradoxal idiome consiste à n'en pas trop dire. Se contenter de peu : le discours amoureux est un épicurisme du verbe. Un simple monosyllabe suffit à des rêveries inépuisables : « Quiconque a aimé sait tous les sens rayonnants que contiennent les

---

25. *Han d'Islande*, éd. cit., vol. « Roman I », p. 28.

quatre lettres de ce mot : Elle. » (III, 8, 8 ; 597) *Rayonnants* : par la polysémie de l'adjectif (lumière, joie, diffusion), l'écriture se met au diapason d'un langage euphorique, fondé sur quelques mots-mondes, comme encore l'*ange* : « – Ange! disait Marius. / *Ange* est le seul mot de la langue qui ne puisse s'user. Aucun autre mot ne résisterait à l'emploi impitoyable qu'en font les amoureux. » (V, 5, 4 ; 1059) Tel est le bonheur d'un pareil langage : fixé et pourtant toujours renouvelé dans l'instant. Rien ici de la raillerie flaubertienne sur les clichés du discours amoureux<sup>26</sup>, même si *Les Misérables* ont leur Rodolphe Boulanger en la personne de Tholomyès, descendant également de Phœbus :

– Si je t'aime, ange de ma vie ! s'écria le capitaine en s'agenouillant à demi. Mon corps, mon sang, mon âme, tout est à toi, tout est pour toi. Je t'aime, et n'ai jamais aimé que toi. / Le capitaine avait tant de fois répété cette phrase en mainte conjoncture pareille, qu'il la débita tout d'une haleine, sans faire une seule faute de mémoire.<sup>27</sup>

Pourtant, ce langage échappe à la rhétorique, parce qu'il est d'abord une énonciation, qui singularise les vocables, qui casse le déroulement somme toute indifférent des phrases pour inscrire au passage une signification essentielle : « [...] ces adorations qui éclatent dans la façon de dire une syllabe. » (I, 3, 4 ; 103) C'était au temps des amours de Fantine. Aussi le narrateur ne transcrit-il jamais sans précaution des phrases dont le sens n'est pas dans la linéarité, dont la sémantique est dans le signifiant : le récit aime décrire la parole amoureuse, il la célèbre poétiquement, comme dans ces lignes où une fois de plus le duo participe d'un universel message, vivifiant :

[...] et ils disaient des paroles d'amour dont les arbres frissonnaient. / Qu'étaient-ce que ces paroles? Des souffles. Rien de plus. Ces souffles suffisaient pour troubler et pour émouvoir toute cette nature. Puissance magique qu'on aurait peine à comprendre si on lisait dans un livre ces causeries faites pour être emportées et dissipées comme des fumées par le vent sous les feuilles. Otez à ces murmures de deux amants cette mélodie qui sort de l'âme et qui les accompagne comme une lyre, ce qui reste n'est plus qu'une ombre ; vous dites : Quoi ! ce n'est que cela ! (IV, 8, 1 ; 794)

26. Article *Ange* du *Dictionnaire des idées reçues*: « Fait bien en amour, et en littérature. » (Bouvard et Pécuchet, p. 488)

27. *Notre-Dame de Paris*, vol. « Roman I », p. 706.

L'image musicale indique un langage fondé sur le dire, indifférent aux mots et échappant par là-même au discours social, qu'il détourne. Il fait sens et prétexte des premiers mots venus : « Se parler longuement, et dans les plus minutieux détails, de gens qui ne les intéressaient pas le moins du monde ; preuve de plus que, dans ce ravissant opéra qu'on appelle l'amour, le libretto n'est presque rien. » (IV, 8, 3 ; 800) Dans le discours amoureux, la communication se débarrasse de la langue.

Du discours amoureux qui invente une langue à usage privé à la parole d'irrévérence de Gavroche et des amis de l'ABC, *Les Misérables* exalte le langage en liberté. Rien de plus étranger à cet imaginaire que la fatale aliénation par les mots, ce tassement de la langue en dictionnaire des idées reçues que Flaubert se complait alors à décrire. On ne fixe ni l'idiome, ni l'Histoire. Du dialogue des personnages se dégage une conception évolutionniste de la langue, qu'on reconnaîtrait bien sûr aussi dans le style hugolien à la recherche du langage de demain contre les langages du jour. Qu'on songe seulement au plaisir manifeste chez Hugo à exhiber les tours néologisants : « une de ces émotions qu'on pourrait appeler des tremblements de terre intérieurs », « ces solitudes contiguës à nos faubourgs qu'on pourrait nommer les limbes de Paris », « ce qu'on pourrait appeler des gouttes d'âme », « ce vertige mystérieux et souverain qu'on pourrait nommer l'appel de l'abîme »<sup>28</sup>. À la différence de la périphrase néo-classique qui par souci du bienséant se substitue au mot propre, la périphrase hugolienne pallie le mot absent. Portant souvent sur la *terra incognita* de l'intériorité, elle refuse de s'enfermer dans le vocabulaire psychologique, fixiste, essentialiste, hérité du roman d'analyse. « Ce qu'on pourrait appeler » : ce tour défriche l'inconnu. Il constitue un événement linguistique. Il célèbre le travail de l'esprit. Il affiche la métaphore et la liberté du style – qui rebaptise le réel. Le langage se dégage ainsi du dicible, de la parole constituée, datée : « ce qu'on appelait dans l'ancien régime *la double main* », « ce qu'on appelait alors un élégant », « ce que nous appelons aujourd'hui *l'idée des nationalités* »<sup>29</sup>. Ce qu'on appelait / ce qu'on appelle / ce qu'on pourrait appeler : « la langue française n'est pas *fixée* et ne se fixera point ». « On jette les hauts cris. Qu'est-ce que ce style? qu'est-ce que cela veut dire ? / C'est la langue française qui arrive<sup>30</sup>. » Et passe, et s'en va.

28. I, 8, 3 ; p. 229 ; III, 1, 5 ; p. 461 ; IV, 5, 5 ; p. 741 ; IV, 14, 4 ; p. 896.

29. III, 3, 2 ; p. 387 ; IV, 4, 2 ; p. 726 et III, 4, 1 ; p. 517.

30. Écrit peut-être en 1863. Dans *Océan*, ms. 13424, f° 197, édition citée, vol. « Océan », p. 176.

Où l'on juge  
la langue de Hugo



## Gautier lecteur de Hugo

Françoise COURT-PEREZ

On ne trouvera pas de théorie du langage chez Gautier, mais seulement diverses analyses sur ce point, dont un certain nombre concernent Hugo. On peut s'en étonner de la part du fondateur de « l'Art pour l'art », si attentif au langage, mais diverses raisons entrent ici en jeu, et principalement le fait que l'auteur si divers de *Mademoiselle de Maupin*, d'*Emaux et Camées* et du *Capitaine Fracasse* ne s'est jamais reconnu dans un mouvement précis. Au confluent de nombreuses tendances, donc, Gautier n'en oublie jamais, pour autant, le romantisme « flamboyant » (l'image, associée à *Hernani*, est constamment filée au cours de ses écrits). L'homme au gilet rouge prend, il est vrai, très tôt ses distances, rejoignant par là le Mérimée du *Théâtre de Clara Gazul* (1825) et le Musset des *Contes d'Espagne et d'Italie* (1829). En composant *Les Jeunes France* (1833) et en donnant malicieusement quelques recettes d'écriture romantique<sup>1</sup>, il fait la satire d'un romantisme rigidifié. Fustiger les pâles imitateurs du romantisme, c'est récuser la pétrification d'un courant vivant incarné sans ambiguïté par Hugo. Mais c'est aussi poser, parce que l'ironie est ambiguë, la problématique d'une adhésion réelle ou totale au mouvement romantique.

En effet, si quelques références à la *Préface* de *Cromwell* apparaissent parfois, la fidélité constante à Hugo ne se situe que partiellement sur le plan esthétique, même si l'émule réunit en 1844, sous le titre révélateur des *Grotesques*, des études généralement composées en 1833. C'est pourquoi, en ce qui concerne le langage, la compréhension de Hugo reste partielle et se situe à l'intérieur d'une

---

1. Dans « Daniel Jovard », un des contes des *Jeunes-France*, Gautier fait énumérer à un de ses personnages des recettes de style hyper-romantique.

interrogation plus globale pour d'autres esthétiques et, par conséquent, pour d'autres auteurs.

Dès la *Préface* de *Mademoiselle de Maupin*, en 1835, Gautier ouvre la voie au Parnasse des années 1860 par la revendication d'un art totalement soucieux de lui-même ; il annonce également les propos de Baudelaire sur l'absolue indépendance de la poésie, ou de Flaubert sur le livre qui se tiendrait de lui-même par son propre style. Ces idées sont dans la ligne exacte de la *Préface* dont le ton provocateur ne peut dissimuler le sérieux, et dont l'esthétique affichée explique pourquoi Hugo-poète est avant tout pour Gautier l'auteur des *Orientales*. A la lumière de ce texte aux allures polémiques, on comprend aussi pourquoi, alors que leur date de publication est si proche, *Emaux et camées* et les *Châtiments* illustrent des itinéraires très divergents.

L'absence de théorie du langage chez Gautier tient encore à ce que l'essentiel de sa production critique – et ceci vaut pour la réflexion sur Hugo – appartient à la sphère du feuilleton qui fait intervenir le souci d'un lectorat peu enclin à la méditation théorique. Gautier devient avant tout, pour ses contemporains, un critique dramatique de plus en plus influent, et ce statut est à double tranchant ; l'influence<sup>2</sup> se paie d'un relatif manque d'indépendance et de théorisation. Car la liberté de jugement, comme l'analyse approfondie et technique, peuvent entrer en contradiction avec l'écriture journalistique, vouée à l'éphémère et à la fluidité. De là découle une tension récurrente dans les feuilletons entre analyse ponctuelle et considérations esthétiques générales.

Il ne faut pas oublier non plus le pouvoir de censure plus ou moins avoué du directeur de journal. En 1838, Girardin –Gautier publie dans *La Presse* jusqu'en 1855 – retire à ce disciple trop enthousiaste de Hugo le compte rendu de *Ruy Blas* qui risque d'indisposer le pouvoir<sup>3</sup>. Gautier doit composer. La solution est dans la subtilité.

---

2. Gautier est souvent sollicité – il le fut par Adèle Hugo – pour soutenir une pièce, un auteur ou une comédienne.

3. Nous renvoyons à la note plus détaillée de notre édition : Théophile Gautier, *Victor Hugo*, Champion, 2000, p. 101, que nous signalerons par les initiales TG/VH. Elle reproduit plusieurs passages entièrement consacrés à Hugo mais qui figurent dans des feuilletons consacrés à d'autres auteurs. Gautier est l'adepte de la digression. Certaines citations se trouvent aussi dans l'incomplète *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, en six volumes (Hetzel, 1859 – ici HAD) ; les feuilletons publiés n'y sont pas complets et s'arrêtent en 1852 alors que Gautier

Finesse, faux éloges, compliments minés par d'infimes perfidies se succèdent dans sa critique dramatique à côté de passages désopilants, jubilatoires et joyeusement féroces. Pour cette raison, la lecture des feuilletons de Gautier nécessite une lecture attentive et à plusieurs niveaux.

Dans cette immense œuvre de critique dramatique – puisque Gautier a assez peu écrit lui-même pour le théâtre<sup>4</sup> – Hugo est central, et son langage dramatique est presque assimilé au langage poétique. Le corpus romanesque hugolien ne retient d'ailleurs pas Gautier<sup>5</sup>, excepté pour de nombreuses mais assez elliptiques références à *Notre-Dame de Paris*<sup>6</sup>, elles-mêmes nuancées par la rédaction d'un conte des *Jeunes-France*, « Elias Wildmandstadius » (publié en 1832) qui porte en exergue une citation du roman de Hugo et dont le héros, doux romantique forcené, vit et périt foudroyé à l'ombre de la cathédrale. Cette parodie ambiguë de la mode Moyen-Age montre combien l'attitude du disciple mêle admiration et ironie.

## De la poésie avant toute chose

Gautier perçoit Hugo comme le plus grand écrivain de son temps pour sa stature de poète, et, en 1872, peu avant de mourir, revenant sur sa première rencontre avec le « maître » dans le premier chapitre d'*Histoire du Romantisme*, il reprend la ligne de force qui a traversé

---

publie encore pendant vingt ans. Nous désignerons par l'abréviation *HAD* cette édition, reproduite en 1968 par Slatkine, Les feuilletons dramatiques de Gautier sont publiés presque exclusivement dans *la Presse* de Girardin jusqu'en avril 1855, puis dans le *Moniteur Universel* auquel il avait déjà collaboré. Quelques uns sont publiés dans le *Journal officiel* à partir de 1869. Il s'agit ici de la Première de *Ruy Blas* ; Girardin avait chargé Granier de Cassagnac de faire le compte rendu de la pièce et Gautier ne put écrire que l'éloge de Frédéric Lemaître.

4. Sur ce point, nous renvoyons au *Théophile Gautier* d'Anne Ubersfeld, Stock, 1992, chapitre VI, p. 218 et suiv.
5. En matière romanesque, Pierre Laforgue a montré que *Le Capitaine Fracasse* a pu inspirer certains aspects de *L'Homme qui rit* dans « Gautier, Hugo et le Capitaine Fracasse, note sur la genèse de *L'Homme qui rit* », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 9, p. 1987.
6. Gautier a probablement écrit un prospectus pour *Notre-Dame de Paris*, en août ou septembre 1835 ; il est anonyme mais sûrement de sa main ; voir *TG/VH*, p. 216, où il est reproduit.

sa vie sur le plan esthétique : le primat du vers. La suprématie hugolienne se fonde sur ce point, car « tout poète, quand il voudra descendre à cette besogne, fera de l'excellente prose ; jamais un prosateur-né, fût-ce M. de Chateaubriand, ne fera de beaux vers »<sup>7</sup>. Poète par excellence, Hugo possède « une versification ferme, carrée, robuste, familière et grandiose », « une variété de tons, une souplesse de rythme, une facilité de passer du tendre au terrible, du plus frais sourire à la plus profonde terreur, que nul écrivain n'a possédée au même degré »<sup>8</sup>.

Le sens musical et symbolique des mots est un autre talent : « Personne n'a la science des noms » comme Hugo, il « en trouve toujours d'étranges, de sonores, de caractéristiques, qui donnent une physionomie au personnage et se gravent ineffaçablement dans la mémoire ». C'est pourtant tardivement, pour un ouvrage de commande, que Gautier rend compte de l'œuvre purement poétique de Hugo. Il n'empêche, la poésie hugolienne est constamment évoquée dans les feuilletons ; le texte-phare reste *Les Orientales* dont la lecture fut déterminante : « Nous qui sommes aujourd'hui journaliste (nous n'osons plus dire poète), nous aurions probablement été peintre, sans un volume de Victor Hugo qui nous tomba dans les mains à l'atelier : c'étaient les *Orientales* ! [...] A dater de ce moment, l'illustre maître a eu dans notre existence une part plus grande que nos compagnons les plus chers [...] »<sup>9</sup>.

L'ouvrage émerveille le jeune rapin pour sa capacité à opérer conjointement la résurrection du passé et le surgissement du nouveau, pour le « grand nombre de formes, de stances, ou entièrement neuves, ou restaurées des vieux maîtres », pour l'« inépuisable fantaisie de tous les rythmes et de toutes les mesures », pour « la richesse de la rime, la variété de coupe, la liberté de césure ». Le poète rend droit de cité dans le vers à « bien des mots exilés dans la prose » ; sa profusion rappelle « l'ornementation mathématique et compliquée de l'Orient »<sup>10</sup>.

- 
7. Compte rendu d'*Angelo*, 5 juill. 1835, *TG/VH*, p. 84.  
 8. Cet éloge est fait à propos de la première des *Burgraves*, 13 et 14 mars 1843, mais elle peut concerner toute l'œuvre selon Gautier. *Ibid.*, p. 123.  
 9. Compte rendu consacré à *Nabucco* de Verdi, 20 oct. 1845, *Ibid.* p. 63.  
 10. *HAD*, t. 3, p. 61. Il s'agit d'un article de juin 1845 consacré à *Lucrèce à Poitiers ou Les étables d'Augias*, de Léonard. L'article commence ironiquement par fustiger les vaudevillistes qui n'ont pas osé faire la parodie de la *Lucrèce* de Ponsard et se poursuit par une attaque en règle du néo-classicisme et par l'éloge de Hugo.

qui renvoie à l'esthétique de l'arabesque ou du plateresque si prisée par Gautier.

Bref, Hugo excelle à tous points de vue, métrique et lexicologique en particulier. Dans *Les Progrès de la Poésie française depuis 1830* (titre étonnant, mais qui n'est pas de son choix, pour un auteur qui récuse l'idée de progrès<sup>11</sup> et la refuse absolument dans l'art), Gautier ne peut évoquer que *Les Contemplations*, *la Légende des siècles* et *les Chansons des rues et des bois*, mais la place respective accordée à ces recueils est révélatrice de la façon dont il perçoit la poésie hugolienne. Un court paragraphe est consacré aux *Contemplations* alors que plus de six pages analysent *La Légende des siècles*, constamment référée aux arts plastiques. Hugo est un Michel-Ange (l'image est souvent reprise), « sachant aussi bien faire les chevaliers dans leurs armures anguleuses que les géants nus tordant leurs muscles invincibles ». De telles comparaisons privilégiant le visuel parcourent toute la critique de Gautier – lui-même spécialiste de la description et de la transposition d'art –, mais dans cet exercice verbal Hugo obtient la meilleure place.

Son rapprochement avec Puget est le plus riche. Appelé par Louis XIV à la Cour, la quittant à cause des cabales, le sculpteur tient à la fois de Michel-Ange et du Bernin dont il s'est inspiré. A travers le parallèle avec lui, puissance et anti-classicisme se conjuguent pour situer Hugo dans une esthétique de la violence et du mouvement :

Puget a dit que les blocs de marbre tremblaient comme la feuille lorsqu'ils le sentaient approcher et qu'ils lui fondaient entre les mains comme de la cire ; je crois qu'il en doit être autant des blocs où le poète [il s'agit de Hugo] taille sa pensée. Il me semble le voir avec son coin de fer faisant sauter à droite et à gauche d'énormes callots, sculptant plutôt à la hache qu'au ciseau, ouvrant à grands coups de marteau la bouche béante d'un masque tragique, et travaillant largement, robustement [...], comme il sied à un artiste primitif [...]<sup>12</sup>.

## La puissance

A travers le parallèle avec de grands sculpteurs qui ont un caractère « primitif » (le terme est laudatif chez Gautier), on discerne

---

11. Gautier fait parfois quelques concessions, pour les moyens de transports par exemple.

12. Compte rendu d'*Angelo*, 1835, *TG/VH*, p. 85.

la plus grande qualité de Hugo, la force. Par une sorte de mimétisme généralisé, une image récurrente se fait jour pour qualifier le poète et sa poésie, celle des animaux emblèmes du romantisme, le lion et le cheval. Le lion, c'est Hugo lui-même qui, loin de s'affaiblir avec l'âge, « vieillit comme les lions : son front, coupé de plis augustes, secoue une crinière plus longue, plus épaisse et plus formidablement échevelée. Ses ongles d'airain ont poussé, ses yeux jaunes sont comme des soleils dans des cavernes, et, s'il rugit, les autres animaux se taisent.<sup>13</sup> » L'étalon fougueux, désigne, lui, la poésie même, compagne virile du poète : *Les Chansons des rues et des bois* marquent une pause et le cheval poétique se repose mais reste prêt à s'élancer.

Analysant les composantes stylistiques de cette énergie, trait essentiel du romantisme hugolien, Gautier en repère deux : le nom propre et la rime. Il admire par exemple le début de *Ratbert*, où barons et chevaliers sont campés avec concision et force<sup>14</sup>. Cependant, c'est au théâtre que s'épanouit la puissance de Hugo-poète, car les pièces de Hugo sont, pour Gautier, le vrai théâtre, non pas un théâtre poétique, mais la poésie même.

### Apologie du vers

Elle se fonde sur le vers qui est la convention à l'état pur : « L'art ne peut exister sans convention ; l'absence de convention amènera la ruine du théâtre<sup>15</sup> » écrit le feuilletoniste en 1837. Par un paradoxe (figure constante chez Gautier), le théâtre lui-même étant tout entier convention, le vers lui est naturel :

[...] la prose fait disparate avec les arbres de carton peint, le rouge végétal, les sourcils tracés avec du bouchon brûlé, la rampe de quinquets fumeux, le clinquant du roi et les faux cheveux de l'ingénue ; elle est trop vraie, et rompt cet ensemble d'harmonieuse fausseté ; elle

13. *Les progrès de la poésie française depuis 1830*, dans *Histoire du Romantisme, suivie de Notices romantiques, et d'une Etude sur la poésie française 1830-1868*, Flammarion, 1929, p. 336. La première édition de l'ouvrage paraît chez Hachette en 1868 sous le titre de *Rapport sur le progrès des lettres depuis vingt-cinq ans*.

14. *Rapport sur le progrès des lettres depuis vingt-cinq ans*, 1868, TG/VH, p. 200.

15. « Etat actuel du théâtre », 31 juillet, 1837, HAD, t. 1, p. 16.

produit l'effet qu'une maison réelle bâtie en pierres ou un arbre véritable transplanté d'un jardin produirait à côté des châssis de toile barbouillée qui forment les coulisses<sup>16</sup>.

On reconnaît – cela explique en partie la proximité de Gautier avec la décadence et son culte de l'antiphysis – l'opposition entre nature et culture, le refus de la *mimésis* et l'affirmation de l'art comme artifice. Gautier est un opposant farouche du réalisme qu'il rejette encore plus fermement en peinture à travers Manet ou Courbet.

Ce qui est visé dans la prose est non seulement le disparate mais bien le prosaïsme, lot de la bourgeoisie, de la bêtise, et du vaudeville :

Beaucoup de morceaux de vaudeville ressemblent tellement à la conversation usuelle, qu'en vérité ce n'est plus la peine de les écouter. Il serait aussi amusant d'entendre les personnages eux-mêmes. Je ne pense pas que personne aille épier, par plaisir, l'entretien d'un fabricant de filoseille avec sa femme légitime. Ces niaiseries, transportées sur le théâtre, sont d'une haute insipidité !<sup>17</sup>

L'appréciation de la programmation du Théâtre de la Renaissance prend donc l'allure d'une directive : « Un discours de M. Méry, un drame de M. Hugo, voilà qui est bien. Continuez ; mais surtout pas de prose, des vers, des vers et encore des vers ! Il faut laisser la prose aux boutiques du Boulevard<sup>18</sup>. » Et à la fin de sa vie, Gautier ne désavoue pas les fortes réticences qui furent les siennes devant la prose dramatique de Hugo :

Nous avouons [...] que nous faisons partie de la députation, envoyée à Victor Hugo par l'école romantique, qui ne voulait pas *donner* pour un drame en prose, trouvant cette concession bourgeoise, car, parmi ces fanatiques, ridicules peut-être aux yeux de la génération actuelle, il y avait un sentiment hautain de l'art et un amour vrai de la grande poésie<sup>19</sup>.

Encore faut-il que le vers soit exempt de prosaïsme, et le critique éreinte sans relâche les versificateurs médiocres. Les plus visés sont les parodistes de Hugo qui débitent des vers « plus classiques que le récit de Thérémène » (ce qui n'est pas peu dire). Ce vers « flasque et

---

16. *Ibid.*

17. *HAD*, t. I, p. 16.

18. Première de *Ruy Blas*, 12 nov. 1838, *TG/VH*, p. 103.

19. Compte rendu de *Lucrece Borgia*, 7 février 1870, *TG/VH*, p. 155.

mal rimé qu'emploie ordinairement l'école du bon sens est d'une qualité trop inférieure pour imiter, même dérisoirement, le vers romantique dans ses excentricités »<sup>20</sup>. Un *Laurent de Médicis* de Léon Bertrand, par exemple, joué en août 1839, fort éloigné de *Lorenzaccio* dont le critique vient de faire un vibrant éloge (Gautier regrette qu'on ne joue pas le drame), est écrit « en vers, mais d'un style tempéré et familier qui tient plus du brodequin que du cothurne », avec « des rimes négligées, d'une consonance douteuse, que le perfectionnement matériel du rythme ne permet plus de supporter aujourd'hui »<sup>21</sup>. Et c'est à Hugo que la poésie est redevable de ce « perfectionnement matériel du rythme ».

Ce n'est donc pas un hasard si Jules Barbier appartient au clan anti-Hugo, lui qui rend le vers indécis au lieu de maintenir son écart avec la prose :

Nous n'aimons pas le vers libre adopté par M. Barbier pour les discours des deux Muses, malgré l'heureux parti que Molière en a su tirer dans *Amphitryon* ; il inquiète l'oreille et la trompe à chaque instant. Sans doute, nous ne voulons pas borner le vers dramatique au seul alexandrin, les vers décasyllabiques et octosyllabiques peuvent fournir des ressources au dialogue, mais il faut les employer purs de tout mélange<sup>22</sup>.

Impitoyable, Gautier ne se prive pas de citer Barbier : « [...] à l'époque où rayonne au ciel de la France une pléiade formée de Chateaubriand, de Lamartine, de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, d'Alexandre Dumas, de Béranger, de Balzac, de George Sand, et tant d'autres étoiles d'un éclat vif et scintillant, le moment est-il bien choisi pour s'écrier piteusement : *Les vivants n'ont plus lumière ; Allons la demander aux morts ?* Quand donc finira ce fétichisme du passé ? ». Au-delà d'une attaque contre la platitude, Gautier lutte contre le néo-classicisme qui a trouvé en Hugo son principal ennemi, comme s'il fallait être mort – Gautier y revient souvent – pour être grand.

Il faut ajouter que le vers ne se confond pas davantage avec la versification dont l'usage, généralisé au XVIII<sup>e</sup> siècle, se donne libre cours dans le *Tibère* de Marie-Joseph Chénier repris au Théâtre-

---

20. Compte rendu d'*Un drame de famille* de Jules Barbier et de Michel Carré, du 14 mai 1849, repris dans « Parodies et pastiches », *TG/VH*, p. 128.

21. Compte rendu de *Laurent de Médicis* de Léon Bertrand, *HAD*, t. 1, p. 298.

22. Compte rendu de *L'Ombre de Molière* de Jules Barbier du 11 janvier 1847, *HAD*, t. 5, p. 14.

Français, et si insupportable à Gautier qu'il s'oppose, sans ambages, public et à la critique également favorables à la pièce : « L'action de cette tragédie est peu de chose, l'intérêt nul, allusions à part<sup>23</sup>. » Quant au vers, « c'est de l'excellente prose avec laquelle on traduirait parfaitement Tacite : le vers de Chénier est un très bon cheval, au pied sûr, à l'allure ferme, qui va où il veut, qui court, qui galope, mais qui ne vole pas, et le cheval poétique doit avoir des ailes. » La chute s'ensuit : « Ces conversations abstraites, en style décharné, en versification mathématique, sont pour nous l'idéal de l'ennui. »

L'habileté du critique consiste à inverser l'argumentation des classiques, ou néo-classiques. Ils prétendent que le vers romantique est non-poétique et pour eux la poésie se définit par l'obéissance à des codes ; pour Gautier, elle est précisément ce qu'en a fait Hugo. Avec une « patience de ciselure dans l'exécution », celui-ci « a fait accomplir à la versification un immense progrès qui a été pris pour une décadence par certains esprits judicieux sur d'autres points, lesquels s'imaginent que les vers romantiques ne sont que de la prose plus ou moins rimée, et que le vers droit, à période carrée, est beaucoup plus difficile que le vers moderne<sup>24</sup> ». Bien au contraire, « ces vers brisés ou cassés, comme disent les classiques dans leur aimable atticisme, exigent de longs travaux, de patientes combinaisons, sont plus riches de rimes, plus sobres d'inversion et de licences grammaticales, que les vers qu'il s'imaginent être des chefs-d'œuvre de pureté, parce qu'ils sont tout simplement monotones. »

On remarque que, pour Gautier, le vers de Hugo reste indifférent aux genres, identique dans les recueils poétiques et au théâtre. Une image, parmi d'autres, rend compte de cette indifférenciation : *Les Burgraves* remplissent d'admiration le critique, heureux de pouvoir, lors de la reprise de la pièce en 1846, « les voir encore, ces titans de granit, se parler dans une langue de pierre versifiée, et se jeter à la tête des blocs d'alexandrins abrupts<sup>25</sup> ».

---

23. Compte rendu du *Tibère* de Marie-Joseph Chénier, 1er janvier 1844, *HAD*, t. 3, p. 147.

24. Compte rendu de la *Lucrèce* de Ponsard du 13 juin 1843, *TG/VH*, p. 194.

25. Reprise de *Burgraves*, 14 déc. 1846, *TG/VH*, p. 135 et 137 pour la note suiv.

## Le mot propre

Dans le renouvellement poétique dû à Hugo, « le mot propre » constitue, aux yeux de Gautier, l'un des plus grands apports. En 1847, il montre combien, dans le domaine de la langue, la réception de l'auteur a changé ; celui qu'on « traitait de Goth, d'Ostrogoth, de Visigoth, de Huron, de Malgache et d'Uscoque » passe maintenant pour « un grand poète » et « un grammairien de première force, un linguiste consommé, un lexicographe profond<sup>26</sup> ». Le propos est un peu forcé mais il est vrai que, dans *Les Jeunes-France*, Gautier faisait déclarer à un néo-classique grand teint : « Votre M. Hugo est un garçon qui ne manque pas de mérite, il a des dispositions, personne ne lui en refuse [...] mais [...] pourquoi ne veut-il pas parler français<sup>27</sup> ? »

En vigueur dans les années 1830, « l'horreur du mot propre » ne peut se « concevoir », selon Gautier, « qu'au point de vue historique, comme certains préjugés dont les motifs ou les prétextes ont disparu<sup>28</sup> ». Telles sont l'indignation des « glabres » devant « De ta suite – j'en suis<sup>29</sup> ! », la prise à partie d'une formule – « un jour, les romantiques emport[ent] le vieillard stupide<sup>30</sup> » repris le lendemain par les classiques – ou d'un franchissement de fin de vers. Quarante-deux ans après les premières représentations, le critique se souvient du scandale au rejet de « dérobé » : « La querelle était déjà engagée. Ce mot rejeté sans façon à l'autre vers, cet enjambement audacieux, impertinent même, semblait un spadassin de profession, un Saltabadil, un Scoroncocolo allant donner une pichenette sur le nez du classicisme pour le provoquer en duel<sup>31</sup>. » Au-delà de l'humour rétrospectif, Gautier fait de la précision du mot le *leitmotiv* de son esthétique. Ses feuilletons fourmillent d'indications sur la réception des répliques du théâtre hugolien tout en visant la critique anti-hugolienne qui met la littérature dans une impasse puisque, sur le versant inverse à celui de la fermeté lexicologique, elle proscrit le lyrisme :

26. Reprise d'*Hernani*, 8 nov. 1847, *TG/VH*, p. 137.

27. *Les Jeunes-France*, « Celle-ci et celle-là », op. cit. p. 150.

28. *Hernani*, 6 nov. 1872, *TG/VH*, p. 79.

29. *Ibid.*, p. 81.

30. Débuts de mademoiselle Emilie Guyon dans *Hernani*, 15 juin 1841, *TG/VH*, p. 107.

31. *Histoire du Romantisme*, Première représentation d'*Hernani*, 12 mai 1872, *TG/VH*, p. 77.

Si l'on ne voulait pas de mots propres dans les vers, on y supportait aussi fort impatiemment les épithètes, les métaphores, les comparaisons, les mots poétiques enfin, le lyrisme pour tout dire, [...] ces ouvertures de la poésie à travers le drame [...]<sup>32</sup>.

Luttant contre une critique pernicieuse et contre une censure protéiforme émanant du gouvernement, des directeurs ou des comédiens<sup>33</sup>, Gautier cite les passages omis lors des représentations. Il retranscrit par exemple dans son entier le monologue de Don Carlos. Le feuilleton prend alors valeur de correctif, comme quand il reproduit des passages sifflés pour en faire ressortir, à la lecture, la grandeur, soulignée par un commentaire. Dans le feuilleton sur *Les Burgraves*, certains passages hués sont cités, qualifiés de grandioses et rapprochés de la tragédie antique (le procédé est imparable) bien éloignée de la tragédie classique (petite pique). D'autres citations commentées concernent les passages peu retenus comme, dans *Les Burgraves* encore, la chanson de Lupus dont le critique veut faire saisir « la nouveauté de la coupe et la franchise du jet<sup>34</sup> ». Ainsi sortis de l'orbite de la scène les textes (re)trouvent leur pure poésie.

Par le vers, Hugo incarne longtemps pour Gautier ce qu'il y eut de meilleur en poésie et au théâtre. Or, en contradiction avec ce primat du vers, les prédécesseurs que Gautier reconnaît à Hugo mêlent vers et prose : « La franchise de Molière, la grandeur de Corneille, l'imagination de Shakespeare, fondues au creuset de Hugo, forment ici [dans *Ruy Blas*] un airain de Corinthe supérieur à tous les métaux<sup>35</sup>. »

### Prose dramatique – prose poétique

C'est que Hugo lui-même, incarnation de la poésie romantique, permet de penser la prose au sein de l'écriture dramatique. Après *Marion Delorme*, qui a ébranlé le postulat du vers, et *Lucrece Borgia*, dont la lecture entraîne les partisans d'*Hernani*, la prose d'*Angelo*,

---

32. *Ibid.* p. 80.

33. On pense au célèbre refus de Mlle Mars de prononcer « Vous êtes mon lion... ».

34. Première des *Burgraves*, 13 et 14 mars 1843, *TG/VH*, p. 119.

35. Reprise de *Ruy Blas*, 1872, *TG/VH*, p. 164.

« si nette, si solide, si sculpturale, vaut le vers » dans la mesure où elle « en a l'éclat, la sonorité, le rythme même<sup>36</sup> ». « Nous croyons que jusqu'ici, conclut Gautier, on n'a pas tiré de la prose au théâtre, tous les effets qu'elle contient.»

Sur ce point donc, Hugo se situe, non plus dans la ligne du Corneille du *Cid*, mais dans celle de Molière, qui préférait le vers<sup>37</sup> et dont la prose est sans défaut. Quand le public français peut de nouveau entendre le *Dom Juan* de Molière dans sa version originale (et non plus dans sa réécriture versifiée par Thomas Corneille), Gautier assure que l'ombre de Molière « a dû se réjouir de ne plus se sentir opprimée par les pesants hexamètres de Thomas Corneille ». On avait posé, selon lui, « sur une phrase nette, bien coupée, d'un tour original et vif, un vers flasque, filandreux et plat, le vers du frère de Corneille enfin<sup>38</sup> ». Preuve que la prose peut être supérieure au vers.

En ce qui concerne le *Dom Juan*, il est concevable, poursuit le critique, que « cette profanation » ait eu lieu au XVII<sup>e</sup> siècle, où l'« on avait l'opinion qu'une comédie n'était pas achevée si elle était en prose » mais « il est étrange qu'on l'ait continuée jusqu'à nos jours ». L'explication tombe comme un couperet : « Les classiques [entendons les néo-classiques], il faut le dire, n'aiment pas les chefs-d'œuvre, ils font semblant d'adorer ; ils ne peuvent supporter Corneille que retouché par Andrieux et Planat, et Molière que versifié par Thomas. » Il faut dire qu'à cette époque, si la tragédie classique authentique est portée au pinacle, elle n'attire, on le sait, qu'un mince public.

Le phénomène de réception n'explique cependant pas tout. En historien de la littérature, en critique littéraire attentif, et malgré sa foi inébranlable dans le vers, Gautier tente de comprendre pourquoi la versification peut poser problème sur scène. Il trouve la réponse dans une réflexion comparative et comparatiste. Il déplore le manque du vers iambique des Grecs et les Latins et, dans son analyse, la présence de Hugo reste sous-jacente :

Nous sommes obligés de nous servir du vers héroïque. L'hexamètre, ou alexandrin, pour lui donner son nom moderne, quoique

---

36. Compte rendu d'*Angelo, tyran de Padoue*, 27 mai 1850, *TG/VH*, p. 139.

37. *Ibid.* « Les pièces de Molière, celles sur lesquelles il comptait, sont en vers ; lorsqu'il emploie la prose, ce n'est que comme à regret et lorsqu'il est pressé par les ordres du roi. »

38. Reprise de *Dom Juan* de Molière, 11 janvier 1847, *HAD*, t. 5, p. 12.

admirablement manié par de grands poètes et assoupli avec une prodigieuse habileté métrique dans ces dernières années, garde toujours quelque chose de redondant et d'emphatique. Sa césure mal placée, se fait trop sentir dans le débit et gêne l'illusion. Nous ne voulons pas dire par là que ces difficultés n'aient jamais été surmontées ; elles l'ont été souvent et de la manière la plus brillante<sup>39</sup>.

Cette manière brillante dont parle le critique est celle de Hugo : elle permet, bénéfique important, d'amoindrir le défaut du vers français, alors que les Allemands et les Espagnols disposent d'un « vers de romance octosyllabique, rapide, chargé d'une légère assonance, ne rimant que lorsqu'il le veut et pour produire un effet ». Dès lors, la prose trouve sa justification ; elle a d'ailleurs déjà fait ses preuves. Explorant l'historique du langage dramatique, Gautier voit en effet dans Beaumarchais celui qui « installa victorieusement la prose sur le théâtre », une prose « habile, travaillée, taillée à facettes, pleine de scène et d'adresse, féconde en ressources inattendues, en ruses acoustiques, en moyens de détacher la phrase, de faire scintiller le mot ». Mais son successeur immédiat est Hugo :

La prose, ainsi que l'ont faite Beaumarchais et Hugo, l'un pour la comédie, l'autre pour le drame, nous paraît parfaitement pouvoir remplacer cet iambe qui nous fait faute. [...] nous pensons que certains sujets peuvent être creusés plus profondément en prose qu'en vers [...] <sup>40</sup>.

Dès lors, Gautier peut affirmer qu'une « une prose ainsi faite, a toutes les qualités du vers avec plus d'aisance, de rapidité et de souplesse ». Il va plus loin : « elle est peut-être le langage le plus accommodé au théâtre, où elle tiendrait la place entre le vers et la langue vulgaire. »

Réciproquement, le vers romantique, assoupli, doit être exécuté avec subtilité, exigence apparemment peu comprise puisque le critique déplore souvent la diction des comédiens. Ils ignorent la nature de ce nouveau langage au point de mener « les alexandrins de Victor Hugo deux par deux, comme si c'étaient des vers classiques ou des bœufs » – il s'agit de la reprise d'*Hernani*, en 1847. En remède à

---

39. Compte rendu d'*Angelo*, 1850, 27 mai 1850, *TG/VH*, p. 140-1.

40. *Ibid.*, p. 141.

ce manque d'oreille, il faudrait donner des « cours de prosodie » aux acteurs et même leur apprendre à faire « des vers français<sup>41</sup> ».

Encore les positions de Gautier ne sont-elles pas tout à fait stables. Dans sa pensée, on perçoit une oscillation : le vers est certes le plus beau langage (aucune commune mesure entre *Emaux et camées* et l'écriture compensatoire des feuilletons), mais Gautier reconnaît de plus en plus volontiers au théâtre une autonomie qui lui permet d'y renoncer. On ne saurait pourtant parler de progression dans sa pensée, car différents niveaux se mêlent. Dans ses premiers écrits sur le théâtre, il n'exige pas le vers. Le chapitre XI de *Mademoiselle de Maupin* (1835) définit le théâtre idéal selon le modèle de la comédie en prose shakespearienne, *Comme il vous plaira*. Dans cet univers, les dialogues sont « d'une extrême légèreté », d'une « désinvolture » qui se soucient peu du « vraisemblable ». « Les personnages parlent sans se presser, sans crier, comme des gens de bonne compagnie qui n'attachent pas grande importance à ce qu'ils font<sup>42</sup>. » Même position dans un feuilleton de janvier 1839 où Gautier se dit fidèle à sa doctrine de 1835 dont il cite cinq pages. Et notons que le transfert de ce passage dans le feuilleton dramatique de *La Presse* n'affecte pas sa validité et prouve que la pratique du théâtre n'a rien changé à l'affaire.

Que ce théâtre idéal se situe dans la ligne « d'un certain drôle nommé Shakespeare » n'est pas sans fondement : cet art n'est pas concevable sous la plume d'un Français, nation hostile à l'originalité :

Les Français ne sont pas assez artistes, dans le sens rigoureux du mot, pour se contenter des formes plastiques de la poésie, de la peinture et de la danse. Il leur faut, en outre une signification précise, une action, un drame logiquement déduit, une morale, un résultat bien déterminé [...]. Cette disposition [...] nous a valu une des littératures dramatiques les plus rationnelles qui soient au monde<sup>43</sup>.

---

41. Reprise d'*Hernani*, 8 novembre 1847, *TG/VH*, p. 138.

42. *Mademoiselle de Maupin*, Garnier-Flammarion, 1966, p. 245. Le passage est repris dans « Le théâtre tel que nous le rêvons », premier janvier 1839, *HAD*, t. 1, p. 211 et suiv.

43. Compte rendu d'un ballet, *La Vivandière*, 23 octobre 1848, (Gautier est un auteur de ballet – il écrit entre autres *Giselle* – et un critique de danse à une époque où le livret est séparé de la chorégraphie ; sur ce point voir Théophile Gautier, *Ecrits sur la danse*, Ivor Guest, Actes Sud, 1995 pour la trad française. Ces propos sont déjà présents dans les feuilleton du 11 et du 18 novembre 1844, *HAD*, t.3, p. 285 et 287.

C'est donc une chance imméritée si, contre cet usage pesant de la raison, Hugo a inversé la tendance, sans toutefois atteindre l'aspect féerique de Shakespeare, et su faire leur place à l'imagination voire la fantaisie – ainsi Gautier fait-il l'éloge de Don César de Bazan dans *Ruy Blas*. Au niveau du langage même, il a introduit l'originalité et, en ce sens, son adversaire triomphal au niveau social, son antithèse vivante et déprimante, est Scribe :

Quand un mot a longtemps traîné, M. Scribe le ramasse. Il doit avoir quelque part un tiroir d'épigrammes numérotées et un carton de saillies mises au net, car ses pièces ressemblent beaucoup au cahier d'expressions que les piocheurs font dans les collèges. Il nous a toujours paru un provincial élégant qui, de retour de Paris, tourne la tête des héritières de sa sous-préfecture avec des gilets achetés passage du Saumon<sup>44</sup>.

Il revient aux comédiens de soutenir cette originalité. En 1839, Gautier s'en prend à Mademoiselle Doze, formée par Mademoiselle Mars et qui « n'a rien de nouveau, rien qui lui appartienne, pas un mot, pas un seul cri, pas un seul geste ; les bras de sa maîtresse lui font remuer ses manches : elle ne possède en propre que sa beauté et ses seize ans. M<sup>lle</sup> Mars, qu'elle imite en tant de choses, voudrait bien l'imiter en cela<sup>45</sup> ! »

### Le théâtre en lui-même

La disjonction entre théâtre et poésie que Gautier avait refusé de penser dans les années 1830, est posée plus tard, faisant accéder l'art dramatique au statut d'art à part entière, « un art tout particulier »<sup>46</sup>, dit-il. La référence habituelle aux arts plastiques lui permet d'analyser cette singularité :

Un poète, un écrivain qui arrive à la scène est à peu près dans la position d'un peintre qui voudrait faire de la décoration ; il serait tout surpris de voir ses lignes danser à droite et à gauche, ses tons changer de valeur et d'intensité, les premiers plans reculer et les lointains avancer.

---

44. Compte rendu de *Bataille de dames*, 24 mars 1851, *HAD*, t. 6, p. 227.

45. Début de Mademoiselle Doze 9 nov. 39, *HAD*, t. 1, p. 319.

46. Compte rendu de *Paméla Guiraud* de Balzac, 30 septembre, 1843, *HAD*, t. 3, p. 103.

Il existe donc bien une spécificité de la poésie dramatique dépendant de l'optique de la scène. Tout est question de point de vue, et, en ce sens, l'art dramatique apparaît comme un travail sur l'illusion d'optique : « la lumière de la rampe dénature tout : cette lumière, qui monte de terre au lieu de descendre du ciel, donne aux objets une physionomie étrange et dont il faut savoir calculer l'effet. Une pièce de théâtre doit être exécutée comme ces dessins d'optique qui paraissent difformes et qui se redressent lorsqu'on les regarde dans un rouleau d'acier poli<sup>47</sup>. » La référence à l'anamorphose témoigne encore cependant de la prédominance du texte (poétique ?) écrit qui serait le tableau droit, l'écriture originelle.

Cette vision déformée requiert un art moins subtil que l'art poétique pur : « [...] le dessin a besoin d'être agrandi et simplifié, [...] ; la couleur doit être vive, franche et crue, posée par touches larges et nettes ; [...] un tableau véritable ne ferait nul effet sur la scène ; il faut la brosse et le balai ; un peu de brutalité ne messied pas au dramaturge<sup>48</sup>. » Aussi un auteur est-il rejeté pour avoir négligé de tenir compte de cette différence d'esthétique : « Nous ne doutons pas que la pièce de M. Adolphe Dumas ne renferme beaucoup d'élégies et de morceaux poétiques pleins de charme et de grâce ; mais, à coup sûr, ce n'est pas une pièce. Grand défaut pour une pièce<sup>49</sup> ! »

On peut même se demander si l'écriture du théâtre n'est pas une sorte « d'envers » (le mot est de Gautier) de l'écriture fictionnelle : « Dans ce métier aventureux, les plus habiles travaillent un peu comme les ouvriers de haute lice, à l'envers et sans voir ce qu'ils font<sup>50</sup>. »

De cette difficulté à penser l'art dramatique en lui-même procèdent les demi-échecs des romanciers qui comme Balzac n'ont pas su s'adapter à la scène. A l'inverse, Hugo a pleinement compris la nature du théâtre, et Gautier, lors d'une reprise en 1870, peut appréhender *Lucrece Borgia*, non en admirateur du verbe hugolien, mais en spectateur comblé : « Alors, ivre de lyrisme, fou de poésie, nous étions moins sensible au drame et à la situation scénique, et c'est par

---

47. Compte rendu de *Paméla Guiraud* de Balzac, 30 septembre 1843, *HAD*, t. 3, p. 103.

48. Compte rendu du *Camp des croisés* d'Adolphe Dumas, 5 février 1838, *HAD*, t. 1., p. 100.

49. *Ibid.*

50. Compte rendu de *Paméla Guiraud* de Balzac, *HAD*, t. 3, p. 103.

ces côtés que brille la première pièce en prose du poète d'*Hernani* et de *Marion Delorme*<sup>51</sup>. »

Grand admirateur de décors, Gautier considère même que Hugo s'est montré timide à leur égard<sup>52</sup> : « [...] lui-même, le grand Vandale, le grand Barbare, le Hun, l'Attila romantique [...] a reculé devant cette action capitale de retrousser un bord de toile à torchon barbouillée de détrempe, après trois ou quatre scènes, pour passer dans un autre endroit<sup>53</sup>. »

Au-delà du texte, on le voit, le critique appréhende le théâtre dans ses dimensions non langagières ; attentif au jeu des acteurs, il apprécie que le cri déborde l'intonation. A la fin de la pièce, Lucrece Borgia raille les seigneurs qu'elle vient d'empoisonner : « Qui est-ce qui se connaît en vengeance ici ? Ceci n'est pas mal, je crois ! – Hein ? qu'en pensez-vous ? pour une femme ! » Là, Mademoiselle George a fait jubiler Gautier : « Le fameux *hein* ? du dernier acte a été poussé avec un râlement tout à fait léonin, à faire trembler les plus intrépides<sup>54</sup>. »

Inversement, il est sévère envers l'excès de finesse de Mademoiselle Mars qui dénature les œuvres puissantes : elle n'a saisi en rien « l'arrogance castillane et la fierté empanachée<sup>55</sup> » de Molière. « [II] a la brutalité du génie, sa plume coupe le papier ; — il procède toujours par grandes masses, et ne dit pas deux mots là où il n'est besoin que d'un. Pour dire de pareils vers et de pareille prose, il ne faut pas faire la petite bouche<sup>56</sup>. » Elle joue aussi Tisbé avec la constante préoccupation du « comme il faut », essayant de faire de son personnage « une dame qu'on aurait pu présenter dans les salons », conjuguant « la distinction bourgeoise et le bon ton vulgaire<sup>57</sup> ». Incarnation du bon goût français, elle ne saurait comprendre ce que Gautier aime tant, et qu'il trouve dans Corneille comme dans Hugo : le panache. Lorsqu'il fait l'éloge de *Marion Delorme*, le critique s'émerveille de l'unisson des personnages avec

---

51. Compte rendu de *Lucrece Borgia* de février 1870, *TG/VH*, p. 156.

52. Sur ce point, nous renvoyons à l'ouvrage de Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique, Histoire, écriture, mise en scène*, Seuil, « Poins essais », 2001, p. 116 et suiv.

53. Compte rendu de *Monte Cristo.*, 7 fév. 1849, *TG/VH*, p. 97.

54. Reprise de *Lucrece Borgia*, 4 déc. 1837, *TG/VH*, p. 95.

55. Compte rendu des débuts de Mlle Doze, 9 nov. 39, *HAD* ; t. 1, p. 319.

56. *Ibid.*, p. 320.

57. Compte rendu d'*Angelo*, 27 mai 1850, *TG/VH*, p. 142.

leur langue : « Comme tous ces beaux seigneurs qui ne font que traverser la pièce pour jeter l'éclair de leur épée et de leur esprit, parlent bien la langue cavalière et superbe du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>58</sup>. » L'auteur du *Fracasse* n'oubliera pas cette vertu.

Dans son jeu, Mademoiselle Mars, parangon d'une tendance pernicieuse et générale, opère ce que font les directeurs de théâtre ou les censeurs : du « rabotage ». Pas plus qu'eux, elle ne saisit la force de ce que Gautier nomme « les beautés choquantes » :

Le goût est le mérite et aussi le défaut de notre littérature ; nous l'entendons souvent comme cet évêque de Bruges qui fit gratter soixante pieds de sculpture et d'arabesques sur la façade de la cathédrale, sous prétexte qu'ainsi rabotée elle serait plus régulière et plus sobre. [...] En art, l'extravagant vaut mieux que le plat. Tous les poètes de haute renommée ont commencé par heurter le goût contemporain. C'est une beauté choquante qui a été le tranchant du coin par lequel ils sont entrés dans la masse compacte des esprits : Molière a eu sa tarte à la crème, [...] Victor Hugo, son vieillard stupide ; de Musset, son point sur l'i<sup>59</sup>.

Au panache, au sens des « beautés choquantes », Hugo a su ajouter la fantaisie, maître-mot pour le critique : « M. Victor Hugo, que l'on trouve toujours sur la brèche, a ouvert, dans le quatrième acte de *Ruy Blas*, une large porte à la fantaisie cavalière empanachée, disparue de notre théâtre et qu'on croyait ne devoir jamais y revenir ; nous sommes étonné que l'on en ait si peu profité et que les jeunes esprits ne se soient pas précipités par cette brèche avec plus d'ardeur<sup>60</sup>. »

\*

En définitive, Gautier s'intéresse au langage de Hugo en ce qui concerne une partie seulement de son œuvre : quelques recueils poétiques, – traités dans un ouvrage de commande tardif – et la majeure partie de l'œuvre dramatique. Le vers est pour lui la vraie langue hugolienne, et *Les Burgraves* ou *La Légende des siècles* reçoivent des traitements critiques similaires, même si le langage du théâtre, art visuel, vocal et gestuel, peut s'en détacher parfois.

---

58. Compte rendu de *Marion Delorme*, 9 novembre 1839, *TG/VH*, p. 104

59. Compte rendu de *Tragaldabas*, d'Auguste Vacquerie, 14 août 1848, *HAD*, t. 5, p. 297.

60. « A bas les charpentiers ! », 5 mars 1839, *HAD*, t. 1, p. 232.

A vrai dire, Hugo incarne une valeur historique autant qu'esthétique et, dès 1838, Gautier insiste sur cette dimension d'*Hernani* : « Outre sa valeur poétique, *Hernani* est un curieux monument d'histoire littéraire. » Son importance référée à sa date : « *Hernani*, si l'on se reporte à l'époque où il a été joué, est une pièce de la plus audacieuse étrangeté : tout y est nouveau, sujet, mœurs, conduite, style et versification<sup>61</sup> ».

Autant donc qu'un grand novateur, Hugo apparaît à Gautier, historien du romantisme, comme le chef d'un mouvement plus général qui bouillonne dans l'agitation joyeuse : « [...] dès que l'on avait fait une pièce de vers ou un sonnet, on courait les montrer aux camarades, on se félicitait, on se complimentait : et certes il y avait de quoi, car la poésie, enterrée par les versifications de l'Empire, venait enfin de ressusciter<sup>62</sup>. » Pour Gautier, qui participa au « Petit Cénacle » avec Nerval dont il fut proche, Pétrus Borel ou Célestin Nanteuil, Hugo ne représente peut-être pas seul, ni même essentiellement, le mouvement romantique ; mais il est incontestablement, par sa stature, la machine de guerre utilisée contre le classicisme, le bélier romain avec le lion romantique.

Au niveau esthétique, Hugo ne domine pas toujours. A partir de 1843, Musset, qui commence à être joué, plus proche d'un théâtre de la fantaisie et de la légèreté, plus proche de la comédie shakespearienne dont *Mademoiselle de Maupin* avait fait le modèle du théâtre idéal, tend à le supplanter ; à vrai dire, l'histoire joue aussi son rôle et Gautier-feuilletoniste suit l'actualité. Pour la poésie, Baudelaire retient bientôt son attention.

Il serait donc faux d'affirmer que sa réflexion – fragmentaire – sur le langage littéraire (poétique en particulier) s'articule essentiellement autour de l'œuvre de Hugo. Baudelaire, Balzac, Nerval, Heine, Flaubert l'occupent autant que Hugo. Il manque à ce dernier cette grande étude que Gautier consacre à Baudelaire pour la préface de la troisième édition des *Fleurs du mal* (1868), ou ces grands essais sur Nerval ou Balzac. Mais Hugo reste central dans sa critique dramatique, bien plus volumineuse puisqu'elle traverse, de 1836 à 1872, toute une existence artistique, et sans doute aussi plus importante (l'étude sur Baudelaire exceptée) que sa critique littéraire au sens strict.

---

61. Reprise d'*Hernani*, 22 janvier 1838, repris dans *TG/VH*, p. 97.

62. Débuts de Mademoiselle Emilie Guyon dans *Hernani*, juin 1841, *TG/VH*, 107.

Hugo a porté Gautier, il est au cœur de sa vie, la source de sa vaillance dans ce combat contre la médiocrité régnante dans la vie littéraire (surtout théâtrale) dont le feuilletoniste fut contraint d'être le témoin souvent découragé, et parfois jusqu'au désespoir. Et si, tout près de la mort, Gautier consacre à Hugo, à *Hernani*, ses dernières lignes, c'est qu'il avait trouvé en lui un réservoir d'énergie, de vie, à la fois existentielle et théorique.

## Le Galimatias

Sylvie VIELLEDENT

L'accueil réservé par la critique à *Hernani* puis à *Marion de Lorme* n'est pas favorable. La conception générale du drame, mais aussi la ligne de conduite des personnages et leur langage – péchant par excès de lyrisme ou de trivialité – suscitent de nombreuses réticences. L'examen des articles, pamphlets et parodies générés par ces ouvrages révèle que les considérations formelles déguisent un rejet plus radical du romantisme, tenu pour un délire, du drame romantique, genre bâtard, et qu'elles servent à dissimuler les enjeux véritables, d'ordre politique<sup>1</sup>.

Parmi les termes dépréciatifs appliqués à la langue, figurent « amphigouri<sup>2</sup> », « embrouillamini<sup>3</sup> », « jargon<sup>4</sup> » mais surtout « galimatias » (souvent orthographié « galimathias »). L'étymologie du mot est obscure. Les dictionnaires balancent entre plusieurs origines : il résulterait de la conjonction du grec « mathia » (science) et du latin « gallus » (coq, surnom d'étudiant) ; l'initiale vient peut-

---

1. On donne à ce terme son acception la plus large. Comme l'a montré Anne Ubersfeld, « la question politique est singulièrement confuse » et ne se réduit pas à l'antagonisme des partis. Voir *Le Drame romantique*, Belin, coll. Lettres sup., 1993, p. 104 et suiv. Dans *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Florence Naugrette présente la bataille d'*Hernani* comme un « combat culturel » dont les enjeux politiques ne sont pas immédiatement perçus (Seuil, coll. Points Essais, 2001, p. 143-145).

2. *Harnali ou La contrainte par cor*, parodie en cinq tableaux et en vers, par Auguste de Lauzanne, théâtre du Vaudeville, 23 mars 1830, cinquième tableau, scène 5.

3. *Gothon du passage Delorme*, imitation burlesque en cinq endroits et en vers de *Marion de Lorme*, avec des notes grammaticales, par Dumersan, Brunswick et Céran, théâtre des Variétés, 29 août 1831, deuxième endroit, scène unique.

4. *Les Brioches à la mode ou Le pâtissier anglais*, premier tableau, scène 2, note 1.

être de « galimafrée » (ragoût composé de restes de viande), à moins que ce ne soit du verbe « galer » (s'amuser) ; l'hypothèse la plus amusante est fournie par Pierre Larousse, qui la tient d'Huet : l'expression « galli Mathias » (au lieu de « gallus Mathiae », le coq de Mathias) serait apparue dans une plaidoirie en latin où l'avocat, assure l'article du *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*,

répéta si souvent cette locution fautive, et dans une suite de phrases si désordonnées, qu'elle devint un sujet de plaisanterie, et, par une tradition dont l'origine s'est perdue, elle fut dans la suite le synonyme de discours sans suite, sans ordre, incompréhensibles.

Le terme « hugomathias » n'est qu'une variante de « galimathias ». *La Pandore* en fournit la définition, le 14 mars 1830 :

On appelle maintenant *hugomathias* un mélange burlesquement rimé de mots qui se heurtent, s'entrechoquent, se mêlent sans le secours des règles de la grammaire.

Trois jours plus tard, le même journal constate un mimétisme parfait, du point de vue de la langue, entre les parodies et leur modèle, puisque l'analyse d'*Hocnenni* [*sic*]<sup>5</sup> débute ainsi :

La pièce, écrite en prose mêlée de vers, ou de cette poésie prétentieusement rocailleuse et saccadée pour laquelle on vient de créer le mot Ronsardien de *hugomathias*, est divisée en cinq petits actes ou tableaux.

Le néologisme avait un précédent, signalé par Larousse :

Voltaire, pour se moquer des *Eloges* de Thomas, qui, du reste, méritaient plus d'estime, lança contre lui ce trait plaisant : "Il ne faut plus dire du *galimatias*, mais du *galithomas*."

Il prend place d'ailleurs dans un jeu de variations, – « hugothique » en est un autre exemple – qui atteste que le jeune dramaturge était personnellement visé.

Le terme de « galimatias » est récurrent dans les comédies de Molière. Dans *Le Médecin volant*, la didascalie « *Galimatias*<sup>6</sup> »

---

5. *Oh ! qu'neni ou Le mirliton fatal*, parodie d'*Hernani* en cinq tableaux par Brazier et Carmouche, théâtre de la Gaîté, 16 mars 1830.

prescrit à l'acteur qui interprète Gros-René, le valet de Gorgibus, de poursuivre en improvisant à sa guise. La scène suivante comporte « un bel exemple de galimatias<sup>7</sup> ». Il s'agit d'une réplique de Sganarelle déguisé en médecin ; les propos d'abord sensés ne tardent pas à devenir complètement décousus et énigmatiques, puisque se succèdent « un mot arabe répété, un hémistiche de Corneille, de l'italien, de l'espagnol et du latin d'église<sup>8</sup> ». A la fin de sa carrière, Molière s'en prendra derechef au verbiage des médecins, tous des charlatans. Dans *Le Malade imaginaire*, le frère d'Argan attaque violemment une profession qui se paie de mots :

[...] toute l'excellence de leur art consiste en un pompeux galimatias, en un spécieux babil, qui vous donne des mots pour des raisons, et des promesses pour des effets<sup>9</sup>.

Ces exemples empruntés au répertoire classique mettent en lumière le caractère artificieux du galimatias, langage destiné à n'être point compris. En 1830, les critiques de Victor Hugo incriminent à leur tour l'« esprit de système » qui conduit un auteur capable d'« écrire noblement » à se rendre inintelligible « pour le commun des lecteurs »<sup>10</sup>.

On verra d'abord que sont tenus pour galimatias les faits de langue et de versification dérogeant à l'esthétique classique ; ensuite que c'est aussi au nom du bon sens que les drames sont blâmés – pour leurs incohérences supposées, pour les divagations des héros, la frénésie des interprètes ; enfin que le débat littéraire recouvre, et au besoin déguise, des préoccupations d'ordre politique.

---

6. Scène 3.

7. Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, troisième partie « Les éléments verbaux », chap. II « Accidents et déformations du langage », [1<sup>ère</sup> éd. Armand Colin, 1972] PUF, 1980, p. 241.

8. C'est ainsi que Larthomas résume la réplique du pseudo-médecin (*ibid.*).

9. Acte III, scène 3.

10. Ces expressions sont extraites des *Réflexions d'un infirmier de l'hospice de la Pitié sur le drame de Hernani*. Le vers exprimant la résolution de don Carlos, « Mais écrasons d'abord ce ramas qui conspire » est ainsi commenté : « On voit que, lorsque M. Victor Hugo veut écrire noblement, il n'a besoin de puiser que dans son propre fond ; et que, si ses vers sont souvent de l'hébreu pour le commun des lecteurs, c'est qu'il le veut bien. »

### Condamnation de la langue au nom du bon goût

Hugo écrit-il en français ? A l'issue d'une représentation d'*Hernani*, Fanfan le troubadour répond par la négative :

Parbleu ! messieurs de la critique,  
S'écrie alors un élégant,  
Convendez qu' cet ouvrage unique  
Pour le styl' n'a pas son pendant ;  
Qu'il peint bien l'esprit, l' caractère  
D' ces espagnols fiers à l' excès.  
Il est vrai, répond un gros père,  
Qu' on n' y trouve rien de français<sup>11</sup>. (*ter*)

Ce point de vue est partagé par le prétendu infirmier de l'Hospice de la Pitié, lecteur particulièrement malveillant de l'ouvrage :

C'est vraiment tant pis que don Carlos ne sache pas le latin, sachant si mal le français. J'aime à croire qu'il sait bien l'espagnol<sup>12</sup>.

A l'acte II, la didascalie « *Don Carlos regarde, avec colère, toutes les fenêtres éclairées* » lui inspire cet autre sarcasme : « un roi qui ne sait ni le latin ni le français [...] doit être essentiellement ennemi des lumières ». L'obscurité des propos ne résulte jamais d'une inadvertance : les romantiques mettraient un point d'honneur à n'être pas compris. Dans *Gothon du passage Delorme*, le bavardage de son soupirant Crédier – qui imite, en le déformant, le passage « Là-haut, dans sa vertu, dans sa beauté première [...] » – laisse l'héroïne perplexe : « Je ne vous comprends pas ; seriez-vous romantique<sup>13</sup> ? » Dans la même scène, la tirade dans laquelle Didier évoque la sombre destinée du petit bâtard qu'il fut, jusqu'à la lumineuse rencontre de son « ange » (« Ecoutez-moi, Marie. [...] »), est reformulée de manière nettement plus triviale. Quelques vers de Hugo sont amalgamés à la nouvelle mouture fourbie par les parodistes. La

---

11. *Fanfan le troubadour à la représentation de Hernani*, pot-pourri en cinq actes, vaudeville final.

12. *Réflexions d'un infirmier de l'hospice de la Pitié sur le drame de Hernani*, acte I, scène 3.

13. *Gothon du passage Delorme*, premier endroit, scène 4.

question « A quoi puis-je être bon dont vous avez besoin<sup>14</sup> ? » demeurant sans réponse, Crédier prend la mouche :

CREDIER. Je vous parle français.  
GOTHON. Mais pas trop.  
CREDIER. C'est mon style ;  
Dire si c'est des vers, cela n'est pas facile [...].

De leur côté, les auteurs de *Marionnette*, Dupeuty et Duvert, passent au crible les tournures jugées saugrenues ou incorrectes, au nombre desquelles il faudrait compter le « bruit énorme » causé par *La Guirlande d'amour*, à *Marion de Lorme* :

MARIONNETTE. C'est un Missel ?  
CUIVERNI. Du tout, c'est un ouvrage en vers,  
Et qui, comme l'on dit, n'est pas piqué des vers ;  
Il a fait dans son temps, dit-on, un bruit énorme.  
MARIONNETTE. C'est-à-dire un gros bruit ; il faut que je m'informe  
Si l'on peut, tant ici ce mot me paraît neuf,  
Dire énorme d'un bruit comme on dirait d'un bœuf<sup>15</sup>.

Un peu plus loin, c'est au tour de Cuiverni de faire la petite bouche, lorsque le vaillant Idiot, qui l'a sorti d'une fâcheuse posture, lui lance : « Allez votre chemin ». « Cela n'est pas français », fait observer Cuiverni. « C'est égal », rétorque Idiot,

Ce n'est pas, quand je viens de vous tirer d'affaire,  
L'instant de me donner des leçons de grammaire<sup>16</sup>.

La négation incomplète<sup>17</sup> indispose les parodistes, qui en font par dérision un usage immodéré :

Est-ce pas qu'il est doux,  
(*Il se met à genoux.*)

---

14. Citation approximative de « A quoi puis-je être bon dont vous avez envie ? »

15. *Marionnette*, drame''' (*ce signe est censé figurer trois larmes*) en cinq actes et en vers, imité de la parodie de la Porte-Saint-Martin, par Dupeuty et Duvert, théâtre du Vaudeville, 29 août 1831, acte I, scène 1.

16. *Ibid*, scène 3.

17. Voir par exemple *Hernani*, acte II, scène 1 : « Dirait-on pas des yeux jaloux qui nous observent ? »

D'être assis sur la dure<sup>18</sup> [...] ?

soupire N, i, Ni ; quant à Crédier, il larmoie : « Père, mère, cousin, n'ai jamais rien connu<sup>19</sup> ». Un hémistiche jugé dissonant (« à lui qui n'a que moi ») est reproduit dans *Oh ! qu'neni* ; en le proférant, Belle Sole irrite Blaguinos : « Que diable de galimathias me fait-elle là ? »

L'impudicité du lyrisme excite la verve moqueuse des parodistes. Le vers d'inspiration élégiaque : « Ont un amour qui mue ainsi que leur plumage » resurgit dans un contexte plaisant qui le dévalue. Le plus souvent, il sert de prétexte à d'amusantes considérations ornithologiques<sup>20</sup>. Le passage de l'acte II où Hernani, ivre d'amour, se laisse glisser aux pieds de doña Sol<sup>21</sup> est récrit sur le mode burlesque. Le vers « Soyons heureux ! buvons, car la coupe est remplie » devient une joviale incitation :

Soyons heureux... buvons ! prenons un petit verre...  
Je connais un endroit où l'on vend de la bière [*sic*]<sup>22</sup>...

Dans *Gothon du Passage Delorme*, l'objurgation amoureuse de Didier :

Comprends-tu bien, Marie ?  
Nous être l'un à l'autre un monde, une patrie,  
Un ciel !... [...]

est amplifiée jusqu'à l'absurde. Le double parodique du héros procède à l'inventaire de plus en plus exalté des richesses du monde :

Ah ! comprends-tu, ma chère,  
Nous être l'un à l'autre un monde, un hémisphère,

---

18. *N, i, Ni ou Le danger des castilles*, amphigouri romantique en cinq actes et en vers sublimes, mêlés de prose ridicule, par Carmouche, de Courcy et Dupeuty, théâtre de la Porte-Saint-Martin, 12 mars 1830, acte II, scène 5.

19. *Gothon du passage Delorme*, premier endroit, scène 4.

20. Voir par exemple *N, i, Ni*, acte III, scène 1.

21. Dans *Bouvard et Pécuchet*, c'est le passage que déclamera Bouvard, pour faire sa cour à madame Bordin (chapitre V).

22. *N, i, Ni ou Le danger des castilles*, acte II, scène 5.

Une richesse, un ciel, une montagne, un bois,  
Un spectacle, une fête, une flûte, un hautbois ;  
L'un à l'autre être tout ! bosquet, oiseau, ramage,  
Tu seras mon hameau, je serai ton bocage !

Le jeu de mots final sur le nom de l'interprète achève de dissiper l'illusion théâtrale. Tout aussi imperméable au lyrisme, l'infirmier de l'Hospice de la Pitié stigmatise de nombreuses constructions, dans les scènes de duo amoureux :

DOÑA SOL.   Hernani, n'allez pas sur mon audace étrange  
Me blâmer.

Blâmer quelqu'un sur quelque chose !... Mon maître d'école disait [...] quelquefois : *risum teneatis*<sup>23</sup>.

Il renchérit sur la distinction faite par Boileau entre le « galimatias simple » et le « galimatias double<sup>24</sup> ».

HERNANI.    Mon amour fait pencher la balance incertaine,  
Et tombe tout entier du côté de la haine.

Nous avons le galimatias simple et le galimatias double ; comment nommera-t-on celui-ci ?

Son classicisme intransigeant n'admet ni le mariage du concret et de l'abstrait :

HERNANI.                                   Traînant au flanc  
Un souci profond.

Traîner au flanc un souci ! O misérables perruques du siècle de Louis XIV, eussiez-vous jamais rencontré une expression semblable.

ni le renouvellement d'une métaphore extrêmement usée (le feu de la passion) :

---

23. Vers 5 de l'*Art poétique* d'Horace (« vous retiendriez-vous de rire ? »).

24. L'auteur est seul à comprendre le galimatias simple, tandis que ni lui ni le public n'entendent le galimatias double.

HERNANI. Des flammes de tes yeux inonde mes paupières.

Si l'on inonde avec des flammes, que fera-t-on avec de l'eau ? Je m'y perds.

L'incohérence supposée de l'image fait penser aux brillantes variations des poètes baroques autour de motifs éculés (l'amour est une navigation, un brasier inextinguible<sup>25</sup>). Significativement, il n'est pas rare que les détracteurs du drame hugolien soulignent son allure baroque. Ceux-là mêmes qui lui concèdent des qualités de puissance et de poésie déplorent le caractère heurté de la création : selon eux, les beautés que renferme *Hernani* sont fâcheusement en désordre, ce qui va à l'encontre de l'idéal classique. D'après la *Gazette littéraire*, les « vers baroques [...] s'entrechoquent<sup>26</sup> ». Dans un article publié par la *Revue de Paris*, Philarète Chasles estime que l'accumulation des passions et leur continuelle véhémence déparent le drame de Victor Hugo :

Vous diriez une multitude de ressorts puissamment tendus, prêts à se rompre en s'entrechoquant sans concourir vers un but commun. [...] Ce qui manque à cet assemblage de beautés mâles et sombres, c'est la composition ; il y a trop [...]. Quelque chose de systématique, d'exagéré, de contraint, de tendu se mêle à tous ces efforts<sup>27</sup> [...].

L'infirmier de l'Hospice de la Pitié abonde dans son sens lorsqu'il blâme les effets d'insistance :

HERNANI. Le duc est riche, grand, prospère.  
Le duc n'a pas de tache au vieux nom de son père.  
Le duc peut tout. Le duc vous offre avec sa main  
Trésors, titres, bonheur...

Voici le mot duc quatre fois en deux vers et demi.

---

25. Avant Victor Hugo, Marbeuf réunit les contraires dans la pointe du sonnet « Et la mer et l'amour ont l'amer pour partage... » :

Si l'eau pouvait éteindre un brasier amoureux,  
Ton amour qui me brûle est si fort douloureux,  
Que j'eusse éteint son feu de la mer de mes larmes.

26. *Gazette littéraire*, 24 mars 1830.

27. *Revue de Paris*, février 1830, vol. XI.

Plus retors, les parodistes optent pour la surenchère : doña Sol assurant par trois fois « Je vous suivrai », c'est à cinq reprises que son ersatz parodique martèle « Je te suivrai »<sup>28</sup> !

Le « galimatias » du style hugolien tiendrait aussi aux emprunts. L'infirmier de l'Hospice se montre sans pitié lorsqu'il décèle une analogie avec d'autres cultures :

DON CARLOS. Vanité ! vanité ! tout n'est que vanité !  
Dieu seul et l'empereur sont grands.

La Bible et le Koran sont mis ici à contribution par un homme qui ne savait pas le latin ; et qui devait, à plus forte raison, ignorer l'arabe et l'hébreu<sup>29</sup>.

Il accuse Hugo de piller les classiques : « De moitié, tu l'as dit » serait une maladroite copie du « C'est toi qui l'as nommé » de Phèdre, tandis que la réplique de doña Sol « C'est toi qui l'as voulu » lui semble droit sortie de *Georges Dandin*. Dans *N, i, Ni*, don Pathos déclame son monologue, à l'instar d'Hamlet, à « l'entrée d'un cimetière » ; au dénouement, la référence à Shakespeare est encore plus nette :

N, I, NI. Mourons comme Juliette et comme Roméo. (*Il boit.*)  
Ah ! dieux que c'est mauvais !  
DEGOMME. C'est moitié rhum et eau<sup>30</sup>...

Plusieurs critiques se sont offusqués de l'importation de vocables étrangers, tel le mot de ralliement des conjurés (« *Ad augusta. / Per angusta* »), ou de l'emploi de termes obsolètes. Dans *Les Brioches à la mode*, Théobald, romantique exalté, préfère dire « Calédonien » plutôt qu'« Ecosseis ». Dans le manuscrit, il s'en justifie : « La littérature nouvelle choisit tout ce qu'il y a de plus antique dans les mots<sup>31</sup>. » L'engouement pour le moyen-âge<sup>32</sup> ou pour les auteurs du

---

28. *Harnali* ou *La contrainte par cor*, premier tableau, scène 4.

29. *Réflexions d'un infirmier de l'Hospice de la Pitié sur le drame de Hernani*, acte IV, scène 1.

30. *N, i, Ni* ou *Le danger des castilles*, acte V, scène 3.

31. *Les Brioches à la mode* ou *Le pâtissier anglais*, premier tableau, scène 4, version manuscrite (Archives nationales, F/18/781).

32. *N, i, Ni* se dit « troubadour » (acte V, scène 2).

XVI<sup>e</sup> siècle, tels que Rabelais<sup>33</sup>, concourt à l'opacité de la langue. Alexis Dumesnil en déduit que les prétendus novateurs rétrogradent :

On emprunte à Ronsard son inintelligible jargon, et tout doucement nous en revenons aux bégaiements de l'enfance, après avoir parlé deux siècles la langue des hommes<sup>34</sup>.

Le pamphlet intitulé *Etincelle d'un feu qui s'éteint. L'œuf frais, ou Erato gallina puerpera*<sup>35</sup> admoneste le « crustacé Hugo cheminant en arrière ». L'auteur constate l'avilissement de la langue française, « langue choisie employée pour la rédaction des traités entre les nations ». L'anglomanie des romantiques est souvent tenue pour l'une des causes déterminantes de ce déclin. Dans *Les Brioches à la mode*, leur « jargon » est assimilé à une langue étrangère ; une note de bas de page signale : « Les phrases et les mots imprimés en lettres italiques sont empruntés au jargon romantique ». Il en va ainsi lorsque Théobald s'approprie une phrase détachée de la préface d'*Hernani* : « *La difficulté est tranchée, l'œuvre s'accomplira*<sup>36</sup>. »

Enfin, la versification est la cible de nombreuses critiques. Dans la *Lettre trouvée par Benjamin Sacrobille, chiffonnier*, les perruques accusent leurs adversaires de malmener le vers classique : « ils vont enjambant dans l'alexandrin<sup>37</sup> ». Non moins hostile à « cette coupe de l'alexandrin, où l'affectation de la simplicité est poussée jusqu'à la fureur », le feuilletoniste du *Temps* conclut : « le mot heurte le mot pour étonner l'oreille<sup>38</sup> ». Le *Journal des artistes* critique âprement l'hiatus et l'enjambement, dans *Marion de Lorme* :

Suivant l'affiche, ce drame est en vers. Sur le livre, on peut s'en douter à la vue de lignes coupées et rimées ; mais, à la représentation, on ne

---

33. La post-face des *Brioches à la mode* rend un hommage ironique au *Roi de Bohême*, « œuvre rabelaisienne » de Nodier.

34. *Mœurs politiques au dix-neuvième siècle*, Audin, 1830, 2<sup>e</sup> éd., p. 164.

35. « Fiction nouvelle de Félix Nogaret contre le coryphée des Ostrogoths, ennemi de la langue et du bon sens », Leclerc, 1830.

36. *Les Brioches à la mode ou Le pâtissier anglais*, premier tableau, scène 5.

37. *Lettre trouvée par Benjamin Sacrobille, chiffonnier sous le n°47, laquelle lui a paru relater des particularités et arrangements curieux et intéressants touchant la première représentation de la pièce de comédie ayant titre « Hernani »*, Barba, 1830, p. 12.

38. *Le Temps*, 15 mars 1830.

se l'imaginerait pas, car il n'y a point d'hémistiche, l'hiatus se rencontre souvent par les enjambements des vers, et quant à la rime, perdue souvent dans ces enjambements, elle n'est plus qu'une défectuosité. Si l'on trouve que les vers comme Racine et Boileau en faisaient ne valent rien au théâtre, mieux serait d'écrire en prose : on s'épargnerait des chevilles, des phrases péniblement conçues, des expressions placées pour la rime, etc. M. Victor Hugo ne ferait point entendre des vers comme ceux-ci, qu'il a mis dans son nouveau drame :

Une femme de *corps belle* et de cœur difforme. (Acte 1<sup>er</sup>)

Tout s'est évanoui comme un rêve qu'on a. (Acte 3)

Ça *qui* dirait *qu'*ici c'est moi *qui* suis le fou. (Acte 3<sup>39</sup>)

En réalité, comme l'a bien montré Guy Rosa<sup>40</sup>, Hugo ne remet pas radicalement en cause les principes de la versification et l'alexandrin de ses premiers drames n'est pas encore brisé au point où il le sera dans le *Théâtre en liberté*. Il n'en est pas moins perçu par les contemporains hostiles, tel Antoine Jay, comme le produit monstrueux de l'accouplement du vers et de la prose :

Il n'y a de nouveau dans *Hernani* qu'un langage qui n'a pas de nom. Ce langage fait mentir la définition du maître de philosophie de M. Jourdain, qui prétendait qu'on ne peut parler qu'en prose ou en vers. Le style d'*Hernani*, comme celui de *Cromwell*, est une espèce de jargon bâtard qu'on ne sait comment qualifier, qui n'a ni la mesure du vers, ni le mouvement naturel de la prose<sup>41</sup>.

Dans *Gothon du passage Delorme*, « Crédié » rime avec « amitié » et une note stipule : « Tantôt Crédié est écrit avec un *r*, tantôt sans *r* selon la rime. La licence est romantique<sup>42</sup>. » Les auteurs présentent comme une « élision provenant de la passion » l'ablation de deux syllabes dans l'hémistiche : « Ça n'fait pas l'même effet ». Puis, le verbe « remercier » faisant l'objet d'une synérèse, une autre note

---

39. *Journal des artistes et des amateurs*, 4 septembre 1831.

40. « Hugo et l'alexandrin de théâtre aux années 30 : une question secondaire », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n°52, mai 2000, p. 307-328.

41. Antoine Jay, *La Conversion d'un romantique, manuscrit de Jacques Delorme*, « Explications préliminaires », Moutardier, 1830, p. 7.

42. *Gothon du passage Delorme*, premier endroit, scène 3.

interroge : « Pourquoi ce mot ne serait-il pas de trois syllabes ? Le poète a le droit d'estropier sa langue<sup>43</sup>. »

Par delà les aspérités du style, les tenants du classicisme dénoncent les égarements de la raison.

### Condamnation de la langue au nom du bon sens

D'après ses contempteurs, non content de bafouer les règles les plus élémentaires de la grammaire et de la versification, le drame hugolien outrage le sens commun. L'incohérence, la boursoufflure, sont considérées comme des symptômes de folie. C'est ce que suggèrent les patronymes des héros de parodies : le verbeux don Carlos est rebaptisé don Pathos, doña Sol Quasifol ; et la versatilité du brigand est d'emblée prévisible, puisqu'il se nomme tantôt Oh ! qu'nneni, tantôt N, i, Ni. Dans le *Feuilleton des journaux politiques*, Balzac se gausse de la conduite insensée des protagonistes :

Hernani, qui a soixante brigands déterminés pour le garder, a peur de ne pouvoir s'enfuir. Il voit l'échafaud et ne veut pas l'offrir à sa maîtresse, tandis que doña Sol veut héroïquement *sa part dans le linceul*. Tout cela est bon en ode, en ballade ; mais, à la scène il faut que les personnages agissent un peu en gens raisonnables<sup>44</sup>.

L'accusation de « galimatias » inclut le décousu de l'action et les invraisemblances entravant la compréhension de l'intrigue. Ainsi, l'embuscade sous le balcon de doña Sol-Quasifol n'est qu'une astuce grossière :

CHARLOT. [...] Quoiqu'il ne soit pas tard, personne ne viendra.  
 GILLES. C'est bien peu vraisemblable.  
 CHARLOT. Enfin c'est comme ça<sup>45</sup>.

Que la belle ait pu s'absenter à la barbe de son vieil oncle n'est pas davantage crédible :

---

43. *Ibid.*, premier endroit, scène 6. En fait, la diérèse est pratiquée dans l'hémistiche correspondant, dans le drame de V. Hugo : « Je ne m'en irai pas sans vous serrer la main, / Sans vous remercier [...] »

44. *Feuilleton des journaux politiques*, deuxième article, 7 avril 1830.

45. *Harnali ou La contrainte par cor*, deuxième tableau, scène 1.

COMILVA. [...] Ta fugue d'hier soir est extraordinaire ;  
 Mais de t'en parler, va, je ne suis pas si sot.  
 QUASIFOL. Pourquoi ?  
 COMILVA. Je suis censé n'en pas savoir un mot<sup>46</sup>.

L'absence de liaison entre les scènes est notée par le *Courrier des théâtres*<sup>47</sup>, qui réclame « quelques points de suture », ou par le *Mercur des salons* :

Il ne m'est guère possible d'être intelligible lorsque M. Victor Hugo ne l'est pas. Son drame se compose d'une suite interminable de scènes sans liaison<sup>48</sup>.

Par opposition aux extravagances des romantiques, les adversaires de Hugo affectent une rafraîchissante ingénuité. *Le Drapeau blanc* donne la parole à de petits enfants, tout ébahis après qu'on leur a narré le voyage express des conjurés jusqu'à Aix-la-Chapelle : « Papa, tous ces gens-là avaient donc des bottes de sept lieues comme celles de l'ogre du *Petit Poucet* ? ». L'intrigue d'*Hernani* une fois résumée, l'un des censeurs en herbe conclut : « ton conte n'a pas le sens commun [...] je soupçonne que l'auteur d'une pareille pièce est un peu fou<sup>49</sup>. »

Les divagations des personnages aggravent l'allure chaotique de l'ensemble : l'héroïne est frappée de délire au dénouement, don Carlos parle à un mort. Dans *Harnali*, l'élection se déroule dans le caveau d'une maison de fous ; des vers issus d'*Hernani* sont amalgamés à un développement imbécile, après quoi Charlot veut tâter le crâne de Ricard,

Palper [s]on occiput et [s]on os coronal,  
 Et les examiner comme le docteur Gall<sup>50</sup>.

Cette allusion n'est nullement fortuite. La vogue de la phrénologie est raillée dans une amusante brochure, parue en 1830 : *M. et*

---

46. *Ibid.*, troisième tableau, scène 1.

47. *Courrier des théâtres*, 1<sup>er</sup> mars 1830.

48. *Mercur des salons. Album des modes*, premier volume, p. 300.

49. *Le Drapeau blanc*, 27 février 1830.

50. *Harnali ou La contrainte par cor*, quatrième tableau, scène 1.

*M<sup>me</sup> Frontal ou Crânomanie et romantisme*<sup>51</sup>. M. Frontal veut unir sa fille Amélie à un *fashionable* romantique bien nommé Bossenville puisqu'il est bossu : « Il a les plus belles protubérances qu'il soit possible de voir », s'exclame-t-il, en « crânomane passionné » ; quant à son épouse, elle raffole de ses tirades alambiquées. Lorsque le prétendant tentera de fléchir leur fille en déclamant à ses pieds, il la fera fuir par son « galimatias ».

Les commentateurs de l'époque jugèrent incohérent dans la conduite des principaux personnages (la fille d'un grand d'Espagne dévergondée, un roi ambitieux candidat à l'Empire et dans le même temps coureur de jupons, don Ruy vénérable duc et Géronte de comédie) ce que nous interprétons comme dualité foncière du sujet, fracture schizoïde du moi<sup>52</sup>. L'évolution psychologique du proscrit les déconcerte plus encore. Ses volte-face incessantes font naître des doutes sur sa santé mentale :

COMILVA, *à part*.

Il a certainement le cerveau dérangé...

A-t-il été mordu par un chien enragé ?

Il veut cacher son nom, et le crie à tue-tête<sup>53</sup>.

Dans la parodie de *Maneuveriez*, l'insistance d'Hernani-Judas, qui veut à toute force se faire tuer par son hôte, est considérée par ce dernier comme une véritable « monomanie ». Le faux pèlerin le détrompe : « C'est de l'honneur castillan<sup>54</sup>. » En somme, la notion d'« honneur castillan » permettrait à l'auteur de justifier bien des incongruités... C'est ce qu'insinue le feuilletoniste de la *Gazette de France*, lorsqu'il retrace avec ironie le déroulement de l'acte III d'*Hernani* :

---

51. Comédie critique en un acte mêlée de vers par M. C\*\*\* de l'Isère (Docteur Marc Colombat). Affectant un sérieux scientifique, à la manière de Gall, les caricaturistes ne se priveront pas d'exagérer le vaste front de Hugo et sa tête imposante. Voir le catalogue de l'exposition « Victor Hugo raconté par la caricature », maison de Balzac (4 mai-1<sup>er</sup> septembre 2002).

52. Sur ce point, voir l'introduction d'Yves Gohin, dans l'édition Folio Gallimard, 1995, notamment p. 17-19.

53. *Harnali ou La contrainte par cor*, troisième tableau, scène 3.

54. *Hernani*, bêtise romantique en cinq tableaux, par Alphonse Maneuveriez, théâtre des Variétés, 23 mars 1830, troisième tableau, scène 4.

Le roi survient, et comme *l'honneur castillan* voulait en ce temps-là sans doute que l'on respectât la vie d'un brigand, d'un ravisseur, d'un homme traître à son roi et l'ennemi de la société, le duc fait cacher Hernani dans un réduit impénétrable<sup>55</sup>.

Dans le deuxième article qu'il consacre au drame pour le *Feuilleton des journaux politiques*, Balzac n'est pas moins sardonique :

Ce qu'il y a de castillan dans la pièce, c'est une rare accumulation d'in vraisemblances, et un profond dédain pour la raison, qui la font ressembler à un drame enfantin de Calderon ou de Lope de Vega<sup>56</sup>.

Plus encore qu'aux personnages, les classiques s'en prennent aux auteurs, accréditant l'idée que leurs adversaires déraisonnent. Après avoir éreinté *Hernani* dans ses considérations préliminaires, Antoine Jay donne la parole à Jacques Delorme ; celui-ci déplore la contagion romantique à laquelle n'a pas échappé son frère Joseph : « il s'était fait un système de littérature qui semblait annoncer quelque lésion du cerveau<sup>57</sup> ». Cette analyse est alors fort répandue. Comme le résume Patrick Berthier, le romantisme est tenu pour « un comportement pathologique, auquel la mesure classique [...] doit porter remède<sup>58</sup>. » Même présumé chez les parodistes, qui rendent néanmoins hommage à Victor Hugo. Le dénouement d'*Hernani* reflète cette ambivalence :

D'où vient ce désaccord ? pourquoi dispute-t-on ?  
Dieu ! que l'Académie est près de Charenton !  
L'auteur est jeune encor ; son talent est fertile ;  
Le temps, le temps viendra pour corriger le style,  
Et s'il change de route, avec quelques efforts,  
La raison reviendra...

Le thème de la folie romantique resurgit dans *Marionnette* ; l'héroïne, une femme de petite vertu, est éberluée de l'amour respectueux que lui voue Idiot :

---

55. *Gazette de France*, 27 février 1830.

56. *Feuilleton des journaux politiques*, deuxième article, 7 avril 1830.

57. *La Conversion d'un romantique*, manuscrit de Jacques Delorme, ouvrage cité, p. 29.

58. *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet (1830-1836)*, première partie « Le débat romantique, ou l'art et les mœurs », Editions universitaires du Septentrion, tome I, 1997, p. 370.

Ça, je crois qu'il me fait du pathos romantique.  
 Du docteur Esquirol serait-ce une pratique ?  
 Serait-ce un échappé de Charenton<sup>59</sup> ?

Selon Charles Farcy, les romantiques écriraient ce qui leur passe par la tête en faisant fi de toute règle<sup>60</sup> – en quelque sorte sous la dictée de l'inconscient... Il en résulte des formulations absurdes, des non-sens dont le monologue du héros à la fin de l'acte I est un exemple achevé :

Derrière tes talons, mes yeux tu les verras,  
 Comme des vers luisants ou des yeux d'angoras !...  
 (*S'arrêtant et avec réflexion.*)  
 Mais comment fera-t-il pour y voir par-dérrière<sup>61</sup> ?

Contagieuse, la folie gagne les interprètes, partant les spectateurs. C'est ainsi que la *Gazette de France* explique – et minore – le succès de la pièce :

Les bravos furieux, les trépignements frénétiques, les exclamations folles ne lui ont pas été épargnés. Les spectateurs étaient au niveau des acteurs, qui ont joué comme des épileptiques<sup>62</sup>.

Le jeu poignant de Marie Dorval, implorant Didier-Bocage de fuir pour échapper à la mort, est ridiculisé dans les parodies, comme le souligne avec complaisance le compte rendu de *Marionnette*, dans le *Courrier des théâtres* :

Au cinquième acte, le commissaire offre à Marionnette de faire évader son amant, si elle veut lui accorder ce qu'elle ne refuse à personne, et le suivre chez le traiteur voisin, dans un cabinet particulier ; elle hésite un peu, mais après tout, puisque chose semblable a été tolérée à la Porte-Saint-Martin, le Vaudeville ne doit pas être plus difficile. Elle presse ensuite Idiot de s'esquiver, ce qu'il refuse opiniâtement ; elle se roule par terre à ses pieds, lui baise les mains. Idiot craint qu'elle ne le morde ; il demande : "Bocage est-il mordu par madame Dorval<sup>63</sup> ?"

Les reproches formulés à l'encontre de la langue (démésure baroque, adultération de l'idiome national, distorsions infligées à

---

59. *Marionnette*, acte I, scène 3.

60. *Lettre à M. Victor Hugo, suivie d'un projet de charte romantique*, Landois et Bigot, 1830, p. 18.

61. *N, i, Ni ou Le danger des castilles*, acte I, scène 7.

62. *Gazette de France*, 27 février 1830.

63. *Courrier des théâtres*, 30 août 1831.

l'alexandrin) supposent donc une condamnation plus globale : taxés de fous furieux, les novateurs sont refoulés dans les marges de la littérature et de la société. Mais, on va le voir à présent, c'est surtout l'extension de la langue parlée aux catégories sociales les plus nobles, qui scandalise lecteurs et spectateurs.

Sous couvert de débat esthétique, des enjeux politiques.

Les expressions triviales que l'on rencontre dans la bouche de don Carlos, le roi d'*Hernani* – « manche à balai » en est un exemple fameux – seraient impensables dans le cadre plus rigide de la tragédie<sup>64</sup>. Aussi Fanfan le troubadour commence-t-il par s'écrier avec enthousiasme :

J'ons enfin vu c't Hernani,  
Et j'avons ri, Dieu merci !  
Auprès d' ça le biau Racine  
Fait une ben triste mine [...]  
Viv' la tragédi' romantique !  
C'est pus comique. (*bis.*)

C'est en effet au détriment de la tragédie que s'effectue le mélange des genres. La remarque de Charlot : « Moi, je suis un tragique, / Je ne dois pas agir ainsi qu'un bas-comique<sup>65</sup> » est évidemment bouffonne, émanant d'un personnage qui vient de soudoyer la duègne pour qu'elle le cache ! D'ailleurs, sans le mot de Comilva : « J'ai toujours la trompette », le drame se serait terminé « par un gai mariage, ainsi qu'un vaudeville<sup>66</sup> ». Si la coexistence du sublime et du trivial dans l'expression a choqué, c'est qu'elle remet en question non seulement la hiérarchie des genres mais encore le cloisonnement de la société en castes.

Dans le drame hugolien, ni les agissements de l'individu ni son langage ne sont strictement subordonnés à son appartenance sociale, ce qui le rend imprévisible, contradictoire : le rude brigand

---

64. Comme le formule Guy Rosa, la révolution littéraire « transgresse essentiellement la hiérarchie des genres ; tel vocable proscrit de la tragédie est bienvenu en prose ou dans les vers burlesques et accepté en comédie, parce que les bourgeois ne sauraient parler la langue des princes ou des seigneurs ». (article cité, p. 310)

65. *Harnali ou La contrainte par cor*, premier tableau, scène 2.

66. *Ibid.*, quatrième tableau, scène 5.

efféminé qui brûlait de se venger ne le veut plus lorsqu'il le peut enfin, le vieillard s'avère cruel après avoir fait preuve de grandeur d'âme. La cour est dégradée en basse-cour, les journalistes de tous bords s'en émeuvent. Charles Farcy réproouve la bassesse des courtisans et du langage canaille prêté à un roi :

De ce que, dans la nature, un niais, un malotru, peuvent se trouver près d'un prince, il ne s'ensuit pas que, dans la représentation d'une action grave, importante, vous deviez les accoler ensemble, surtout si le personnage bas n'est pas nécessaire à l'action ; de ce qu'un prince peut parler habituellement ou accidentellement d'une manière triviale, il ne s'ensuit pas que vous deviez, dans une œuvre tragique, lui donner un langage sans élégance et sans noblesse<sup>67</sup> [...].

Ce même roi s'abaisse au rôle de gendarme, il s'en explique avec bonhomie dans *Hernani* de Maneuveriez : « Mes gens ayant été détruits au siège de Saragosse, je fais moi-même les fonctions de gendarme<sup>68</sup>. » Les seigneurs de son entourage assument également cette fonction subalterne :

Don Carlos. Connétable d'Espagne,  
Amiral de Castille, ici ! désarmez-les !

Un connétable, un amiral, transformés en bons gendarmes ! O temps !  
ô mœurs<sup>69</sup> !

Tout cela, ironise Fanfan, est propre à relever l'honneur de la gendarmerie :

Un roi qui vient prendre un voleur !  
Ça s'voit rarement, je parie,  
Mais c'est un trait qui fait honneur,  
Un trait qui fait beaucoup d'honneur...  
Au corps de la gendarmerie<sup>70</sup>. (*bis.*)

La promotion d'un « bandit », rival insortable pour un duc et un roi, n'est pas moins scandaleuse. La *Gazette littéraire* manifeste sa réprobation d'une manière détournée, estimant que la menace d'Hernani « J'écraserais dans l'œuf ton aigle impériale » « passe toute

---

67. Lettre à M. Victor Hugo, suivie d'un projet de charte romantique, ouvrage cité, p. 28-29.

68. *Hernani*, troisième tableau, scène 5.

69. *Réflexions d'un infirmier de l'hospice de la Pitié sur le drame de Hernani*, acte IV, scène 4.

70. *Fanfan le troubadour à la représentation de Hernani*, acte troisième.

vraisemblance »<sup>71</sup>. La stratégie des parodistes est différente : leur doña Sol se vautre avec délectation dans le banditisme, comme l'atteste la profusion de synonymes égrenés dans *Oh ! qu'neni* : « Un scélérat ! / Un brigand ! / Un bandit ! / Un vrai gueusard ! » L'expression « seigneur bandit », ayant suscité « rires et sifflets »<sup>72</sup>, est reproduite dans *N, i, Ni*.

En somme, l'alliance des contraires théorisée par Hugo est la traduction scénique et langagière de sa conception du jeu des forces politiques et de la place du sujet dans le monde. Traiter la forme de « galimatias », c'est donc déplacer sur le terrain des querelles d'école (où s'affrontent le classicisme, raisonnable et bien ordonné, et la frénésie baroque) un débat politique. Après avoir cité le passage de la *Préface* de *Cromwell* relatif à la coexistence du sublime et du grotesque dans la nature, la *Gazette de France* réfute le point de vue du poète : la nature

n'est surtout ni révolutionnaire, ni laide, ni ridicule, ni grotesque. Quand elle est ce que la font MM. les romantiques, c'est une nature dégradée, une fausse nature comme celle des orientales, des ballades et des drames de M. Victor Hugo : une nature bizarre, monstrueuse<sup>73</sup> [...].

Le même journal, d'obédience ultra, se fonde sur un parallèle entre *Hernani* et *Péblo ou Le jardinier de Valence*<sup>74</sup> pour établir la supériorité du mélodrame, qui respecte les hiérarchies sociales et littéraires :

Les auteurs n'ont pas eu d'autre prétention que celle de donner un vrai mélodrame aux amateurs de mélodrame, sur un théâtre et avec des acteurs à la hauteur du genre. Ils ne nous ont pas annoncé que leur pièce était historique ; ils n'ont pas fait parler un brigand comme un Céladon, et un grand roi comme un farceur. A tout prendre, *Péblo* vaut dix fois *Hernani*. Ce mélodrame est en prose, que l'on pourrait quelquefois prendre pour de la poésie, tandis que le drame des Français est en vers qui ressemblent à de la méchante prose<sup>75</sup>.

---

71. *Gazette littéraire*, 25 mars 1830.

72. Voir Jean Gaudon, « Sur *Hernani* », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n°35, mai 1983, p. 109 et 115.

73. *Gazette de France*, 27 février 1830.

74. Mélodrame à grand spectacle de Saint-Amand et Dulong, théâtre de l'Ambigu-Comique, 4 mars 1830.

75. *Gazette de France*, 7 mars 1830.

Les libéraux<sup>76</sup>, voulant garder l'apanage des idées progressistes, n'admettent pas davantage la disconvenance du langage ; Hugo, transfuge, leur est suspect.

Significativement, le monologue de don Carlos est presque toujours cité comme échantillon de « galimatias ». Fanfan le troubadour s'en égaie :

Dans un' tirade ous qu'il dév'loppe  
 Tout son pompeux galimatias,  
 La bell' chos', dit-il, que l'Europe !  
 Deux homm' en haut !...les aut' en bas !...  
 Pati pata  
 Enfin voila [*sic*]...  
 C'est d'un tragique à fair' pouffer de rire.  
 Quel grand morceau !  
 Comm' ça s'rait beau,  
 Si l'on pouvait d'viner c'que ça veut dire<sup>77</sup> !

Le pâtissier Walter Scott, qui professe un parfait mépris pour les classiques, pose sur eux un regard surplombant, à la manière de Charles-Quint :

De temps à autre, la main des fées me perche sur la spirale des enchantements, tout en haut ! tout en haut ! alors elle me montre un petit trou tout en bas... J'y regarde, j'y vois une multitude de vermisseaux, de molécules, d'atomes... je reconnais les classiques. Voilà comme je vois ces Messieurs<sup>78</sup> !

Dans la parodie de Maneuveriez, la méditation de don Carlos sur le peuple-océan est éludée au profit d'une conversation entre sapeurs-pompiers, dans le vestibule du Théâtre-Français. L'un d'eux, qui s'est « joliment ennuyé » en assistant à une représentation avoue : « D'abord, moi j'ai rien compris du tout... quoique des farceurs du premier rang appelaient ça un monologue [*sic*]<sup>79</sup>... » Les doubles parodiques du roi pratiquent l'autodérision. Don Pathos a le sentiment de s'adonner à un fastidieux bavardage :

---

76. Notamment Armand Carrel, le bouillant directeur du *National*. Anne Ubersfeld a retracé la polémique l'opposant à Hugo dans *Le Roman d'«Hernani»* Mercure de France et Comédie-Française, 1985.

77. *Fanfan le troubadour à la représentation de «Hernani»*, acte quatrième.

78. *Les Brioches à la mode ou Le pâtissier anglais*, premier tableau, scène 7. Les vers 1513 et suivants d'*Hernani* sont ici travestis.

79. *Hernani*, quatrième tableau, scène 1.

[...] je pourrais parler comme ça pendant deux heures encore... mais il ne me répondrait pas... ça deviendrait fatigant... et ça n'en serait pas plus clair<sup>80</sup>.

Blaguinos convient que ses divagations pourraient se poursuivre à l'infini :

Je pourrais à ce propos lui parler du néant, de l'existence, du chaos [...] Je pourrais dire ceci... je pourrais dire ça... et patati et patata. Mais ça n'en finirait pas [...] et ça n'amuserait personne<sup>81</sup>.

A n'en pas douter, la représentation du peuple, « masse obscure en qui réside la force, peuple-océan, peuple-lion, défini par le système métaphorique de la force aveugle et sublime »<sup>82</sup>, a indisposé les contemporains pour des raisons qui ne sont pas seulement d'ordre esthétique...

Dès 1827, Hugo pressent les critiques virulentes que lui vaudront ses efforts de rénovation de l'alexandrin classique et de réhabilitation, dans le domaine de l'art, du grotesque épars dans la nature. La dernière page de la *Préface* de *Cromwell* donne la parole à deux autorités, Aristote et Boileau. La citation de ce dernier semble prévenir les reproches qu'essuiera le jeune dramaturge :

“Ils prennent pour galimatias tout ce que la faiblesse de leurs lumières ne leur permet pas de comprendre. Ils traitent surtout de ridicules ces endroits merveilleux où le poète, afin de mieux entrer dans la raison, sort, s'il faut ainsi parler, de la raison même. Ce précepte effectivement qui donne pour règle de ne point garder quelquefois de règles, est un mystère de l'art qu'il n'est pas aisé de faire entendre à des hommes sans aucun goût... et qu'une espèce de bizarrerie d'esprit rend insensibles à ce qui frappe ordinairement les hommes<sup>83</sup>.”

En fait, tous les pourfendeurs de galimatias ne sont pas mus par des préoccupations strictement littéraires. Ce qui les met en émoi, par delà l'assouplissement de l'alexandrin, c'est précisément le lien

---

80. *N, i, Ni ou Le danger des castilles*, acte IV, scène 2.

81. *Oh ! qu'neni ou Le mirliton fatal*, quatrième tableau, scène 18.

82. Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon. Etude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, José Corti, 1974, p. 87.

83. *Préface* de *Cromwell*, (1827), in *Œuvres complètes*, dir. Jacques Seebacher et Guy Rosa, vol. « Critique », Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. 39.

que Victor Hugo établit, en particulier dans la préface d'*Hernani*, entre la liberté de créer et la liberté politique. Dans *Marion de Lorme*, un jeune homme vêtu de noir tient à Marion un discours si austère qu'elle s'exclame : « Ça, je crois qu'il me fait de la théologie. » Au lendemain de la révolution de Juillet, alors que l'anticléricisme fait rage, la même circonstance a valeur d'allusion : Crédier ayant mouché la chandelle, le marquis se récrie : « Diable ! voilà du noir. / Je ne me savais pas si près d'un éteignoir. » En 1831, le terme « éteignoir », désignation métaphorique d'un jésuite, associe intentionnellement romantisme et jésuitisme.

Un demi-siècle plus tard, les divergences idéologiques révélées par le débat littéraire s'exprimeront sans détour. De fait, dans une *Lettre à la jeunesse*, lors de l'entrée de *Ruy Blas* à la Comédie-Française en août 1880, un critique rend hommage à la beauté du vers hugolien : « Il a renouvelé la langue, il a écrit des vers qui ont l'éclat de l'or et la sonorité du bronze », mais stigmatise le « galimatias » – explicitement compris cette fois comme la représentation absurde, erronée, du jeu des forces sociales :

Voyez-vous le peuple dans Ruy Blas, dans ce laquais de fantaisie qui a été au collège, qui rimait des odes avant de porter la livrée, qui n'a jamais touché un outil et qui, au lieu d'apprendre un métier, se chauffe au soleil et tombe amoureux des duchesses et des reines ! Ruy Blas est un bohème, un déclassé, un inutile : il n'a jamais été le peuple. D'ailleurs admettons un instant qu'il soit le peuple, examinons comment il se comporte, tâchons de savoir où il va. Ici, tout se détraque. Le peuple poussé par la noblesse à aimer une reine, le peuple devenu grand ministre et perdant son temps à faire des discours, le peuple tuant la noblesse et s'empoisonnant ensuite : quel est ce galimatias ?

Ce critique est Emile Zola.

## **Du non-sens à l'insenséisme : la langue de Hugo lue par la décadence**

Marie Françoise MELMOUX-MONTAUBIN

1885-1902. Entre apothéose et anniversaire

Faut-il voir un hasard ou une malice de l'histoire littéraire dans la quasi-coïncidence de la mort de Hugo et des premières manifestations d'une littérature que l'on dit décadente ? Hugo mort, la littérature entrerait en une crise qui pourrait bien aussi signifier un déclin. Nul il est vrai ne s'est hasardé à lier aussi étroitement ces deux événements. Il n'empêche : obnubilés par les représentations de perte et d'agonie, les décadents ne pouvaient ignorer la fin du grand poète. La décadence se déploie pour l'essentiel entre 1884 et 1900, balisée de part et d'autre par l'apothéose de mai 1885 et par les célébrations du centenaire de 1902. Quand la presse s'enflamme en mai 1885 et multiplie notices nécrologiques et articles de circonstance, les écrivains qui se réclament de la décadence, ou qu'on assimile un peu rapidement à elle, ne peuvent garder le silence. De même en 1902, lorsque l'anniversaire de la naissance donne l'occasion de numéros spéciaux. Ecrire sur Hugo, soit. Mais les décadents devaient-ils pour autant s'intéresser à la langue du poète ?

Tout les conduit à le faire. La décadence en effet se soucie grandement, peut-être même essentiellement, de la langue. Sans doute est-ce une erreur que de se fier exclusivement à la définition de Bourget, qui tente de saisir la décadence par son « style »<sup>1</sup>. La décadence fut aussi sans doute une question de langue, articulée sur l'idée que le renouvellement des idées exigeait un renouvellement linguistique, qu'on ne saurait créer une « école » sans travailler la

---

1. Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, texte établi et présenté par André Guyaux, Gallimard, collection « Tel », 1993, p. 14 : « Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. »

langue en profondeur. Les témoignages de cet intérêt ne manquent pas. Certains sont bien connus, d'autres moins souvent évoqués. Chacun s'accorde à reconnaître dans *A rebours* une attention rigoureuse au vocabulaire, des recherches verbales, une profusion de mots rares ou appartenant à des lexiques spécialisés rarement convoqués par la littérature romanesque<sup>2</sup>. Mais on n'a pas assez remarqué que le sentiment exacerbé de la solitude, le privilège accordé à l'artificiel, l'esthétisme même, n'interviennent dans ce roman que comme corollaires de considérations linguistiques. La première définition de la décadence que propose le roman la rattache explicitement à des questions de langue :

Une partie des rayons plaqués contre les murs de son cabinet, orange et bleu, était exclusivement couverte par des ouvrages latins, par ceux que les intelligences qu'ont domestiquées les déplorables leçons ressassées dans les Sorbonnes désignent sous ce nom générique : « la décadence. »

En effet, la langue latine, telle qu'elle fut pratiquée à cette époque que les professeurs s'obstinent encore à appeler le grand siècle ne l'incitait guère<sup>3</sup>.

La décadence est donc avant toute autre considération ramenée à une problématique linguistique, ce qui explique l'abondance des observations disséminées dans le roman qui permettent de distinguer d'un côté une langue « restreinte », « harassante et grise », un « indigent vocabulaire aux teintes insonores et plates »<sup>4</sup> ; de l'autre une « langue splendidement orfévrie », « langue tachetée et superbe », entre « faisandage » et « saumure »<sup>5</sup>...

Cette importance décisive de la réflexion sur la langue est confortée par l'abondance des dictionnaires publiés à la même époque et l'essor contemporain des études linguistiques. L'exercice passablement farcesque du *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence*

---

2. Pierre Cogy, « L'obsession créatrice du mot : étude de notes inédites de J.-K. Huysmans », *L'Esprit de décadence*, Colloque de Nantes, Librairie Minard, 1980, t. 1, p. 115-128. On peut consulter aussi Marcel Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans. Contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIXe siècle*, Paris, Droz, 1938, nombreuses rééditions.

3. Huysmans, *A rebours*, texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, Gallimard, « Folio », 1977, p. 109.

4. *Ibid.*, ouv. cité, p. 109 et 111.

5. *Ibid.*, ouv. cité, p. 114, 117 et 120.

*des auteurs décadents et symbolistes*<sup>6</sup> est symptomatique, en ce qu'il suppose que la décadence et le symbolisme proposent bien une langue nouvelle, exigeant le recours à un dictionnaire. Plus que le contenu de ce glossaire pour rire qui s'avoue « petit » et ne comprend de fait guère plus de 400 entrées, compte le geste qui consiste à placer la décadence sous le signe de l'étrangeté linguistique. Le premier livre cité dans l'aménagement de la thébaïde de des Esseintes est précisément un dictionnaire, le *Glossarium mediae et infimae latinitatis* de du Cange, dictionnaire de langue qui plus est. L'espace du roman et avec lui celui de la décadence s'ouvrent sur le dictionnaire.

On aurait tort de croire que ce sont là fantaisies d'érudits ; force est d'admettre que le décadent s'exerce par nature à l'érudition. Le parcours des journaux qui abritent la plupart des œuvres décadentes souligne l'importance inusitée jusqu'alors des réflexions sur la langue. La lecture du *Décadent* d'Anatole Baju<sup>7</sup>, celle du *Scapin*<sup>8</sup>, de la *Revue indépendante*<sup>9</sup> ou de la *Revue contemporaine*<sup>10</sup>, un peu plus tard de *La Plume* ou du *Mercure de France* d'Alfred Vallette sont d'autant plus indispensables que la décadence, impuissante à s'imposer comme école ou mouvement littéraire, resta dans une large mesure un phénomène de presse, multipliant dans des journaux le plus souvent éphémères des manifestes de fondation voués pour l'essentiel à rester lettre morte. On pourrait même dire, en forçant un peu le trait, que la décadence est coextensive aux textes qui prétendent la fonder. Décisif à bien des égards, l'appel « Aux lecteurs » du premier numéro du *Décadent*, le 10 avril 1886, place au cœur de la problématique décadente la double question de la langue en général et de la

---

6. Jacques Plowert (pseudonyme de Paul Adam), *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Vanier, Bibliopole, 1888.

7. Le *Décadent littéraire et artistique* puis seulement *Décadent littéraire*, lancé le 10 avril 1886 par Anatole Baju, fut publié jusqu'en 1889, d'abord sous forme de journal puis comme revue, et compta au nombre de ses collaborateurs Verlaine, Mallarmé, Rachilde, Ghil, Lorrain...

8. Le *Scapin*, premier journal d'obédience essentiellement « décadente » est créé en décembre 1885 ; le dernier numéro date du 16 août 1886 ; à partir de cette date, il paraît sous format revue jusqu'en décembre 1886. A côté de nombreux noms restés obscurs, on trouve les signatures de Cros, Vallette, Mallarmé, Samain ; puis, dans la revue, celles de Cladel, Verlaine, Stuart Merrill, René Ghil, Rachilde...

9. Fondée en mai 1884, la *Revue indépendante* eut Félix Fénéon comme rédacteur en chef. Elle publie Verlaine, Mallarmé, Moréas, Verhaeren...

10. La *Revue contemporaine* fondée par Adrien Remacle le 25 juillet 1885 publia 17 numéros. Elle disparaît en août 1886. Elle reçoit la collaboration entre autres de Moréas, Barrès, Dujardin, Laurent Tailhade, Paul Adam...

nomination du mouvement en particulier. Dès les toutes premières lignes, Baju pose comme principe de décadence la nécessité du renouvellement de la langue :

Se dissimuler l'état de décadence où nous sommes arrivés serait le comble de l'insenséisme.

[...] C'est dans la langue surtout que s'en manifestent les premiers symptômes.

A des besoins nouveaux correspondent des idées nouvelles, subtiles et nuancées à l'infini. De là nécessité de créer des vocables inouïs pour exprimer une telle complexité de sentiments et de sensations physiologiques<sup>11</sup>.

La décadence étant elle-même une de ces « idées nouvelles » s'avère à peu près innommable ; faut-il parler de « décadence »<sup>12</sup>, de « décadisme »<sup>13</sup>, ou plutôt de « déliquescences »<sup>14</sup> ? Si le journaliste ne tranche pas vraiment, encore qu'il manifeste une préférence pour « décadisme », il pose à de nombreuses reprises la question. De *A rebours* au dictionnaire triomphant, des manifestes de fondation au roman contemporain, l'interrogation sur la langue, son hypothétique « décadence » et son possible renouvellement s'imposent comme des éléments fondateurs de la pensée contemporaine. Lorsque les décadents s'avisent de parler de Hugo, tout fait attendre de vastes développements sur la langue.

### Lieux communs et facéties

C'est peu de dire, pourtant, que la première lecture des textes laisse une sensation amère. Tout se passe comme si la décadence n'était finalement pas autre chose que ce geste ludique qu'épinglent en 1885

---

11. Anatole Baju, *Le Décadent littéraire et artistique*, 10 avril 1886, p. 1.

12. *Ibid.* Un article du 24 avril porte de même le titre de « Décadence ».

13. *Ibid.* : « L'avenir est au décadisme ». Le numéro du 20 novembre 1886 a pour texte d'ouverture un article intitulé « Le Décadisme » et signé Baju., p. 1.

14. *Ibid.*, ouv. cité, le 20 novembre 1886 : « Qui te dit que tu ne t'agenouilleras pas demain devant les « orbes stellaires » de la déliquescence ? ».

les *Déliquescences*<sup>15</sup>, accordant à Hugo une place restreinte pour lui préférer Verlaine et Mallarmé, humoristiquement masqués en Bleucoton et Arsenal désignés maîtres de l'école déliquescence. Lors même que Hugo meurt en 1885, les réactions des décadents restent rares ; surtout leurs propos, quand ils consentent à écrire, s'avèrent d'une grande pauvreté, le plus souvent frappés du double sceau du lieu commun et de la plaisanterie facile.

Cette relative désaffection à l'égard de Hugo s'explique. Avant-gardiste, la décadence qui se pense comme une posture d'opposition ne pouvait accorder ses suffrages au poète perçu par elle comme incarnation de l'institution littéraire, « panthéonisé » et célébré par des funérailles nationales. Tout au contraire, les journaux proches du mouvement soulignent très vite que « au lendemain de l'apothéose, la critique reprend ses droits »<sup>16</sup>. La décadence par ailleurs professe une sensibilité aristocratique et affiche le plus grand dégoût pour la démagogie hugolienne. L'un des premiers numéros du *Décadent*, le 17 juillet 1886, dénonce ainsi l'influence néfaste du poète sur la société et lui oppose la dignité d'un Lamartine<sup>17</sup> ; en octobre de la même année, une importante « chronique » en appelle ironiquement aux mannes de Hugo pour venir défendre deux assassins récemment condamnés<sup>18</sup>. Ce désaveu idéologique à peu près général ne saurait être négligé ; on verra que les réflexions sur la langue, lorsqu'elles se développent, en sont lourdement obérées. Enfin, posée pour l'essentiel face au naturalisme et contre lui, la décadence ne se souciait guère de Hugo, quand même il continuait à publier. Car contrairement à ce qu'on aurait pu attendre, la décadence n'a pas dressé Hugo contre Zola, comme rempart ou machine de guerre.

C'est la raison pour laquelle Hugo, avant que sa mort n'en fasse un sujet d'actualité, tient assez peu de place dans les textes décadents. A rebours est symptomatique à cet égard. Le texte, si prolixe sur la

---

15. *Les Déliquescences. Poèmes décadents d'Adoré Floupette. Avec sa vie par Marius Tabora*, Byzance, Lion Vanné, 1885. Ce texte de Henri Beauclair et Gabriel Vicaire a été réédité avec introduction et notes par Noël Richard, Paris, Nizet, 1984.

16. Edouard Rod, « Victor Hugo », *Revue contemporaine*, juin 1885, p. 161.

17. « Lamartine », *Le Décadent*, le 17 juillet 1886, p. 1 : « Si la sympathie qu'on doit éprouver pour les grands hommes se mesurait à la magnificence de leurs apothéoses, Victor Hugo serait éternellement adorable et Lamartine digne tout au plus de notre pitié. / Il n'en est pas ainsi. »

18. « Chronique », *Le Décadent*, le 9 octobre 1886, p. 1 : « O Victor Hugo, que n'est-tu là pour rimer une complainte sur ces pauvres martyrs de notre société barbare et stigmatiser de ton vers de bronze l'inclémence odieuse au front du président de la République ! ».

littérature, ne consacre que quatre lignes à l'écrivain, introduit de biais qui plus est dans la bibliothèque de des Esseintes par un commentaire à propos de Leconte de Lisle et retenu pour sa seule poésie. Ce sera d'ailleurs une constante de la critique décadente que de ne mentionner que le poète, laissant de côté le romancier, le dramaturge et l'essayiste. Récusant tant « le côté Orient et patriarche » que « le côté bonne d'enfant et grand-père »<sup>19</sup>, le héros de Huysmans ne conserve de Hugo que le recueil des *Chansons des rues et des bois*, loué pour « l'impeccable jonglerie de sa métrique » et pour ses « tours de force »<sup>20</sup>. L'absence de considérations sur la langue du poète, dans un roman qui accorde une telle attention à la langue, ne peut que surprendre ; pour Huysmans amoureux de Verlaine et Mallarmé, nul doute que Hugo soit « hors jeu » ; tout juste le romancier réussit-il à suggérer une figure clownesque, destinée à faire fortune dans la représentation décadente du poète.

La pauvreté de cette première approche est largement confirmée par les articles consacrés à la même époque à Hugo et par leurs allusions à sa langue. Ils dépassent rarement en effet le niveau de l'allusion, souvent perfide, ou tendent à susciter le rire par des procédés assez faciles, au nombre desquels la citation de morceaux choisis connaît un succès tout particulier. Ce caractère presque systématique du recours à l'allusion suggère une sorte de connivence quant à Hugo, un fond commun sur lequel le journaliste et son lecteur peuvent se retrouver, sans qu'il soit besoin d'épiloguer. La récurrence des mêmes allusions témoigne par ailleurs de la faible implication de l'écrivain ou du journaliste : loin d'élaborer une réflexion personnelle, la plupart d'entre eux semble vouloir se contenter d'une vulgate. Toutes choses qui attestent un intérêt réduit pour le poète que la France enterre.

La langue dans ces textes est abordée comme partie d'un ensemble qui comprend aussi le style et le vers. Les remarques strictement linguistiques s'articulent ainsi sur des considérations sur le renouvellement de la versification ou sur les débauches de métaphores et d'antithèses en quoi se résume pour la plupart des critiques le style hugolien. S'agissant de la langue, on s'accorde à reconnaître le « génie des mots »<sup>21</sup> qui serait propre à Hugo, non sans citer souvent la « Réponse à un acte d'accusation » des *Contemplations* qui

---

19. *A rebours*, ouv. cité, p. 308.

20. *Ibid.*

21. Edouard Rod, « Victor Hugo », *Revue contemporaine*, juin 1885, p. 176.

témoigne de la volonté du poète de libérer la langue<sup>22</sup>. On peut s'étonner pourtant que telle réflexion provocante – « Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire » – ne suscite pas davantage de commentaires. De fait, la reconnaissance d'un « génie » spécifique de la langue ne s'assortit guère de remarques plus approfondies. Le comparant religieux ou le lexique sacré s'y imposent pourtant avec une certaine insistance : « paladin du mot »<sup>23</sup>, « miraculeux assembleur de mots »<sup>24</sup>, Victor Hugo domine par l'« effarante splendeur de son verbe »<sup>25</sup>. Rien de neuf dans ces propos, repris pour l'essentiel de la critique aurevillienne qui marque de son empreinte toute la critique contemporaine et plus particulièrement les textes des auteurs proches de la décadence. Barbey déjà soulignait ce « génie des mots »<sup>26</sup>, cette qualité d'être « artiste en mots »<sup>27</sup>, et désignait Hugo comme « philologue » : « Victor Hugo, qui a le génie des mots – et c'est même là tout son génie –, est bien mieux qu'un philologue savant : c'est un philologue intuitif »<sup>28</sup>.

Reste que la critique, qui lui n'est pas philologue, hélas, ne va pas beaucoup plus avant dans cet « art » des mots.

C'est aussi que la consécration de la langue apparaît comme un élément d'une rhétorique pleine de duplicité, qui vise à anéantir les prétentions du poète à la pensée. Les formules qui reconnaissent en Hugo un magicien des mots servent d'ordinaire de prélude à de sévères constatations quant à l'inanité du contenu des poèmes. *A rebours* oppose Hugo à Stendhal comme « la forme privée d'idées aux idées privées de forme »<sup>29</sup>. Ce jugement, répandu au point d'apparaître comme un lieu commun de la critique décadente de Hugo, est fixé dès Barbey lisant *Les Contemplations* comme une « hémorragie (sic) de

---

22. *Les Contemplations*, I, 7, « Bouquins », vol. « Poésie II », p. 263.

23. Fagus, « Le Génie de l'hallucination », *La Plume*, mars 1902, numéro du centenaire, p. 280.

24. Léon Daudet, « Quelques remarques sur Victor Hugo », *Nouvelle Revue*, 1er août 1893, p. 634.

25. Charles Doury, « Le Maître », *Ibid.*, ouv. cité, p. 286.

26. Barbey d'Aurevilly, « Les Misérables », *Le Pays*, les 19 avril, 28 mai, 9 juin, 13 et 22 juillet 1862, repris dans *Victor Hugo*, Paris, Crès, 1922, p. 67 : « Victor Hugo, qui a le génie des mots – et c'est même là tout son génie ». On lit encore dans « La Légende des siècles », *Constitutionnel*, le 12 mars 1877, in *Victor Hugo*, ouv. cité, p. 167 : « La magie des mots n'empêche pas le déchet des choses. »

27. Barbey d'Aurevilly, « L'Homme qui rit », *Nain jaune*, les 25 avril et 23 mai 1869, in *Victor Hugo*, ouv. cité, p. 215.

28. Barbey d'Aurevilly, « Les Misérables », ouv. cité, p. 67.

29. *A rebours*, ouv. cité, p. 309.

mots sans idées »<sup>30</sup>. La connotation explicitement négative de la métaphore médicale<sup>31</sup> est confortée par la définition aurevillienne de la critique idéale comme critique d'idées, fondée sur l'analyse de la pensée et relativement indifférente au style<sup>32</sup>. Priver ainsi Hugo de pensée le disqualifie si gravement que l'aveu d'un maniement habile de la langue ne l'en relève pas – bien au contraire. Cette dissociation du mot et de la pensée connaît un large succès dans la critique décadente. Stuart Merrill, qui pourtant chante Hugo, n'en tient pas moins à proclamer à propos de la préface d'*Hernani* que « Les mots accumulés y cachent l'idée morte », ajoutant comme si cela allait de soi que « C'est également méconnaître Victor Hugo que de lui prêter une trop profonde pensée »<sup>33</sup>. La même année, dans une brève note par ailleurs extrêmement élogieuse, Remy de Gourmont confesse que « Si la pensée avait égalé chez lui le génie verbal, il eût été un dieu et il faudrait l'adorer<sup>34</sup>. » La valorisation de la langue semble ne valoir que comme prétexte et outil à dépréciation de la pensée, conformément à la méfiance idéologique que je mentionnais plus haut.

Il y a pourtant quelque chose de paradoxal à souligner la richesse de la langue tout en mettant en cause la réalité de la pensée qui s'y attache. Aussi la reconnaissance de cette richesse est-elle souvent contrebalancée de termes négatifs qui tempèrent ce génie même. Deux processus distincts sont à l'œuvre, soit que l'écrivain s'en prenne à la grossièreté de la langue de Hugo, soit que, plus radicalement, il lui dénie jusqu'au sens. C'est ainsi que Barbey, faisant preuve d'une rare pudeur, relève le scandale du cochon – « J'ai nommé le cochon par son nom ; pourquoi pas ? »<sup>35</sup> – qui fait trébucher Hugo « dans la langue osée et plate des goujats »<sup>36</sup>, preuve *a posteriori* que le mélange du sublime et du grotesque reste éminemment subversif, et d'une survivance de la hiérarchie de mots que Hugo entendait défaire. De manière plus attendue, on revient à l'occasion sur le « merde » des *Misérables* ; ce précédent célèbre est invoqué par un long article du *Scapin*, plaisamment consacré par son titre à « Un mot nouveau » et

---

30. Barbey d'Aureville, « Les Contemplations », *Le Pays*, les 19 et 25 juin 1856, in *Victor Hugo*, ouv. cité, p. 130.

31. Sur cette métaphore, voir infra.

32. Sur cette question, voir Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, « Barbey d'Aureville critique de roman », *Revue Barbey d'Aureville*, n° 18, à paraître.

33. Stuart Merrill, « Victor Hugo », *La Plume*, mars 1902, ouv. cité, p. 258.

34. Remy de Gourmont, « Victor Hugo patron de la langue française », *La Plume*, ouv. cité, p. 262.

35. Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », ouv. cité, p. 41.

36. Barbey d'Aureville, « Les Contemplations », ouv. cité, p. 116.

déroulant une suite de variations sur le verbe « merdoyer »<sup>37</sup>. Pourtant ces réflexions, peut-être tout simplement parce qu'elles exigeraient une lecture, si parcellaire et fragmentaire soit-elle, restent résiduelles. Plus que des exemples particuliers, c'est un regard d'ensemble qui s'impose le plus souvent. Lue comme une langue étrangère, la langue de Hugo est désignée comme malade ou monstrueuse, si même elle n'est pas privée de sens.

### Etrangeté, monstruosité et non-sens

L'étrangeté de la langue de Hugo frappe au premier chef les décadents. Il est symptomatique que Judith Cladel, dans le numéro commémoratif que *La Plume* consacre au poète en 1902, le compare à Dante ou Shakespeare, éloignés par le temps autant que par l'espace :

Il n'y a pas vingt ans qu'il est mort et sa grande voix nous arrive d'un très profond passé ; son œuvre ne nous apparaît guère comme contemporaine [...] le poète règne sur nous de presque aussi loin que Shakespeare ou le Dante<sup>38</sup>.

Dans un esprit semblable, de nombreux critiques comparent la langue de Hugo à celle de Ronsard. La perspective peut être dépréciative, comme dans le cas de Barbey qui place l'imitation au principe des efforts linguistiques des deux poètes :

Le poète des *Contemplations* est le Ronsard du XIX<sup>e</sup> siècle, un Ronsard en second, chef, comme l'autre Ronsard, d'une école qui n'a pas vécu. Ronsard se crut un inventeur parce qu'il *grécisait* en français. – Et Hugo se croit inventeur à son tour, et un inventeur colossal, parce qu'il a trouvé quelques formes perdues du XVI<sup>e</sup> siècle. Imitation et archaïsme des deux côtés<sup>39</sup>.

Mais la comparaison sert le plus souvent d'éloge, quand Moréas par exemple proclame : « Un poème de Ronsard ou de Hugo c'est de l'art pur<sup>40</sup>. » La tonalité importe moins pourtant que la nature même

---

37. Jean Courfeyrac, « Un mot nouveau », *Le Scapin*, 1er mai 1886, p. 103-105.

38. Judith Cladel, sans titre, *La Plume*, mars 1902, p. 294-295.

39. Barbey d'Aurevilly, « Les Contemplations », ouv. cité, p. 115.

40. Jean Moréas in *Enquête sur l'évolution littéraire*, notes et préface de Daniel Grojnowski, Vanves, Thot, 1984, p. 92.

du rapprochement, qui renvoie doublement la langue de Hugo à l'étrangeté par l'évocation de Ronsard, poète renaissant qui lui-même « grécisait ».

Remontant plus haut dans l'histoire, Hugo ramène aux épisodes barbares. Les « barbaries de langage »<sup>41</sup> que Barbey reconnaît dans les poèmes sont prétexte à en dévaluer de nouveau la philosophie, cet humanitarisme qu'exècre le critique et qui, lui, est bien de son temps<sup>42</sup> ; mais elles désignent aussi en Hugo un de ces hommes de génie malheureusement égarés comme Barbey lui-même dans un XIX<sup>e</sup> siècle qui n'est pas à leur mesure. Surtout le rappel de temps mal connus et confinant au mythe, engage la curiosité et dessine un univers aux marges du réel et d'un inconnu fantasmatique. L'hypothèse d'une poésie originelle et d'une langue sacrée affleure, sans que la critique contemporaine consente pourtant à la mobiliser tout à fait.

Les métaphores soulignent cette tentation très présente dans les textes contemporains. Ce n'est évidemment pas un hasard si la langue de Hugo suscite autant d'allusions au monde des héros et des dieux. « Turgescence de Titan raté »<sup>43</sup>, langue que parlerait « Polyphème »<sup>44</sup>, le caractère bizarre et potentiellement supérieur de cette langue contamine jusqu'aux efforts des disciples du poète qui pénètrent à sa suite dans un univers mythique, comme Adoré Floupette et ses camarades qui du temps de leur jeunesse romantique adoptèrent « la note Titanesque et Babylonienne. Nous tendions nos muscles, nous étions cyclopéens »<sup>45</sup>. Langue des héros condamnés, la langue de Hugo n'est pourtant qu'une perversion de la langue originelle qu'elle évoque sans l'accomplir. Babel guette avec son poids d'incompréhensions : Floupette reconnaît qu'à la suite de Hugo, « pour un rien nous aurions rebâti la tour de Babel »<sup>46</sup> ; mieux encore pour Barbey « Victor Hugo n'a qu'une langue et il est sa tour de Babel

41. Barbey d'Aurevilly, « Les Contemplations », ouv. cité, p. 139

42. Barbey d'Aurevilly, « La Légende des siècles », ouv. cité, p. 152-153 : « Malhabile à mâcher les langues déliées et molles des époques subtiles et énervées, il n'a de naturel, de sonorité, de mordant dans l'étendue de sa voix que quand il recule de son temps en ces temps que l'insolence des civilisations appelle barbares. Pour ces raisons, il est essentiellement moyen-âge. [...] Etre moderne, parler moderne, bayer aux corneilles modernes, comme les gaupes humanitaires du Progrès indéfini, n'est pas seulement un contresens pour Hugo : c'est un rapetissement de son être. »

43. Barbey d'Aurevilly, « Les Contemplations », ouv. cité, p. 116-117.

44. Alfred Nettement, *Victor Hugo*, Paris, Vallée, 1862, p. 15.

45. *Les Délivrescences*, ouv. cité, p. 28.

46. *Ibid.*

à lui seul »<sup>47</sup>. Incarnation de la perte de la pureté originelle et de la rencontre désordonnée et brutale des langues, Hugo propage une langue marquée du sceau de la maladie.

« Apoplectique » et « hémorragique », sa langue se situe ainsi dans un parcours nosographique qui est celui-là même de la contemporanéité : « Dans ce volume, l'artiste périt défiguré, enflé, énorme [...] ; il meurt d'une hémorragie de mots sans idées<sup>48</sup>. Et « c'est toujours les mêmes conceptions, informes ou difformes à force de vouloir être grandioses, et la même manière apoplectique ou hémorragique de les exprimer<sup>49</sup>.

La comparaison avec Quasimodo en souligne la dimension tératologique :

Mais je l'ai dit, la distinction entre les deux imaginations devait être faite : Hugo n'a presque exclusivement que celle des mots. Il l'a au point que, bien souvent, il s'enivre d'eux jusqu'au vertige, et qu'il ressemble alors au Quasimodo de son invention, enfourchant la cloche de Notre-Dame et devenant fou du mugissement d'airain qu'il a sous lui et qui lui remonte au cerveau. Si on ouvrait celui de Hugo, on le trouverait peut-être noyé dans les mots<sup>50</sup>.

Dangereux supplément, cette langue s'adonne à des pratiques coupables : les substantifs s'y « accouple(nt), ce qui est péché contre nature dans la langue »<sup>51</sup>. Or barbarie, maladie et perversions sont les métaphores que les décadents se plaisent à appliquer à leur propre pratique ; elles tempèrent donc et corrigent l'impression d'étrangeté que donne la langue de Hugo ; surtout, elles suggèrent par-delà les divergences la reconnaissance d'une parenté sur le terreau de laquelle on verra travailler la décadence.

Reste que l'appariement aux langues étrangères, au mythe et au monstrueux s'accomplit dans la dénonciation du non-sens. Son petit nom à grand succès est « galimatias » :

---

47. Barbey d'Aurevilly, « Les Contemplations », ouv. cité, p. 146.

48. *Ibid.*, ouv. cité, p. 130.

49. Barbey d'Aurevilly, « Quatrevingt-treize », *Constitutionnel*, le 9 mars 1874, in Victor Hugo, ouv. cité, p. 231.

50. Barbey d'Aurevilly, « La Légende des siècles », ouv. cité, p. 168.

51. Barbey d'Aurevilly, « Les Contemplations », ouv. cité, p. 129. Edouard Rod souligne de la même manière dans son « Victor Hugo » de la *Revue indépendante* en 1885 comment Hugo « se plaît à accoupler des mots qui peuvent à bon droit s'étonner d'être ensemble » (ouv. cité, p. 175).

L'auteur appelle lui-même ce qu'il fait [...] « un roman dont le premier personnage est l'infini et le second, l'homme ». Mais c'est le galimatias qui est infini ! Voilà le premier personnage du roman. Le second... je ne le connais pas<sup>52</sup>.

De « l'infini » au « galimatias », le transfert ne s'opère pas seulement d'un mot à un autre, mais aussi de l'idée au mot ou de la chose à la langue, pour tout dire de la philosophie ou de la prétention philosophique au non-sens d'une langue qui ne parlerait que d'elle-même. Ailleurs, à propos de *L'Homme qui rit*, Barbey parle de « barbouillade et amphigouri »<sup>53</sup>. On multiplierait les exemples de cette critique qui, à la suite de Barbey, accuse Hugo de se payer de mots. Quelques-uns suffisent pour faire entendre la charge négative qui pèse contre la langue du poète. Au « galimatias », Edouard Rod préfère « l'amas », moins judicieux en ce qu'il ne renvoie pas directement à l'univers linguistique, mais de ce fait plus fortement dépréciatif :

si l'on cherche à pénétrer la substance de l'œuvre immense de Victor Hugo, si l'on examine les charpentes qui soutiennent ce prodigieux amas de phrases et de mots, les idées, on sera tout d'abord étonné de leur faiblesse et de leur pauvreté<sup>54</sup>.

Ernest Reynaud dans *Le Décadent* invente un « abracadabrantique puffiste », tandis que d'autres s'attachent, plus lourdement, à la « phraséologie étourdissante », au « verbiage grandiloquent »<sup>55</sup> ; en ce sens Hugo n'est plus un génie de la langue, mais un « génial bafouilleur » comme dit Aurier interrogé par Huret en 1891<sup>56</sup>. Du « génie du mot » au « génie de l'hallucination », telle est la conclusion amusée d'un journaliste dans le numéro consacré par *La Plume* au centenaire de la naissance : « il s'englué dans ce galimatias étrange fort exactement pastiché par André Gill dans *La Muse à Bibi* : "Tout est rien, rien est tout : toutou (pauvre chien)" »<sup>57</sup>.

---

52. Barbey d'Aureville, « Les Misérables », ouv. cité, p. 29.

53. Barbey d'Aureville, « L'Homme qui rit », ouv. cité, p. 219.

54. Edouard Rod, « Victor Hugo », ouv. cité, p. 166-167.

55. Paul Lafarge, *La Légende de Victor Hugo*, Jacques éd., 1902, p. 55.

56. M.-G. Aurier, in Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, ouv. cité, p.129.

57. Fagus, « Le Génie de l'hallucination », *La Plume*, mars 1902, numéro du centenaire, p. 281.

Au terme de ce parcours, le poète se voit doublement vidé de sa substance : si le génie verbal a pu dans certains cas servir de caution sans conséquence à une réduction idéologique, il n'en est pas moins vivement contesté lui-même. « Impeccable jonglerie », « tours de force »<sup>58</sup> : la « magie » du verbe hugolien en touche certes plus d'un ; mais nombreux sont ceux qui, la privant de sens, s'accordent à la renvoyer au cirque, comme son univers naturel. L'apothéose de Hugo ne doit pas tromper : elle est assomption du saltimbanque, sacre du clown qui joue avec les mots. Un poème de M. Réja, publié lui aussi à l'occasion du centenaire, opère cette dégradation du poète en trois strophes dont voici les deux premières :

Victor Hugo, géant de baudruche, histrion  
Magnifique, drapé dans l'or et les paillons  
Comme dans un manteau d'imperator,  
Tu as clamé ton verbe à tous les carrefours,  
Et la tempête des clairons et des tambours  
Que tu as déchaînée, intrépide et sonore,  
A fait de toi le roi du cirque, un immortel et presque un dieu.

Clown formidable dont la faconde et le jeu  
Moulaient l'esprit des populaces,  
Clown rare qui de sa verve jamais lasse  
Habillant l'univers de falbalas et d'oripeaux  
Imprima sur le monde à tout jamais sa trace  
Avec des mots.

Du génie de la langue au génie du cirque, de l'assomption à la consécration clownesque, la décadence se livre à une « désacralisation » du poète qui demeure pourtant ambiguë. Le cirque peut bien renvoyer du côté du grotesque : il est aussi un comparant privilégié de la pratique littéraire contemporaine qui se défie des envols lyriques des générations précédentes et d'un sacre du poète dont elle dénonce le modèle religieux. Si la décadence dresse comme on l'a souvent constaté un « portrait de l'artiste en saltimbanque »<sup>59</sup>, force est d'admettre que la dégradation de Hugo n'en est peut-être pas une et que l'intérêt pour le modèle hugolien est plus grand qu'il n'y paraît au premier abord. La récurrence des mêmes métaphores

---

58. *A rebours*, ouv. cité, p. 308.

59. Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Flammarion, collection « Champs », 1983.

tératologiques et sexuelles pour figurer la langue de Hugo et la langue de décadence atteste la parenté entre les deux univers. Sans doute serait-il même plus juste de dire qu'elle la construit, conformément aux intuitions de la critique aurevillienne faisant de Hugo, selon la formule bien connue, « cet empereur de notre décadence littéraire »<sup>60</sup>. Une appropriation de Hugo par la décadence se laisse deviner sous deux formes privilégiées, soit que le décadent impressionné par la langue de Hugo s'efforce de la parler, soit qu'il revendique le modèle hugolien pour penser la décadence.

### Quand la décadence parle la langue de Hugo

Il est amusant de noter que la critique même la plus virulente de Hugo s'opère souvent dans des termes et des formes qui évoquent de très près l'art du poète et suggèrent une contamination du critique par la langue qu'il fustige. Cette perversion fut dénoncée très tôt par Barbey, dont il n'est pas certain pourtant qu'il n'y ait pas lui-même cédé quelque peu. Dans l'article consacré à « La Légende des siècles », il fustige les « réclamiés » :

Des *réclamiés* splendides, il est vrai ! Ils se sont mis sur ce pied d'être splendides, comme on prend des habits de fête pour faire plus d'honneur à quelqu'un. Ils ont même pris leurs accoutrements de gala au vestiaire de Victor Hugo, afin de rendre leur magnificence plus flatteuse. Ils ont mis les culottes de leur empereur... Ils ont crocheté... son dictionnaire, pour parler de lui avec ses propres mots. Rude tâche que de vouloir parler cette langue qui éventre tout et s'éventre elle-même. De pauvres diables s'en sont crevés<sup>61</sup>.

Tout se passe en effet comme si, pour parler de Hugo, il fallait parler Hugo, entrer dans son univers et reproduire les excès qu'on dénonce. Il est fascinant de voir par exemple comment Léon Daudet se fait mythologique et grandiloquent pour écrire sur celui qu'il désigne, en l'espace de quelques lignes, tout à la fois comme pythonisse, magicien, volcan et dieu, à grand renfort de métaphores elles aussi empruntées à l'œuvre :

---

60. Barbey d'Aurevilly, ouv. cité, p. 231.

61. Barbey d'Aurevilly, « La Légende des siècles », ouv. cité, p. 162.

Le plus miraculeux assembleur de mots, tel nous apparaît bien Victor Hugo. [...] Il use de tous les procédés, l'assonance, l'allitération, le calembour et aboutit à ces trouvailles magiques qui réunissent en un seul vers comme un aspect nouveau des choses, écrivent sur le seuil du temple leur petite réponse sibylline. Et sans cesse le trépied fonctionne, couronné de vapeurs verbales ; la pythonisse est toujours prête. [...] Quand il s'embarque tête nue sur l'océan des phrases bruissantes, c'est là qu'il est le plus beau, le Dieu hardi du romantisme. [...] / Volcan en perpétuelle éruption, il lance des comparaisons étincelantes, des figures emblématiques ; chacune de ses œuvres est une coulée de laves qui se refroidissent en cathédrales. Les jeux du hasard et de la flamme deviennent ogives, clochers, mascarons et ciselures, double labeur de géant et d'orfèvre, de lanceur de fresques et de miniaturiste<sup>62</sup>.

L'effort d'assimilation est tel qu'on croirait pour un peu se trouver devant le « galimatias » dénoncé. Lors même qu'il affirme que Hugo se paie de mots, le décadent se laisse souvent lui-même enivrer et succombe lui aussi sous les mots<sup>63</sup>.

Force est pourtant de constater qu'à côté de la profusion de poèmes à la gloire de Hugo qui occupent notamment la plus grande partie de la presse commémorative, les « à la manière de » qui seraient une autre possibilité, plus subtile, d'aborder la question de la langue, demeurent rares au point que les journaux préfèrent d'ordinaire reproduire des textes plus anciens, tel le « Harnali ou la contrainte par cor », repris dans le numéro du 1<sup>er</sup> novembre 1886 du *Scapin*. A côté de très nombreux poèmes « A Victor Hugo »<sup>64</sup>, le numéro du centenaire de *La Plume* ne contient ainsi qu'un pastiche, celui Tristan Legay qui réécrit « Le Doigt de la femme » des *Chansons des rues et des bois*, devenu sous sa plume « Le Doigt de Zoïle ». Mais de telles expériences, plus encore des poèmes comme « La Fin » de Tristan Corbière, réécriture parodique d'« Oceano Nox »<sup>65</sup>, demeurent exceptionnels.

---

62. Léon Daudet, « Quelques remarques sur Victor Hugo », *Nouvelle Revue*, 1er août 1893, p. 635-637.

63. Barbey d'Aurevilly, « Les Contemplations », ouv. cité, p. 130 : « Il meurt victime des mots » ou encore « La Légendes des siècles », ouv. cité, p. 168 : « on le trouverait peut-être noyé dans les mots ».

64. Voir par exemple ceux de Adolphe Retté, de Saint-Pol Roux, de Louis Le Cardonnel, de Jammes, de Georges Pioch... Mais on pourrait mentionner dans le même esprit et dans le même numéro le « Chant séculaire de la jeunesse à Victor Hugo » de Paul Souchon, le poème « Au génie de Victor Hugo » de Marinetti...

65. Tristan Corbière, « La Fin », in Gens de Mer, *Les Amours jaunes*, in *Cros, Corbière, Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970, p.847.

## Du galimatias à l'insenséisme

Il est notable en revanche que les textes de fondation tant du symbolisme que de la décadence se réfèrent en dernier ressort à Hugo, et plus précisément à son maniement de la langue, accréditant ainsi l'appréciation, en 1902, du philologue Gourmont qui voit en Hugo le « patron de la langue française » libérée par « la démolition de la vieille geôle du Goût que Voltaire appelait un temple »<sup>66</sup>. Même si Hugo n'apparaît guère chez Huysmans non plus que dans la plupart des romans contemporains, *L'Enquête sur l'évolution littéraire* de Huret tempère l'indifférence à son endroit. Car elle lui accorde une place d'autant plus remarquable que cette série d'interviews, en raison même de la diversité des auteurs interrogés, peut prétendre saisir un état de la littérature en 1891. Parmi les contemporains cités dominant sans surprise Zola, largement en tête de toutes les occurrences (67), suivi d'assez loin par Moréas (53), Verlaine (49) et Mallarmé (45) ; au nombre des précurseurs immédiats, on nomme Goncourt et Hugo, à égalité avec 39 occurrences, puis Flaubert (27) et loin derrière Balzac (18). Seuls trois des groupes distingués par Huret<sup>67</sup> évoquent Hugo dans une proportion significative : les « Mages » retiennent un Hugo ésotérique dont l'intérêt majeur est d'accréditer l'idée du caractère sacré de la langue poétique ; les Parnassiens s'intéressent pour l'essentiel au vers ; quelques-uns des symbolistes et décadents parlent longuement du poète. C'est le cas surtout de Mallarmé et de Moréas, le premier s'attachant en priorité au style et au vers, tandis que le second prend pour modèle le renouveau linguistique apporté par Hugo.

Née de la critique aurevillienne, l'idée d'une parenté de la langue de Hugo avec celle d'une décadence sera en effet reprise par la nouvelle « école ». Elle était séduisante puisque cette hypothèse promettait aux décadents des lendemains chantants et plaçait à leur

---

66. Remy de Gourmont, « Victor Hugo patron de la langue française », *La Plume*, mars 1902, p. 262. L'entrefilet est à peu près contemporain des réflexions de Gourmont dans *Esthétique de la langue française*, Paris, Mercure de France, 1899 dont il restitue l'hypothèse.

67. Les interviews auxquelles se livre Huret sont organisées en séries. Le journaliste a distingué des tendances dans lesquelles il classe les écrivains qu'il interroge. Il reconnaît ainsi : les Psychologues, les Mages, Symbolistes et décadents, Naturalistes, Néo-réalistes, Parnassiens, Indépendants, enfin les Théoriciens et Philosophes.

horizon une apothéose semblable à celle de Hugo. Ce « pari » singulier est suggéré par Moréas dans sa réponse à Huret. Le poète s'y réclame sans détour de Hugo. Son projet de réformer la langue par retour aux « sources de l'idiome roman »<sup>68</sup> est légitimé par le renouvellement opéré naguère dans le vocabulaire par les romantiques et singulièrement par Hugo<sup>69</sup>, tandis que l'espoir d'un succès égal perce dans le sacrifice de soi aux belles lettres qu'il entend consentir à la manière du poète : « Mais je tiens, au sacrifice de ma tranquillité personnelle, à assumer, pour le progrès des Lettres françaises, une lutte analogue à celle entreprise par Victor Hugo et ses amis. »<sup>70</sup>

Tant d'abnégation fit sourire...<sup>71</sup>. Plus que la prétention pourtant, ce qui frappe dans le propos de Moréas est la conception biologique de la langue et le lien posé entre vie de la langue et vie de la littérature. La langue de Hugo fut « savoureuse » ; elle est désormais trop vieille et doit être remplacée par une autre, mais qui accomplira le même geste que son ancêtre ; la rupture romantique se reproduit dans la substitution linguistique qui constitue le passage du romantisme à l'esthétique nouvelle.

La plupart des textes qui s'intéressent à la langue de Hugo et tentent de situer par rapport à elle le renouveau qu'apporterait la décadence s'articulent sur une réflexion du même type, fondée sur la double hypothèse que les langues sont mortelles et que l'existence des écoles littéraires est tributaire de la leur. Le manifeste de fondation du « décadisme » par Anatole Baju s'inscrit de manière tout à fait remarquable dans cette perspective. Immédiatement après l'appel « Aux lecteurs » qui définit la notion de décadence, le journal propose une série de poèmes et une « Chronique » de Louis Viriate, dans laquelle apparaît le nom de Hugo, première référence littéraire mentionnée dans ce *Décadent*. Le prétexte en est précisément linguistique, puisque la chronique se déploie comme une déploration parodique de la mort de la littérature romantique et de la langue de

---

68. Jean Moréas, dans l' *Enquête sur l'évolution littéraire*, ouv. cité, p. 90.

69. *Ibid.*: « Je suis le seul à réclamer un renouveau de la langue poétique, un retour aux traditions, un style retrempe aux sources de l'idiome roman. Voilà trop longtemps que nous vivons sur le vocabulaire romantique ! Ce vocabulaire parut savoureux (il l'était) à l'époque de son éclosion. »

70. *Ibid.*, ouv. cité, p. 93.

71. Voir par exemple la réponse de Zola à la même *Enquête*, ouv. cité, p. 156 : « Qu'est-ce que c'est que Moréas ? Qu'est-ce qu'il a donc fait, mon Dieu, pour avoir un toupet aussi énorme ? Victor Hugo et moi, moi et Victor Hugo ! A-t-on idée de cela ? N'est-ce pas de la démence ? »

Hugo, si étroitement mêlées qu'il est difficile de faire la part de ce qui revient à l'une ou à l'autre :

O fragilité des productions humaines ! Où est cette belle littérature d'antan, riche, ondoyante, mélancolique, voluptueuse connue sous le nom de Romantisme ?

Elle est à l'égout.

Est-ce possible ? O néant ! O baudruche crevée d'un coup d'épingle.

La langue de Victor Hugo, de Musset, de Lamartine, Gautier et tant d'autres s'est donc tellement banalisée, tellement aveulée, tellement abjectée, qu'il n'y a plus maintenant dans aucune langue un vocable – si dégoûtant soit-il pour la nommer :

O Waterloo, je pleure et je m'arrête, hélas

Le romantisme lui aussi a été waterlopipé. C'est la destinée. Rien d'éternel. Les littératures succèdent aux littératures sans interruption de la même manière que les jours et les nuits se succèdent<sup>72</sup>.

Marqué par l'emphase, par la parodie de l'élan lyrique – anaphore du « ô » de déploration –, mais aussi par un jeu manifeste avec le style de Hugo que tentent de reproduire la phrase brève formant paragraphe et l'accumulation des épithètes, ce bref passage s'organise autour de l'étrange création linguistique, qui fait du romantisme un mouvement « waterlopipé » avant de soutenir que tel est le destin de toute littérature. Waterloo renvoie à la gloire de Hugo tout en laissant entendre la débâcle impériale. L'affleurement des *Misérables* (II, 1 ; V,2) et des *Châtiments* (« L'expiation » ; « L'égout de Rome »), la disposition du texte et l'invention de cet alexandrin mimétique dressent l'épopée hugolienne à l'horizon du texte, défaite pourtant par ce mot-valise qui suggère que les dés – linguistiques – sont pipés. Mais l'alliance de « Waterloo » et de « piper » intègre elle-même l'union du sublime et du grotesque, élément fondateur de l'esthétique hugolienne. Sous le rire de surface, Waterloo désigne le désastre d'une littérature et d'une langue vouées à disparaître, tandis que le mot qui dit leur anéantissement semble lui-même condamné ; de fait, le *Petit Glossaire* l'ignore. Comme les grognards, les langues meurent, « jetées à l'égout ». Tout ceci désigne la chronique de Viriate comme le pendant nécessaire de l'enthousiaste appel au lecteur de Baju exigeant une langue nouvelle. L'un présente le versant positif de l'aventure, naissance d'un mouvement littéraire et d'une langue,

---

72. Louis Villatte, « Chronique littéraire », *Le Décadent*, 10 avril 1886, ouv. cité, p. 3.

« dogme élixirisé » et « verbe quintessencié » ; l'autre sous son masque plaisant en énonce la fatalité.

Sur un mode plus didactique la réflexion sur l'innommable complète les leçons du jeu de mots. La chronique de Viriate affirme qu'une langue meurt lorsqu'elle devient innommable, « tellement banalisée, tellement aveuïe, tellement abjectée, qu'il n'y a plus maintenant dans aucune langue un vocable – si dégoûtant soit-il pour la nommer » ; or le premier article du journal a placé la décadence elle-même sous le signe de l'innommable, en multipliant les propositions pour nommer la nouvelle école sans parvenir à s'arrêter à aucune. La juxtaposition des deux textes vaut ainsi comme confrontation de deux innommables unis dans un même destin, celui d'une langue et d'une littérature encore à naître et celui d'une langue et d'une littérature mortes, fœtus et cadavre également marqués par l'absence de sens qui rend vaine toute nomination. De la triviale « baudruche crevée » qu'est la langue de Hugo aux inspirés « orbes stellaires de la déliquescence »<sup>73</sup>, une même lacune triomphe en effet. Le « Waterloo linguistique » saisi par le jeu de mots figure analogiquement le destin de la littérature décadente, dans la mesure où elle se refuse à produire du sens. Décadisme, décadence ou déliquescence(s) : après Hugo et sur le modèle de son « galimatias », la littérature contemporaine s'offre comme quête d'un impossible mot juste, pure jouissance verbale.

### Littérature et plaisir des mots

Promesse d'apothéose ou chronique d'une mort annoncée : le jeu avec la référence hugolienne fonde la réflexion contemporaine sur le texte et place en perspective l'évolution de ce qui n'est pas encore une « école » littéraire. Si la décadence choisit de se regarder au miroir de la langue de Hugo, ce n'est pas paradoxalement parce qu'elle trouve au poète des qualités admirables ou lui reconnaît une supériorité incontestable. La construction d'une parenté entre langue de Hugo et langue de décadence passe par une première mise à distance, qui souligne l'éloignement de cette langue ; étrangère, barbare, incompréhensible, la langue de Hugo ne peut devenir miroir qu'au prix de cet éloignement qui la vide de toute signification et en fait une variation sur l'art pur. Tous les discours de dénigrement participent à

---

73. Anatole Baju, « Le Décadisme », *Le Décadent*, 20 novembre 1886, ouv. cité, p. 1.

ce mouvement qui culmine dans les protestations de non-sens et de charlatanisme. Cette désacralisation à laquelle les exagérations et les excès même du poète semblent conférer une légitimité contribue à le rapprocher d'une littérature qui se pense dans une sorte de *no man's land* littéraire, récusant la tradition et se refusant dans le même temps à fonder une modernité :

Les Décadents ne sont pas une école littéraire. Leur mission n'est pas de fonder. Ils n'ont qu'à détruire, à tomber les vieilleries et préparer les éléments foetusiens de la grande littérature nationale du XX<sup>e</sup> siècle<sup>74</sup>.

Comme Hugo promeut une langue sans idées, de même la décadence. Entre mort et balbutiements d'une nouvelle « littérature nationale » – dotée donc d'une langue riche de sens et qui incarne la nation – la réflexion sur Hugo poète cristallise les refus et les angoisses d'artistes qui se placent sous le signe de la « décadence » pour s'accorder le luxe de se payer de mots. A la suite du poète, la décadence se donne comme « l'expression, l'invention dans le verbe, [...] toute cette matérialité enflammée de mots et d'images qu'on peut ne pas aimer, mais dont on ressent la puissance »<sup>75</sup>. Le « galimatias » féconde « l'insenséisme », non-sens élevé à l'état de poétique.

---

74. Viriate, « Chronique littéraire », *Le Décadent*, ouv. cité, p. 3.

75. Barbey d'Aurevilly, « Les Misérables », ouv. cité, p. 21.

Où l'on passe d'un art  
à l'autre



## Édifices et personnages romanesques mêlés

Chantal BRIÈRE

Telle une veine dans le marbre, l'inspiration architecturale a laissé sa marque dans l'œuvre de Hugo. Tous les genres en témoignent, cependant ce « goût violent pour l'architecture », proclamé par Gringoire au livre X de *Notre-Dame de Paris*, trouve dans l'œuvre romanesque des formes d'expression diverses.

Les romans – en particulier celui de 1831 dont le titre impose la présence monumentale – font la part belle aux évocations d'édifices, réels et imaginaires, révélant le véritable amateur qu'est Hugo, à la fois compétent et inspiré. Compétent parce qu'il érige sa construction romanesque sur un savoir technique et une réflexion esthétique, mis au service du combat pour la préservation des monuments. Inspiré dans la mesure où, sa création visant à produire autant qu'à reproduire, le romancier découvre dans l'art architectural une analogie féconde avec son propre travail d'écriture, « une sorte de complicité ou de connivence d'artificialité, voire de collaboration épistémologique implicite », selon l'analyse de Philippe Hamon<sup>1</sup>.

La fiction romanesque, dans sa diversité, tire parti de la valeur sémantique de l'édifice, qu'elle le présente comme une concrétion du temps historique, comme une composition spatiale déterminant des situations et des parcours, ou qu'elle privilégie la création humaine à l'usage de l'individu et de la société. Ce dernier point retiendra notre attention.

Philippe Hamon a encore montré « cette propension du XIX<sup>e</sup> siècle à penser, dès le romantisme, le réel comme un emboîtement volumétrique d'iconothèques généralisé », emboîtement résumé par la formule « habit/habitant/habitat/habitudes »<sup>2</sup>. Nul doute que la plupart des édifices et des personnages présents dans les romans hugoliens

---

1. *Expositions. Littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, José Corti, 1989, p. 29.

2. *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, José Corti, 2001, p. 186.

s'imbriquent dans un tel réseau de représentations ; le titre de quelques chapitres l'annonce explicitement (« Tel maître, tel logis » ou « *Post corda lapides* » dans *Les Misérables*, « A maison visionnée, habitant visionnaire » dans *Les Travailleurs de la mer*), la contiguïté des livres III et IV de *Notre-Dame de Paris*, décrivant la cathédrale puis ses occupants, au cœur même de la composition romanesque, de même que le caractère interchangeable des descriptions associant un type d'architecture à un type de personnage : la splendeur baroque aux êtres maléfiques, la mesure à une humanité inquiétante et obscure.

Ce principe de ressemblance – être à l'image ou être l'image – qui rapproche l'homme et l'édifice et que justifient les récits du voyageur, comme un moyen de les connaître l'un par l'autre, « de l'extérieur à l'intérieur »<sup>3</sup>, ne suffit pas toujours à rendre compte de la teneur du lien qui s'instaure dans l'univers des romans, où parfois l'homme devient pierre et l'édifice prend forme humaine. Echange de nature, de forme, rupture dans « la chaîne qui commence à la pierre, dont l'homme est le milieu mystérieux, et dont les derniers chaînons invisibles et impalpables pour nous, remontent jusqu'à Dieu »<sup>4</sup>, cette consubstantialité tisse un entrelacs métaphorique qui réunit, sous le genre du portrait, les descriptions d'homme et d'architectures et raconte les étapes de leur destinée. A la faveur des processus de métamorphose que sont la pétrification et la personnification, personnages et édifices se mêlent.

## Portraits

### *Pétrification : statues, cariatides et pierres*

Figé en statue, le personnage garde les contours de l'apparence humaine, transformé en pierre de l'édifice, il disparaît dans la matière brute. Peu de statues renvoient à une notion esthétique, à l'exception d'Ethel qualifiée de « jolie statue » par le lieutenant d'Ahlefeld, ou de

---

3. « Pardonnez-moi, mon ami, de ne pas vous donner cette fois tous les détails locaux que j'aime et qui, selon moi, peignent l'homme, l'expliquent par son enveloppe et font aller l'esprit de l'extérieur à l'intérieur des faits. », *Œuvres complètes*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, sous la direction de Jacques Seebacher et Guy Rosa, *Le Rhin*, vol. « Voyages », p. 87. Toutes les références des œuvres de Victor Hugo renvoient à cette édition.

4. *France et Belgique*, *ibid.*, p. 641.

Dea, dont le corps innocemment dévoilé révèle « la statue féminine ébauchée », ébauche que voudrait achever Gwynplaine « comme un Pygmalion du rêve modelant une Galatée de l'azur »<sup>5</sup> et lui donner la perfection sculpturale d'Eve, incarnée par la duchesse Josiane. En réalité, le langage de la statuaire traduit l'absence de couleur, de mouvement, la défection des sens et de la sensibilité, selon une rhétorique assez conventionnelle.

La première comparaison apparaît dès *Han d'Islande* ; lorsqu'Ordener annonce sa décision de poursuivre Han, il découvre « sur le roc bruni par la mousse, Ethel pâle, comme une statue d'albâtre sur un piédestal noir »<sup>6</sup>. De même, les passagers de la *Matutina*, « pétrifiés »<sup>7</sup> dans leur corps à corps avec l'écueil ; ou encore, Gwynplaine, « pierre debout », « droit et sans mouvement »<sup>8</sup>, posé au bord de l'abîme. L'immobilité et l'impassibilité déshumanisent le personnage et le figent dans une posture. Javert, habituellement comparé à un animal féroce, perd toute expression au moment où il se découvre coupable d'avoir dénoncé M. Madeleine, son visage devient « simple comme du granit »<sup>9</sup>.

Les figures dominatrices s'apparentent à des monolithes. Lantenac, qui « semblait un homme de pierre »<sup>10</sup>, pose son regard froid sur le canon détaché qui menace de détruire la corvette ; Cimourdain, ayant prononcé la sentence de mort contre Gauvain, « redevint de marbre »<sup>11</sup> ; la duchesse Josiane exhibe sa beauté, comme un rêve de pierre, idole aux bijoux, perles, diamants, rubis, pierres aussi précieuses que dangereuses.

La minéralité agrège victimes et bourreaux. La scène sculptée du supplice d'Esmeralda se détache en saillie, comme en ronde-bosse, de la façade de la cathédrale :

Au moment où il parut au grand jour sous le haut portail en ogive, enveloppé d'une vaste chape d'argent barrée d'une croix noire, il était si pâle que plus d'un pensa, dans la foule, que c'était un des évêques de marbre agenouillés sur les pierres sépulcrales du chœur, qui s'était levé et qui venait recevoir au seuil de la tombe celle qui allait mourir.

5. *L'Homme qui rit*, vol. « Roman III », p. 599.

6. *Han d'Islande*, vol. « Roman I », p. 56.

7. *L'Homme qui rit*, p. 429

8. *Ibid.*, p. 762.

9. *Les Misérables*, vol. « Roman II », p. 163.

10. *Quatrevingt-Treize*, vol. « Roman III », p. 810.

11. *Ibid.*, p. 1053.

Elle, non moins pâle et non moins statue, elle s'était à peine aperçue qu'on lui avait mis en main un lourd cierge de cire jaune allumé ; [...].

Personne n'avait encore remarqué, dans la galerie des statues des rois, sculptée immédiatement au-dessus des ogives du portail, un spectateur étrange qui avait tout examiné jusqu'alors avec une telle impassibilité, avec un cou si tendu, avec un visage si difforme que, sans son accoutrement mi-parti rouge et violet, on eût pu le prendre pour un de ces monstres de pierre par la gueule desquels se dégorgeaient depuis six cents ans les longues gouttières de la cathédrale<sup>12</sup>.

Le personnage de pierre semble plus solitaire encore, représentant une épure de lui-même, un modèle : le religieux, la pénitente et le monstre. La stylisation les isole davantage du mouvement narratif.

Cependant, le langage de la sculpture n'exclut pas une forme de dramatisation lorsque le romancier décrit le processus de pétrification comme une métamorphose douloureuse, supplice d'une mort plus ou moins lente, et comme une malédiction qui ouvre le roman sur un arrière-plan religieux et mythologique. Explicitement évoqué dans *Quatrevingt-Treize*, le châtiment biblique infligé à la femme de Loth, statufiée pour avoir regardé Sodome en flammes, frappe le mendiant Tellmarch, contemplant l'incendie du hameau vendéen :

A en croire la légende biblique, un incendie regardé change une créature humaine en statue ; Tellmarch fut un moment cette statue. Le spectacle qu'il avait sous les yeux le fit immobile<sup>13</sup>.

Symboliquement, la malédiction s'était déjà abattue sur Frolo, brûlant de concupiscence. Son regard posé sur Esmeralda, lumineuse et vivante flamme qui danse, tourbillon de « plaques de métal », de « paillettes », de « mille étincelles », « resplendissante figure »<sup>14</sup>, laisse pénétrer en lui une lente et partielle pétrification. La scène fait l'objet d'une répétition lancinante, d'abord spectacle perçu par un regard extérieur, puis confession du personnage :

Et, à l'immobilité profonde de tout son corps, à peine agité par intervalles d'un frisson machinal, comme un arbre au vent, à la roideur de ses coudes plus marbre que la rampe où ils s'appuyaient, à voir le sourire pétrifié qui contractait son visage, on eût dit qu'il n'y avait plus dans Claude Frolo que les yeux de vivant<sup>15</sup>.

12. *Notre-Dame de Paris*, vol. « Roman I », p. 744 ; 746.

13. *Quatrevingt-Treize*, p. 853.

14. *Notre-Dame de Paris*, p. 728.

15. *Ibid.*, p. 674.

Je voulais fuir. Impossible. J'étais cloué, j'étais enraciné dans le sol. Il me semblait que le marbre de la dalle m'était monté jusqu'aux genoux. [...] Alors je tombai dans l'encoignure de la fenêtre plus roide et plus faible qu'une statue descellée<sup>16</sup>.

A la tradition biblique, la superstition populaire substitue des créatures diaboliques comme cet esprit Sabnac, « le grand marquis, le démon des fortifications » qui « change les hommes en pierres dont il bâtit des tours »<sup>17</sup>, auquel les bohémiens ont tôt fait d'identifier Quasimodo, monstre parmi les monstres.

Mythe antique et mythe littéraire se conjuguent. En la personne du *wapentake* venu quérir Gwynplaine, la justice anglaise surgit comme un monstre :

Cet homme était vêtu de noir avec une cape de justice. Il avait une perruque jusqu'aux sourcils, et il tenait à la main un bâton de fer sculpté en couronne aux deux bouts.

Ce bâton était court et massif.

Qu'on se figure Méduse passant sa tête entre deux branches du paradis<sup>18</sup>.

L'homme au bâton de fer immobilise ses victimes, paralysant du même coup les témoins du spectacle :

Sous ce rigide attouchement de la loi, Gwynplaine eut une secousse, puis fut comme pétrifié. [...]

Deux pétrifications, c'étaient ces deux filles. Elles avaient des attitudes de stalactites.

[...] et Gwynplaine, ayant à sa droite et à sa gauche les gens du justicier-quorum alignés en double haie, pâle, sans un geste, sans autre mouvement que les pas qu'il faisait, couvert de son manteau ainsi que d'un suaire, s'éloigna lentement de l'inn, marchant muet derrière l'homme taciturne, comme une statue qui suit un spectre<sup>19</sup>.

Enfin, figure du châtiment de Dom Juan, la statue du Commandeur a les traits de Lantenac, « homme de pierre » impassible sur le pont de

---

16. *Ibid.*, p. 729.

17. *Ibid.*, p. 799. Voir la note de Jacques Seebacher dans l'édition de la Pléiade : Hugo utilise le *Dictionnaire infernal* de Collin de Plancy, p. 1228.

18. *L'Homme qui rit*, p. 610.

19. *Ibid.*, p. 611-612.

la Claymore, affrontant l'incendie de la Tourgue pour sauver les trois enfants prisonniers des flammes :

[...] sa pâleur de marbre n'avait pas un pli, son regard de spectre n'avait pas un éclair ; à chaque pas qu'il faisait vers ces hommes dont les prunelles effarées se fixaient sur lui dans les ténèbres, il semblait plus grand, l'échelle tremblait et sonnait sous son pied lugubre, et l'on eût dit la statue du commandeur redescendant dans le sépulcre<sup>20</sup>.

Paradoxalement, l'humanité triomphe dans cette apparition fantastique, envoyée par le Ciel pour intervenir au moment précis où « aucune force humaine n'y pouvait rien », alors que Cimourdain, l'homme de marbre, ne déroge pas à ses convictions et punit Gauvain. N'est-ce pas la statue qui parle lorsqu'il dit au prisonnier, à la veille de son exécution : « Je viens souper avec toi »<sup>21</sup>?

A son tour, la statue vit le supplice de l'humanisation, elle est parcourue de sensations et d'émotions ; aussi, est-ce bien la conscience qui dicte le choix de mourir. En se suicidant ou en se rendant à l'ennemi, Javert et Lantenac brisent leur gangue de pierre. C'est ainsi qu'il faut lire la transformation de Javert, pétrifié par la grâce qu'il a lui-même accordée à Jean Valjean, le bagnard, éternel coupable :

Être le granit, et douter ! être la statue du châtiment fondue tout d'une pièce dans le moule de la loi, et s'apercevoir subitement qu'on a sous sa mamelle de bronze quelque chose d'absurde et de désobéissant qui ressemble presque à un cœur<sup>22</sup> !

La statue, victime pétrifiée ou bras vengeur, donne un contour à l'idée de justice humaine et divine. Etant « naturellement allégorique »<sup>23</sup>, selon la définition d'Alain, l'art sculptural figure la pensée par son modelé.

Une statue particulière, image récurrente de l'œuvre hugolienne, traduit le degré suprême de la souffrance : la cariatide. Pierre Albouy signale que deux titres, annonçant le poème *La Révolution*, *Le Dialogue des cariatides* et *Les Statues*, remontent à 1835. Quelques

20. *Quatrevingt-Treize*, p. 1030.

21. *Ibid.*, p. 1056.

22. *Les Misérables*, p. 1044.

23. Alain, *Système des beaux-arts*, Gallimard, « Tel », p. 226.

années plus tard, Hugo décrit Francfort comme « la ville des cariatides », statues martyres condamnées à « travailler, geindre et hurler » sous le poids de leur fardeau d'architecture. Le voyageur s'effraie de songer à ce que serait « le réveil, le déchaînement et la vengeance »<sup>24</sup> de ces statues.

La cariatide, comme les damnés des enfers, subit un châtement éternel. Vitruve rapporte au livre I du *De Architectura* l'origine historique de cet état : après leur victoire sur les Perses, les Grecs se retournèrent contre les habitants de Carie, qui avaient pris parti pour l'ennemi. Ils tuèrent les hommes, capturèrent les femmes et « pour les traiter avec plus d'ignominie, on ne permit pas aux dames de qualité de quitter leurs robes accoutumées, ni aucun de leurs ornements, afin que non seulement elles fussent une fois menées en triomphe, mais qu'elles eussent la honte de s'y voir en quelque façon mener toute leur vie paraissant toujours au même état qu'elles étaient le jour du triomphe, et qu'ainsi elles portassent la peine que leur ville avait méritée. Or pour laisser un exemple éternel de la punition que l'on avait fait souffrir aux Cariates et pour apprendre à la postérité quel avait été leur châtement, les architectes de ce temps-là mirent au lieu de colonnes ces sortes de statues aux édifices publics<sup>25</sup>. »

Hugo donne à ce symbole des incarnations romanesques. Dans *Les Misérables*, une scène montre le forçat Jean Valjean venir en aide à des ouvriers que menace la chute d'une cariatide descellée du balcon de l'hôtel de ville de Toulon. Cariatide de « l'une des plus admirables cariatides de Puget »<sup>26</sup>, le bagnard, damné parmi les damnés, semble s'arc-bouter sous le poids de la société qui l'a jugé. En contrepoint comique, l'attitude nonchalante de Laigle de Meaux, temporairement délivré de sa malchance coutumière et « sensuellement adossé au chambranle de la porte du café Musain », fait de lui « une cariatide en vacances »<sup>27</sup>.

Le martyr de saint Gwynplaine est double : son visage sculpté le déforme et déforme le sens de ses actes et paroles. Sa caractérisation symbolique exprime ce non-sens :

Il était l'Homme qui Rit, cariatide du monde qui pleure. Il était une angoisse pétrifiée en hilarité portant le poids d'un univers de calamité,

---

24. *Le Rhin, Voyages*, p. 224 ; 225.

25. *Les Dix Livres d'architecture de Vitruve*, présentés par Charles Perrault, Coignard, 1673, réédité par la Bibliothèque de l'Image, 1995, p. 5.

26. *Les Misérables*, p. 114.

27. *Ibid.*, p. 522.

et muré à jamais dans la jovialité, dans l'ironie, dans l'amusement d'autrui [...] <sup>28</sup>.

Si la statue supporte le fardeau du malheur, elle est incapable de le soulager ; son immobilité est le plus souvent immobilisme.

Etre statue ou cariatide, c'est garder sa forme humaine ; certains personnages sont condamnés à devenir matière, pierre de l'édifice. Ainsi en est-il des emmurés, de tous les prisonniers sur qui pèsent et s'impriment des murs cruels.

Dans l'univers carcéral du *Dernier Jour d'un condamné*, où les éléments fusionnent pour former l'idée de prison, prison de fer, de bois, de pierre et de chair, le prisonnier n'existe plus. Pour l'architecte venu examiner sa cellule, il se fond dans la muraille : « Moi, j'étais là, comme une des pierres qu'il mesurait <sup>29</sup>. » Le discours contre la peine de mort dénonce implicitement le mimétisme terrifiant qui rend la foule des spectateurs plus dure que les pierres : « deux masses de peuple murées de soldats » <sup>30</sup> observent le condamné et une « route pavée et murée de visages humains » <sup>31</sup> le conduit vers l'échafaud.

Pas de monstre mythologique ni de légende, c'est la société qui pétrifie l'homme. La même image se retrouve dans *Notre-Dame de Paris* où la recluse de la Tour-Roland fait corps avec sa cellule. La fatalité a œuvré en ce sens :

Cette figure, qu'on eût crue scellée dans la dalle, paraissait n'avoir ni mouvement, ni pensée ni haleine. [...] On eût dit qu'elle s'était faite pierre avec le cachot, glace avec la saison <sup>32</sup>.

Tout cachot, effrayant et sombre comme une gravure de Piranèse, marque sa victime ; dans l'*in-pace* de la Tournelle, Esmeralda se retrouve « perdue dans les ténèbres, ensevelie, enfouie, murée [...] engourdie, gelée, pétrifiée » <sup>33</sup>, tandis que la cathédrale, lieu d'asile, l'enveloppera de ses murailles protectrices :

Les lignes solennelles de cette architecture, l'attitude religieuse de tous les objets qui entouraient la jeune fille, les pensées pieuses et

---

28. *L'Homme qui rit*, p. 759.

29. *Le Dernier jour d'un condamné*, vol. « Roman I », p. 468.

30. *Ibid.*, p. 659.

31. *Ibid.*, p. 710.

32. *Notre-Dame de Paris*, p. 650.

33. *Ibid.*, p. 724.

seraines qui se dégageaient, pour ainsi dire, de tous les pores de cette pierre, agissaient sur elle à son insu<sup>34</sup>.

Le couvent unit les deux expériences de la réclusion, le côté hideux du passé avec « les bouches closes, les cerveaux murés » des *in-pace*, le côté sublime, c'est-à-dire « la réverbération de Dieu sur le mur humain »<sup>35</sup>.

Les hommes devenus pierres du mur, Fantine, « devenue marbre en devenant boue »<sup>36</sup>, sombrent dans l'oubli ou régressent, masse qui retourne à la matière, s'éloigne de la pensée et de l'action. L'analyse de Claude Millet à propos du bloc, figure du Mal historique, chute « dans une matérialité de plus en plus lourde, figée jusqu'au bas de l'échelle des êtres, dans le monde minéral – une aggravation, au sens étymologique »<sup>37</sup>, trouve un écho dans la représentation métaphorique des personnages romanesques. La malédiction des mythes et le carcan d'une religion répressive pèse sur les hommes, relayés par les réalités historiques et sociales.

#### *Personnification*

Dans le second volet du diptyque, les éléments du système métaphorique s'inversent pour créer des édifices anthropomorphes. Faut-il, là encore, rappeler l'influence des voyages, les étonnements du regard devant « les espèces de rêves qui se dégagent parfois de la réalité »<sup>38</sup>, à la faveur du dépaysement, des variations de lumière et de perspective ? Jean-Bertrand Barrère a mis en évidence le « climat de légendes », goût personnel de Hugo autant que d'une époque, qui entourait ces voyages et déterminait, entre pittoresque, merveilleux et fantastique, la tonalité des représentations architecturales. L'édifice est lié aux êtres qui l'ont fait vivre et le font survivre dans le souvenir.

Malgré son atmosphère gothique, *Han d'Islande* ne présente pas d'édifices personnifiés, leur évocation restant sans doute tributaire des modèles codifiés du roman noir. C'est avec *Le Dernier Jour d'un*

34. *Ibid.*, p. 763.

35. *Les Misérables*, p. 406 ; 403.

36. *Ibid.*, p. 149.

37. « Bloc, événement – Une représentation de l'Histoire dans l'œuvre de Victor Hugo », communication faite dans le cadre du Groupe Hugo, le 6 avril 2002. (<http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr>)

38. *France et Belgique*, vol. Voyages, p. 646.

*condamné* et *Notre-Dame de Paris* que l'anthropomorphisme image la description architecturale. Il s'agit, dans ce dernier roman, de caractériser le groupe de bâtiments délimitant la Cour des Miracles. Largement inspiré de Sauval, le passage trouve néanmoins son originalité dans l'expansion métaphorique qui transmue la vétusté des lieux en caractéristiques physiques de la vieillesse :

[...] un hideux encadrement de vieilles maisons dont les façades vermoulues, ratatinées, rabougries, percées chacune d'une ou deux lucarnes éclairées, lui semblaient dans l'ombre d'énormes têtes de vieilles femmes, rangées en cercle, monstrueuses et rechignées, qui regardaient le sabbat en clignant des yeux<sup>39</sup>.

A quelques détails près, l'image est transposée dans *Les Travailleurs de la mer* et *L'Homme qui rit*. La Cour des Miracles, le vieux Saint-Malo ou l'ancien Weymouth semblent interchangeable, ensemble confus d'édifices anonymes se prêtant d'autant plus à la transfiguration qu'ils ont disparu :

Ces vieilles baraques du moyen âge normand ont des profils presque humains. De mesure à sorcière il n'y a pas loin<sup>40</sup>.

Un pêle-mêle de baraques tombé de ce sac du diable donnerait l'idée de ce Weymouth incorrect. Plus, dans les baraques, les bonnes femmes. [...] Une confusion de tanières de bois sculptées, et vermoulues, ce qui est une autre sculpture, [...] un amoncellement de vieilles maisons grand'mères groupées autour d'une église aïeule, c'était là Weymouth<sup>41</sup>.

Trop fidèle à elle-même, la métaphore trahit sa distance par rapport au réel et sa propension à styliser la ville médiévale, voire à la caricaturer, décor de contes et légendes. Quand la nuit recouvre la ville la plus connue, l'imagination s'empare des formes et Paris, en plein XIX<sup>e</sup> siècle, révèle des créatures tout droit venues des récits épiques :

Le reste était un lac d'obscurité, brumeux, pesant, funèbre, au-dessus duquel se dressaient, silhouettes immobiles et lugubres, la tour Saint-Jacques, l'église Saint-Merry, et deux ou trois autres de ces grands

---

39. *Notre-Dame de Paris*, p. 552.

40. *Les Travailleurs de la mer*, vol. « Roman III », p. 132, 133.

41. *L'Homme qui rit*, p. 455.

édifices dont l'homme fait des géants et dont la nuit fait des fantômes<sup>42</sup>.

Tandis que l'écriture romanesque procède par analogie pour que surgisse un monde onirique, à la même époque, explique Pierre Georgel, l'œuvre graphique, à laquelle on songe nécessairement face à ces descriptions, se gardait d'un tel procédé, cherchant au contraire une représentation réaliste et la précision du dessin d'architecture. « D'où, chez le dessinateur, la démarche opposée à celle de l'écrivain<sup>43</sup>. » Au fil du temps, les deux expériences auront tendance à se superposer. Qu'on se réfère aux dessins du manuscrit des *Travailleurs de la mer*, parmi lesquels un portrait du vieux Saint-Malo, de ses baraques sorcières aux lignes tremblées.

Tel un personnage, l'édifice présente des caractéristiques individuelles : le clocher pointu de Loevig, sur lequel niche une cigogne, « pareille à la perle blanche au sommet du bonnet aigu d'un mandarin »<sup>44</sup>, annonce celui de Torteval, bien réel, « qui est rond et pointu et qui ressemble à un bonnet de magicien »<sup>45</sup> ; les tours des monts de Norvège « présentent de loin l'aspect d'une vieille tiare »<sup>46</sup>, comme le mont Saint-Michel « avec sa tiare de cathédrale et sa cuirasse de forteresse »<sup>47</sup>. Le dessin précis des façades s'élabore au gré des métaphores filées et d'une isotopie du visage. L'hôtel de ville de Paris, sinistre édifice, « a la face toute rongée de vieillesse »<sup>48</sup>. Il inaugure une longue galerie de portraits. Chaque détail architectural des maisons de la ruelle Coutanche reçoit une interprétation anatomique. Dans une construction en chiasme, le système comparatif intervertit ses éléments constitutifs pour parachever la personnification :

Leurs étages rentrants, leurs surplombs, leurs auvents circonflexes et leurs broussailles de ferrailles simulent des lèvres, des mentons, des nez et des sourcils. La lucarne est l'œil, borgne. La joue, c'est la

42. *Les Misérables*, p. 883, 884.

43. *Œuvres complètes*, éd. Club français du livre, tome V, « Les dessins de voyage de Victor Hugo », t. V, p. VII.

44. *Han d'Islande*, vol. « Roman I », p. 85.

45. *Les Travailleurs de la mer*, p. 123.

46. *Han d'Islande*, p. 122.

47. *Quatrevint-Treize*, p. 837.

48. *Le Dernier jour d'un condamné*, p. 472.

muraille, ridée et darteuse. Elles se touchent du front comme si elles complotaient un mauvais coup<sup>49</sup>.

L'organisation métaphorique suit sa logique et les images de l'intérieur de l'édifice ont recours au lexique anatomique. Les portes sont des bouches qui avalent ou vomissent des personnages, des gueules quand l'animalité triomphe. L'orifice d'entrée conduit aux « entrailles », terme qui confond l'homme et l'animal. La mesure Gorbeau a « pour tube intestinal un long corridor »<sup>50</sup>, le langage du corps prévaut dans l'ordre de la comparaison pour décrire ces lieux troubles où grouille une humanité déchue, comme l'ancien égout parisien, cloaque immonde, est nommé « appareil digestif de Babylone »<sup>51</sup>. Poussé par la faim, Gilliatt explore les fonds de l'écueil, « le dedans d'un édifice sous mer », qui ressemble à un crâne, tandis que l'ensemble de la grotte dessine et lui révèle la présence en creux d'un corps exceptionnel. Gwynplaine progresse dans les viscères de la geôle de Southwark :

[...] ce boyau faisait des détours ; toutes les entrailles sont tortueuses, celles d'une prison comme celles d'un homme ; [...] Le mur suintait ; il tombait de la voûte des gouttes d'eau ; le dallage qui pavait le corridor avait la viscosité d'un intestin<sup>52</sup>.

L'attaque contre la Tourgue tranche à vif dans le corps de la forteresse, « ponction au flanc de la tour, une longue fracture pénétrante »<sup>53</sup>. Quelques termes polysémiques relient le corps et l'architecture : croupe, boyau et surtout diaphragme – mur transversal de soutien – que Hugo emploie, dans chaque roman, en variant ses acceptions, parfois même en les confondant, brouillant la distinction entre précision technique et image symbolique.

Ainsi doté d'organes, l'édifice vit ; il voit, entend et parle ou refuse de le faire : « La pierre semble quelquefois avoir des yeux étranges. Une statue observe, une tour guette, une façade d'édifice contemple<sup>54</sup>. »

---

49. *Les Travailleurs de la mer*, p. 133.

50. *Les Misérables*, p. 340.

51. *Ibid.*, p. 1000.

52. *L'Homme qui rit*, p. 624.

53. *Quatrevingt-Treize*, p. 1004.

54. *Ibid.*, p. 1062.

La personnification engage un débat idéologique et le pittoresque visuel se leste d'un contenu plus polémique. L'insensibilité, le mutisme, la cécité ou la surdité des édifices dénoncent, par le biais des hypallages, figure privilégiée de la description architecturale, la cruauté de l'homme indifférent à son semblable. Peu d'édifices y échappent. Malgré son caractère « bourru » et « taciturne », le Petit-Picpus accueille et le silence des pierres de ce sphinx protège plus qu'il n'exclut. La rue de l'Homme Armé, « incapable d'émotions entre ses deux rangées de hautes maisons centenaires qui se taisent comme des vieillards »<sup>55</sup>, constitue, à sa façon, un havre de paix pour Jean Valjean.

En règle générale, les maisons se ferment, comme les portes de Digne, les volets de Weymouth, paupières closes sur le sommeil de l'indifférence. Le bagnard, l'enfant abandonné et les insurgés restent dehors. Personnifications et pétrifications se combinent pour traduire la force du refus qui laisse mourir l'insurgé sur le seuil :

Une maison est un escarpement, une porte est un refus, une façade est un mur. Ce mur voit, entend et ne veut pas. Il pourrait s'entr'ouvrir et vous sauver. Non. Ce mur est un juge. Il vous regarde et vous condamne. Quelle sombre chose que ces maisons fermées ! Elles semblent mortes, elles sont vivantes. [...] L'insurgé devant cette porte agonise ; [...] il y a là des murs qui pourraient le protéger, il y a là des hommes qui pourraient le sauver, et ces murs ont des oreilles de chair, et ces hommes ont des entrailles de pierre<sup>56</sup>.

Façonnée par l'homme qui lui imprime sa marque, la pierre représente enfin le dogme, l'idée inscrite dans la matière. La Tourgue, « monstrueuse masse de granit », porte sur l'ensemble de son architecture les stigmates de l'histoire barbare et criminelle. La pierre transcrit la pensée, selon la théorie défendue dans le chapitre « Ceci tuera cela » de *Notre-Dame de Paris*, que l'écriture romanesque dramatise.

En dépit de la différence de leurs univers, les romans de Hugo restent fidèles aux images qui fixent l'apparence des êtres et des choses. La formule de Bernard Leuilliot, qui qualifie la Tourgue de « Tour-Hugo »<sup>57</sup>, création résultant de toutes les choses vues et de

---

55. *Les Misérables*, p. 908.

56. *Ibid.*, p. 974 ; 975.

57. *Quatrevingt-Treize*, édition du Livre de Poche, 2001, note 2, p. 337.

toutes les choses lues, invite à interroger nombre d'édifices, personnages « réapparaissant » et points remarquables de l'espace intertextuel.

Si les métaphores se manifestent dans l'appareil descriptif, elles s'intègrent également à la dynamique narrative et à son processus transformationnel. Elles construisent des histoires d'hommes et d'édifices qui, semblablement, vivent, luttent, souffrent et meurent.

## Récits

### *Transformation*

Aucun des romans n'accorde de place à un récit de naissance ni à un récit de construction – les barricades parisiennes comme l'ingénieux bricolage de Gilliatt n'édifient pas mais luttent contre la violence de l'événement. En revanche, la croissance ou le changement forment la matière d'aventures humaines autant qu'architecturales. L'urbanisme, les lois de développement des villes obéissent à ce qui ressemble à une pulsion vitale, à un cycle de régénération. Les quartiers urbains et les faubourgs croissent et dépérissent en fonction d'axes de communication qui sont autant de vecteurs de vie ou de survie : à Weymouth, un pont a aspiré la ville au profit d'un hameau riverain ; le Paris des *Misérables* voit ses lisières travaillées par le chemin de fer qui tue les faubourgs pour que naisse la ville ; « le pavé se montre, les trottoirs commencent à ramper et à s'allonger »<sup>58</sup>. La ville appartient au règne du vivant et les éléments qui la composent évoluent au gré d'une histoire biologique et événementielle. La mesure Gorbeau, ancienne demeure d'un procureur, porte les traces de sa déchéance sociale et physique. Sa porte annonce le bouge actuel, sa fenêtre garde des prétentions nobiliaires :

Cette porte qui avait l'air immonde et cette fenêtre qui avait l'air honnête, quoique délabrée, ainsi vues sur la même maison, faisaient l'effet de deux mendiants dépareillés qui iraient ensemble et marcheraient côte à côte, avec deux mines différentes sous les mêmes haillons, l'un ayant toujours été un gueux, l'autre ayant été un gentilhomme<sup>59</sup>.

---

58. *Les Misérables*, p. 343.

59. *Ibid.*, p. 340.

De même, la cahute d'Ursus, édifice des plus sommaires, subit des transformations au gré des succès théâtraux du saltimbanque ou de ses déboires. C'est dans son état initial, charrette et cabane, que la découvre Gwynplaine enfant ; c'est dans le même état qu'il la retrouvera amarrée au mât de la *Vograat*, juste avant de mourir. Entre temps, la prospérité l'avait transfigurée de tréteau en théâtre et lui avait donné un nom : la *Green-Box*, même si elle gardait dans ses flancs son embryon, sa forme première « mise à la retraite ». La vie a marqué le corps du frêle édifice :

La désuétude la faisait toute paralytique, et, de plus, elle avait cette maladie irrémédiable, la vieillesse. Son profil informe et vermoulu fléchissait avec une attitude de ruine. Tout ce dont elle était faite offrait un aspect d'avarie, les fers étaient rouillés, les cuirs étaient gercés, les bois étaient cariés. [...] Les roues étaient cagneuses. Les parois, le plancher et les essieux semblaient épuisés de fatigue, l'ensemble avait on ne sait quoi d'accablant et de suppliant. Les deux pointes du brancard avaient l'air de deux bras levés au ciel<sup>60</sup>.

L'histoire de l'homme ressemble à ce parcours et l'ascension de Gwynplaine révèle la fragilité d'une construction trop vite érigée. Les titres des livres III, VIII et IX racontent son écroulement : « Commencement de la fêlure », « Le Capitole et son voisinage » et « En ruine ». Alors que Ursus a été restauré par l'arrivée de l'enfant dans sa vie, lui que la vieillesse avait transformé en « ruine pensante »<sup>61</sup>, Gwynplaine, détruit sur ordre du roi, a recouvré ses droits grâce à l'océan avant de s'effondrer à nouveau, au contact de ses pairs : « [...] enfant, on avait fait de lui une ruine ; mais cette ruine, la nature l'avait reprise comme elle reprend toutes les ruines<sup>62</sup> ».

La bastille de province qu'est la Tourgue évolue, elle aussi, et connaît un destin tragique, enjeu d'une guerre fratricide qui divise les êtres d'une même lignée. Vénérée comme berceau de son enfance par Gauvain, considérée seulement pour sa bibliothèque, où s'est exercé son enseignement, par Cimourdain, méprisée par le courtisan de Versailles que fut Lantenac, la bâtisse se trouve, avant même d'être assaillie, comme écartelée. En mêlant les styles d'époques successives, son histoire architecturale oscille entre un « côté sauvage » et féodal, symbolisé par la tour, et un « côté civilisé »

---

60. *L'Homme qui rit*, p. 769.

61. *Ibid.*, p. 355.

62. *Ibid.*, p. 539.

avec la bibliothèque et le pont-châtelet, le passé et l'avenir : « Les deux styles n'étaient point d'accord ; [...] Qu'on se figure Alain Barbe-Torte donnant le bras à Louis XIV<sup>63</sup>. »

Cette dualité discordante de sa personnalité lui sera fatale.

### *Destruction*

Le récit romanesque conduit à leur fin les hommes comme les édifices. Mort et destruction constituent l'ultime analogie pour évoquer leur disparition mutuelle.

Quelques personnages meurent sur les édifices, le premier étant Spiagudry, précipité par Han du haut de la tour du manoir de Vermund. Le condamné de Bicêtre rêve d'une évasion, pour le moins barbare, de sa prison :

Il faut que je m'évade ! il le faut ! sur-le-champ ! par les portes, par les fenêtres, par la charpente du toit ! quand même je devrais laisser de ma chair après les poutres<sup>64</sup> !

C'est sur la cathédrale Notre-Dame que cette chair vient s'écraser ; les truands périssent sous les pierres lancées par Quasimodo, Jehan et Claude Frollo sont précipités du haut des tours et disloqués sur l'édifice :

[...] puis on entendit un bruit comme celui d'une boîte osseuse qui éclate contre un mur, et l'on vit tomber quelque chose qui s'arrêta au tiers de la chute à une saillie de l'architecture. C'était un corps mort qui resta accroché là, plié en deux, les reins brisés, le crâne vide<sup>65</sup>.

D'un élément d'architecture à un autre, le corps de l'archidiacre chute et se désintègre. Tous les points d'appui se dérobent sous le regard indifférent des sculptures : « tout était de pierre autour de lui »<sup>66</sup>, pierre qui brise son corps et condamne son âme. Un semblable décor minéral entoure le suicide de Javert :

[...] Notre-Dame et les tours du Palais de Justice semblaient des linéaments de la nuit. Un réverbère rougissait la margelle du quai. Les

---

63. *Quatrevingt-Treize*, p. 958.

64. *Le Dernier jour d'un condamné*, p. 454, 455.

65. *Notre-Dame de Paris*, p. 802.

66. *Ibid.*, p. 857.

silhouettes des ponts se déformaient dans la brume les unes derrière les autres<sup>67</sup>.

Les lignes architecturales s'évanouissent, aspirées par l'appel du gouffre et de la spirale qui va engloutir l'homme. Citons enfin la ferme d'Hougomont dont les murs gardent la trace et la mémoire des combats sanglants livrés sur le champ de bataille de Waterloo et, décor plus morbide encore, les parois des Douvres, architecture de la mer, où se concentre l'évocation fantasmagorique de l'écrasement sur la pierre :

Les oxydes de la roche mettaient sur l'escarpement, çà et là, des rougeurs imitant des plaques de sang caillé. C'était quelque chose comme l'exsudation saignante d'un caveau de boucherie. [...] On croyait voir le mur pas essuyé d'une chambre d'assassinat. On eût dit que des écrasements d'hommes avaient laissé là leur trace ; la roche à pic avait on ne sait quelle empreinte d'agonies accumulées<sup>68</sup>.

Aucun détail n'est épargné : poumons, viscères, foies, organes disloqués, en décomposition. L'écueil, quelle que soit l'interprétation qu'on lui donne, sous ces suintements écarlates, a la fascination d'un monstrueux autel sacrificiel.

Si les personnages périssent sur les édifices, les édifices succombent par la faute des hommes, dans une sorte de réversibilité tragique. A travers des scénarios narratifs récurrents, assauts, incendies, oubli mettent à mal et à mort les bâtiments,.

Le monstre Han a incendié la cathédrale de Drontheim, puis la caserne des arquebusiers de Munckholm. La flamme allumée par Quasimodo anime les créatures de pierre de Notre-Dame, ennemis contre lesquels les hommes vont lutter pour investir le lieu :

On eût dit que quelque autre église avait envoyé à l'assaut de Notre-Dame ses gorgones, ses dogues, ses drées, ses démons, ses sculptures les plus fantastiques. C'était comme une couche de monstres vivants sur les monstres de pierre de la façade<sup>69</sup>.

Bien après la disparition des hommes, l'édifice répète les tourments des derniers instants. La violence pétrifiée de la bataille de

---

67. *Les Misérables*, p. 1047

68. *Les Travailleurs de la mer*, p. 201.

69. *Notre-Dame de Paris*, p. 803.

Waterloo n'en finit pas de hurler à la mort : « Les murs agonisent, les pierres tombent, les brèches crient ; les trous sont des plaies<sup>70</sup> ».

Dans la guerre fratricide de Vendée, la Tourgue a subi tous les outrages ; ses blessures touchent son corps et son âme : « lézardée, sabordée, balafmée, démantelée [...] violée, [...], découronnée »<sup>71</sup>. L'assaut et l'incendie l'ont tuée, après une agonie symbolique qui unit toutes les autres :

Un ruisseau de sang sortait de la tour par la brèche, et se répandait dans l'ombre. [...]

On eût dit que c'était la tour elle-même qui saignait et que la géante était blessée<sup>72</sup>.

Le combat la laisse en ruine, ruine qui est « à l'édifice ce que le fantôme est à l'homme »<sup>73</sup>, et le temps finira par l'effacer. « La maison comme l'homme peut devenir cadavre »<sup>74</sup> écrit Hugo à propos des maisons visionnées des îles de la Manche, abandonnées de tous et livrées aux esprits. L'homme disparaît, l'édifice en ruine fige le passé dans le présent. Il hante le paysage, exhibant le malheur ou la superstition qui l'ont frappé, ombre tourmentée, objet vide privé de sens.

Nous avons, jusqu'ici, peu évoqué Quasimodo et la cathédrale, c'est avec cet exemple le plus célèbre que nous voudrions conclure. L'auteur de *Notre-Dame de Paris* avertit son lecteur de ne pas « prendre au pied de la lettre les figures » qu'il se dit contraint d'utiliser pour rendre compte de la relation du personnage et de la cathédrale, « cet accouplement singulier, symétrique, immédiat, presque cosubstantiel, d'un homme et d'un édifice »<sup>75</sup>, le terme « accouplement » trouvant dans la suite du texte des échos multiples et sans ambiguïté.

Aucun autre personnage n'entretiendra un tel lien avec un édifice. Quasimodo, être fictif, donne vie au monument réel. Leur constitution respective, qui préexiste à leur rencontre, les rapproche ; la cathédrale

---

70. *Les Misérables*, p. 243

71. *Quatrevingt-Treize*, p. 955-1062.

72. *Ibid.*, p. 1004.

73. *Ibid.*, p. 955.

74. *Les Travailleurs de la mer*, p. 51.

75. *Notre-Dame de Paris*, p. 600.

n'est pas une architecture pure, elle résulte d'une hybridation de styles qui fait d'elle « un curieux échantillon », « une sorte de chimère »<sup>76</sup>. Quasimodo est, lui aussi, une créature imparfaite à peine ébauchée, à la croisée des formes, lui aussi « une sorte de chimère »<sup>77</sup>. Comment ne pas prendre au pied de la lettre ces signes de specularité ?

En grandissant, le corps de Quasimodo se modèle à l'édifice, s'emboîte dans le moule architectural, angles saillants dans angles rentrants, voûté sous les voûtes. Il « n'a d'existence que dans la relation métonymique qu'il vit à Notre-Dame et dans Notre-Dame »<sup>78</sup>. Quant à son esprit, il est comblé par la présence vivante des statues et de la nature, symbolisée par l'esthétique gothique.

Réciproquement, Quasimodo humanise la cathédrale, étant, en quelque sorte, le fruit de ses entrailles. Il lui donne le mouvement, le souffle et la voix. Hugo scandalisa même en ajoutant « l'âme ». Le roman les unit dans la vie et dans la mort : le squelette difforme du bossu de Notre-Dame tombe en poussière et, sans lui, la cathédrale n'est désormais qu'un squelette, « un crâne où il y a encore des trous, mais plus de regard »<sup>79</sup>. Tout était dit, tout sera répété inlassablement ; les motifs thématiques construisent les lignes de force de l'univers hugolien et érigent sa cohérence.

En choisissant le roman pour servir la cause de l'architecture, celle du moyen âge réhabilitée par le romantisme, Hugo choisissait de mettre cet art à l'épreuve d'une représentation esthétique dont l'une des composantes est la notion de personnage. Les êtres et les édifices de papier échangent leurs apparences et mêlent le parcours de leur existence vouée à la destruction. La substitution est affaire de rhétorique et l'écriture romanesque en multiplie les figures, comme autant de signes de son pouvoir poétique de transfiguration et de transmutation, qui – de manière peut-être inquiétante – bouleverse le « syllogisme »<sup>80</sup> de la création faisant logiquement découler les êtres les uns des autres. Le romancier, maître d'œuvre et bâtisseur d'images, entre alors en rivalité avec le grand Architecte.

---

76. *Ibid.*, p. 573.

77. *Ibid.*, p. 604.

78. Pierre Laforgue, *L'Eros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, PUF, 1998, p. 57.

79. *Notre-Dame de Paris*, p. 604

80. *France et Belgique, Voyages*, p. 641.



## Langue des drames de Hugo en prose et langue du mélodrame

Olivier BARA

Spectacle « oculaire », selon l'expression de Théophile Gautier, le mélodrame se caractérise par l'importance du langage dramatique non verbal : décorations, costumes, mise en scène, pantomimes soutenues par l'éloquence de l'orchestre font de la parole un signe secondaire et souvent redondant. De là « le drame de pacotille, le drame marchandise, le drame-prétexte-à-décorations » stigmatisé par Hugo dans « But de cette publication<sup>1</sup> ». De là aussi, selon la Préface de *Ruy Blas*, la rencontre privilégiée entre le mélodrame et la « foule » avide de « sensations », recherchant « le plaisir des yeux » au point de faire « bon marché des caractères et des passions », lesquels « ne s'expriment que par la parole fixée et non flottante », c'est-à-dire « le style<sup>2</sup> ». La langue des mélodrames serait caractérisée par l'informe, le flottement et le relâchement : le contraire même de la prose « en saillie » ou « en relief », « très-fermement sculptée, très nettement ciselée », réclamée par Hugo<sup>3</sup>. Ces critiques dirigées contre le mélodrame, relativement rares et souvent indirectes chez Hugo, se multiplient et se précisent sous la plume de Gautier : lui qui oppose « le patois du boulevard » à la « poésie » du drame hugolien<sup>4</sup> s'en prend à l'absence de jugement et de goût du public, uniquement attaché à l'anecdote de la pièce, incapable de distinguer, sur le plan de la langue, entre les deux Victor – Hugo et Ducange : « Du reste, écrivez comme Victor Hugo ou Victor Ducange, qu'importe ! le sujet

---

1. Victor Hugo, *Littérature et philosophie mêlée*, « But de cette publication », dans *Œuvres complètes*, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1985, vol. « Critique », p. 59. Nous renverrons à cette édition par l'abréviation *O.C.*

2. V. Hugo, Préface de *Ruy Blas*, *O.C.*, « Théâtre II », p. 3.

3. V. Hugo, « But de cette publication », ouvrage cité, p. 55.

4. Théophile Gautier, *Notices romantiques*, « Madame Dorval », L'Harmattan, collection « Les introuvables », 1993, p. 240.

est tout, le style n'est rien<sup>5</sup> ». Le romantisme oppose aux consommateurs bourgeois des produits artistiques manufacturés l'éclat et l'originalité de la forme – l'idiosyncrasie du style contre la langue commune. Aussi les productions de « l'entreprise mélodramatique<sup>6</sup> » ne peuvent-elles, en particulier du point de vue de la langue, susciter que la diatribe ou le mépris. Dès la *Préface* de *Cromwell*, la prose réputée informe du mélodrame classique fait partie des cibles visées par le drame hugolien, tout comme la prose du drame historique libéral et le vers empesé de la tragédie néoclassique. L'alexandrin « aussi beau que de la prose<sup>7</sup> » et la prose délivrée du prosaïsme résisteront à l'invasion de la scène théâtrale par le commun et, pour la scène mélodramatique, par le spectacle visuel. Vers ou prose, l'écriture du drame doit récupérer, contre un théâtre de sensations et d'images, « toute la richesse d'un spectaculaire langagier », doit redevenir un spectacle textuel<sup>8</sup>.

Ces déclarations et ces positions de principe ne doivent pas occulter plus longtemps la réalité de la pratique théâtrale qui est tantôt une tactique du compromis, tantôt une stratégie offensive de parasitage. Chez Victor Hugo, plusieurs raisons justifient, en deçà des postures de refus, l'étude du lien entretenu avec le genre mélodramatique et, partant, avec la langue du mélodrame. La première est biographique, elle est la plus connue à défaut sans doute d'être véritablement décisive : c'est par une série de représentations à Bayonne en 1811 d'une pièce de Pixérécourt, *Les Ruines de Babylone, ou le Massacre des Barmécides* (créé au Théâtre de la Gaîté en 1810), que le jeune Hugo a découvert la puissance de fascination du théâtre. Parmi ses premiers essais dramatiques, à côté de la tragédie (*Irtamène*) ou de l'opéra-comique (*A.Q.C.H.E.B.*), figurent une comédie mélodramatique, *Le Château du Diable*, imité de Loaisel de Tréogate, et un mélodrame, *Inez de Castro*, que faillit créer, si la censure n'était pas intervenue, le Théâtre du Panorama-Dramatique<sup>9</sup>.

5. Th. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, « Théâtre Français, Une chaîne, décembre 1841 », Leipzig, Hetzel, 1859, tome 2, p. 184.

6. Voir Julia Przybos, *L'Entreprise mélodramatique*, José Corti, 1987.

7. *Préface* de *Cromwell*, O.C., « Critique », p. 29.

8. Voir Jean-Marie Thomasseau, « Dialogues avec tableaux à ressorts. Mélodrame et drame romantique » dans *Europe*, n° 703-704, nov.-déc. 1987, p. 61-70.

9. Ces pièces sont reproduites, avec une présentation par Éliette Vasseur, dans l'édition chronologique des *Œuvres complètes* de Victor Hugo sous la direction de Jean Massin, Le Club français du livre, 1967, tome 1. Les citations du *Château du Diable* et d'*Inez de Castro* seront extraites de cette édition.

Dans ces essais qui peuvent être lus comme des pastiches, stade préliminaire d'où sortiraient une langue et une esthétique propres, Hugo démontre sa maîtrise précoce du code mélodramatique, code dominant encore cette pièce à la paternité contestée par Hugo, *Amy Robsart*. Mais la découverte et la pratique du mélodrame restent chez lui liées à l'enfance – à quelque chose comme l'enfance de l'art. Le mélodrame infantilisant de Pixierécourt n'est-il pas destiné à assagir un peuple-enfant<sup>10</sup> ? Deuxième raison, esthétique et stratégique cette fois : le mélodrame a pu apparaître à Hugo comme une arme dirigée autant contre la tragédie néoclassique que contre la comédie-vaudeville, autant contre Casimir Delavigne que contre Eugène Scribe. Théâtre du signe, théâtre métaphysique et antiréaliste, le mélodrame classique de Pixierécourt dépasse le prosaïsme jugé sans horizon du vaudeville. Théâtre de la matière, des objets, des corps et des sons, théâtre aussi du paroxysme, le mélodrame bouscule les critères du bon goût détenus par l'« élite » attachée à la tragédie. Une alliance objective peut donc se nouer entre le drame hugolien et le mélodrame – quitte à embrasser le mélodrame pour mieux l'étouffer ensuite. La troisième raison est plus étroitement circonstancielle. En 1833, Hugo est amené à écrire pour le Théâtre de la Porte Saint-Martin deux drames en prose, *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor*. Attiré sur ce « théâtre à mélodrame » où triomphent *Trente ans, ou la Vie d'un joueur* de Ducange, *Richard Darlington* de Dumas ou la reprise de *L'Auberge des Adrets*, écrivant pour de jeunes acteurs formés au geste et à la parole mélodramatiques comme Frédéric Lemaître, Hugo n'a plus ce « garde-fou » que constituait à la Comédie-Française le vers. C'est sur le terrain du mélodrame libéral, avec ses outils, les moyens techniques offerts par cette scène et la musique composée par Piccini, que Hugo doit alors affirmer et imposer sa propre esthétique théâtrale. On ne peut enfin séparer cette esthétique – quatrième raison des rencontres entre drame hugolien et mélodrame – du projet totalisant, cher à Hugo, de transformation de la foule en peuple et d'unification du peuple par le drame. Il faut que le drame parle à tous, dans une langue théâtrale trouvant son unité supérieure dans sa diversité constitutive, prosaïque et poétique à la fois. Cela relève en définitive d'un calcul des distances, où l'élévation tragique et l'éloignement poétique sont compensés par la bassesse populaire et l'immédiateté des effets mélodramatiques. De là cette double stratégie, parfaitement complémentaire, d'encanaillement du vers et de

---

10. Voir Anne Ubersfeld, « Les bons et les méchants », dans *Revue des sciences humaines*, « Le mélodrame », n° 162, 1976-2, p. 193-203.

poétisation de la prose : « Dans le domaine du style, la majesté de l'alexandrin viendrait rehausser le langage prosaïque et sommaire propre au mélodrame, mais en retour la matérialité et les paroxysmes de l'action mélodramatique introduiraient plus de liberté et d'éclat dans la pratique de l'alexandrin<sup>11</sup> ».

La formule d'Yves Gohin s'applique à la rencontre du mélodrame et des drames en vers, à « l'altération novatrice de l'un et de l'autre » par l'élaboration dynamique d'une synthèse dialectique. Là, la rencontre est frontale et brutale : la subversion réciproque éclatante. Dans le drame en prose, le contact avec l'esthétique du mélodrame est forcément amorti par une proximité de fait. Les contaminations sont plus subtiles, les stratégies subversives plus insidieuses. La convocation de l'univers mélodramatique relève dans le drame en vers du tour de force provocateur ; dans le drame en prose, la langue mélodramatique devient un piège. Encore s'agit-il de cerner ce danger représenté par la langue des mélodrames : prosaïsme, absence de style et platitude ? Enflure et boursoufflure de la langue ? Déstructuration et dérèglement de la syntaxe au nom de l'effet à produire sur les nerfs du spectateur ? Se pose dès lors le problème de l'existence d'une langue proprement mélodramatique et de ses traits définitionnels. L'écriture du mélodrame est-elle, selon les critiques de Hugo et Gautier citées plus haut, foncièrement informe, à la limite inexistante ? Pourtant, et ce sera notre hypothèse de départ, cette langue est identifiable : elle combine et systématise des traits stylistiques et rhétoriques, existant certes par ailleurs, mais ici transformés en stéréotypes, en clichés, assurant le repérage du genre.

La langue de Pixierécourt et de ses émules se caractérisait par la co-présence de deux types d'énoncés, selon l'analyse qu'en fournit Jean-Marie Thomasseau<sup>12</sup>. Le premier est une prose emphatique marquée par une phraséologie grandiloquente : accumulation d'« épithètes pathétiques », de « périphrases redondantes », de « phrases à tiroir » et de sentences définitives<sup>13</sup>. Sans doute est-ce cette langue ampoulée et

---

11. Yves Gohin, « Le renouvellement de l'alexandrin dans le théâtre de Hugo », Catalogue de l'exposition *Voir des étoiles. Le théâtre de Victor Hugo mis en scène*, Paris-Musées, Actes Sud, 2002, p. 63. Cette double stratégie est à relier au « double projet » étudié par Anne Ubersfeld dans *Le Roi et le Bouffon*, José Corti, 1974, p. 77-89.

12. Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de "Coelina" (1800) à "l'Auberge des Adrets" (1823)*, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1974.

13. *Ibid.* Analyses reprises par Marie-Pierre Le Hir, *Le Romantisme aux enchères, Ducange, Pixierécourt, Hugo*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins

ces poncifs rhétoriques que vise couramment l'adjectif « mélodramatique ». Hugo en résume la pompeuse vanité par la voix du Moineau dans *La Forêt mouillée* : « Le tonnerre devrait faire des mélodrames. / A-t-il fait tout à l'heure assez de bruit pour rien !<sup>14</sup> ». Dans le second type d'énoncé domine le style « haché », selon la dénomination de Thomasseau, les dialogues allusifs et les sous-entendus mystérieux, les demi-aveux et les silences. L'alternance de ces deux registres et de ces deux régimes – débordement et rétention – rompt avec le réalisme et fait résonner une langue hors-du-commun aux vertus dépaysantes et fascinantes.

Victor Ducange, réformateur du mélodrame classique, recherche davantage l'unité de ton au nom du réalisme : ses personnages parlent un langage beaucoup plus prosaïque et commun. Selon l'analyse de Jules Janin, « il savait que le peuple n'aime ni ne comprend les longues phrases, qu'il hait les arrangements de la parole, qu'il aime un parler net, bref, clair, brutal, insolent, et c'est pourquoi il allait droit à son but, sans périphrase, à la façon d'un coup de poing<sup>15</sup> ». Pour autant, Ducange sait éviter la platitude en jouant sur le registre violemment émotif d'une langue nerveuse, en tablant sur la fonction expressive et emphatique du langage. Dumas verra dans la langue de l'auteur de *Trente ans, ou la Vie d'un joueur* une arme acérée à diriger contre la tiède retenue de la tragédie néoclassique : « Pleurez aussi rimeurs tragiques : c'en est fait de vos productions compassées, froides et pâles. Le mélodrame les tue, le mélodrame libre et vrai, plein de vie et d'énergie, tel que le fait M. Ducange, et tel que le feront nos jeunes auteurs après lui<sup>16</sup> ».

Cette opposition entre deux usages de la langue dans le mélodrame ne doit pas masquer quelques constantes, et d'abord la permanence, de Pixérécourt à Anicet-Bourgeois ou Dennery, d'un registre fixe et étroitement fermé, d'un univers lexical organisé en « constellations sémantiques » selon la formule de Jacques-Philippe Saint-Gérard<sup>17</sup>. Il

---

Publishing Company, 1992, p. 65.

14. V. Hugo, *Théâtre en liberté, La Forêt mouillée* (scène II), *O.C.*, « Théâtre II », p. 561.

15. Cité par J. M. Thomasseau, *Le Mélodrame*, Presses universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1984, p. 112.

16. *Le Globe*, 23 juin 1827. Cité par Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Éditions du Seuil, collection « Essais », 2001, p. 274.

17. Jacques-Philippe Saint-Gérard, « La moralité de la Révolution, ou Cris, larmes, crimes et outrances d'un « bâtard de Melpomène » ? Remarques sur la phraséologie du mélodrame », dans *Mélodrames et romans noirs, 1750-1890*,

suffit, dans le spectacle mélodramatique, de nommer simplement les choses et de désigner les principes, essentiellement moraux, gouvernant les actions. Le recours constant à l'épithète soutient ainsi le projet moralisateur du mélodrame, donnant à contempler, par la vertu d'une langue réduite à un réseau lexical simple, l'ordre providentiel gouvernant un univers habité de forces antagonistes. Quels que soient les moyens stylistiques et rhétoriques annexés et mis en œuvre, la langue du mélodrame, comme les autres signes dramatiques, suscite l'adhésion immédiate, l'adhérence même, des spectateurs à un ordre symbolique préétabli, célébré en un rituel théâtral fascinant. La langue du mélodrame serait ainsi de nature incantatoire : elle édifie les masses plus qu'elle n'élève le peuple vers le pouvoir autonome de symbolisation.

L'écriture dramatique hugolienne, dans sa double volonté de s'adresser à la foule tout en se distinguant par la qualité littéraire du texte, se place dans une relation ambiguë avec cette langue : il s'agit de parler la même langue qu'une partie du public et de faire entendre sa propre voix, d'éviter la démagogie en résistant à l'élitisme, de contester dans la forme même du mélodrame ses présupposés moraux. Il s'agit enfin d'élaborer une tout autre pratique du théâtre où la langue soit mise au service d'un dynamisme des caractères, d'un bouleversement de l'ordre établi et d'un affranchissement des esprits. Cette position instable sera cernée à partir de trois caractéristiques de l'univers linguistique et stylistique du mélodrame, tour à tour assimilées et perverties par Hugo : le recours aux épithètes morales, la généralisation du propos par la sentence ou la maxime et l'exploitation de la fonction émotive du langage. Dans les trois cas, la langue du mélodrame fait retentir une vérité supérieure et immuable : catégories morales fixes, lois universelles, voix du corps et de la nature.

### Fixité des épithètes : l'ordre moral dans la langue

La langue du mélodrame recourt abondamment à ce que Jean-Paul Davoine, dans un article consacré à « L'épithète mélodramatique », appelle les « épithètes superflues<sup>18</sup> » : simples ornements destinés à caractériser chez Pixierécourt ou Caigniez le style littéraire par

---

sous la direction de Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000, p. 17-50.

18. Jean-Paul Davoine, « L'épithète mélodramatique », dans *Revue des sciences humaines*, ouvrage cité, p. 183-192.

opposition au langage ordinaire, ces épithètes servent alors de « cothurnes tragiques » et d'indices de littérarité. Elles constituent autant de signes, placés tout au long du mélodrame, de la position occupée par le personnage à l'intérieur de l'univers moral représenté. Ces signes s'adressent au double destinataire du discours théâtral : pour les personnages sur scène et pour les spectateurs dans la salle, les épithètes plantent « le décor moral<sup>19</sup> ». Dans *Coelina, ou l'Enfant du mystère* de Pixierécourt<sup>20</sup> (Théâtre de l'Ambigu-Comique, 1800), exemple canonique, la « bonne Tiennette », le « bon M. Dufour » et « l'honnête Michaud » s'opposent clairement à ce « scélérat Truguelin ». Alors que les noms propres devraient servir à eux seuls à indiquer la référence, les épithètes qui leur sont accolées désignent les pôles conflictuels constitutifs de la structure dramatique. L'épithète peut également rendre plus évidente encore la position morale occupée par un personnage désigné directement ou indirectement par sa fonction dramatique – Traître, Innocente persécutée ou Chevalier de l'Innocence : dans *Les Ruines de Babylone*, l'« infâme Isouf » est un « traître maudit » doublé d'un « méchant eunuque » tandis que la « chère Zaïda » est tour à tour une « innocente créature », une « mère infortunée », une « bonne femme » ou « une pauvre femme dont les traits respirent la candeur et l'innocence ». Quant à Raymond, il est l'« ami sincère », le « digne bienfaiteur », l'« ami rare et fidèle ». L'adjonction de l'épithète au nom, propre ou commun, constitue ainsi un prédicat donné comme présupposé, en dehors de toute situation temporelle<sup>21</sup>. Selon un processus de dépersonnalisation, elle opère une généralisation tendant à transformer le personnage en allégorie, incarnation du Vice ou de la Vertu. Cette pratique n'est pas propre au mélodrame classique : on la retrouve chez Ducange, par exemple dans *Trente ans, ou la Vie d'un joueur*<sup>22</sup> (Théâtre de la Porte Saint-Martin, 1827) : Georges est le « coupable époux », son âme damnée, Werner, est « l'homme le plus pervers, le plus perfide », tandis qu'Amélie est la « tendre mère ». Là aussi, la pratique de l'épithète transforme les personnages en autant de pions aux formes et aux couleurs fixes, disposés sur l'échiquier dramatique.

---

19. *Ibid.*, p. 188.

20. Voir René-Charles Guilbert de Pixierécourt, *Théâtre choisi*, Nancy, chez l'auteur et Tresse, 1841-1843 (Réimpression : Genève, Slatkine, 1971, 4 volumes).

21. Voir J. P. Davoine, article cité.

22. Victor Ducange, *Trente ans, ou la Vie d'un joueur*, mélodrame en trois journées, Barba, 1827.

Dans ses premiers essais dramatiques, le jeune Hugo apprend à manier ainsi l'épithète de nature, constitutive d'une vision essentialiste du monde. Dès *Le Château du diable* (1812), se met en place une dramaturgie du signe simple et redondant, assignant à chacun sa position symbolique : tandis que Raoul s'autoproclame « brave chevalier » et « âme généreuse », prêt à « punir l'oppression, défendre l'opprimé » (I, 4), les ennemis sont, au fil de la pièce, les « infâmes brigands », des « brigands odieux » ou d' « obscurs brigands » dont le chef est « un infâme assassin ». Quelques années plus tard, en 1819 ou 1820, l'écriture d'*Inez de Castro* fait également retentir les expressions figées de la langue mélodramatique : « ennemi formidable », « ennemis implacables », « audacieux Albaracin » et « infernal Alcade », « digne vieillard », « pauvre malheureuse » ou « noble Inez ». Dans *Amy Robsart* encore, avec ses deux traîtres de mélodrame, Varney et Alasco, les signes acquièrent la limpidité propre aux personnages réduits à des fonctions dramatiques et à des polarités morales. Le « malheureux père » à la « barbe blanche bien vénérable » désigne sans ambages le Père noble Hugh Robsart ; le « noble Dudley » est l'Amoureux Leicester et la « généreuse victime » est l'Amoureuse Amy, en position d'Innocente persécutée ; l' « odieux scélérat » et le « vil esclave » désignent le Traître Varney<sup>23</sup>. On assiste néanmoins avec *Amy Robsart* à une complication des signes, non pas au niveau des polarités morales, bien respectées, mais au niveau de leur lecture par les personnages de la pièce. Dans la double destination du discours théâtral, un clivage s'opère entre les spectateurs, surinformés, et les personnages aveuglés. Plongé dans cet univers mensonger de la cour royale, Leicester méconnaît trop longtemps en Varney la nature de Traître et en Flibbertigibbet la fonction d'Adjuvant : l'ami est pris pour l'ennemi et réciproquement, au point que Varney paraît collaborer avec le Bien et que Flibbertigibbet en habits de diable semble pactiser avec le Mal. Se dessine ici en filigrane l'évolution du drame hugolien, pervertissant un théâtre du signe redondant.

Le plaisir du mélodrame réside pour partie dans le déchiffrement ludique d'un monde extravagant, rapidement dominé par le spectateur grâce à la reconnaissance de ses données symboliques stables. La langue mélodramatique fait ainsi alterner les formules mystérieuses susceptibles d'égarer et les épithètes de nature propres à éclairer. La scène d'exposition de *Lucrece Borgia* ouvre en apparence semblable

---

23. V. Hugo, *Amy Robsart*, O.C., «Théâtre I ».

jeu en installant le régime du trouble et du doute par la répétition à valeur superlative d'une simple épithète dès la deuxième réplique : « Une chose ténébreuse faite par des hommes ténébreux<sup>24</sup> ». Toutefois, là où le mélodrame se donne pour projet la rapide mise en lumière du mal, que la langue, relayée par l'ensemble des signes dramatiques, est chargée de circonvenir et d'isoler dans les rets de ses épithètes, le drame hugolien maintient le mal dans son épaisseur. C'est ainsi que les épithètes empruntées au lexique mélodramatique sont placées au fil de la pièce comme autant de leurres : au lieu de se repousser les unes les autres afin d'opérer la traditionnelle bi-partition des valeurs, elles se superposent au point de brouiller l'horizon moral attendu. Retentissent de scène en scène les épithètes gonflant le discours, jusqu'à lui conférer, en apparence, une excroissance mélodramatique: « monstrueuse », « pauvre », « scélérate », « misérable », « criminelle », « innocente », « vertueuse », « sainte », « épouvantable ». Celles-ci relèveraient bien de l'univers linguistique du mélodrame si elles ne s'appliquaient toutes à une seule et même femme et mère, Lucrece Borgia. On assiste à une intériorisation spectaculaire du conflit dramatique des Bons et des Méchants chez un seul être clivé. Avec les mêmes outils linguistiques que le mélodrame, Hugo renverse radicalement l'univers référentiel du genre et ruine son manichéisme. Qui plus est, le personnage éponyme accède, par son déchirement même, à une individualité refusée aux personnages-fonctions du mélodrame. Échappant aux automatismes de la langue qui commande aux porte-valeurs du mélodrame leur champ lexical obligé, un sujet se constitue dans l'émergence d'un discours autonome — un discours de la déchirure porté par un moi clivé : « misérable toute-puissante que je suis<sup>25</sup> ». L'affirmation de l'être par le « je suis » est inséparable de l'oxymore formé par les deux épithètes, redoublé par les deux sens de l'adjectif « misérable ».

À la poétique mélodramatique de l'antithèse, support d'une morale manichéenne, s'oppose par déplacement et superposition des *mêmes* données linguistiques, la poétique oxymorique de Victor Hugo. Parallèlement, la position assignée au public est radicalement transformée : au plaisir du doute récompensé par la rapide reconnaissance des données stables de l'univers moral et social, succède l'inquiétude et le trouble persistants face à un spectacle énigmatique, violemment paradoxal, relevant parfois de l'art de l'anamorphose. Aux aimables jeux anthroponymiques du mélodrame,

---

24. V. Hugo, *Lucrece Borgia, O.C.*, «Théâtre I», p. 975.

25. *Ibid.*, p. 985.

Hugo préfère souvent le brouillage des référents, déchiffrables selon des perspectives biaisées : Angelo est le « démon » de Catarina ; Homodei, Homme de Dieu, est l'instrument du diable ; Orfeo n'est qu'un dogue inculte<sup>26</sup>. La langue du mélodrame, comme l'ensemble de son langage dramatique, enseignait l'obéissance passive face aux signes extérieurs de la légitimité morale, sociale et politique, et organisait le rejet de tout le reste. C'est ce « reste », tout ce qui échappe aux catégories reconnues de la langue et de la pensée, cette monstruosité de l'impur et de l'instable, c'est-à-dire du sujet humain, que force à *considérer* l'œuvre hugolienne.

D'une « forme solennelle et apophtegmatique<sup>27</sup> » : la Vérité dans la langue

À côté de la clôture et de l'ordonnement de son champ sémantique constitué en constellations régulières de signes, la langue de mélodrame se caractérise par l'affleurement régulier de vérités supérieures et immuables, concentrées en sentences, maximes ou apophtegmes<sup>28</sup> destinés selon Nodier « à laisser de profondes traces dans l'esprit ». En chacune de ces sentences, l'émetteur, le personnage ou, indirectement, le dramaturge, donne l'illusion de s'effacer pour laisser se manifester dans la langue l'épiphanie de la Vérité. Dans le *Traité du mélodrame*<sup>29</sup>, publié en 1819, on recommande vivement l'emploi de maximes destinées à relever le style « comme les sons de la grosse caisse relèvent une musique languissante ». Elles ont valeur de ponctuation rythmique. Certaines de ces maximes peuvent échapper « avec véhémence, dans un moment de fureur et d'indignation » : ce sont, d'après le même *Traité*, les « phrases à claques<sup>30</sup> ». Les exemples donnés sont éloquentes et édifiants : « L'oreiller du remords est rembourré d'épines », « La noirceur du

26. V. Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*, O.C., « Théâtre I ».

27. Charles Nodier, *Introduction au Théâtre choisi* de Pixierécourt, ouvrage cité, volume I, p. II.

28. L'apophtegme est « le dit notable de quelque personnage illustre », selon le dictionnaire de Littré ; selon le dictionnaire de Trévoux (1743-1752), c'est « un sentiment exprimé d'une manière vive et en peu de paroles sur quelque sujet ou une répartie prompte et spirituelle qui cause du plaisir et de l'admiration ».

29. Abel Hugo, J. J. Ader, Armand Malibourne, *Traité du mélodrame*, Delaunay, Pélicier, Plancher, 1817.

30. *Ibid.*, p. 64 et 65.

crime ne peut être effacée que par le savon du repentir » ou « Qu'un malheureux est à plaindre, quand il est infortuné<sup>31</sup> ».

Hugo a mis en application ce programme esthétique et dramatique élaboré en partie par son frère dans *Inez de Castro* où les formules de vérité générale résonnent en chacun des trois actes : « les heures qu'on donne aux larmes sont perdues pour le travail », « La loi du ciel défend de plus haut d'abandonner son épouse », « le bonheur des peuples a quelquefois besoin du malheur des rois ». Éloge du travail, du mariage et de l'abnégation des souverains : cet univers de valeurs n'est guère éloigné de celui des *Ruines de Babylone* de Pixérécourt où l'on apprend qu'un « amour mutuel répand sur la vie entière un charme délicieux qui en remplit tous les vides » et que « celui qui gouverne un grand peuple lui doit de grands exemples ».

Dès l'adaptation du *Kenilworth* de Walter Scott, *Amy Robsart*, cette langue apophtegmatique se trouve combattue de l'intérieur par une voix discordante, celle de Flibbertigibbet, diabolin malicieux et comédien facétieux. Instrument de distanciation et de démystification, il sape les rituels langagiers en révélant l'artifice théâtral. Ainsi, coupant court au monologue obligé de la victime emprisonnée, il lance au dernier acte de la pièce cette sentence destinée à briser net les protocoles mélodramatiques du *pathos* : « le désespoir n'est bon à rien, pas même à mourir. Il inspire aux poètes de grandes phrases qu'on ne sait comment débiter sur les planches, et voilà tout<sup>32</sup> ». Flibbertigibbet introduit de la sorte une interrogation sur la manière d'incarner théâtralement le sujet porteur de vérité : il relève la difficulté pour le comédien qui simultanément doit camper un personnage pris dans l'action ; il met en cause, techniquement, ce constant affleurement de l'absolu dans la parole incarnée sur scène. Dès l'acte I, il donnait à entendre les automatismes de la langue et de ses métaphores obligées en introduisant subrepticement son propre univers de référence : alors qu'Amy hésite à achever une exclamation stéréotypée – « comment le sort de l'aigle pourrait-il dépendre du sort de... », Flibbertigibbet complète en ajoutant : « De la chauve-souris. Laissez-moi choisir moi-même l'animal<sup>33</sup> ». En choisissant ironiquement la représentation métaphorique de son être, le comédien est le seul personnage de la pièce à échapper à la prison de la langue, à maîtriser les signes comme il maîtrise l'espace du château, et à accéder au stade de la parole qui individualise et constitue un sujet. Chacun des autres personnages est

---

31. *Ibid.*, p. 33.

32. V. Hugo, *Amy Robsart*, ouvrage cité, p. 516.

33. *Ibid.*, p. 418.

enfermé dans la langue propre à son emploi et à sa fonction dramatique et fait retentir des formules universalisantes qui le dépassent et l'écrasent. Leicester, particulièrement, en devient pathétique, amoureux aveugle réduit à parler, dans ses dialogues avec Amy, par aphorismes impersonnels – « Plus d'une mauvaise lame brille dans un fourreau de velours », « celui qui veut monter ne doit-il pas commencer par le premier échelon ?<sup>34</sup> ». Au contraire, l'émergence du contre-discours et la parole libre de Flibbertigibbet ébranlent la poétique mélodramatique. À rebours du paternalisme bourgeois et condescendant du mélodrame, on voit un représentant du peuple accéder à une parole autonome par la voie de la dérision, là où les autres personnages de ce drame de cour sont enfermés dans les automatismes du langage induits par leur fonction.

Le ton sentencieux du mélodrame a également pour mission de faire advenir dans la langue les manifestations de la Providence guidant l'action dramatique vers son dénouement heureux. On entendra ainsi des formules comme « la Providence n'a pas marqué l'heure de sa punition<sup>35</sup> », et des références récurrentes à la « justice éternelle », au « jugement de Dieu » et à la « vengeance céleste » ou au regard de « l'Éternel<sup>36</sup> » assimilent la scène théâtrale à quelque ordalie. Le mot Providence, ce sésame de tout bon mélodrame, résonne aussi dans le drame hugolien, mais cette fois à l'intérieur de formules générales iconoclastes, qui en ruinent la portée. Dans *Amy Robsart*, lorsque l'héroïne, fidèle à la langue mélodramatique, remercie Flibbertigibbet en s'exclamant : « Vous êtes notre providence », le comédien rétorque en une pirouette verbale funeste, qui suggère les limites de la transcendance : « Une providence qui aurait quelquefois besoin d'un pourvoyeur !<sup>37</sup> ». De façon plus grinçante encore, Joshua conclut la scène 2 de la première journée de *Marie Tudor* par une fausse « phrase à claques », sombrement ironique en ce qu'elle installe le diable et non plus le bon Dieu au fond de toute chose : « Oh ! que la providence est grande ! elle donne à chacun son jouet, la poupée à l'enfant, l'enfant à l'homme, l'homme à la femme, et la femme au diable !<sup>38</sup> ». Glapieu, dans *Mille Francs de récompense*, ira plus loin encore dans l'intronisation du diable en

---

34. *Ibid.* p. 410 et 411.

35. V. Ducange, *Trente ans, ou la Vie d'un joueur*, ouvrage cité, 2<sup>e</sup> journée, scène 14.

36. V. Ducange, *Thérèse, ou l'Orpheline de Genève* (Théâtre de l'Ambigu-Comique, 1820), Barba, 1820.

37. V. Hugo, *Amy Robsart*, ouvrage cité, p. 515.

38. V. Hugo, *Marie Tudor*, O.C., « Théâtre I », p. 1092.

déclarant « Il n'y a pas d'autre dieu que le diable, et Rousseline est son prophète<sup>39</sup> ». Et lorsque Étienne, toujours prête à enfourcher les grands chevaux du mélodrame, s'exclame face à Rousseline « Ah ! c'est la providence qui vous envoie ! », Glapieu répond en aparté : « Voyons ça, la providence. – J'ai toujours été curieux de voir la figure de cette dame-là<sup>40</sup>. » Une nouvelle fois, les mots du mélodrame sont retournés contre son univers de croyance optimiste. Hugo ne renonce donc pas à l'incarnation théâtrale du sujet porteur de vérité tel que la pratique le mélodrame comme pour suppléer à l'absence d'un chœur antique. Mais la vérité est délivrée de biais par le discours du marginal et du personnage grotesque, porte-parole rieur d'une fatalité pourvoyeuse de mort. Dès lors, tout jurement, dans le drame hugolien, résonne tragiquement face au ciel sourd et muet. Toute invocation de Dieu, dans le mélodrame (« O Ciel ! », « Mon Dieu ! », « Grand Dieu ! »), possède à terme une efficacité performative, et finit par provoquer la manifestation providentielle attendue. Dans *Lucrece Borgia*, on s'exclame certes « Dieu du Ciel ! », « Dieu soit loué ! » ou « Terre et cieux ! », mais sans empêcher la fatalité tragique de s'abattre inexorablement sur ces nouveaux Atrides. Seule demeure en aparté l'exclamation impuissante de Lucrece, « Quelle fatalité, mon Dieu !<sup>41</sup> », où l'*anankè* triomphe de la bonté divine du mélodrame et de la métaphysique bourgeoise.

Enfin, le théâtre hugolien est ponctué de sentences proprement paradoxales. Certaines inversent littéralement les présupposés de l'ordre social et moral véhiculé par le mélodrame : s'affirme alors le devoir de compassion pour les coupables, que le mélodrame a pour fonction de stigmatiser et d'exclure symboliquement. C'est la prière de Lucrece à Gennaro, où retentit la conscience hugolienne : « ayez pitié des méchants ! Vous ne savez pas ce qui se passe dans leur cœur<sup>42</sup>. » Certaines sentences, à l'inverse, poussent à l'extrême la logique mélodramatique, en particulier sa propension sadique à la domination de la victime-objet, lorsque dans *Angelo, tyran de Padoue*, Rodolfo déclare à La Tisbe : « Nous tuons qui nous aime<sup>43</sup> ». Faute de

39 . V. Hugo, *Mille Francs de récompense*, O.C., « Théâtre II », p. 770.

40 . *ibid.*, p. 707.

41 . V. Hugo, *Lucrece Borgia*, ouvrage cité, p. 1013. Florence Naugrette et Anne Ubersfeld ont toutefois remarqué que les personnages hugoliens se réfugient souvent derrière cette invocation de la fatalité pour masquer une fatalité intérieure, une « pulsion de mort ».

42 . *Ibid.*, p. 992.

43 . V. Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*, ouvrage cité. Voir le commentaire de cette phrase par Anne Ubersfeld dans *Le Roi et le Bouffon*, ouvrage cité, p. 626.

sauvetage *in extremis*, comme au mélodrame, la loi de la destruction mutuelle l'emporte, comme l'emporte la logique des passions immodérées. L'univers moral des *Ruines de Babylone* découvert par le jeune Hugo est renversé : là, le bon Giafar déclarait : « Reconnais enfin combien il est dangereux de se livrer à l'impétuosité des passions » (III, 15). Mais est parallèlement mis au grand jour dans le drame hugolien tout le refoulé du mélodrame classique : dans cette même pièce de Pixérécourt où un Tyran interdit à sa sœur de consommer son mariage, consommé pourtant envers et contre l'ordre tyrannique, il n'est finalement question que de la violence destructrice d'une passion incestueuse qui ne saurait évidemment dire son nom.

### Le registre émotif : langue du corps, voix du sang

Le statut non-littéraire du mélodrame réside sans doute dans le renoncement chez les personnages à faire entendre dans la langue une voix personnelle, laquelle sera relayée le plus souvent par d'autres voies : la pantomime soutenue par les thèmes musicaux<sup>44</sup>, le silence éloquent, la danse ou le simple cri. Le corps<sup>45</sup> prend alors la parole pour donner à comprendre ce qui échappe à l'ordre du langage. De là l'importance dans le mélodrame de la parole sensible dont la limite extrême est l'exclamation « ah ! » précédant le silence<sup>46</sup>. Les pulsions du corps, les suspensions du souffle, les convulsions de la douleur physique et morale surgissent dans l'ordre de la parole, le disloquent et l'abolissent. Dès lors, c'est dans la discontinuité et le déhanchement syntaxique, dans les points d'exclamation ou dans les points de suspension suggérant des effets d'ordre phonique, que s'exprime ce qui reste inexprimable dans la langue. Le mélodrame joue d'ailleurs du contraste entre la parole péremptoire des envolées sentencieuses et la mise en échec de la langue par les explosions d'affectivité. Les deux mouvements, apparemment contradictoires, relèvent néanmoins tous deux de l'hyperbole : par excès ou par défaut, il s'agit toujours de dire ce qui est au-delà de la parole ordinaire.

Les marqueurs de l'émotivité sont déjà largement présents dans les

44. Voir Emilio Sala, *L'opera senza canto. Il melo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venise, Marsilio, 1995.

45. Nos analyses, ici, entrent en résonance avec celles que propose ici même Florence Naugrette : « Pantomime et tableau dans le théâtre de Hugo ».

46. Voir Béatrice Didier, « Beaumarchais aux origines du mélodrame », dans *Mélodrames et romans noirs*, ouvrage cité, p. 115-126.

pièces de Pixierécourt, et le *Traité du mélodrame* de « A ! A ! A ! » ne manque pas d'en faire une savoureuse parodie :

Oui !!..non !!! mais... non, non !!!!! Se peut-il ? Quoi ?.... Oh grands dieux !!!!!... Malheureux, qu'ai-je fait ????... Barbare !!!!!... Hélas !!.. O jour affreux !... ô nuit épouvantable !!... Ah ! que je souffre !!!.. Mourons !!!!!.. Je me meurs.... je suis mort !!!!!!!... aie, ay ! aie !!!!!!!...<sup>47</sup>

Le texte écrit relève davantage de la partition musicale, avec ses points d'exclamation et de suspension en guise de soupirs, de demi-soupirs, voire d'appoggiatures ou de points d'orgue. Cette emphase émotionnelle prédomine dans les drames de Ducange contemporains des pièces de Hugo, en particulier dans *Trente ans, ou la Vie d'un joueur* et *Il y a seize ans* (Théâtre de la Gaîté, 1832). Les exemples les plus éloquents se trouvent significativement dans les scènes de reconnaissance où retentit dans les cris, les silences et les gestes la fameuse voix du sang, langage informulé surgi des profondeurs de la nature qui ne saurait évidemment tromper :

AMÉLIE – (...) Pour te garder innocemment auprès de moi, pour oser devant lui te presser sur mon sein, te donner mes baisers, il faudrait que je pusse dire: J'ai ce droit, c'est mon fils.  
(*Elle s'arrête et le regarde, n'osant aller plus loin*)  
FÉLIX – Vous!... Dieu !... Oh ! non, non, je n'ose pas... (*voyant pleurer Amélie*) Pourtant, si... mon Dieu !... (*se jetant aux genoux d'Amélie et lui tendant les mains*) Oh ! ma bonne amie ! dites...  
AMÉLIE, *avançant vite ses deux mains pour le faire taire. Très bas* – Chut<sup>48</sup> !...

Cette recherche de l'immédiateté dans l'expression, obtenue par l'alternance de prosaïsme et d'emportements émotionnels, a particulièrement séduit Alexandre Dumas qui l'applique dans ses drames *Antony* ou *La Tour de Nesle*, enrichissant l'expression de tics personnels comme le redoublement des termes et les mots-rebonds permettant l'enchaînement nerveux des répliques<sup>49</sup> :

MARGUERITE – Qui donc a fait fermer cette porte ? Oh ! c'est moi...

47. A ! A ! A !, *Traité du mélodrame*, ouvrage cité, p. 43.

48. V. Ducange, *Il y a seize ans*, Barba, 1832, acte I, scène XII.

49. Voir Jacqueline Villani, « Sculpter dans l'éphémère. Quelques remarques sur le manuscrit d'*Antony* », dans *Romantisme*, n° 99, 1998, p. 89-103.

moi ! Orsini ! Orsini ! ne frappe pas, malheureux !  
 BURIDAN, *secouant la porte* – Porte d'enfer !... Mon fils ! mon fils !!!  
 MARGUERITE – Gaultier !  
 BURIDAN – Orsini !... démon !... enfer ! Orsini !...  
 MARGUERITE – Pitié ! Pitié !  
 GAULTIER, *en dehors, criant et appelant au secours* – À moi ! à moi ! au secours !  
 MARGUERITE – La porte s'ouvre !  
*Elle recule.*

Scène VIII. Les mêmes, GAULTIER

GAULTIER, *entrant, tout ensanglanté* – Marguerite, Marguerite ! je te rapporte la clef de la Tour.  
 MARGUERITE – Malheureux, malheureux ! je suis ta mère !  
 GAULTIER – Ma mère !... eh bien ! ma mère, soyez maudite !  
*Il tombe et meurt [...]*<sup>50</sup>

Comme Ducange dans les moments de paroxysme, Dumas recherche l'expressivité maximale et compose son texte théâtral à la manière d'une œuvre lyrique, suggérant aux comédiens des accents, des inflexions, des modulations de la voix autant que des gestes : l'écriture didascalique redouble ou complète des répliques parfois réduites aux interjections, aux apostrophes et aux marques de ponctuation.

C'est sur ce terrain de l'expressivité que le drame en prose de Hugo se rapproche et se distingue en même temps le plus nettement de la langue mélodramatique, la quête émotionnelle étant compensée par l'attachement original à la forme et au style. Les interjections ponctuent les drames hugoliens avec cette valeur de notation musicale qu'elles possèdent sur la partition mélodramatique : « Ah ! », « Oh ! », « Hé ! », « Damnation ! », « Diable ! », « Mon Dieu ! », « Hélas ! » retentissent tout au long de *Lucrece Borgia*. Elles viennent trouer la trame de la parole dès que la situation échappe au personnage confronté à de l'inexprimable, comme Catarina découvrant à la place de son lit un billot et une hache, dans *Angelo* :

– Ciel ! qu'est-ce que je vois là ? Oh ! c'est épouvantable !  
*Elle referme le rideau avec un mouvement convulsif.*  
 – Oh ! je ne veux plus voir cela ! Oh ! mon dieu ! c'est pour moi, cela !

50. Alexandre Dumas et Frédéric Gaillardet, *La Tour de Nesle* [1832], Librairie théâtrale, 1980, p. 93-94.

Oh ! mon Dieu ! je suis seule avec cela ici !

*Elle se traîne jusqu'au fauteuil.*

– Derrière moi ! c'est derrière moi ! Oh ! je n'ose plus tourner la tête. Grâce ! grâce ! Ah ! vous voyez bien que ce n'est pas un rêve, et que c'est bien réel ce qui se passe ici, puisque voilà des choses là derrière le rideau !<sup>51</sup>

La prose théâtrale hugolienne se caractérise par de plus grands écarts rythmiques : non plus la concentration de termes d'un à quatre syllabes avec accentuation rapide, mais le dépassement des interjections par des formules tentant de dire, d'apprivoiser la « chose » – « cela ». Au lieu d'une tirade frénétique, un poème funèbre.

Hugo contrarie également la pente naturelle de la prose vers une oralité informe en tablant, par compensation, sur la noblesse du phrasé, obtenu par le jeu des répétitions anaphoriques. Les scènes de paroxysme dramatique, dans *Lucrece Borgia*, sont aussi les moments où la langue théâtrale atteint toute son ampleur altière en même temps que son efficacité maximale en termes de tension. Là où Dumas misait sur la concentration maximale des effets et sur la désarticulation syntaxique, Hugo privilégie la dilatation extrême, le « drapé » oratoire. Ainsi, dans le face-à-face entre Lucrece et Gennaro empoisonné, jamais le personnage ne paraît débordé par une parole qui régresserait au niveau de la pulsation physique : c'est à la répétition anaphorique, à une figure de style donc, et non à l'interjection ou à l'exclamation, qu'est confiée l'expression de l'émotion – ampleur du souffle et élan lyrique, et non plus art du souffle coupé :

Il faudrait donner toute ma vie pour ajouter une heure à la tienne, il faudrait répandre tout mon sang pour t'empêcher de verser une larme, il faudrait m'asseoir au pilori pour te mettre sur un trône, il faudrait payer d'une torture de l'enfer chacun de tes moindres plaisirs, que je n'hésiterais pas, que je ne murmurerais pas, que je serais heureuse, que je baiserais tes pieds, mon Gennaro!<sup>52</sup>

Aux conditions mélodramatiques de l'énonciation – identités troubles, poisons et contre-poisons – répond ainsi l'élévation tragique de la parole, élevant brutalement le personnage au-dessus de l'univers

---

51. V. Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*, ouvrage cité, p. 1261.

52. *Ibid.*, p. 1029.

qui semblait *a priori* le déterminer. L'hiatus entre la situation d'énonciation mélodramatique et la parole lyrique reproduit la division intérieure de l'héroïne.

Inversement, la tournure mélodramatique de l'énoncé peut entrer en contradiction avec la réalité dramatique de la scène : c'est le cas du cri final de Lucrece : « Ah !... tu m'as tuée ! – Gennaro ! je suis ta mère !<sup>53</sup> ». Par sa place finale dans le drame, quand tout est joué, ce cri de la reconnaissance voit sa valeur radicalement renversée. Pareille voix du sang retentit dans le mélodrame pour précipiter le dénouement. Celui-ci marque alors le retour à l'unité perdue par élimination de toute étrangeté, de toute altérité, de toute opacité – retour à l'unité de l'être à l'intérieur de la cellule familiale biologiquement reconnue. À la fin de *La Tour de Nesle*, la révélation ultime sépare certes définitivement la mère et le fils, Marguerite de Bourgogne et Gaultier d'Aulnay, mais ce dernier est préservé à la fois de l'inceste et du parricide, et par la malédiction qu'il prononce, il meurt à l'écart de la sphère du mal occupée par ses parents maudits. Au contraire, le cri final de Lucrece signifie l'entrée du bon Gennaro dans le mal, la transfiguration de son être en un moi clivé, « noble nature » et parricide à la fois. Selon la loi fatale de la tragédie, l'innocent coupable rejoint la famille des Borgia. Le cri de Lucrece peut alors être un cri de joie, la reconnaissance se faisant ici fusion incestueuse dans l'amour mortifère. Au retour mélodramatique à l'unité perdue enclenchée par le cri naturel de la reconnaissance répond la dualité irréductible et proprement tragique. La convocation trompeuse de l'univers mélodramatique prépare l'élévation spectaculaire du drame en prose à la hauteur de la tragédie.

---

53. *Ibid.*, p. 1059.

## Pantomime et tableau dans le théâtre de Hugo

Florence NAUGRETTE

L'idée que le théâtre de Hugo est un théâtre de la parole pleine est encore abondamment répandue. En 1978, Robert Abirached, qui ne sauve du théâtre romantique que Musset et Büchner, refuse au théâtre de Hugo toute véritable théâtralité, sous prétexte qu'il se caractériserait par « une somptueuse hypertrophie du discours »<sup>1</sup>. Plus récemment, dans son intéressant ouvrage sur la dramaturgie du silence, Arnaud Rykner tient aussi la chose pour acquise, et écarte rapidement la dramaturgie romantique de son corpus, entre le mélodrame et le drame naturaliste. Pour Arnaud Rykner, qui en donne quelques exemples convaincants, le silence dans le théâtre de Hugo n'est qu'une pause, un prélude au déferlement d'une parole<sup>2</sup>. C'est cette vision de la dramaturgie hugolienne que je voudrais ici nuancer.

Loin pour autant de soutenir que le théâtre de Hugo est un théâtre du silence, ce qui ne convaincrerait personne et relèverait d'un esprit de contradiction aussi vain que systématique, je voudrais montrer ce que l'écriture dramatique hugolienne doit à l'esthétique du tableau, telle que Diderot et d'autres dramaturges du XVIII<sup>e</sup> siècle l'ont prônée et pratiquée, non pas seulement pour la construction composée des décors et la pratique du changement de lieux, mais aussi pour cette dimension scénique nouvelle qu'est la pantomime. Les didascalies de Hugo décrivent bien souvent une action muette, depuis la simple indication de jeu jusqu'au tableau animé. Elles témoignent d'une imagination picturale poussée, puisque le plateau programmé par le texte est sculpté à la fois par l'architecture du décor et par les mouvements mêmes des acteurs, seuls ou en groupe. Ce sens du visuel dément l'accusation de logocentrisme dont on a accablé Hugo. Son théâtre s'inscrit en effet, c'est ce qu'il s'agit de montrer, dans une

---

1. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, 1978, réédité dans la collection « Tel », 1994, p. 166.

2. Arnaud Rykner, *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, José Corti, 1996, p. 250.

filiation qui va de Diderot à Brecht, où l'esthétique du tableau sert une perception à la fois sensible et distanciée de la fable.

### Place de la pantomime dans l'esthétique du tableau au XVIII<sup>e</sup> siècle

Dans le domaine de l'esthétique scénique, la dramaturgie romantique n'opère pas *ex nihilo* la révolution qu'on lui attribue parfois. Elle hérite en particulier d'une esthétique du tableau, – Pierre Frantz en a donné une remarquable étude<sup>3</sup> –, qui est l'un des grands combats menés par Diderot, mais aussi par la plupart des dramaturges et théoriciens des Lumières.

C'est autour des années 1750-1770 qu'elle s'élabore en rupture avec la scène classique, qui se caractérisait par son abstraction : plateau quasi dépourvu de décor (tout au plus une toile peinte passe-partout, et les rares accessoires indispensables à l'intrigue) ; immobilité du jeu des acteurs, dont la place est déterminée arbitrairement par leur emploi ; frontalité de la déclamation, qui intègre la présence du public en s'adressant directement à lui par des moyens semblables à ceux de l'art oratoire. Cette abstraction de l'espace est au service d'une valorisation à la fois religieuse et cartésienne du verbe, considéré comme plus noble que l'image, susceptible de séduire ou de tromper la raison par l'illusion des sens. D'où l'abondance des hypotyposes dans le théâtre classique, qui donnent à voir *via* le récit d'un personnage une scène forte dont la représentation linguistique, par son énergie propre (*enargeia*), s'adressera à l'imaginative du spectateur en touchant son esprit plus que ses sens. Ce « milieu nul ou à peu-près » qu'est la scène classique selon l'expression de Mallarmé dans *Crayonné au théâtre*, doit favoriser la transparence du visible<sup>4</sup> dans une *mimesis* vouée au dire. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les concepts de « raison », de « vérité », et de « vraisemblance » changeant de contours, cette esthétique scénique devient une carcasse vide ; on continue de s'y référer parce que les praticiens y sont habitués, mais elle n'est plus en phase avec la nouvelle vision du monde que proposent le relativisme historique, la promotion de l'expérience scientifique, la philosophie sensualiste. Les conséquences sur l'esthétique scénique sont considérables : la scène

---

3. Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, PUF, « Perspectives littéraires », 1998.

4. Cf. *ibid.*, p. 3.

abstraite perd son intelligibilité, on cherche au contraire à toucher la sensibilité du spectateur par un rééquilibrage du rapport entre le discursif et le visuel. Diderot programme une révolution de l'art dramatique passant par une promotion de la pantomime, discours muet permettant de dire l'indicible, qui constitue, selon lui, la pierre de touche de l'art de l'acteur, mais dont peu de ses contemporains sont capables, à l'exception de ces grands rénovateurs du jeu que sont Garrick, M<sup>lle</sup> Clairon ou Lekain, avant Molé ou Talma.

Car ce sont ces acteurs qui, les premiers, font évoluer la déclamation ancienne, remplacée par l'« action » grâce à l'invention de jeux de scènes muets, qui relaient le discours. « Jeu muet », c'est le premier sens donné dans les années 1750 à « pantomime ». Dans le domaine du ballet, elle détrône la grammaire conventionnelle de la danse de salon baroque, à laquelle elle substitue le geste expressif et narratif<sup>5</sup>. Elle reçoit ainsi la tâche de fédérer tous les codes scéniques, puisqu'elle fait le lien entre la parole du personnage, les jeux de scène qui unissent les personnages dans une chorégraphie générale, et l'évolution du personnage dans son milieu, figuré par un décor plus réaliste. Son rôle dans la réussite de l'effet-tableau est donc essentiel. Elle est aussi valorisée comme discours gestuel capable de subsumer la dispersion babélique des langues. Elle relèverait d'une sémiotique universelle, tout en gardant une part d'intraduisible, une dimension hiéroglyphique par où l'acteur atteint le sublime. Aussi, parce qu'elle constitue à elle seule un discours à la fois descriptif et narratif, elle peut acquérir une certaine autonomie, ce qui explique son développement en genre spécifique au XIX<sup>e</sup> siècle : échappant à la censure des textes imprimés, elle permettra aussi bien les représentations grivoises que l'expression d'une critique sociale, notamment dans l'inflexion que lui imprimera le mime Deburau aux Funambules.

Cette importance nouvelle accordée à la pantomime entraîne son incorporation partielle dans l'écriture dramatique elle-même : dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle l'écriture de la pantomime se développe chez Diderot, Beaumarchais, Mercier, qui prennent en charge non seulement la partie langagière, mais aussi, en partie, la dimension visuelle du spectacle. Diderot n'entend pas pour autant noter exhaustivement toute la partition gestuelle du comédien, ni fournir du décor une description complète et définitive. Il est en effet conscient des possibles dérives cabotines, qui seront précisément celles du mélodrame, où le jeu muet confié à l'acteur dispense l'auteur

---

5. Cf. *ibid.*, p. 119.

d'une recherche sur la langue, où le geste se dégrade en traduction redondante du discours, quand il n'en tient pas lieu, et où le mouvement expressif, l'*enargeia* créatrice, se fige en attitudes codées permettant d'identifier instantanément des stéréotypes, au lieu de dire l'émotion indicible. Avant donc que le mélodrame, selon l'expression d'Arnaud Rykner, ne « pousse à l'extrême la pantomime comme parodie de langage »<sup>6</sup>, Diderot recommande de noter à l'écrit ce qui est strictement nécessaire au lecteur et aux praticiens pour saisir l'énergie visuelle du tableau, ce que j'appellerais son éloquence sensible :

Il faut écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau ; qu'elle donne de l'énergie ou de la clarté au discours ; qu'elle lie le dialogue ; qu'elle caractérise ; qu'elle consiste dans un jeu délicat qui ne se devine pas ; qu'elle tient lieu de réponse<sup>7</sup>.

Tout en satisfaisant partiellement l'horizon d'attente du spectateur de 1830, rompu aux codes du mélodrame, Hugo va retrouver cette complémentarité du discursif et du visuel qu'ambitionnait Diderot, en faisant de la pantomime un usage restreint et savant, au service d'une émotion qui n'exclut pas la distance réflexive.

### Les références du spectateur de 1830

Le spectateur de 1830, dont le divertissement régulier est le mélodrame et le vaudeville, retrouve dans les drames de Hugo, comme dans ceux de Dumas, les tableaux scéniques qui satisfont son goût du visuel, comme certains jeux de scène muets qui entretiennent le suspense.

#### *Le tableau-stase*

Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, la découverte du décor est un moment attendu par le public au lever du rideau, en début de pièce ou en début d'acte, notamment depuis les inventions somptueuses de Gué, l'ingénieur décorateur de Pixérécourt. Cette attente du public trouve sa trace dans les didascalies liminaires de Hugo, qui prend soin de

---

6. Arnaud Rykner, *op. cit.*, p. 239.

7. Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, in *Œuvres complètes*, Club Français du Livre, 1969-1973, t. III, p. 491-492.

noter ce que doit voir le spectateur quand la toile se lève. En début d'acte elles sont d'ailleurs souvent construites en deux temps : premier temps, description du décor (architecture et mobilier) ; deuxième temps, marqué par un lien temporel du type « au lever du rideau », l'animation du décor par l'occupation des personnages. L'ensemble forme ce que P. Frantz appelle un « tableau-stase »<sup>8</sup>, conceptualisant ce que dans les *Entretiens sur le fils naturel* Dorval appelle une « décoration animée ». Ainsi, la scène de genre qui inaugure l'acte II de *Ruy Blas*, dans la chambre de la reine, se caractérise par son décor, mais aussi par les activités des femmes, prescrites dans un second temps :

*Au lever du rideau, la reine doña Maria de Neubourg est dans un coin, assise à côté d'une de ses femmes, jeune et jolie fille. La reine est vêtue de blanc, robe de drap d'argent. Elle brode et s'interrompt par moments pour causer. Dans le coin opposé est assise, sur une chaise à dossier, doña Juana de la Cueva, duchesse d'Albuquerque, camerera mayor, une tapisserie à la main ; vieille femme en noir. Près de la duchesse, à une table, plusieurs duègnes, travaillant à des ouvrages de femmes<sup>9</sup>.*

Dans cet exemple, le tableau n'est pas seulement offert à la contemplation visuelle, il offre aussi des éléments symboliques de l'action à venir dans l'acte qu'il inaugure : c'est le cas de la proxémique qui éloigne la reine de la duchesse d'Albuquerque, signe avant-coureur des initiatives politico-sentimentales transgressives de la reine.

#### *Le tableau-comble*

Symétrique du tableau-stase, le tableau-comble se situe, lui, plutôt en fin d'acte, et rassemble en une expression paroxystique l'état d'âme de chacun des personnages ou du personnage principal, dans un comble du pathétique ou du sublime. Hugo en connaissait le principe, sinon le concept, pour l'avoir vu sur scène, mais aussi pour en avoir lu une description mi-sérieuse, mi-ironique dans le *Traité du mélodrame* qu'avaient publiés en 1817, sous le pseudonyme commun M. A ! A ! A !, Abel Hugo, Armand Malitourne et Jean-Joseph Ader, et dont il avait déjà fait son miel pour l'écriture d'un de ses premiers essais dramatiques, le mélodrame *Inez de Castro*.

---

8. *Op. cit.*, p.157.

9. *Ruy Blas*, p. 41.

A la fin de chaque acte, il faut avoir soin de réunir en groupe tous les personnages, et de les mettre chacun dans l'attitude qui convient à la situation de son âme. Par exemple : la douleur placera une main sur son front ; le désespoir s'arrachera les cheveux, et la joie aura une jambe en l'air. Cet aspect général est désigné sous le nom de *tableau*. On sent combien il est agréable au spectateur de ressaisir d'un coup d'œil l'état moral de chaque personnage<sup>10</sup>.

Tel que Diderot le recommande et le pratique, le tableau-comble a souvent une valeur édifiante, l'amour de la vertu passant par la plus grande émotion, comme dans la scène finale du *Père de famille*, où les conflits sont résolus sous la bénédiction paternelle. On trouve dans le théâtre de Hugo quelques tableaux-comble à valeur didactique de ce type, comme à la fin des *Burgraves* :

« Tous tombent à genoux sous la bénédiction de l'empereur.

JOB, *lui prenant la main et la baisant*.  
Grand qui sait pardonner !<sup>11</sup>»

Mais la réconciliation générale ne fait pas oublier le sacrifice de Guanhumara et l'exemple de la vertu ne sature pas l'interprétation du dénouement.

Les tableaux-comble, comme d'autres passages mimés, étaient accompagnés, sur les scènes du mélodrame, d'une musique redondante. C'est aussi le cas pour les drames de Hugo joués à la Porte-Saint-Martin, comme l'a montré l'étude des partitions faite par Emilio Sala<sup>12</sup>. Mais toutes les pantomimes ne sont pas doublées par la musique : certaines restent entièrement silencieuses.

#### *Jeux de cache-cache propres au mélodrame et au vaudeville*

On retrouve aussi dans le drame hugolien des effets gestuels propres aux codes du mélodrame, de la comédie ou du vaudeville, notamment tous les jeux de cache-cache entre personnages qui

10. *Le Traité du mélodrame* par M.A !A !A !, Paris, Delaunay, 1817, p. 47.

11. *Les Burgraves*, III<sup>e</sup> partie, sc. 4, p. 245.

12. Emilio SALA, « Drame, mélodrame et musique : Victor Hugo à la Porte-Saint-Martin », *Mélodrames et romans noirs*, textes réunis et présentés par Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard, Presses Universitaires du Mirail, 2000. Je remercie Olivier Bara, Hervé Lacombe et Jacques Dürrenmatt d'avoir attiré mon attention sur cette question.

convoquent la complicité du public, seul à voir deux actions simultanées, dont l'une, muette, s'accomplit à l'insu d'un personnage parlant. Ces techniques exacerbent le suspense. On en donnera deux exemples, de tonalités différentes, empruntés au *Roi s'amuse* :

A l'acte II, le roi en bonne fortune attend que son bouffon ait quitté sa maison pour y conter fleurette à sa fille Blanche :

*Pendant qu'il [Triboulet] a le dos tourné, le roi se glisse dans la cour par la petite porte entrebâillée et se cache derrière un gros arbre*<sup>13</sup>.

Procédé vaudevillesque, bientôt suivi d'une pantomime farcesque quand le roi lance une bourse à la duègne pour la faire taire. Le quatrième acte en revanche s'achève sur une pantomime horrifique, qui permet de faire l'ellipse du meurtre de Blanche et de ménager un demi-suspense pour le public :

*Elle entre. Au moment où elle paraît sur le seuil de la cabane, on voit Saltabadil lever son poignard. La toile tombe*<sup>14</sup>.

Le public attendra tout le cinquième acte de voir le cadavre de Blanche sorti du sac pour croire à l'accomplissement du geste dont il a vu l'amorce.

Ces pantomimes mélodramatiques participèrent au scandale esthétique du *Roi s'amuse*. On les acceptait à la foire ou sur les boulevards. Hugo, rêvant d'un théâtre pour tous et d'un public uni, a l'audace impardonnable de les faire monter sur la scène du Français.

#### *La profondeur de champ*

Mais ce qui différencie les compositions animées de Hugo des pantomimes codées du mélodrame, c'est que Hugo retrouve la profondeur de champ prônée par Diderot, là où le mélodrame avait aplati le tableau par un retour à une frontalité simple, permettant de décoder immédiatement les postures dans leur succession narrative. Hugo renoue avec le principe diderotien des pantomimes originales, véritables « scènes composées ». Cette composition en profondeur sollicite la réflexion du spectateur, l'incite à élaborer le tissu conjonctif entre les divers groupes qui occupent la scène, à faire le lien entre des discours concurrents. C'est le cas dans la première scène du *Roi s'amuse*, qui se passe pendant la fête au Louvre. Les

---

13. *Le Roi s'amuse*, acte II, sc. 3, p. 885.

14. *Le Roi s'amuse*, acte IV, sc. 5, p. 944.

conversations se déroulent sur le devant du théâtre, d'où le roi s'éclipse pour entamer des conversations galantes :

*Il va au fond du théâtre parler à d'autres femmes qui passent*<sup>15</sup>.

Ces paroles programmées par la didascalie ne sont pas consignées, n'étant pas destinées à être entendues du spectateur, mais à produire une scène simultanée au dialogue principal, qui donne au plateau une profondeur : quand Madame de Cossé, jalouse des attentions que le roi porte à Madame de Coislin, fait tomber son bouquet, le roi vient, du « fond du théâtre », le ramasser. Cette pantomime concurrence la conversation bien audible, au premier plan, entre les seigneurs, le spectateur s'intéressant tout autant à la scène muette du lointain. Hugo réussit ce qui paraissait impossible aux praticiens contemporains de Diderot, aussi avancés soient-ils, telle M<sup>me</sup> Riccoboni, qui opposait à son correspondant, dans une lettre restée célèbre, que le public ne pourrait supporter qu'on attire son attention sur une action secondaire située en fond de scène.

#### L'Entente de la scène

On perçoit à quel point Hugo possède une remarquable « entente de la scène » de son époque, tout en bouleversant les habitudes acquises.

#### *Indication de jeu pour les acteurs*

Aussi prend-il soin de consigner les jeux de scène sur le texte imprimé, afin de faciliter, mais aussi d'orienter le travail des comédiens, notamment des comédiens de province dont il se montre soucieux dans ses notes. On trouve ainsi chez lui, encore plus fréquemment que chez Dumas, de nombreuses indications de jeu. Certaines mêlent à la prescription gestuelle une démarche de direction d'acteurs, en associant au geste un commentaire psychologique : « HERNANI, *la repoussant avec une douceur grave*<sup>16</sup>. » Hugo prévoit même le jeu muet des personnages qui ne disent rien. Ainsi, quand don Ruy vient de reconnaître le roi dans l'homme introduit nuitamment chez sa nièce :

---

15. *Le Roi s'amuse*, acte I, sc. 2, p. 850.

16. *Ibid.*, p. 581.

*Don Ruy renvoie ses gens d'un signe. Il s'approche de don Carlos que doña Sol examine avec crainte et surprise, et sur lequel Hernani, demeuré dans un coin, fixe des yeux étincelants*<sup>17</sup>.

Parmi ces indications, certaines relèvent d'une iconologie des passions qui s'est transmise de la peinture au théâtre selon une filiation remontant au *Traité des passions* de Descartes, dont s'est inspiré Le Brun pour sa *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* ; Diderot, qui connaît cet ouvrage, conseille aux comédiens d'apprendre leur art de la physionomie chez les peintres<sup>18</sup>. Ces postures picturales finissent de se codifier dans le mélodrame, qui les transforme en stéréotypes aisément déchiffrables. La direction d'acteurs hugolienne s'en inspire parfois. Dans *Marion de Lorme*, pour convaincre l'héroïne de se livrer à lui, Laffemas adopte une posture de traître de mélodrame :

*Il lui tourne le dos, puis revient tout-à-coup sur ses pas, croise les bras et se penche à son oreille :*  
Prenez garde qu'un jour je ne veuille plus, moi !<sup>19</sup>

Certaines de ces poses codées relèvent d'une laïcisation de l'imagerie religieuse, comme c'est le cas à la fin de la pièce, au moment où Didier implore le pardon de Marion :

*Marion lui impose les mains sur le front. Il se relève et l'embrasse étroitement, avec un sourire de joie céleste*<sup>20</sup>.

De même, l'un des sommets dramatiques des *Burgraves*, le moment où Otbert va tuer son père, est constitué par une pantomime qui peut évoquer, en inversant les positions filiales, le sacrifice d'Isaac par Abraham, arrêté par la main de Dieu, figuré ici par Barberousse :

*Otbert, comme fou et hors de lui, lève le couteau. Il va frapper. Quelqu'un lui arrête le bras. Il se retourne et reconnaît l'empereur*<sup>21</sup>.

---

17. *Ibid.*, acte I, sc. 3, p. 561.

18. Pierre Frantz, *op. cit.*, p. 126.

19. *Marion de Lorme*, acte IV, sc. 3, p. 765.

20. *Marion de Lorme*, acte V, sc. 7, p. 820.

21. *Les Burgraves*, III<sup>e</sup> partie, sc. 3, p. 242.

Mais Hugo ne se contente pas de piocher mécaniquement dans le répertoire des postures apprises, il conçoit aussi des pantomimes originales, allant jusqu'à interrompre le dialogue par des indications de jeu rétrospectives et/ou prospectives, valant pour tout ou partie de la scène. Ainsi dans cet épisode du *Roi s'amuse* où Triboulet cherche à retrouver sa fille chez le roi :

*Pendant toute la première partie de la scène, Triboulet a l'air de chercher, d'examiner, de fureter. Le plus souvent son regard seul indique cette préoccupation. Quelquefois, quand il croit qu'on n'a pas l'œil sur lui, il déplace un meuble, il tourne le bouton d'une porte pour voir si elle est fermée. Du reste, il cause avec tous comme à son habitude, d'une manière railleuse, insouciant et dégagée. Les gentilshommes, de leur côté, ricanent entre eux et se font des signes, tout en parlant de choses et d'autres<sup>22</sup>.*

Bien souvent, ces indications figurent dès la didascalie de début, où elles ont une double fonction : l'animation du tableau-stase vaut ensuite pour gestuelle globale de la première scène; c'est le cas à l'acte II de *Marion de Lorme*, qui débute par une conversation mondaine dans un cabaret de Blois :

*Ils sont assis à des tables devant la porte ; les uns fument, les autres jouent aux dés et boivent<sup>23</sup>.*

Ces postures collectives valent pour toute la scène qui suit. En donnant à chacun une occupation vraisemblable, c'est l'abstraction des positions hiérarchiques propre à la scène classique qui est ainsi définitivement abandonnée, imposant la représentation du rapport des personnages à un univers matériel qui les réunit dans une humanité commune.

#### *Art matériel, art symbolique*

Bien souvent d'ailleurs le dialogue lui-même instaure une continuité matérielle entre le linguistique et le visuel en désignant tel élément du décor ou tel objet – ce qui interdit à qui voudrait monter Hugo dans un espace nu de pousser son projet jusqu'à l'abstraction. Il arrive que la pantomime relaie le dialogue, comme au IV<sup>e</sup> acte de *Ruy*

---

22. *Le Roi s'amuse*, acte III, sc. 3, p.908.

23. *Marion de Lorme*, p. 705.

*Blas*, quand César découvre chez son hôte tout d'abord un manteau... puis des souliers neufs, et un providentiel « en-cas complet » :

*Il va chercher dans un coin la petite table ronde, l'apporte sur le devant du théâtre et la charge joyeusement de tout ce que contient le garde-manger, bouteilles, plats, etc., il ajoute un verre, une assiette, une fourchette, etc. — Puis il prend une des bouteilles.*

[...]

*Il emplit le verre, et boit d'un trait*<sup>24</sup>.

Les pantomimes grotesques s'enchaînent ensuite : il emplit ses poches d'or, et soule le laquais. Ce comique de farce associé au matériel et au bas corporel participe de ces trivialités qu'on reproche à Hugo. Anne Ubersfeld l'a montré, on l'accuse régulièrement de pratiquer sur les scènes de l'élite un art intolérablement matérialiste. Ces critiques sont particulièrement fortes après *Marie Tudor*. Selon Charles Rabou dans *La Revue de Paris*, Hugo « n'a pour auxiliaire et pour expression de sa pensée que l'art borné et fini du décorateur qui vient ainsi en partage de son invention et la réduit au mérite équestre d'une création de mimodrame »<sup>25</sup>. Les mêmes qui très certainement allaient applaudir les pantomimes aux Funambules et se réjouissaient au cirque équestre des Franconi et aux acrobaties de Madame Saqui, s'indignent du mélange des genres, de ce théâtre *un* qu'ambitionne Hugo et qui met les techniques de la foire ou des boulevards au service des tragédies historiques. Ces critiques ne visent pas Hugo seul, mais tout le drame romantique : on s'offusque à la création de *Chatterton* du jeu de scène que Marie Dorval avait inventé, cette glissade tout du long de l'escalier tournant, au pied duquel elle venait mourir. La presse s'était plu à comparer ces « singeries » aux acrobaties de Madame Saqui<sup>26</sup>.

Précisément, l'utilisation que fait Hugo du matériel au sein de la pantomime sert – c'est bien cela qui choque – à l'alliance intime du sublime et du grotesque, comme dans la scène de reconnaissance où Ruy Blas est identifié par la reine à la dentelle de sa manchette ; le

24. *Ruy Blas*, acte IV, sc. 2, p. 100.

25. Articles de presse cités par Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, José Corti, 1974, p. 232-233.

26. A cette date, Hugo, pour son compte, l'a bien compris. C'est sans doute pourquoi il y a si peu de pantomime dans *Angelo tyran de Padoue*, écrit pour la Comédie-Française dans un souci de compromis très évident. Les rares pantomimes se trouvent précisément dans les quelques scènes à tonalité grotesque supprimées à la création.

dialogue, réduit à quelques monosyllabes, est ici entièrement dépendant du jeu de scène, et incompréhensible sans lui :

*En ce moment son regard tombe sur la manchette que Ruy Blas porte au bras droit.*

*A part.*

C'est la même dentelle !

*Au même instant elle a tiré le flacon de sa poitrine, et dans son trouble elle a pris en même temps le morceau de dentelle qui y était caché. Ruy Blas, qui ne la quitte pas des yeux, voit cette dentelle sortir du sein de la reine.*

RUY BLAS, *éperdu*

Oh !

*Le regard de la reine et le regard de Ruy Blas se rencontrent. Un silence.*

LA REINE, *à part.*

C'est lui !

RUY BLAS, *à part.*

Sur son cœur !<sup>27</sup>

Ce n'est pas seulement le dialogue, c'est le vers lui-même qui se trouve ici concurrencé par le geste, puisque un seul alexandrin est occupé par trois pantomimes et quatre répliques. Il en va de même au début d'*Hernani*, de manière plus spectaculaire encore parce que le dialogue alors n'a pas même commencé :

DONA JOSEFA, *seule.*

*Elle ferme les rideaux cramoisis de la fenêtre et met en ordre quelques fauteuils. On frappe à une petite porte dérobée à droite. Elle écoute. On frappe un second coup. Serait-ce déjà lui ?*

*Un nouveau coup.*

C'est bien à l'escalier

Dérobé.

*Un quatrième coup.*

Vite, ouvrons !<sup>28</sup>

Les didascalies consignent ici ce qui, à la représentation, est le premier son entendu du spectateur, un bruit qui est un signe, un langage inarticulé mais néanmoins culturellement codifié : avant toute

27. *Ruy Blas*, acte II, sc. 3, pp. 57-58.

28. *Hernani*, acte I, sc. 1, p. 545.

parole, le public ne perçoit que des sons (les deux premiers coups) et la pantomime de la duègne qui range puis *écoute*. Et dès qu'elle se met à parler, c'est le bruit des troisième et quatrième coups qui disloque d'entrée de jeu l'alexandrin. Le texte initial de la pièce n'a d'ailleurs lui-même pour objet qu'un élément du décor, le fameux « escalier dérobé ».

Bien plus, dans tout le premier acte, ce décor donne lieu à un jeu de scène vaudevillesque. D'abord don Carlos, surpris par l'arrivée d'Hernani, se cache dans une armoire après avoir soudoyé la duègne. Mais c'est dans la deuxième occurrence de ce motif comique de la cachette que l'art de Hugo scénographe se manifeste, par son dépassement symbolique, quand don Ruy cache son hôte et rival derrière son propre portrait, le dernier de sa galerie généalogique :

*Don Ruy Gomez va à l'un des tableaux, qui est son propre portrait et le dernier à gauche : il presse un ressort, le portrait s'ouvre comme une porte et laisse voir une cachette pratiquée dans le mur. — Il se tourne vers Hernani.  
Monsieur, venez ici<sup>29</sup>.*

Le geste qui consiste à introduire son rival dans une cachette à son effigie relève magnifiquement le motif initial, le transformant en ce que Diderot aurait appelé un hiéroglyphe, c'est-à-dire un geste dont le sens ne s'épuise pas dans une quelconque traduction langagière immédiate. Le spectateur ne peut percevoir que confusément, partiellement, et en grande partie rétrospectivement, le symbolisme de cet espace machiné : derrière la généreuse protection de son rival au nom des lois de l'hospitalité, se dessinent non seulement le pacte faustien par lequel Hernani prêterait sa jeunesse au vieillard et lui achèterait sa liberté provisoire en l'échange de sa vie, mais aussi la force mortifère de la piété filiale, Hernani endossant ici la fidélité de Don Ruy à ses ancêtres, quand il est déjà accablé par les devoirs que lui impose le souvenir de son propre père.

### La Pantomime et l'esthétique du sublime

Cette dimension hiéroglyphique de la pantomime lui permet de participer au sublime : le geste muet exalte en effet, de diverses

---

29. *Hernani*, acte III, sc. 5, p. 605.

manières, la grandeur de l'âme humaine confrontée à sa finitude terrestre.

### *Silences du personnage*

Cette grandeur se manifeste d'abord par les silences. Ceux-ci sont très nombreux dans les didascalies de Hugo. Ils servent tout d'abord à l'illusion de naturel, puisqu'ils indiquent, selon la formule de Pierre Frantz, « une absorption du personnage dans la fiction, un “naturel” que le spectateur surprendrait alors qu'il ne lui est pas destiné »<sup>30</sup>. Mais ils invitent aussi le spectateur à imaginer l'état d'âme du personnage, les contradictions qui l'agitent, et la force psychique qu'exige leur résolution, comme dans ce moment d'*Hernani* où le héros résiste à la provocation du roi :

*Hernani, sombre et pensif, tourmente quelques instants de la main la poignée de son épée, puis se retourne brusquement vers le roi, et brise la lame sur le pavé*<sup>31</sup>.

Le silence s'accompagne parfois d'une contemplation intérieure qui constitue un défi à la représentation théâtrale. Cette contemplation est bien souvent le fait du puissant, qui « rêve » : c'est le cas de Louis XIII, c'est aussi le cas de Cromwell. Un exemple parmi des dizaines :

*Une pause – Cromwell paraît livré à de douloureuses pensées. Les assistants se tiennent en silence, les yeux baissés. Rochester et les fous semblent seuls observer le visage sinistre du Protecteur. Tout-à-coup Cromwell, comme s'il s'apercevait du maintien embarrassé de ses familiers, sort de sa rêverie et s'adresse aux bouffons*<sup>32</sup>.

Cromwell est sublime par cette capacité de mesurer non seulement les dangers, mais peut-être aussi la vanité de son appétit monarchique.

### *L'instant prégnant*

La pantomime sert encore l'esthétique du sublime quand l'émotion se manifeste par un geste plus fort que toute parole. Le tableau ainsi formé « condense l'émotion et rayonne d'énergie »<sup>33</sup>. C'est le cas au

---

30. Pierre Frantz, ouv. cité, p. 120.

31. *Hernani*, acte II, sc. 3, p. 579.

32. *Cromwell*, acte III, sc. 2, p. 159.

33. Pierre Frantz, ouv. cité, p. 35.

moment où Triboulet découvre qu'on a enlevé sa fille, dans un tableau-comble qui clôt l'acte :

*Il arrache son bandeau et son masque. A la lumière de la lanterne sourde, qui a été oubliée à terre, il y voit quelque chose de blanc ; il le ramasse et reconnaît le voile de sa fille ; il se retourne, l'échelle est appliquée au mur de sa terrasse, la porte de sa maison est ouverte ; il y entre comme un furieux, et reparait un moment après traînant dame Bélarde bâillonnée et demi-vêtue. Il la regarde avec stupeur, puis il s'arrache les cheveux en poussant quelques cris inarticulés. Enfin la voix lui revient.*

Oh ! la malédiction !

*Il tombe évanoui*<sup>34</sup>.

Le mot est ici englouti sous le geste.

Dans certains de ces tableaux-comble, le temps semble s'arrêter pour représenter en une seule image un condensé de l'action, selon cette contrainte proprement picturale, nullement dramatique, analysée par Lessing dans son *Laocoon* :

Pour ses compositions, qui supposent la simultanété, la peinture ne peut exploiter qu'un seul instant [*Augenblick*] de l'action et doit par conséquent choisir le plus fécond [*prägnant*], celui qui fera mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit<sup>35</sup>.

Barthes résume ce développement par la notion d'« instant prégnant »<sup>36</sup>, traduction à laquelle Pierre Frantz préfère « le moment fécond ». Dans cet instant hiéroglyphique, tout le sens de la fable se condense pour produire sur le spectateur un plaisir maximal. Selon Barthes, qui y voit une préfiguration du « *gestus social* » brechtien, le spectateur saisit alors en un seul regard « le présent, le passé et l'avenir, c'est-à-dire le sens historique du geste représenté »<sup>37</sup>. C'est le

34. *Le Roi s'amuse*, acte II, sc. 5, p. 899. Signalons au passage qu'on perçoit ici la différence essentielle entre l'énonciation didascalique et l'énonciation romanesque dans l'énoncé « il le ramasse et reconnaît le voile de sa fille » ; dans un roman, la première proposition relèverait du point de vue extérieur, et la seconde du point de vue de Dieu. Ici, cela veut dire à l'acteur « ramasse le voile », et « joue la reconnaissance ».

35. Gotthold Ephraïm Lessing, *Essai sur la peinture*, in *Œuvres Complètes*, Le Club français du Livre, tome 6, 1970, p. 292.

36. Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *L'Obvie et l'obtus*, Seuil, 1982, p. 89.

37. *Ibid.*, p. 89.

cas dans *Hernani*, au moment où les amants réconciliés sont surpris par le vieillard :

*Tous deux, dans les bras l'un de l'autre, se regardent avec extase, sans voir, sans entendre et comme absorbés dans leur regard. – Entre don Ruy Gomez par la porte du fond. Il regarde, et s'arrête comme pétrifié sur le seuil*<sup>38</sup>.

Ce tableau est complexe : Hernani tient enlacée sa bien-aimée, certes, mais aussi la future femme de son hôte. Loin d'être édifiant, puisque Hernani trahit l'hospitalité de Don Ruy, le tableau souligne plutôt une contradiction, perçue par le spectateur sur le mode de ce qu'on pourrait appeler, comme on parle d'« ironie dramatique », une « ironie picturale » : l'ombre au tableau, que représente la silhouette du vengeur, figure d'un passé dont A. Ubersfeld a montré que le retour offensif était un des principaux axes de la dramaturgie hugolienne. On retrouve une pantomime similaire dans *Ruy Blas*, au retour de Salluste, juste après le monologue extatique de Ruy Blas, assuré de l'amour de la reine :

*Depuis quelques instants un homme est entré par la porte du fond, enveloppé d'un grand manteau, coiffé d'un chapeau galonné d'argent. Il s'est avancé lentement vers Ruy Blas sans être vu, au moment où Ruy Blas, ivre d'extase et de bonheur, lève les yeux au ciel, cet homme lui pose brusquement la main sur l'épaule. Ruy Blas se retourne comme réveillé subitement ; l'homme laisse tomber son manteau, et Ruy Blas reconnaît don Salluste*<sup>39</sup>.

C'est ici l'identité usurpée de Ruy Blas qui lui revient avec la violence propre au retour du refoulé, et qui dit au spectateur l'impasse historique dans lequel se trouve le peuple, dont Ruy Blas est le représentant symbolique, dans la société révolutionnée de la monarchie de Juillet.

#### *Le geste sublime*

Participe aussi à l'esthétique du sublime la grandeur du geste par lequel le héros dépasse sa finitude. Ces gestes spectaculaires sont des « pointes d'action », « véritables filles du génie », dit Baltasar

---

38. *Hernani*, acte III, sc. 4, p. 602.

39. *Ruy Blas*, acte III, sc. 4, p. 84.

40. *Hernani*, acte III, sc.7, p. 618.

Gracian. Plus fortes encore que les pointes langagières, elles signalent l'exceptionnelle noblesse de leur auteur. La scène du pacte entre Don Ruy et Hernani s'en approche, avec un geste accompagné d'une parole minimale et performative:

DON RUY GOMEZ, *lui tendant la main*

Ta main ?

*Ils se serrent la main. — Aux portraits.*

Vous tous, soyez témoins<sup>40</sup>.

De même pour le calembour visuel accompli par Gennaro décapitant le blason de Lucrèce de sa première lettre :

*Il fait sauter la première lettre du nom de Borgia, gravé sur le mur, de façon qu'il ne reste plus que ce mot : Orgia<sup>41</sup>.*

### La Pantomime au service de la distanciation

Dans les exemples qui précèdent, le geste est plus éloquent que la parole même. Cette énergie peut être mise au service d'une perspective critique, voire d'une forme de distanciation.

#### *Représentation de la violence d'Etat*

La fonction critique de la pantomime est particulièrement sensible, chez Hugo, dans la représentation de la violence d'Etat. On avait déjà assisté en 1829, dans le *Henri III et sa cour* de Dumas, à une scène de violence domestique qui avait fait sensation, celle où le duc de Guise martyrise de son poing de fer le bras de sa femme. Dans *Hernani*, don Carlos tente aussi de violenter doña Sol. Mais au théâtre, où le public ne saurait intervenir dans la fiction sans ridicule, la représentation d'une violence institutionnalisée inspire une horreur sacrée. La plupart du temps chez Hugo, cette violence est ritualisée et figurée par une procession : procession des pénitents dans *Lucrèce Borgia*, cortège funèbre de *Marie Tudor*, où l'horreur est à la fois masquée et décuplée par le cérémonial :

*Un cortège funèbre paraît au haut de l'escalier, sur les degrés duquel il se développe lentement à mesure qu'il descend. En tête, un homme*

---

40. *Hernani*, acte III, sc.7, p. 618.

41. *Lucrèce Borgia*, acte I, partie II, sc. 3, p. 1006.

*vêtu de noir, portant une bannière blanche à croix noire. Puis maître Eneas Dulverton, en grand manteau noir, son bâton blanc de constable à la main. Puis un groupe de pertuisaniers vêtus de rouge. Puis le bourreau, sa hache sur l'épaule, le fer tourné vers celui qui le suit. Puis un homme entièrement couvert d'un grand voile noir qui traîne sur ses pieds. On ne voit de cet homme que son bras nu, qui passe par une ouverture faite au linceul, et qui porte une torche de cire jaune allumée. A côté de cet homme, un prêtre, en costume du jour des Morts. Puis un groupe de pertuisaniers en rouge. Puis un homme vêtu de blanc, portant une bannière noire à croix blanche. A droite et à gauche, deux files de hallebardiers portant des torches<sup>42</sup>.*

On trouve des exemples similaires dans *Les Burgraves*, *Torquemada* et *Mangeront-ils ?* Mais la représentation d'un homme seul anéanti par la torture du tyran peut suffire à produire le même effet horrifique. C'est le cas de la traversée muette de la scène par Montefeltro dans *Lucrèce Borgia* :

*On voit passer au fond du théâtre un homme à cheveux blancs, maigre, chancelant, boitant, appuyé sur un bâton, et enveloppé d'un manteau<sup>43</sup>.*

L'image rassemble en un portrait unique tous les crimes commis par Lucrece. Les jeunes seigneurs amis de Gennaro les ont racontés, mais aucun de leurs récits n'a l'énergie du passage muet, en fond de scène, de ce mort-vivant.

Dans le drame moderne *Mille francs de récompense*, c'est la violence sociale qui est montrée par la scène, elle aussi pratiquement muette, de la saisie :

*Les recors prennent les fauteuils, les tables, les cadres qui sont aux murs et les passent dans le salon voisin. Ils entrent et sortent emportant chaque fois un meuble. La chambre se dégarnit peu à peu<sup>44</sup>.*

Le silence sert à représenter, dans la fiction, la ritualisation de la violence policière ou sociale, et dans la performance, l'horreur qu'elle inspire.

---

42. *Marie Tudor*, Journée III, partie II, sc. 1.

43. *Lucrece Borgia*, acte I, partie II, sc. 3.

44. *Mille francs de récompense*, acte I, sc. 3, p. 703.

*De la peinture des conditions au gestus social*

Dans un même ordre d'idée, la pantomime fournit aussi la représentation de ce que Brecht appelle le *gestus* social. Le mot se trouve déjà chez Lessing, où il désigne une posture individualisante. Diderot indique, lui, que la posture et la physionomie, dans l'art comme dans la réalité, n'indiquent pas seulement des passions, mais aussi des conditions (ce dont il fait le sujet principal du nouveau drame) :

Dans la société, chaque ordre de citoyens a son caractère et son expression ; l'artisan, le noble, le roturier, l'homme de lettres, l'ecclésiastique, le magistrat, le militaire.  
Parmi les artisans, il y a des habitudes de corps, des physionomies de boutiques et d'ateliers<sup>45</sup>.

L'idée est systématisée par Brecht, pour qui « attitudes corporelles, intonations, jeux de physionomie sont déterminés par un *gestus* social : les personnages s'injurient, s'adressent des compliments, échangent des leçons, etc. »<sup>46</sup>. Le *gestus* est le mouvement d'une personne en face d'une autre, en ce qu'il est influencé (mais non pas mécaniquement déterminé) par la relation sociale. Il est au croisement de l'action et du caractère, de la *praxis* et de la psychologie.

Les didascalies de Hugo opèrent un semblable travail sur les attitudes des personnages. Au-delà des postures codées déjà évoquées, elles permettent au spectateur de prendre conscience des enjeux sociaux de la conduite de chacun. Ainsi, il fait partie du *gestus* de Cromwell de rester silencieux, contemplatif, ou les bras croisés avec un air supérieur. Les didascalies le montrant « croisant les bras », ou « les bras croisés » sont très fréquentes<sup>47</sup>.

Le *gestus* de la servitude s'articule de manière spectaculaire à l'action dans *Ruy Blas*, où la pantomime tisse un réseau signifiant des rapports sociaux : à l'acte I, dès l'ouverture, Salluste ordonne à Ruy Blas de fermer la porte et d'ouvrir la fenêtre, la didascalie dit « *Ruy Blas obéit* »<sup>48</sup>. Et plus loin :

---

45. Denis Diderot, *Essai sur la peinture*, in *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 1138.

46. Brecht, *Petit Organon*, L'Arche, 1963, p. 80.

47. Voir par exemple leur concentration remarquable p. 284, 286, 289.

48. *Ruy Blas*, acte I, sc. 1, p. 11.

*A la voix de don Salluste, Ruy Blas se lève comme réveillé en sursaut, et se tient debout, les yeux baissés, dans l'attitude du respect*<sup>49</sup>.

Au moment du retour de Salluste, la « détronisation » (Ubersfeld) de Ruy Blas est signifiée d'abord par une reprise ironique de ce *gestus* :

DON SALLUSTE

Faites-moi le plaisir de fermer la croisée.

*Ruy Blas, pâle de honte et de désespoir, hésite un moment ; puis il fait un effort et se dirige lentement vers la fenêtre, la ferme, et revient vers don Salluste, qui, assis dans le fauteuil, le suit des yeux d'un air indifférent*<sup>50</sup>.

L'humiliation est perçue visuellement par le spectateur avant d'être intégrée par le personnage, qui continue à parler politique<sup>51</sup>. Salluste lui fait alors ramasser son mouchoir. Il reprend son plaidoyer, Salluste l'interrompt et lui rabaisse son caquet. Le spectateur est certes saisi de pitié pour Ruy Blas, victime d'un retournement de fortune d'ailleurs prévisible ; mais le frottement oxymorique entre les deux codes linguistique et gestuel produit *en même temps* un effet de distanciation propice à la réflexion du spectateur sur le conditionnement des questions politiques par les rapports sociaux.

#### *La pantomime au service du grotesque*

Un pas de plus et les pantomimes introduisent un contrepoint grotesque au discours articulé, contrepoint producteur de distance, sorte d'« aparté visuel ». C'est le cas, de manière beaucoup plus appuyée que dans la production des années 1830, dans le *Théâtre en Liberté*. On en trouve de nombreux exemples dans *Mangeront-ils ? Y suffit* souvent la simple présence d'Aïrolo, visible du seul spectateur, qui surprend les propos du roi de Man et de ses sbires, mais aussi les duos des jeunes amoureux, tous mis à distance par ses commentaires, ou, tant qu'il se tait, par ses seules mimiques<sup>52</sup>. A l'acte II, la gestuelle provocatrice d'Aïrolo, qui se berce dans un arbre au-dessus d'un

49. *Ruy Blas*, acte I, sc. 3, p. 29.

50. *Ibid.*, acte III, sc. 5, p. 86.

51. L'interprétation originale de Frédérick Lemaître était ici une pantomime expressive de la douleur indicible de l'humiliation subie : Frédérick, après avoir fermé la fenêtre, se retournait – en pleurs.

52. Ex : acte I, sc. 2, p. 469 : « Aïrolo survient derrière les piliers, s'arrête et écoute sans être vu ».

précipice<sup>53</sup>, accentue le grotesque de la conduite du roi, qui tient à la vie d'Aïrolo, malgré qu'il en ait, autant qu'à la sienne, depuis la prédiction de la sorcière qu'il mourrait en même temps que lui. Le coup de théâtre final, qui met le comble au renversement carnavalesque, est aussi une pantomime : une fois installés les préparatifs du banquet du roi de Man,

*Aïrolo descend les marches de l'estrade en arrière de la table. Le roi étonné le suit des yeux. Aïrolo disparaît du côté du porche couvert de lierre et dont on ne voit pas l'intérieur. Pantomime stupéfaite du roi. Aïrolo reparaît entre lord Slada et lady Janet. Lord Slada et lady Janet, encore à demi endormis, pâles, défaillants, les yeux noyés de rêve et de sommeil, appuient chacun de son côté la tête sur une épaule d'Aïrolo. Ils suivent ses mouvements machinalement et presque sans rien voir. Il les fait monter avec lui tout chancelants sur l'estrade<sup>54</sup>.*

Ce type de tableau-pantomime est un procédé de distanciation qui annonce certaines techniques du théâtre épique brechtien.

Lorsque Diderot en fait la théorie en 1757, le tableau est irréalisable sur la scène française. A l'époque romantique, on sait depuis quelques décennies les faire particulièrement bien, notamment à l'Opéra et sur les scènes des boulevards, trop bien peut-être, comme en témoigne la débauche de scènes à faire, de clous de mélodrame ayant pour effet la sidération béate du spectateur plus que la sollicitation de son imagination. L'*enargeia* du tableau-pantomime, sublimée par le silence, était censée, dans la conception de Diderot, ouvrir l'imagination du spectateur et solliciter sa réflexion par le biais de l'émotion. Entre temps, cet idéal a laissé la place à un culte du visuel pour le plaisir pur de la saturation spectaculaire.

Hugo retrouve cette tension créatrice entre le *logos* et le tableau que recherchait Diderot pour l'instruction de son spectateur. L'utilisation à la fois parcimonieuse, concertée et énergique qu'il fait de la pantomime, mise au service de l'esthétique du sublime et d'une perception distanciée de la fable, est à prendre en considération dans l'histoire de la contestation du modèle dit « aristotélicien ».

---

53. *Mangeront-ils ?*, acte II, sc. 3, p. 527.

54. *Mangeront-ils ?*, acte II, sc. 3, p. 534.



## Pour une définition de la chanson hugolienne : essai de stylistique et de versification

Brigitte BUFFARD-MORET

### De la difficulté de définir la chanson hugolienne

La chanson est un genre privilégié dans l'œuvre poétique de Hugo, puisqu'elle est présente dès le premier recueil *Odes et Ballades*, et qu'on la trouve ensuite dans son théâtre, ses romans et ses recueils poétiques jusqu'à la fin de son œuvre.

Doit-on considérer comme chanson uniquement les poèmes intitulés « chanson » ? Tous les poèmes intitulés « chanson » ont-ils des caractéristiques communes ? Quelques exemples montreront d'emblée la difficulté de définir la chanson hugolienne.

Si l'on considère la « Chanson de pirates » des *Orientales*<sup>1</sup> :

Nous emmenions en esclavage  
Cent chrétiens, pêcheurs de corail;  
Nous recrutions pour le sérail  
Dans tous les moutiers du rivage.  
En mer, les hardis écumeurs !  
Nous allions de Fez à Catane...  
Dans la galère capitane  
Nous étions quatre-vingts rameurs.

On signale un couvent à terre ;  
Nous jetons l'ancre près du bord ;  
A nos yeux s'offre tout d'abord  
Une fille du monastère.  
Près des flots, sourde à leurs rumeurs,  
Elle dormait sous un platane...  
Dans la galère capitane

---

1. *Les Orientales*, 8, vol. « Poésie I », p. 454.

Nous étions quatrevingts rameurs.

on note la présence d'un refrain, comme dans la *Chanson*<sup>2</sup> des *Châtiments* :

A quoi ce proscrit pense-t-il ?  
 A son champ d'orge ou de laitue,  
 A sa charrue, à son outil,  
 A la grande France abattue.  
 Hélas ! le souvenir le tue.  
 Pendant qu'on rente les Dupin  
 Le pauvre exilé souffre et prie.  
 – On ne peut pas vivre sans pain ;  
 On ne peut pas non plus vivre sans la patrie. –

L'ouvrier rêve l'atelier,  
 Et le laboureur sa chaumière,  
 Les pots de fleurs sur l'escalier,  
 Le feu brillant, la vitre claire,  
 Au fond le lit de la grand'mère.  
 Quatre gros glands de vieux crépin  
 En faisaient la coquetterie.  
 – On ne peut pas vivre sans pain ;  
 On ne peut pas non plus vivre sans la patrie. –

Or la ballade *La Légende de la nonne*<sup>3</sup> a exactement la même structure que la première chanson citée – octosyllabes organisés en un huitain dont les deux derniers vers forment refrain :

Venez, vous dont l'œil étincelle,  
 Pour entendre une histoire encor,  
 Approchez : je vous dirai celle  
 De doña Padilla del Flor.  
 Elle était d'Alanje, où s'entassent  
 Les collines et les halliers. –  
 Enfants, voici des bœufs qui passent,  
 Cachez vos rouges tabliers !

Il est des filles à Grenade,  
 Il en est à Séville aussi,

---

2. *Châtiments*, 13, vol. « Poésie II », p. 195.

3. *Odes et Ballades, Ballades*, 13, vol. « Poésie I », p. 359.

Qui, pour la moindre sérénade,  
A l'amour demandent merci ;  
Il en est que d'abord embrassent,  
Le soir, les hardis cavaliers. –  
Enfants, voici des bœufs qui passent,  
Cachez vos rouges tabliers !

La ballade *La Chasse du Burgrave*<sup>4</sup> du même recueil est bien différente de la précédente et, avec ses rimes suivies qui reproduisent la rime couronnée, se rapproche de la poésie savante des Grands Rhétoriciens :

« Daigne protéger notre chasse,  
» Châsse  
» De monseigneur saint Godefroi,  
» Roi !

Elle a pourtant aussi des points communs avec la chanson de Monsieur Gillenormand dans *Les Misérables*<sup>5</sup> qui, si elle ne pratique pas la rime couronnée, rapproche dans la dernière rime des sonorités semblables, une seule syllabe séparant la répétition du son [pō] dans « jupon » et « fripon » :

Jeanne est née à Fougère,  
Vrai nid d'une bergère ;  
J'adore son jupon  
Fripon.

Cette chanson ne comporte pas en revanche de refrain, pas plus qu'aucun des poèmes du recueil *Les Chansons des rues et des bois* :

Ces lieux sont purs ; tu les complètes.  
Ce bois, loin des sentiers battus,  
Semble avoir fait des violettes,  
Jeanne, avec toutes tes vertus<sup>6</sup>.

*Pluie d'été*<sup>7</sup> dans le recueil des *Odes et Ballades* s'inscrit dans la partie précisément intitulée *Odes* :

---

4. *Ballades*, 11, *ibid.*, p. 359.

5. *Les Misérables*, V, 5, 2, vol. « Roman II », p. 1053.

6. A Jeanne, *Les Chansons des rues et des bois*, III, 6, vol. « Poésie II », p. 890.

7. *Odes et Ballades*, *Odes*, V, 24, vol. « Poésie I », p. 305.

Que la soirée est fraîche et douce !  
 Oh ! viens ! il a plu ce matin ;  
 Les humides tapis de mousse  
 Verdissent tes pieds de satin.  
 L'oiseau vole sous les feuillées,  
 Secouant ses ailes mouillées ;  
 Pauvre oiseau que le ciel bénit !  
 Il écoute le vent bruire,  
 Chante, et voit des gouttes d'eau luire,  
 Comme des perles, dans son nid.

... mais ce poème a pour épigraphe une chanson de Belleau, *Avril*, extraite de *La Bergerie*<sup>8</sup>, qui fait rimer ensemble un vers relativement long avec un vers très court, comme *La Chasse du Burgrave* ou la chanson de Monsieur Gillenormand :

L'aubépin et l'églatin,  
 Et le thym,  
 L'œillet, le lys et les roses,  
 En cette belle saison,  
 A foison  
 Montrent leurs robes écloses.

Le gentil rossignolet,  
 Doucelet,  
 Découpe, dessous l'ombrage,  
 Mille fredons babillards,  
 Frétilards,  
 Aux doux sons de son ramage.

D'autres poèmes de Hugo, qui ne sont pas intitulés chanson, ode ou ballade, sont néanmoins écrits dans des mètres culturellement liés à la chanson. Il en est ainsi du poème « Les femmes sont sur la terre... »<sup>9</sup> des *Contemplations*, en heptasyllabes comme un bon nombre des poèmes des *Chansons des rues et des bois* :

Les femmes sont sur la terre  
 Pour tout idéaliser ;

---

8. Rémy Belleau, *Les Amours et Nouveaux Echanges des Pierres Precieuses, suivis d'autres poésies du même auteur*, Paris, Sansot, 1909, p. 246.

9. *Les Contemplations*, II, 11, vol. « Poésie II », p. 308.

L'univers est un mystère  
Que commente leur baiser.

Ballades, odes, chansons, poèmes : comment distinguer ces différentes pièces et doit-on les distinguer ? La réponse est peut-être à trouver dans la conception que Hugo se fait de la chanson dès ses débuts poétiques. Nous partirons donc de son premier recueil *Odes et Ballades*. Pourquoi lui a-t-il donné ce titre ? Quel rapport entretiennent avec le genre de l'ode et de la ballade certaines des épigraphes ajoutées à ses poèmes ? L'ode et la ballade selon Hugo sont-elles conformes aux définitions de ces genres poétiques ? Et si elles ne sont pas pour Hugo des genres et des formes codifiées, comment les considère-t-il et quel usage en fait-il ?

### *Odes et Ballades* : une poésie sous influence

Nous parlerons tout d'abord de l'influence de la poésie du Moyen Âge et de la Renaissance. Pourquoi présenter ces deux périodes liées ? C'est à cause précisément de ce premier recueil poétique, *Odes et Ballades*, et de ce que Hugo en dit dans une de ses préfaces, celle de 1826.

Il y précise en effet qu'il « a cru devoir séparer les genres de ces compositions par une division marquée ». Mais prévenant les critiques il ajoute : « Beaucoup de personnes, dont l'opinion est grave, ont dit que ses *Odes* [il parle de « l'auteur d[u] recueil »] n'étaient pas des odes ; soit. Beaucoup d'autres diront sans doute, avec non moins de raison, que ses *Ballades* ne sont pas des ballades ; passe encore. Qu'on leur donne tel autre titre qu'on voudra ; l'auteur y souscrit d'avance.<sup>10</sup> » C'est en fait du point de vue de l'inspiration qu'il les distingue, disant « qu'il a mis plus de son âme dans les *Odes*<sup>11</sup>, plus de son imagination dans les *Ballades* ». L'ode doit-elle alors être considérée comme plus lyrique que la ballade ? La *Préface* de 1826 semble s'opposer à cette distinction puisque Hugo continue en disant : « On entend tous les jours, à propos de productions littéraires, parler de la *dignité* de tel genre, des *convenances* de tel autre, des *limites* de celui-ci, des *latitudes* de celui-là ; la *tragédie* interdit ce que le *roman*

---

10. Préface de 1826 des *Odes et Ballades*, *Œuvres complètes*, vol. « Poésie I », p. 63.

11. L'édition de 1828 des *Odes* comportait en épigraphe la citation suivante de Hafiz : « Ecoutez : je vais vous dire des choses du cœur. »

permet ; la *chanson* tolère ce que l'*ode* défend, etc. L'auteur de ce livre a le malheur de ne rien comprendre à tout cela ; il y cherche des choses et n'y voit que des mots ; il lui semble que ce qui est réellement beau et vrai est beau et vrai partout [...].<sup>12</sup> »

Hugo met en épigraphe à deux odes deux chansons du XVI<sup>e</sup> siècle, une chanson de Belleau, *Avril*, pour *Pluie d'été*, comme nous l'avons vu ci-dessus, une chanson de Ronsard, tirée des *Amours de Marie*, « Quand ce beau printemps ie voy... », pour *Le Portrait d'une Enfant*<sup>13</sup> :

Quand ie voy tant de couleurs  
Et de fleurs  
Qui esmaillent un riuage ;  
Ie pense voir le beau teint  
Qui est peint  
Si vermeil en son visage.

Quand ie sens parmi les prez  
Diaprez,  
Les fleurs dont la terre est pleine,  
Lors ie fais croire à mes sens  
Que ie sens  
La douceur de son haleine.

Il invite donc ainsi à rapprocher l'ode de la chanson... et de la ballade, puisque l'Ode douzième du quatrième livre<sup>14</sup> a pour épigraphe une « Ancienne ballade », probablement de l'invention de Hugo :

Servants d'amour, regardez doucement  
Aux échafauds anges de paradis ;  
Lors jouterez fort et joyeusement,  
Et vous serez honorés et chéris.

et que les deux vers de Du Bellay qui figurent en épigraphe de la partie consacrée aux *Ballades*, sont extraits... de l'*Ode du premier jour de l'an au seigneur Bertran Bergier*, ode qui a une tonalité légère et célèbre « le vin, l'amour<sup>15</sup> », comme le fait également la chanson

12. *Ibid.*, p. 63-64.

13. *Odes et Ballades, Ballades*, V, 22, vol. « Poésie I », p. 301.

14. *Le Chant du tournoi*, *ibid.* p. 234.

15. Du Bellay, *Œuvres poétiques, recueils lyriques*, Paris, Droz, 1912, t. 3, p. 28.

du XVI<sup>e</sup> siècle, telle qu'elle est définie par Thomas Sébillet dans son *Art poétique françois* de 1548, qui rapproche la thématique de l'ode et de la chanson : « Aussi en est la matière toute une. Car le plus commun sujet de toutes deux sont, Vénus, ses enfants, et ses Charites ; Bacchus, ses flacons, et ses saveurs.<sup>16</sup> »

Renouvelons aussi  
Toute vieille pensée.

Ces rapprochements entre des genres poétiques à l'origine différents peuvent s'expliquer par la perception qu'a Hugo de la littérature du Moyen Âge et du XVI<sup>e</sup> siècle, et par l'attitude générale de la génération des romantiques vis-à-vis de ces littératures.

La poésie médiévale selon Hugo : des chansons sur un « vieil air »

La période troublée de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle a entraîné un retour à une littérature nationale : les écrivains se tournent vers le passé de la France. Il y a alors un engouement pour un Moyen Âge de fantaisie et l'on cultive le « genre troubadour ». Le troubadour apparaît comme un grand seigneur poète – et Fernand Baldensperger<sup>17</sup> voit là l'origine de l'engouement pour la littérature de beaucoup de jeunes aristocrates de 1815. Parallèlement, les cercles raffinés trouvent du charme aux « amours du bon vieux temps<sup>18</sup> », célébrées dans les romances qui reviennent à la mode, comme en témoignent toute une série de pastiches : ainsi un *Recueil de romances historiques, tendres et burlesques, tant anciennes que modernes, avec les airs notés*, datant de 1773 ou *Les Nouveaux Troubadours*, recueil lyrique de 1787. Chateaubriand quant à lui introduit des pastiches de romances médiévales dans *Le Dernier des Abencérages*<sup>19</sup> et Nodier estime que la romance qui, selon lui, a pris naissance sur la terre des troubadours,

---

16. Thomas Sébillet, *L'Art poétique françois*, Société des Textes français modernes, Paris, Edouard Cornély et Cie éditeurs, 1910, p. 150.

17. Fernand Baldensperger, *Études d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1907, ch. « Le genre troubadour ».

18. Titre d'une nouvelle édition d'*Aucassin et Nicolette* faite par Lacurne de Sainte-Palaye, cité par Fernand Baldensperger, *ibid.*, p. 123.

19. Dans Chateaubriand, *Œuvres romanesques et voyages*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1969, t. 2, p. 1392 sqq.

sera le genre littéraire le plus capable d'exprimer les aspirations nouvelles de ceux qui deviendront les « romantiques ».

Hugo, admirateur de ces deux auteurs, dit dans sa préface des *Odes et Ballades* de 1826 avoir « essayé de donner quelque idée de ce que pouvaient être les poèmes des premiers troubadours du moyen-âge, de ces rapsodes chrétiens qui n'avaient au monde que leur épée et leur guitare, et s'en allaient de château en château, payant l'hospitalité avec des chants<sup>20</sup> ». Or le seul élément de poésie médiévale présent dans les ballades hugoliennes est en fait emprunté à la poésie des grands rhétoriciens, que l'on situe dans le temps entre 1470 et 1520<sup>21</sup> : il s'agit de la rime couronnée, pratiquée par Molinet mais aussi par Clément Marot, que Hugo utilise, nous l'avons vu dans la Ballade onzième *La Chasse du Burgrave* en la décomposant sur deux vers, dans une association vers long-vers court qu'il affectionne<sup>22</sup>.

En fait, chez Chateaubriand, Nodier, Hugo – et chez bien d'autres ! – il y a une assimilation erronée – mais qui sera durable – entre littérature médiévale et vieilles chansons populaires<sup>23</sup> : la tonalité de la ballade de Gramadoch et le prénom de Rose qui y figurent le montrent bien.

Le cas des chansons dans *Notre-Dame de Paris* en est une autre bonne illustration. Certes l'action du roman se déroule à la fin du XV<sup>e</sup> siècle : le temps des premiers troubadours est donc révolu, mais c'est la grande période des poèmes à forme fixe comme le rondeau et la ballade. Or on ne trouve nulle trace de ces formes dans le roman. N'y figurent que des chansons, et il est symptomatique de voir comment sont présentées la plupart d'entre elles – dont on sait

20. Préface de 1826 des *Odes et Ballades*, *op. cit.*, p. 63.

21. Voir Paul Zumthor, *Anthologie des grands rhétoriciens*, Paris, 10/18, 1978.

22. Dans *Cromwell* (III, 1, vol. « Théâtre I », p. 145), Hugo fait « chanter une ballade » à Gramadoch, qui a la même structure rimique :

Pourquoi fais-tu tant de vacarme,

Carne ?

Rose t'aurait-elle trahi ?

Hi !

Et lorsque Giraff chante (V, 8), sa chanson est pareillement structurée :

C'est surtout quand la dame abbesse

Baisse

Les yeux, que son regard charmant

Ment.

23. Comme l'a montré Michel Zink (*Le Moyen Âge et ses chansons ou Un passé en trompe-l'œil*, Paris, Editions de Fallois, 1996), parce qu'elle est passée de mode, une poésie savante séduit par son archaïsme que l'on interprète alors comme un trait de style naïf et populaire.

qu'elles ont sans doute été inventées par Hugo à l'exception de deux chansons d'Esmeralda tirées du *Romancero*<sup>24</sup> traduit et publié par Abel Hugo. Une chanson d'Esmeralda :

Mon père est oiseau,  
Ma mère est oiselle.  
Je passe l'eau sans nacelle,  
Je passe l'eau sans bateau.  
Ma mère est oiselle,  
Mon père est oiseau.<sup>25</sup>

est dite chantée « sur un vieil air » ; les deux écoliers Jehan du Moulin et Robin Poussepain chantent « le vieux refrain populaire »

Une hart  
Pour le pendard,  
Un fagot  
Pour le magot.<sup>26</sup>

Jehan et Phoebus chantent « le vieux refrain »

Les enfants des Petits-Carreaux  
Se font pendre comme des veaux.<sup>27</sup>

Et le même Jehan, avant d'être tué par Quasimodo, chante « la chanson alors populaire »

Elle est bien habillée  
La fille de Cambrai.  
Marafin l'a pillée.<sup>28</sup>

Pour Hugo, les chansons médiévales se caractérisent donc par leur style ancien – comme l'« ancienne ballade » citée plus haut – et leur aspect « populaire », et il est évident que le terme a ses deux acceptions de « qui plaît au peuple » et de « qui a ses origines dans le peuple ». Celles qu'il crée pour *Notre-Dame de Paris* ont un système rimique souvent simple (les rimes plates prédominent), des vers

---

24. *Notre-Dame de Paris*, II, 3 et 7, vol. « Roman I », p. 540 et 566.

25. *Notre-Dame de Paris*, II, 7, *ibid.*

26. *Ibid.*, VI, 4, p. 658.

27. *Ibid.*, VII, 6, p. 698.

28. *Ibid.*, X, 4, p. 802.

courts, et il signale souvent la présence d'un refrain. Les chansons, très présentes dans *Les Misérables* puisqu'il y en a dix-huit, ont pour l'essentiel les mêmes caractéristiques : chez Hugo, au XV<sup>e</sup> siècle et en 1830, on chante de la même façon.

En revanche, dans un grand nombre de chansons de l'œuvre poétique de Hugo, les patrons métriques et rimiques sont complexes. Ils ne semblent pas avoir été engendrés par sa découverte de la poésie médiévale, qui passe largement par le filtre de la fantaisie troubadour et s'intéresse davantage aux thèmes de la poésie médiévale qu'à ses formes. Quant aux « romances » espagnols qu'il lit dans le texte original et qui marqueront profondément son œuvre – que l'on pense par exemple à la part de l'épique espagnol à l'intérieur de *La Légende des siècles* –, ce ne sont pas des structures métriquement et rimiquement complexes, puisque ces poèmes sont essentiellement octosyllabiques, organisés en séries de vers assonancés, avec par endroits des structures en ce que l'on pourrait nommer des assonances croisées. Le seul élément métrique peut-être hérité de la poésie médiévale serait le quintil isométrique de forme *abaab* dont Philippe Martinon dit qu'il « n'est pas absolument inconnu du Moyen Âge<sup>29</sup> » et que Hugo emploie dans la dernière pièce des *Odes, Rêves*<sup>30</sup>, où il est question de « manoir », de « Bretagne antique », de « donjon gothique », de « tour » et d'« écusson » :

Ami, loin de la ville,  
Loin des palais de roi,  
Loin de la cour servile,  
Loin de la foule vile,  
Trouvez-moi, trouvez-moi [...]

ainsi que dans plusieurs pièces des *Ballades*<sup>31</sup>. Mais d'une part il utilise également d'autres schémas de quintils inconnus de la période médiévale, et d'autre part la forme quintil avec différentes structures métriques et rimiques est surtout présente dans la poésie du XVI<sup>e</sup> siècle, chez Marot, Du Bellay, Ronsard et Jean de La Taille (précisément dans une chanson, citée par Sainte-Beuve<sup>32</sup>) ; enfin ce type de strophe a été surtout été mis à la mode par Lamartine.

29. Philippe Martinon, *Les strophes*, Paris, Champion, 1912, p. 184.

30. *Odes et Ballades*, *Odes*, V, 25, vol. « Poésie I », p. 308.

31. *Ballades* I, III, V, VI.

32. Sainte-Beuve, *Tableau de la poésie française au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Alphonse Lemerre, 1876, p. 169.

Ce n'est donc pas du grand chant courtois que s'est inspirée la chanson hugolienne mais bien plutôt des romances et pastourelles reprises en pastiches dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avant d'être recensées par Gaston Paris en 1875<sup>33</sup>. Mais une autre poésie aux allures paradoxalement populaires et à la versification savante inspire également Hugo : celle du XVI<sup>e</sup> siècle.

La poésie du XVI<sup>e</sup> siècle selon Hugo : encore des « vieilles chansons »

Qu'en est-il du rapport de Hugo à la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle ? On peut penser que Hugo l'a découverte en partie grâce à Nodier qui s'est passionné très jeune pour cette littérature. Ce dernier avait rendu hommage à Rabelais et avait salué Marot, dans le *Journal des Débats* du 7 mars 1818, pour sa « touchante expression des passions et la clarté de sa langue ». Hugo a ensuite parfait sa connaissance de la littérature de la Renaissance avec la publication en juin 1828 du *Tableau historique et critique de la Poésie française et du Théâtre français au XVI<sup>e</sup> siècle* par Sainte-Beuve, qui eut pour origine le sujet du prix d'éloquence donné par l'Académie française en 1826, ce qui montre que ce siècle sortait alors de l'oubli. Sainte-Beuve publiait en même temps des *Œuvres choisies* de Ronsard. On peut penser que l'ajout en 1828 de l'épigraphe générale des *Ballades*<sup>34</sup> et de celle de la Ballade quatrième<sup>35</sup> – ballade en hommage au *Trilby* de Charles Nodier –, tirée de la pièce initiale des *Jeux rustiques* de Du Bellay, *D'un vanneur de blé au vent*, rebaptisés *Vieille chanson* :

A vous, ombre légère,  
 Qui d'aile passagère  
 Par le monde volez,  
 Et d'un sifflant murmure  
 L'ombrageuse verdure  
 Doucement esbranlez ;

J'offre ces violettes,  
 Ces lys et ces fleurettes,

33. Gaston Paris, *Chansons du XV<sup>e</sup> siècle*, Paris Société des Anciens Textes français, 1885.

34. « Renouvelons... », voir ci-dessus.

35. *Odes et Ballades*, IV, vol. « Poésie I », p. 324.

Et ces roses ici,  
 Ces vermeillettes roses,  
 Tout fraîchement escluses  
 Et ces œillets aussi !

de celle de l'Ode vingt-deuxième du livre V tirée d'une chanson de Ronsard<sup>36</sup> et de celle de l'Ode vingt-quatrième du même livre tirée d'une chanson de Rémi Belleau<sup>37</sup>, correspondent à la lecture de l'ouvrage de Sainte-Beuve et du recueil des *Œuvres choisies* de Ronsard<sup>38</sup>. Dans ce dernier recueil figure en effet la chanson des *Amours de Marie* citée dans l'épigraphe de l'ode V, 22 ; dans le commentaire de cette chanson, Sainte-Beuve fait allusion au poème de Belleau (*Avril*), cité dans l'épigraphe de l'ode V, 24 et, à la suite de celui-ci, consigne son propre poème *À la Rime* « comme un hommage offert au grand inventeur lyrique du XVI<sup>e</sup> siècle »... poème dont deux strophes sont citées en épigraphe de l'ode 23 du livre V<sup>39</sup> :

Sur ma lyre, l'autre fois,  
 Dans un bois,  
 Ma main préludait à peine,  
 Une colombe descend  
 En passant,  
 Blanche sur le luth d'ébène.

Mais au lieu d'accords touchants  
 De doux chants,  
 La colombe gémissante  
 Me demande par pitié  
 Sa moitié,  
 Sa moitié loin d'elle absente

Quelle idée Hugo se fait-il de la poésie du XVI<sup>e</sup> siècle ? Rappelons les différentes citations contenues dans les *Odes et Ballades* : celles de Du Bellay, la première tirée de l'*Ode du premier jour de l'an au seigneur Bertran Bergier, (Vers Lyriques)*, la seconde, tirée de la pièce initiale des *Jeux rustiques, D'un vanneur de blé au vent*, celle de Ronsard, tirée d'une Chanson des *Amours de Marie*, « Quand ce beau printemps ie voy... » et celle tirée d'un sonnet du même recueil :

36. « Quand ie voy... », voir ci-dessus.

37. *Avril*, voir ci-dessus.

38. Sainte-Beuve, *Œuvres choisies de P. de Ronsard*, Paris, Garnier, 1879, p. 47 sq.

39. *Odes et Ballades*, *Odes*, V, 23, « Poésie I », p. 303.

Pource aimez-moy cependant qu'estes belle.<sup>40</sup>

Celle de Baïf, tirée de *L'Amour vengeur* :

Dames, oyez un conte lamentable.<sup>41</sup>

Celle de Belleau, tirée d'une de ses *Chansons*, *Avril*, celle de Desportes, tirée d'un de ses sonnets :

Douce est la mort qui vient en bien aimant.<sup>42</sup>

Certes, la première raison du choix de ces épigraphes est le rapport qu'entretiennent ces citations avec le poème qu'elles illustrent mais ce n'est sans doute pas un hasard si deux d'entre elles sont tirées de chansons, deux des *Amours de Marie* – recueil dans lequel on a salué chez Ronsard le retour à une plus grande simplicité –, et si l'on peut noter une veine marotique dans la deuxième pièce de Du Bellay et dans *Avril*, avec l'emploi d'un lexique archaïque, notamment dans l'usage des diminutifs, et d'une syntaxe simple<sup>43</sup>. C'est sans doute à cause de ces caractéristiques que Hugo a cavalièrement rebaptisé la deuxième pièce citée de Du Bellay *Vieille chanson*<sup>44</sup>.

Au contraire, le schéma métrique et rimique est recherché : les strophes citées dans leur entier sont des sizains, hétérométriques pour deux d'entre eux, où les vers courts permettent des échos sonores rapprochés. Le vers est court : heptasyllabe chez Belleau, hexasyllabe dans les poèmes de Du Bellay, vers de trois syllabes dans les poèmes hétérométriques de Ronsard et Belleau. Hugo semble avoir donc

---

40. Épigraphe de la Ballade neuvième *Ecoute-moi, Madeleine !* (*ibid.*, p. 341).

41. *Les Deux Archers*, *ibid.*, p. 338.

42. Épigraphe de la Ballade sixième, *La Fiancée du timbalier* (*ibid.*, p. 331).

43. Le premier poème de Du Bellay a une tonalité familière, comme on peut le constater dans la première strophe :

Voicy le Pere au double front,  
Le bon Janus, qui renouvelle  
Le cours de l'an, qui en un rond  
Ameine la saison nouvelle.  
Renouvelons aussi  
Toute vieille pensée,  
Et tuons le soucy  
De fortune insensée.

44. Il a tout aussi cavalièrement modifié le premier vers dont l'original est : « A vous, troupe légère... ».

retenu de la poésie du XVI<sup>e</sup> siècle ses liens avec la chanson, ses jeux métriques et rimiques, son inspiration bucolique et galante qui, dans les œuvres qu'il en retient, s'exprime de manière simple.

#### Des « odes » et « ballades » aux « chansons »

À la lumière des différentes préfaces et des épigraphes, quelles tendances peut-on remarquer dès son premier recueil dans le rapport qu'entretient sa poésie avec la poésie chantée et la chanson ?

Il est indéniable que les *Odes* ont une tonalité souvent solennelle, « austère » comme le dit Hugo dans sa préface de 1823 : ce n'est pas le type de tonalité que Hugo retiendra pour ses œuvres postérieures intitulées chansons ou qui présenteront des caractéristiques propres à la chanson, comme le refrain. Par la suite d'ailleurs, le titre d'ode ne sera plus donné par Hugo à ses poèmes. On ne trouve pas de refrains dans ces *Odes*, mais quelques occurrences de strophe répétée en début et en fin de poème, en antépiphore, notamment dans des poèmes intitulés précisément « Chant<sup>45</sup> », ainsi que dans *La Liberté, Premier soupir, Action de grâces*. Cette structure ne réapparaîtra quasiment pas dans les poèmes postérieurs<sup>46</sup>. La strophe est longue – le dizain figurant dans une majorité de poèmes – et les poèmes également, une majorité d'entre eux comportant plus de cent vers et jusqu'à plus de cent soixante-dix<sup>47</sup> : seuls *Le Matin* comporte trois strophes et *La Demoiselle*, deux. Mais l'ajout en 1828 des épigraphes au début des dernières pièces, les dimensions dans l'ensemble plus limitées des pièces du livre V, la tonalité bucolique et mignarde de *Pluie d'été*, ainsi que l'hexasyllabe dans lequel est composée la dernière pièce *Rêves*, alors que le mètre court est très rare sur l'ensemble du recueil – puisqu'on ne répertorie que *Le Repas libre* comportant des hexasyllabes en rime couée et que *Le Chant du tournoi* – avec son épigraphe le reliant à l'*Ancienne ballade*, en heptasyllabes à l'exception de la strophe antépiphorique – semblent indiquer que Hugo est déjà en train de modifier sa conception des poèmes qu'il met en relation avec le genre chanté.

---

45. *Le Chant de l'arène, Le Chant du cirque, Le Chant du tournoi*.

46. On retrouve encore l'antépiphore strophique dans la Ballade première *Une fée*, la Ballade dixième *À un passant* et une antépiphore d'un vers dans *Clair de lune* des *Orientales* (« La lune était sereine et jouait sur les flots »).

47. I, livre III, « A M. Alphonse de L. », IV, livre III, *Le sacre de Charles X*.

Dans les *Ballades*, les choses changent et Hugo pratique l'heptasyllabe<sup>48</sup>, le vers de cinq syllabes<sup>49</sup>, les strophes hétérométriques comportant un vers court<sup>50</sup>, le vers de trois syllabes sur tout un poème<sup>51</sup>. Le refrain commence à apparaître<sup>52</sup>, ou la reprise d'un vers ou d'une partie de vers, de strophe en strophe<sup>53</sup>. La présence de ces vers courts, de ces refrains et répétitions de vers entraîne des jeux rimiques et des échos sonores rapprochés : ainsi dans *Écoute-moi, Madeleine !*, la rime *aa* se trouve dans toutes les strophes :

Ecoute-moi, Madeleine !  
L'hiver a quitté la plaine  
Qu'hier il glaçait encor.  
Viens dans ces bois d'où ma suite  
Se retire, au loin conduite  
Par les sons errants du cor !

Viens ! on dirait, Madeleine,  
Que le printemps, dont l'haleine  
Donne aux roses leurs couleurs  
A cette nuit, pour te plaire,  
Secoué sur la bruyère  
Sa robe pleine de fleurs !

et dans *La Légende de la Nonne*<sup>54</sup>, ce sont les rimes *cdcd*. L'association du vers court et du vers long dans une même rime semblait intéressante à Hugo dans la création de chansons puisque, outre le cas de la rime couronnée sur deux vers présente dans la ballade onzième, il reprendra la structure d'*Avril* de Belleau – qui est aussi celle des poèmes de Ronsard et de Sainte-Beuve en épigraphe

---

48. Dans la ballade neuvième *Ecoute-moi, Madeleine*.

49. Dans les « couplets » de la ballade quatorzième *La Ronde du sabbat*.

50. Les quatrains de la ballade onzième *La Chasse du Burgrave* comportent des vers d'une syllabe.

51. Dans la ballade douzième *Le Pas d'armes du roi Jean*.

52. Dans la ballade treizième *La Légende de la nonne* et, de manière complexe, dans la ballade quatorzième *La Ronde du sabbat* qui combine poésie suivie et poésie strophique avec refrain.

53. Dans la ballade neuvième *Écoute-moi, Madeleine*, soit l'apostrophe *Madeleine*, soit le vers « Si j'étais, ô Madeleine » sont présents en tête de toutes les strophes.

54. *Odes et Ballades, Ballades*, 13, vol. « Poésie I », p. 359.

aux Odes vingt-deuxième et vingt-troisième<sup>55</sup> du cinquième livre – pour d’autres poèmes, comme *Sara la baigneuse*<sup>56</sup> des *Orientales* :

Sara, belle d’indolence,  
Se balance  
Dans un hamac, au-dessus  
Du bassin d’une fontaine  
Toute pleine  
D’eau puisée à l’Ilyssus ;

... mais ce poème n’est pas présenté comme étant une chanson. Dans la suite de l’œuvre de Hugo, on rencontre ainsi des œuvres qui, sans que le titre indique une parenté avec la chanson – au contraire de pièces intitulées « Guitare », « Ronde », « Marche », « Chant », « Hymne » – ont des traits formels de la chanson. Ainsi, dans le poème *Dans l’alcôve sombre*<sup>57</sup> :

Dans l’alcôve sombre,  
Près d’un humble autel,  
L’enfant dort à l’ombre  
Du lit maternel.  
Tandis qu’il repose,  
Sa paupière rose,  
Pour la terre close,  
S’ouvre pour le ciel.

On peut penser que Hugo s’inspire de la berceuse par le choix du vers de cinq syllabes, associé aux échos sonores rapprochés que produit le système rimique *ababcccb* : « Au clair de la lune » est une chanson composée elle aussi de huitains de vers de cinq syllabes<sup>58</sup>.

Quels traits déjà visibles dans son premier recueil retrouve-t-on dans les poèmes de la suite de son œuvre inspirés de la chanson ? Ce sont la présence d’un refrain et les jeux de répétition, l’emploi des vers courts et des vers impairs, la tonalité légère.

La chanson à refrain se fait plus fréquente, signe de ce que Hugo relie ses chansons poétiques à la chanson populaire, caractérisée par la présence du refrain en fin de couplet. De plus, à partir de l’exil,

---

55. Voir ci-dessus.

56. *Les Orientales*, 14, *ibid.*, p. 478.

57. *Les Feuilles d’automne*, 20, *ibid.*, p. 615.

58. On peut faire la même remarque à propos du poème 20, « L’aurore s’allume... », des *Chants du Crépuscule* (*ibid.*, p. 746).

Hugo utilise la chanson à des fins politiques, comme s'il souhaitait rivaliser avec Pierre Dupont<sup>59</sup> et Béranger<sup>60</sup> ; or le refrain est présent dans presque toutes leurs chansons, puisqu'elles aussi sont des chansons destinées au peuple.

Dans son œuvre poétique, Hugo décline les formes de refrain de façons si variées que l'on regrette l'absence d'une terminologie plus précise. Tantôt il est indépendant de la strophe, comme dans *La Légende de la Nonne*, tantôt il en constitue le ou les derniers vers :

Quels sont ces bruits sourds ?  
Ecoutez vers l'onde  
Cette voix profonde  
Qui pleure toujours  
Et qui toujours gronde,  
Quoiqu'un son plus clair  
Parfois l'interrompe... –  
Le vent de la mer  
Souffle dans sa trompe<sup>61</sup>.

Tantôt il a le même mètre que le reste du poème, comme dans *Choses du soir*, cité plus loin, tantôt il y a un décalage par l'utilisation d'un mètre plus long ou plus court :

En partant du golfe d'Otrante,  
    Nous étions trente ;  
Mais, en arrivant à Cadiz,  
    Nous étions dix.

Tom Robin, matelot de Douvre,  
Au Phare nous abandonna  
Pour aller voir si l'on découvre

---

59. Pierre Dupont a composé la musique pour le poème des *Châtiments* intitulé *L'art et le peuple*, comme le signale Karlheinz Biermann dans son article « De Dupont à Hugo, de Hugo à Clément, *Les Chansons des rues et des bois* et les problèmes de la littérature populaire à l'époque du second empire » (dans *La Chanson française et son histoire*, Dietmar Rieger dir., Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988).

60. Hugo rend hommage à Béranger en faisant chanter à Éponine quelques vers de la chanson de Béranger, *Ma grand-mère* :

Mon bras si dodu,  
Ma jambe bien faite,  
Et le temps perdu. (*Les Misérables*, IV, 8, 4, vol. « Roman II », p. 805).

61. *Une nuit qu'on entendait la mer sans la voir*, *Les Voix intérieures*, 24, *ibid*, p. 882.

Satan, que l'archange enchaîna,  
 Quand un bâillement noir entr'ouvre  
 La gueule rouge de l'Etna.<sup>62</sup>

Dans un autre jeu beaucoup plus savant que ce que l'on rencontre dans la chanson populaire, Hugo multiplie les variations à partir d'un même schéma syntaxique, comme il l'a fait dans le poème « Si tu voulais, Madeleine » :

S'il est un charmant gazon  
 Que le ciel arrose,  
 Où brille en toute saison  
 Quelque fleur éclore,  
 Où l'on cueille à pleine main  
 Lys, chèvrefeuille et jasmin  
 J'en veux faire le chemin  
 Où ton pied se pose !

S'il est un sein bien aimant  
 Dont l'honneur dispose,  
 Dont le ferme dévouement  
 N'ait rien de morose,  
 Si toujours de noble sein  
 Bat pour un digne dessein,  
 J'en veux faire le coussin  
 Où ton front se pose !<sup>63</sup>

Quant au vers, la brièveté et l'impair vont souvent ensemble. L'heptasyllabe est fréquent dans le recueil des *Chansons des rues et des bois* ; le vers de cinq syllabes, comme nous l'avons vu plus haut, rapproche un certain nombre de poèmes du genre de la chanson et on rencontre également dans un poème de *L'Art d'être grand-père*, *Choses du soir*<sup>64</sup>, des décasyllabes césurés 5/5 qui produisent le même effet :

Le brouillard est froid, la bruyère est grise ;

---

62. *La Chanson des aventuriers de la mer, La Légende des Siècles – Première série, 11*, vol. « Poésie II », p. 767.

63. *Nouvelle chanson sur un vieil air, Les Chants du crépuscule, 22*, vol. « Poésie I », p. 752.

64. *L'Art d'être grand-père, III, 2*, vol. « Poésie III », p. 735.

Les troupeaux de bœufs vont aux abreuvoirs ;  
La lune, sortant des nuages noirs,  
Semble une clarté qui vient par surprise.

Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,  
Maître Yvon soufflait dans son biniou.

L'alternance de vers longs et de vers courts se retrouve mais, contrairement à ce qui se passe dans le poème de Belleau et dans ses premiers poèmes, Hugo par la suite fait le plus souvent rimer les vers courts dans un agencement coué :

Sa grandeur éblouit l'histoire.  
Quinze ans, il fut  
Le dieu que traînait la victoire  
Sur un affût ;  
L'Europe sous sa loi guerrière  
Se débattit. –  
Toi, son singe, marche derrière,  
Petit, petit.<sup>65</sup>

Enfin, la tonalité bucolique et/ou galante, déjà perceptible dans les dernières pièces des *Odes* et dans certaines des *Ballades*, se retrouve dans bien des chansons de Hugo. Il ajoute une manière aimablement irrévérencieuse de traiter les grands sujets, que ce soit la mythologie, la nature ou la religion, en les rapprochant des réalités contemporaines et en usant d'une tonalité familière. Cette manière n'est pas chez Hugo limitée à la chanson – qu'on se rappelle « Le massacre de Saint-Barthélemy » dans *Quatrevingt-Treize* ou le début du *Satyre* dans *La Légende des siècles* – mais on peut dire que c'est cette tonalité spécifique, associée au vers court, qui permet de caractériser le recueil *Les Chansons des rues et des bois* dans lequel ne figure aucun refrain et dont on peut donner les exemples suivants :

Je lisais Platon. – J'ouvris  
La porte de ma retraite,  
Et j'aperçus Lycoris,  
C'est-à-dire Turlurette.  
[...]  
Elle avait l'accent qui plaît,

---

65. *Les sauveurs se sauveront*, *Châtiments*, VII, 6, vol. « Poésie II », p. 180.

Un foulard pour cachemire,  
 Dans sa main son pot au lait,  
 Des flammes dans son sourire.

Et je lui dis (le Phédon  
 Donne tant de hardiesse !) :  
 – Mademoiselle, pardon,  
 Ne seriez-vous pas déesse ?<sup>66</sup>

[...]  
 Avril dans les ronces se vautre.  
 Le faux art que l'ennui couva  
 Lâche le critique Le Nôtre  
 Sur le poète Jéhovah.

[...]  
 Dieu, parmi les mondes en fuite,  
 Sourit, dans les gouffres du jour,  
 Quand une fleur toute petite  
 Lui conte son premier amour.<sup>67</sup>

Hugo cultive certes ici à la fois la simplicité marotique et celle de la chanson populaire mais peut-être son œuvre du moment se rencontre-t-elle avec un autre type de chansons, populaires elles aussi à cette période, celle des opérettes d'Offenbach – *Orphée aux Enfers* date de 1858, *La Belle Hélène* de 1864 – qui évoquent la mythologie sur le mode plaisant et burlesque, en donnant aux héros antiques des caractéristiques bourgeoises contemporaines :

Au cabaret du Labyrinthe,  
 Cette nuit, j'ai soupé, mon vieux,  
 Avec ces dames de Corinthe,  
 Tout ce que la Grèce a de mieux.  
 C'est Parthénis et Léoena  
 Qui m'on dit vouloir te connaître. (...)  
 C'est avec ces dames qu'Oreste  
 Fait danser l'argent à papa.  
 Papa s'en fiche bien au reste  
 Car c'est la Grèce qui paiera...<sup>68</sup>

---

66. *Interruption à une lecture de Platon, Les Chansons des rues et des bois*, I, 1, 5, *ibid.*, p. 852.

67. *Égalité, Ibid.*, II, 3, 7, *ibid.*, p. 1011.

68. *La Belle Hélène*, air d'Oreste, Acte I.

Dès ses premières pièces – et on peut le constater également dans ses œuvres de jeunesse – Hugo accorde une place importante aux chansons. Dans un premier temps, il leur donne la caution des grands genres du passé que sont l'ode et la ballade. Mais Hugo brouille les repères, on l'a vu par l'étude des épigraphes et du style d'un certain nombre de ces pièces. Chez les troubadours tels qu'il peut en avoir connaissance, chez les poètes du XVI<sup>e</sup> siècle, chez ses contemporains, Hugo emprunte uniquement ce qui pour lui fait « vieille chanson populaire » : c'est-à-dire des échos sonores rapprochés, des vers courts, un style archaïque et naïf. Et il intègre ces caractéristiques même à des poèmes qui ne sont pas explicitement désignés comme des chansons, comme si de parler d'enfant qui dort ou d'amour<sup>69</sup> faisait naître quelque chose de naïvement chantant dans sa poésie.

La chanson populaire devient hugolienne par le mélange de familiarité et de lyrisme, de style simple et de métrique complexe. Comme Hugo le dit dans l'épigraphe des *Ballades*, il est « doux de conter des histoires, Des histoires du temps passé<sup>70</sup> », comme le faisaient les vieilles chansons, mais il s'agit de « Renouvel[er] aussi Toute vieille pensée ». De la même façon que Ronsard en son temps, Hugo affirme : « Admirons les grands maîtres, ne les imitons pas.<sup>71</sup> » C'est de cette manière que l'on peut définir le rapport que la chanson hugolienne entretient avec les chansons passées et contemporaines.

---

69. Voir « Dans l'alcôve sombre » et « Les femmes sont sur la terre », cités plus haut.

70. Cette citation, inspirée de deux vers du poème de Vigny *La Neige* (« Qu'il est doux, qu'il est doux d'écouter... ») qui constituait la première épigraphe, a été de manière significative remplacée par le texte de Du Bellay cité dans la suite de la phrase.

71. Préface de 1826 des *Odes et Ballades*, éd. cit, p. 66.



## **Ce que dépose la musique le long des vers de Hugo Décomposer / Recomposer : l'action du musicien sur le texte poétique**

Hervé LACOMBE

Hugo a été particulièrement exploité par les musiciens. Que devient son texte quand il passe par le filtre de la forme musicale ? Comment des hommes de son temps, compositeurs, l'ont-ils interprété ? En tant que musicologue, j'ai choisi d'aborder la problématique proposée, « Hugo et la langue » (« langue » renvoyant à tout système de signes), en examinant le rapport établi par des compositeurs de mélodies entre les deux systèmes de signes que sont le texte poétique et la musique. Ma démarche sera comparatiste, dans le sens où elle prend comme point de départ un unique poème de Hugo, écrit le 18 juillet 1838, *Autre guitare (Les Rayons et les ombres, XXIII)* publié en 1840, et comme point d'arrivée, trois mises en musique de ce texte par trois compositeurs différents : Franz Liszt (1811-1886), Edouard Lalo (1823-1892), Georges Bizet (1838-1875). Liszt compose une première version de sa mélodie en 1842, qu'il revoie en 1849, Lalo l'intègre dans son recueil de mélodies op.17, entièrement consacré à des textes de Hugo et publié en 1856, Bizet la place dans ses *Feuilles d'album*, recueil publié en 1866.

Rappelons brièvement les processus esthétiques en jeu dans une mélodie. En mettant en musique un poème, le musicien fait plus que dire le texte ou que l'interpréter (au sens où un comédien le ferait) : il superpose à la langue littéraire, la langue musicale et tout à la fois fait du poème une fin et un moyen. Fin, puisque, au moins pour la période qui nous intéresse, il le déclame et vise à le faire entendre. Moyen, puisqu'il devient la base d'une construction sonore d'une tout autre nature. La simultanéité des deux objectifs esthétiques visés et des deux fonctions attribuées au texte confère à la mélodie une complexité toute particulière. Il y a certes *passage* d'un code dans un autre, de la poésie à la musique. Mais le processus ne s'arrête pas là, ce qui serait

le cas dans la musique à programme instrumentale, qui abandonnerait le texte premier, pour laisser, *in fine*, plein pouvoir à la musique. Nous ne sommes pas non plus dans une simple juxtaposition, telle qu'on peut la rencontrer dans un mélodrame associant texte lu et musique jouée. Dans le cadre d'une mélodie, il y a à la fois *passage* d'un code dans un autre et *permanence* des codes, avec tout le réseau d'interférences que cela suppose.

Un lecteur interprète ce qu'il lit, par son rythme notamment, mais aucun système de *signes indépendants* autre que celui du texte n'intervient, pas même la gestuelle et les intonations qui accompagnent la lecture. L'apport au texte dans le cas d'une mise en musique est tout autre. Non seulement on quitte le registre de la voix parlée, mais surtout la musique, par sa forme, son langage, son style et l'ensemble de ses moyens expressifs, compose un objet en soi, qui pourrait se passer du texte, en perdant quelque chose sans doute, mais en conservant un sens qui lui est propre : c'est l'*objet-musique*. Par ailleurs, elle agit sur le texte (et parfois plus qu'elle n'est agie par lui, si l'on ose dire), produisant un *texte-musique*. Ce n'est pas d'un simple contact qu'il s'agit, mais bien d'une prise de possession du texte premier par la musique, selon un processus de décomposition / recomposition.

Le terme « décomposer » ne désigne ici aucune dégradation, mais l'action inverse de celle de composer (c'est-à-dire de mettre ensemble). Décomposer un objet consiste bien à le diviser en ses éléments constituants, qui sont de divers ordres : versification, syntaxe, prosodie, vocabulaire, schéma formel, unités sémantiques, atmosphères poétiques, etc. L'analyse détaillée de tous ces constituants poétiques et de leur devenir musical pourrait occuper tout un livre, tant la matière est riche et complexe. Je m'attacherai ici presque exclusivement au problème de la forme. Le texte de Hugo choisi a cela de particulier qu'il va au devant de la logique formelle musicale en intégrant, du fait de sa structure de chanson, des éléments musicaux de symétrie et de répétition. Trois niveaux formels s'emboîtent, que le musicien pourra prendre en considération ou abandonner :

- le schéma général en trois quatrains, S1, S2, S3 ;
- la micro-forme dialoguée construite selon le modèle question / réponse (Ils / Elles) ;
- le système des rimes.

*Tableau 1 : Imbrication des éléments formels dans le poème de Hugo*

	Forme	Dialogue	Rimes
Comment, disaient-ils, Avec nos nacelles, Fuir les alguazils ? – Ramez, disaient-elles.	S 1	A  B	a b a b
Comment, disaient-ils, Oublier querelles, Misère et périls ? – Dormez, disaient-elles.	S 2	A  B	a b a b
Comment, disaient-ils, Enchanter les belles Sans philtres subtils ? – Aimez, disaient-elles.	S 3	A  B	a b a b

Si ce dernier est peu ou pas exploité comme élément d'articulation musical, en revanche le dialogue et la composition en trois strophes sont diversement transmués en matière musicale comme nous le verrons.

Après les manipulations de démontage du texte viennent celles de remontage. Le compositeur recompose en interprétant, choisissant, ajoutant des éléments d'ordre littéraire et d'ordre musical. L'opération produite est inscrite dans une diachronie, selon une double action, – l'une répondant à un processus (démontage / remontage), l'autre à une modification d'essence (poétique puis musicale). Elle est aussi inscrite dans une synchronie : la mélodie énonce, décompose et recompose tout à la fois, le poème ; et la perception de l'auditeur est elle-même

sujette à suivre cette double action, en passant du texte à la musique et de la musique au texte, en suivant le traitement des vers et en remontant parfois de l'ordre musical imposé au texte (le *texte-musique*), à son ordre premier (le poème). Le phénomène est évident dans le cas de répétitions de mots ou de vers. Par l'effet quasi magique de la musique, qui impose son ordre au poème, ces manipulations ne donnent pas au texte-musique l'allure grotesque qu'il aurait (jusqu'à perdre son sens) s'il était simplement récité.

Examinons notre exemple. Et d'abord le titre, élément premier d'identité.

Tableau 2 : Évolution du titre du poème et de la mélodie

Hugo	Liszt	Lalo	Bizet
<i>Chanson venue par la fenêtre</i> (ms)	« Comment, disaient-ils »	« Comment disaient-ils » (éd. 1856)	<i>Guitare</i> (éd. 1866)
<i>Autre guitare</i> (éd. 1840)		<i>Guitare</i> , « comment disaient-ils » (éd. postérieure)	

Hugo pensait intituler son poème *Chanson venue par la fenêtre*, puis, le plaçant après *Guitare* (« Gastibelza, l'homme à la carabine... »), il choisit de le désigner simplement par le titre *Autre guitare*. « Autre » disparaît dans les mises en musique, puisqu'il ne suit aucune première guitare. Liszt et Lalo retiennent l'*incipit*-titre, « Comment disaient-ils ». Puis Lalo (ou son éditeur) dans une édition postérieure préfère associer titre et *incipit* : *Guitare*, « comment disaient-ils », tandis que Bizet s'en tient au simple *Guitare*, afin de marquer plus nettement le caractère d'espagnolade de sa composition.

Comparons le poème de Hugo aux trois textes-musique des mélodies.

Tableau 3 : Comparaison du poème et des textes-musiques

Hugo	Liszt	Lalo	Bizet
1 Comment, disaient-ils, Avec nos nacelles, Fuir les alguazils ? – Ramez, disaient-elles.	Comment, disaient-ils, Avec nos nacelles, Fuir les alguazils ? – Ramez, <b>ramez</b> , disaient-elles.	Comment, disaient-ils, Avec nos nacelles, Fuir les alguazils ? – Ramez, disaient-elles. <b>Ramez,</b> <b>disaient-elles.</b>	<b>Tra, la, la, la, la, la,</b> Comment, disaient-ils, <b>Tra, la, la, la, la, la,</b> Avec nos nacelles, <b>Comment, disaient-ils,</b> <b>Avec vos nacelles,</b> Fuir les alguazils ? – Ramez, <b>ramez,</b> <b>ramez</b> , disaient-elles.
2 Comment, disaient-ils, Oublier querelles, Misère et périls ? – Dormez, disaient-elles.	2 Comment, disaient-ils, Oublier querelles, Misère et périls ? – Dormez, <b>dormez</b> , disaient-elles.	2 Comment, disaient-ils, Oublier querelles, Misère et périls ? – Dormez, disaient-elles. <b>Dormez,</b> <b>disaient-elles.</b>	2 <b>Tra, la, la, la, la, la,</b> Comment, disaient-ils, <b>Tra, la, la, la, la, la,</b> Oublier querelles, <b>Comment, disaient-ils,</b> <b>Oublier querelles,</b> Misère et périls ? – Dormez, <b>dormez,</b> <b>dormez</b> , disaient-elles.
3 Comment, disaient-ils, Enchanter les belles Sans philtres subtils ? – Aimez, disaient-elles.	3 Comment, disaient-ils, Enchanter les belles Sans philtres subtils ? – Aimez, <b>aimez</b> , disaient-elles. <b>Ramez, dormez,</b> <b>aimez!</b> <b>disaient-elles,</b> <b>disaient-elles.</b>	3 Comment, disaient-ils, Enchanter les belles Sans philtres subtils ? – Aimez, disaient-elles. <b>Aimez,</b> <b>disaient-elles.</b>	3 <b>Tra, la, la, la, la, la,</b> Comment, disaient-ils, <b>Tra, la, la, la, la, la,</b> Enchanter les belles <b>Comment, disaient-ils,</b> <b>Enchanter les belles</b> Sans philtres subtils ? – Aimez, <b>aimez,</b> <b>aimez</b> , disaient-elles.

La décomposition / recomposition de l'ordre poétique est saisissante, avec, dans le cas de Bizet, un véritable effet de réécriture du poème<sup>1</sup>. Toutes les transformations obéissent à la nécessité d'un ordre musical et confinent à l'aberration si on les projette telles quelles dans l'ordre poétique initial. La strophe du texte-musique de Bizet :

Tra, la, la, la, la, la,  
 Comment, disaient-ils,  
 Tra, la, la, la, la, la,  
 Enchanter les belles  
 Comment, disaient-ils,  
 Enchanter les belles  
 Sans philtres subtils ?  
 — Aimez, aimez, aimez, disaient-elles.

perd le sens commun si elle est lue. Onomatopées, vocalisation, répétitions nombreuses : l'ordre poétique semble abdiquer pour laisser s'épanouir la voix. Dans la mélodie de Liszt, les petites répétitions de « ramez, dormez et aimez », n'ont d'autre but que de permettre la continuité mélodique en suivant la logique motivique de la composition. Les deux vers ajoutés à la fin, doivent « remplir » une section musicale conclusive. C'est, semble-t-il, la logique formelle de l'objet-musique qui commande ici une recomposition du texte, fort habile d'ailleurs, puisque Liszt synthétise les trois temps du poème, marqués par les trois actions désignées par les trois verbes : Ramez, dormez, aimez. Avec Lalo, les trois vers répétés sont la conséquence de la construction mélodique symétrique qui nécessite un second membre de phrase conclusif pour se clore.

Tentons maintenant une nouvelle lecture de ces trois mélodies, en considérant plus précisément les éléments formels musicaux. Liszt compose la partition la plus subtile musicalement. Il préserve la forme induite par le découpage du poème en S1, S2, S3. Voici ce qu'il fait de la strophe 1.

---

1. Le phénomène n'est pas exceptionnel, et Bizet va encore plus loin dans la manipulation du texte initial en écrivant sa plus belle mélodie, toujours sur un poème de Hugo, *Les Adieux de l'hôtesse arabe* (voir H. Lacombe, « Histoire d'une admiration : Bizet et Victor Hugo », dans André Guyaux et Sophie Marchal, *La vie romantique- Hommage à Loïc Chotard*, actes de colloque, 2-3 juin 2000, PUPS, 2003, p. 309-319.

Tableau 4 : Liszt. Recomposition musicale de la première strophe

Section musicale	Mesures	Tonalité	Forme discursive référentielle
Introduction pianistique installant la formule d'accompagnement typique	(1-4)	sol# min. peu affirmé	
A	(5-10)	<i>id.</i>	question de Ils
Conclusion pianistique	(11-13)	V de si	
Césure temporelle	(14)	silence	
B Formule d'accompagnement, puis voix greffée dessus, puis voix seule suspensive (avec point d'orgue)	(15-22)	péd. (V de si maj.)	réponse de Elles
Formule conclusive voix et piano	(23-24)	cad. parf. en sol# min	« narrateur »

La « forme discursive référentielle » désigne ce à quoi renvoie la section musicale concernée dans le discours poétique. On le voit, Liszt opère une véritable analyse du schéma formel poétique par le

traitement de la forme musicale. Chaque section délimite un champ discursif à trois locuteurs :

- Ils (correspondant à la question) ;
- Elles (correspondant à la réponse) ;
- le « narrateur », judicieusement réservé à la phase finale de la strophe, en guise de conclusion.

Remarquons que la cadence parfaite, signe de l'affirmation et de la conclusion en musique, est réservée à cette section, qui vient ponctuer la réponse. Afin d'articuler le passage d'un personnage à un autre, de ILS à ELLES, Liszt les sépare clairement par un silence (mesure 14). De plus, il les *identifie*, au sens fort, musicalement. « Ils » est caractérisé par une formule d'accompagnement inspiré de l'écriture guitaristique (« *staccato quasi chitarra* » indique le musicien au-dessus de la partie de piano). L'élément exotique n'est ici qu'un point de départ qui tout en plantant le décor permet d'individualiser le personnage masculin. Le même personnage est vocalement défini par une formulation mélodique proche du parler (Liszt précise justement « parlé » sur la partition).

En complète opposition, la partie B, dévolue au personnage ELLES, se déroule sous une formule d'accompagnement non plus staccato mais fluide, dans un tempo « un peu retenu » qui contraste avec l'accelerando qui achevait la section précédente. La voix n'est plus parlée mais au contraire legato, avec un saut d'octave (opposé aux petits intervalles de la déclamation propre à la partie A), et avec de grandes tenues, opposées à la rythmique découpée de A. Par ailleurs, ces tenues permettent de donner au seul mot de la section B (« ramez ») un espace temporel proche de celui de la section B, installant de la sorte un équilibre formel dans le dialogue. Liszt marque la fin de la section B par un point d'orgue suspensif, avec decrescendo, conduit sur la note tenue à la voix et privée du soutien pianistique, comme une sorte d'évaporation sonore. Puis intervient la formule conclusive que j'identifie au 3<sup>e</sup> locuteur et qui se réduit musicalement à une pure cadence parfaite. Le compositeur a tenu à animer les deux personnages principaux et à placer en retrait le narrateur.

Liszt ne s'en est pas tenu à cette lecture, déjà subtile. Au lieu de reproduire exactement cette structure pour les deux strophes suivantes, il apporte à chacune des éléments de variante : tonalité, section écourtée, décalage Voix/instrument, modification de la ligne mélodique, enrichissement de la texture pianistique sont autant de moyens efficaces d'apporter une couleur spécifique à chaque strophe,

tout en conservant la reproduction d'une structure. Le compositeur traduit donc musicalement et simultanément, la dynamique narrative du poème (l'histoire qui nous est contée évolue) et la forme strophique choisie par Hugo.

La section finale (voir tableau 3) que Liszt compose dans son texte-musique, réalise la synthèse poétique et musicale. Tandis qu'il reprend les trois verbes « ramez, dormez, aimez », qui résument la trajectoire du poème, il juxtapose à la formule d'accompagnement tirée de A la formule vocale tirée de B.

Lalo aborde tout autrement la pièce, puisqu'il conserve une forme strophique pure et ne signale le dialogue que par un changement de nuances (*forte* puis *pianissimo*). Il préfère exprimer l'impression de continuité, qu'il réalise en créant de surcroît une symbiose entre piano et voix, unifiées par les mêmes éléments mélodiques.

La pièce de Bizet, enfin, se place dans une position intermédiaire, entre celles de Liszt et Lalo. Remarquons tout d'abord que l'élément mélodique qui intervient parfois au piano évite une répartition trop simpliste des rôles entre voix et instrument, mais sans rechercher l'effet d'osmose voix-piano de la mélodie de Lalo. Le découpage suivant permet de constater l'effet global recherché par Bizet. (Les mots ajoutés ou répétés par Bizet sont en caractère gras.)

Tableau 5 : Bizet. Éléments de construction musicale

Texte-musique	Motifs musicaux	Tonalités
1 <b>Tra, la, la, la, la, la,</b> Comment, disaient-ils, <b>Tra, la, la, la, la, la,</b> Avec nos nacelles,  <b>Comment, disaient-ils,</b> <b>Avec vos nacelles,</b> Fuir les alguazils ?  – Ramez, <b>ramez,</b> <b>ramez,</b> disaient-elles.	a b a b'  c d (lié à a) c'  e f (lié à a)	do min. mib maj. do min. sib maj.  VI° de sib mib maj. V de do/V de fa  fa maj. vers do min.

<p>2</p> <p><b>Tra, la, la, la, la, la,</b> Comment, disaient-ils, <b>Tra, la, la, la, la, la,</b> Oublier querelles, <b>Comment, disaient-ils,</b> <b>Oublier querelles,</b> Misère et périls ? – Dormez, <b>dormez,</b> <b>dormez,</b> disaient-elles.</p>	<p><i>idem</i> S1</p>	<p><i>idem</i> S1</p>
<p>3</p> <p><b>Tra, la, la, la, la, la,</b> Comment, disaient-ils, <b>Tra, la, la, la, la, la,</b> Enchanter les belles</p> <p><b>Comment, disaient-ils,</b> <b>Enchanter les belles</b> Sans philtres subtils ?</p> <p>–Aimez, <b>aimez,</b> <b>aimez,</b> disaient-elles</p>	<p>a b a b'</p> <p>c d (lié à a) c'</p> <p>e f (lié à a)</p>	<p><b>do maj.</b> <b>mi min.</b> <b>do maj.</b> <b>si min.</b></p> <p>VI° de si mib maj. V de do/V de fa</p> <p>fa maj. vers do min. cadence parf. finale.</p>

Le dialogue est suggéré chez l'auteur de *Carmen* un peu plus nettement que chez Lalo, par des éléments de contraste. Mais les répétitions de « comment disaient-ils » et l'unification mélodique de toute la mélodie par l'élément vocalisé (absent chez Liszt et Lalo) donnent à penser qu'un seul personnage parle et qu'il nous narre une histoire, tandis que Liszt tendait à créer une micro dramaturgie. Enfin, chez Bizet, le conteur change de ton, au sens propre et figuré, quand il s'agit de conquête amoureuse : le début de la troisième strophe, qui demande comment « enchanter les belles », est éclairé par une modulation en do majeur, alors que le reste de la mélodie est dans le ton homonyme mineur. La fin de la strophe retrouve exactement la même musique que celle des deux strophes précédentes. Ramez, dormez, aimez. Tout cela n'est qu'un jeu.

Liszt compose une mélodie d'un grand raffinement qui, comme l'indique l'*incipit*-titre, se détourne du pittoresque pour produire une mise en scène nuancée de la structure à trois personnages et explorer

les subtilités formelles offertes par le poème. C'est une scène espagnole. Lalo hésite sur le titre. Il ne recherche ni la composition à plusieurs niveaux de Liszt, ni l'espagnolade que le titre seul de *Guitare* indiquerait. Il conserve cependant un élément de coloration rythmique hispanisant en intégrant subtilement à l'écriture pianistique une formule issue du boléro. On comprend qu'en combinant cet élément à la continuité mélodique de la structure et au ton sentimental qui imprègne toute la pièce, il ait voulu tirer du poème l'expression d'une Espagne romantique dominée par le lyrisme. Bizet ne choisit ni la scène poétique raffinée, ni l'effusion lyrique, mais, sans détour, la page exotique. La formule de boléro est dominante, la vocalisation permet à la voix de briller et ses inflexions ajoutent à la couleur locale.

La mélodie de Bizet marque à première vue, plus nettement que les autres, la domination de l'ordre musical sur l'ordre poétique et l'abandon à une certaine superficialité au détriment de la profondeur d'expression. Cependant, en ajoutant les formules populaires « tra, la, la », ne rejoint-il pas l'esprit d'une chanson venue par la fenêtre ? En accentuant par des vocalises et le rythme de boléro le jeu séduisant de l'espagnolade clairement identifié par le titre de *Guitare*, ne répond-il pas à l'objectif de divertissement pittoresque du poète ? En achevant abruptement sa mélodie, au lieu de concevoir, comme le font Liszt et Lalo, une section de conclusion, ne reproduit-il pas la vivacité de trait de cette miniature venue comme par un coup de vent à l'oreille du créateur ? Est-ce qu'en détruisant *la lettre* il n'accomplirait pas davantage *l'esprit* dans lequel Hugo a conçu sa pièce ?



Où l'on apprend ce que  
c'est que la chose appelée  
« langue »



## **Le vers de Victor Hugo, « comme un lambeau sonore »**

Alain VAILLANT

### Victor Hugo, poète du bruit

Les études hugoliennes, parce qu'il leur fallait oblitérer l'image, caricaturale et traditionnelle, représentant Victor Hugo en père tranquille, bienveillant mais un peu bavard de la Troisième République, se sont évertuées à souligner l'intelligence de l'œuvre, sa puissance de compréhension et de signification, à la transformer ainsi en extraordinaire machinerie herméneutique sachant et disant tout sur l'Homme, l'Histoire, Dieu ou l'univers. Cette intelligence de la pensée et cette sûreté d'expression, absolument éblouissantes pour tout lecteur de bonne foi, me semblent pourtant valoir moins pour elles-mêmes que pour la force d'expression qu'elles confèrent à la générosité passionnelle de Hugo, à sa double émotion d'être au monde et au langage, qui suscite à la lecture une sorte de trouble vertigineux, aussi inquiétant que profondément voluptueux.

Cette émotion est d'ailleurs l'émotion même née du discours littéraire, telle que M<sup>me</sup> de Staël l'avait définie programmatiquement dès son *De la littérature* et que le XIX<sup>e</sup> siècle romantique, depuis lors, n'a cessé de vouloir l'incarner. Les romantiques sont en effet les premiers à avoir pris pleinement conscience de ce que le style s'identifie à cette *voix* singulière où le fond et la forme se rejoignent en une écriture unique, par laquelle l'écrivain fait entendre et reconnaître comme telle sa parole originale, tout en y incorporant une certaine vision du monde : désormais, toute rhétorique ou toute esthétique de l'énoncé doit partir d'une poétique de l'énonciation, et en tirer sa valeur incommensurable. La voix humaine, qui implique également la maîtrise d'un système symbolique très élaboré – le langage – et l'acte charnel de la profération, représente alors le lieu idéal où s'opère la synthèse entre le spirituel et le matériel, l'invisible

et le visible, l'intelligible et le sensible, la réalité extérieure et l'univers intime, l'autre et moi.

Il est inutile d'y insister : tous les travaux contemporains sur le lyrisme moderne tendent à identifier ce dernier à une hypostase de la *voix* du poète, et ce mot de « voix » est en passe de connaître le même succès que, naguère, celui de texte – le même succès, mais aussi les mêmes excès dans l'emploi métaphorique. Pour autant, les excès et le flou terminologique n'enlèvent rien à la réalité du phénomène : il est vrai que, au XIX<sup>e</sup> siècle, le grand écrivain est d'abord celui qui parvient à imposer sa parole, avant même de faire entendre ce qu'il a à dire. Deux raisons expliquent, historiquement, cette prééminence accordée à la dimension élocutoire du discours littéraire. Tout d'abord, après des siècles de régulation sociale (en fait, aristocratique) et de contrôle idéologique des échanges discursifs, la Révolution française a ébauché le modèle d'une éloquence aussi libre que toute-puissante – utopie extraordinairement séduisante où toutes les littératures à venir voudront se projeter : la prégnance de ce rêve révolutionnaire dans les conceptions et les discours romantiques est particulièrement familière aux hugoliens. De plus, à la suite de la Révolution, le XIX<sup>e</sup> siècle – celui du capitalisme éditorial et de la nouvelle culture médiatique – substitue progressivement mais inéluctablement à la parole du poète ou de l'orateur la page imprimée et muette : tout se passe comme si l'écrivain entreprenait alors, à partir de la monarchie de Juillet, d'opposer au figement et à la textualisation de l'écriture dans le livre la force vivante – et subversive *de facto* – de sa voix.

Or, dans cette perspective, il n'est pas exagéré de dire que Victor Hugo est l'incarnation même du romantisme : plus qu'aucun autre poète, il impose, peut-être jusqu'à la saturation, la présence obsédante de sa voix – avec ses mots, ses tournures, ses rythmes, ses effets de rhétorique et de diction. C'est avec cette voix, à la solitude déjà orgueilleusement clamée, qu'il ouvre son premier livre du recueil de 1828, *Odes et Ballades*, par le biais d'une épigraphe latine paraphrasant l'Évangile, « *Vox clamabat in deserto* ». Le livre II du même recueil y revient avec insistance, cette fois par l'intermédiaire de trois citations empruntées à Virgile. La première (« *Nos canimus surdis* », renversement ironique du « *non canimus surdis* » des *Bucoliques*) sert d'épigraphe à l'ensemble du livre ; la deuxième, en tête de la première ode, « À mes odes », reprend la formule des *Géorgiques* « *volitare per ora* » (« voler de bouche en bouche »), qui convient autant aux poèmes eux-mêmes qu'à la gloire désirée par leur

auteur ; la troisième, «*Ferrea vox*», sert à gloser le titre de la deuxième ode «L'Histoire» par une expression qui reviendra souvent sous la plume de Hugo sous sa version française, la «voix d'airain».

Cependant, la voix de Victor Hugo n'est pas n'importe quelle voix, et il est temps de regarder avec un peu plus d'attention ce mot beaucoup trop commode pour être tout à fait honnête. On l'a vu, la voix est, dans l'imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle, l'instance qui assure l'*interface* – osons la métaphore technologique – entre le physique et le métaphysique. Mais, pour un poète romantique, il va de soi que l'essentiel est d'échapper à l'univers matériel pour accéder, par un mouvement ascensionnel, à la sphère spirituelle. Le mot « voix » connaît ainsi, en un très bref laps de temps, la dérive sémantique qu'avaient connue les mots latins « *anima* » (de « vent » à « âme ») ou « *spiritus* » (de « souffle » à « esprit »). Selon le spiritualisme mysticisant des romantiques, la voix est soit cet élancement de la parole humaine vers Dieu, soit le message délivré d'en haut par Dieu, au travers du Verbe poétique. Si bien que la voix la plus belle finit toujours par être la voix la plus désincarnée – donc, paradoxalement, la moins vocale. D'ailleurs, dans le vocabulaire courant du romantisme, le terme de « voix » est beaucoup moins usité que celui de « chant », qui implique l'organisation harmonieuse des sons : en fait, la voix articulée importe beaucoup moins que la musique céleste dont elle parvient, lorsqu'elle est au mieux de sa forme poétique, à se faire l'écho. Bien avant Mallarmé, on rêve en 1820 d'un chant idéal qui puisse se passer de la mécanique musculaire et des rouages ensalivés de l'articulation verbale ; en 1820, c'est-à-dire l'année des *Méditations*, qui popularise d'emblée cette conception abstraite et intellectuelle du Verbe poétique, chargé de remplacer les « saints concerts » par lesquels la Création devrait témoigner de son adoration divine :

Mais ce temple [l'univers] est sans voix. Où sont les saints concerts ?  
D'où s'élèvera l'hymne au roi de l'univers ?  
Tout se tait : mon cœur seul parle dans ce silence.  
La voix de l'univers, c'est mon intelligence.  
Sur les rayons du soir, sur les ailes du vent,  
Elle s'élève à Dieu comme un parfum vivant ;  
Et, donnant un langage à toute créature,  
Prête pour l'adorer mon âme à la nature<sup>1</sup>.

---

1. Alphonse de Lamartine, « La Prière », *Méditations poétiques*, v. 27-34.

Selon la même logique, Lamartine regrette, dans la Méditation poétique intitulée « L'Homme » et adressée à Byron, que le grand poète anglais ait mis son génie au service d'un désespoir impie au lieu de rejoindre les « chœurs sacrés » des anges :

Jamais, jamais l'écho de la céleste voûte,  
Jamais ces harpes d'or que Dieu lui-même écoute,  
Jamais des séraphins les chœurs mélodieux,  
De plus divins accords n'auraient ravi les cieux<sup>2</sup> !

Cette représentation apparemment sublime de la Voix, qui dans le principe assigne au poète la plus éminente des fonctions, se fait au prix d'une double substitution, qui, en réalité, évide le romantisme de sa substance littéraire et le comble par un attirail et un décor tout de suite démonétisés et ridiculisés : il a en effet fallu substituer à la voix le chant musical, puis au chant musical l'harmonie ineffable des âmes ou des réalités célestes. Même Balzac, à qui l'on doit les descriptions les plus minutieuses et les plus suggestives des potentialités artistiques de la voix humaine, ne peut échapper à cette dérive ascensionnelle et spiritualiste. En témoigne, par exemple, la description célèbre de la voix de M<sup>me</sup> de Mortsau par l'amoureux Félix de Vandenesse, dans *Le Lys dans la vallée* :

Sa façon de dire les terminaisons en *i* faisait croire à quelque chant d'oiseau ; le *ch* prononcé par elle était comme une caresse, et la manière dont elle attaquait les *t* accusait le despotisme du cœur. Elle étendait ainsi, sans le savoir, le sens des mots, et vous entraînait l'âme dans un monde surhumain. Combien de fois n'ai-je pas laissé continuer une discussion que je pouvais finir, combien de fois ne me suis-je pas fait injustement gronder pour écouter ces concerts de voix humaine, pour aspirer l'air qui sortait de sa lèvre chargé de son âme [...] <sup>3</sup>.

Dans ce contexte nimbé d'une religiosité diffuse mais omniprésente, Victor Hugo fait figure d'anti-Lamartine. Non qu'il rejette ni, *a fortiori*, ignore cette mission médiatrice et surnaturelle que l'idéologie romantique confie à la Voix du poète ; mais elle ne peut s'exercer, selon lui, qu'au travers des potentialités strictement humaines, à la fois linguistiques et physiques, de l'acte de verbalisation. Telle est du moins l'hypothèse qui sera ici brièvement

2. *Id.*, « L'Homme », *Méditations poétiques*, v. 275 – 278.

3. Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, dans *La Comédie humaine*, P.-G. Castex éd., Paris, Gallimard, t. IX, 1978, p. 995.

ébauchée : que la modernité de Victor Hugo – qui en fait le précurseur légitime de toutes les poétiques à venir, du moins jusqu’au surréalisme – découle de sa fascination, présente dès les premiers vers mais toujours approfondie au cours du temps, pour les ressources littéraires de la voix humaine, traitée comme la matière première de la fabrication poétique. Ressources linguistiques, bien sûr : d’où l’attention hugolienne portée à l’unité moléculaire du discours – le mot –, puis à ses composantes atomiques que sont les syllabes, voire les lettres, qui autorisent toutes sortes de jeux paragrammatiques et paronomastiques. Mais aussi, et peut-être surtout, ressources physiques : avant le mot, Hugo perçoit les phonèmes ; avant les phonèmes, les sons ; avant les sons, les bruits. Tout lecteur de la poésie de Hugo est sensible, dès la première écoute, à ce brouhaha confus, bruissant, grondant, où la parole est accompagnée, et parfois comme étouffée par le souffle sonore de la respiration poétique – comme si, pour reprendre la terminologie de la linguistique moderne, le bruit l’emportait sur le message, et que le vers était la transmutation artistique de ce que Hugo appelle le « bruit de la bouche »<sup>4</sup>. De même, lorsque le promeneur des *Feuilles d’automne* tend l’oreille vers le ciel étoilé, il ne cherche pas à entendre une parole divine, mais il écoute « si d’en haut il tombe quelque bruit »<sup>5</sup>. Loin d’être spiritualisé et abstrait du réel, le son que fait résonner toute vie est donc matérialisé par et dans le poème, morceau de chair vibrante arrachée à la totalité sensorielle du concret – ou, comme le dit Victor Hugo dans une extraordinaire formule des *Chants du crépuscule*, à propos de l’onde sonore provoquée par une cloche, « un lambeau sonore » :

Sous cette voûte obscure où l’air vibrait encore  
On sentait remuer comme un lambeau sonore<sup>6</sup>.

Voilà la poétique du vers rêvée par Hugo : que le vers soit un morceau charnel et encore sanguinolent de sonorité qui ferait éprouver physiquement au lecteur-auditeur la présence de l’idée, parce que, selon une expression des *Contemplations*, « la matière pend à l’idéal »<sup>7</sup>. À cette entreprise d’incarnation de la pensée, le chant ne suffit pas, il faut la voix brute, « insensée », dont la force soit

4. Victor Hugo, « Un spectre m’attendait... », *Les Contemplations*, II, VI, 3, v. 5-6 : « L’homme parle et dispute avec l’obscurité, / Et la larme de l’œil rit du bruit de la bouche. »).

5. *Id.*, « Parfois, lorsque tout dort... », *Les Feuilles d’automne*, XXI, v. 3.

6. *Id.*, « À Louis B... », *Les Chants du crépuscule*, XXXII, v. 19-20.

7. *Id.*, « Ce que dit la bouche d’ombre », *Les Contemplations*, II, VI, 26, v. 187.

proportionnée à la violence obscure du réel et qu'il invoque dans une apostrophe au poète qui conclut le troisième livre des *Odes* :

Pourquoi ton chant sinistre et ta voix insensée ?...  
C'est qu'il fallait à ma pensée  
Tout un grand peuple à remuer<sup>8</sup>.

De fait, une des pièces des *Feuilles d'automne*, « À M. de Lamartine », allégorise de façon systématique l'opposition entre l'harmonie lamartinienne et le tumulte hugolien. À Lamartine un « navire magnifique / Bercé par le flot souriant », le « souffle lyrique », une « voix magnifique et douce », « le vent dans [sa] voile endormi » ; à Hugo « le flot qui gronde », « la mer difforme / Qui hurle béante », « Ce tourbillon sombre et rapide / Qui roule une voile en ses plis ». Enfin, lorsque Victor Hugo veut faire percevoir la vraie beauté de la musique, c'est pour n'en souligner ni l'art de l'harmonie ou de la mélodie mais, contre toute attente raisonnable et artistique, le « sourd murmure », la « voix », le « vaste tumulte », le « chaos » monstrueux de l'orchestre avant le début de l'exécution d'une symphonie, dont la cohérence instrumentale est, elle, rabaisée à l'indétermination informe et presque inesthétique d'une « brume profonde » :

Écoutez ! écoutez ! du maître qui palpite,  
Sur tous les violons l'archet se précipite.  
L'orchestre tressaillant rit dans son antre noir.  
Tout parle. C'est ainsi qu'on entend sans les voir,  
Le soir, quand la campagne élève un sourd murmure,  
Rire les vendangeurs dans une vigne mûre.  
[...]  
La caisse aux mille échos, battant ses flancs énormes,  
Fait hurler le troupeau des instruments difformes,  
Et l'air s'emplit d'accords furieux et sifflants  
Que les serpents de cuivre ont tordu dans leurs flancs.  
Vaste tumulte où passe un hautbois qui soupire !  
Soudain du haut en bas le rideau se déchire ;  
Plus sombre et plus vivante à l'œil qu'une forêt,  
Toute la symphonie en un hymne apparaît.  
Puis, comme en un chaos qui reprendrait un monde,  
Tout se perd dans les plis d'une brume profonde<sup>9</sup>.

8. *Id.*, « Fin », *Odes et ballades*, III, 8, v. 16-18.

9. *Id.*, « Que la musique date du seizième siècle », *Les Rayons et les ombres*, XXXV, v. 23-48.

La succession en ces quelques derniers vers des effets d'allitérations et d'assonances, l'accumulation des voyelles nasales et des consonnes bilabiales, les jeux d'opposition entre voyelles sourdes et claires suggèrent un sentiment de consistance, presque de résistance et de gêne qu'oppose à la lecture la compacité de la masse textuelle. Deux autres écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle établissent ce même rapport sensoriel à la texture sonore du poème, reposant sur la perception, pour ainsi dire infralinguistique, du matériau phonique : Baudelaire et Rimbaud. Au-delà de ce troublant air de familiarité, il est un autre point commun entre ces trois auteurs qui ont, chacun à sa manière, révolutionné le travail poétique : leur immersion, précoce et exclusive, dans la langue latine. Rappelons qu'il n'y avait guère au XIX<sup>e</sup> siècle, à l'exception des facultés de droit et de médecine, que ce que nous appelons l'enseignement secondaire, et que cet enseignement était fondamentalement basé sur la pratique du latin, sur la production bricolée et indéfiniment répétée de discours et de vers latins : or, aussi bien Hugo, Baudelaire que Rimbaud ont été des élèves en latin passionnés et virtuoses<sup>10</sup>.

Il y a là bien plus qu'une circonstance accessoire, qui n'intéresserait que la biographie de ces écrivains ou l'histoire culturelle. Le latin est une langue morte, c'est-à-dire à la fois moins et plus qu'une langue. Moins qu'une langue parce qu'un texte latin, au moment où l'on s'en saisit pour la première fois et même si l'on est un bon latiniste, n'est pas encore tout à fait un texte, mais un amas matériel de tracés ou de sons – un objet donné à voir ou à entendre, non un discours donné à lire. Mais aussi plus qu'une langue, dans la mesure même où, ayant perdu un peu de son efficacité fonctionnelle, il donne l'illusion d'être, non seulement un système d'échange et de signification, mais un matériau concret, fort de son épaisseur opaque. Ce point est essentiel, bien plus que les rapprochements érudits qu'il est possible de faire entre telle expression de Hugo et tel passage de Virgile. L'une des objections les plus consistantes faites à l'étude du matériau phonique de la poésie consiste à remarquer que, en situation réelle d'écoute ou de lecture, l'attention au sens oblitère nécessairement la perception de phénomènes acoustiques ou

---

10. Pour l'influence formelle du latin sur la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, on peut se reporter à deux publications collectives ( G. Cesbron et L. Richer éd., *La Réception du latin du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Angers, Presses de l'université d'Angers, 1996 et A. Vaillant dir., « L'Antiquité », *Romantisme*, 2001-3 ; n° s113), ainsi qu'à la thèse magistrale de Corinne Saminadayar-Perrin, *Modernités à l'antique. Parcours vallésiens*, Champion, 1999.

articulatoires. Or les élèves d’hier étaient formés, par le latin, à jouer immédiatement de mots bizarres et inconnus dont la compréhension était renvoyée à plus tard. Bruissement mystérieux et vague des vocables morts, auquel Victor Hugo consacre quelques vers des *Rayons et les Ombres* :

Je croyais, car toujours l’esprit de l’enfant veille,  
 Oûir confusément, tout près de mon oreille,  
 Les mots grecs et latins, bavards et familiers,  
 Barbouillés d’encre, et gais comme des écoliers,  
 Chuchoter, comme font les oiseaux dans une aire,  
 Entre les noirs feuillets du lourd dictionnaire.  
 Bruits plus doux que le bruit d’un essaim qui s’enfuit,  
 Souffles plus étouffés qu’un soupir de la nuit,  
 Qui faisaient, par instants, sous les fermoirs de cuivre,  
 Frissonner vaguement les pages du vieux livre<sup>11</sup> !

Grâce au latin, les poètes – certains poètes – auraient conçu l’espérance, aussi illusoire qu’indispensable à la poésie contemporaine, que le langage, dans certaines conditions, pouvait être ontologiquement supérieur à la réalité extérieure et faire du poète un véritable inventeur – ou un alchimiste. À cela s’ajoutait le fait que le latin était conçu comme une langue matricielle, originelle, et détenteur à ce titre de pouvoirs et de secrets qui s’étaient sans doute perdus au cours de sa longue évolution vers le français, mais que le poète moderne devait s’assigner la tâche de redécouvrir. Outre les emprunts immédiatement repérables à la littérature antique, il est plusieurs domaines de la stylistique où il est possible d’observer à la surface des textes les traces visibles de cette latinité secrète : les structures syntaxiques, le système des figures, la sémantique lexicale. Mais il est aussi très tentant d’imaginer que la familiarité acquise, dès l’enfance, avec le système phonétique du latin induise des habitudes, des dilections sonores perceptibles et capables de prédéterminer certains choix d’écriture. À tout bon latiniste, il doit arriver bien souvent, en lisant une page de Hugo ou de Baudelaire, de se dire que cela « sonne comme » du latin : Hugo suggère d’ailleurs lui-même l’idée lorsqu’il propose, dans *Les Contemplations*, une paraphrase de l’expression virgilienne « *Mugitusque boum* », qui apparaît comme une interprétation poétique des sonorités latines, sans doute jugées particulièrement expressives, et dont le dernier vers du poème propose

---

11. *Id.*, « Sagesse - A mademoiselle Louise B. », *Les Rayons et les Ombres*, XLIV, v. 115-124.

une version française (et hugolienne) où la recherche volontaire d'un mimétisme sonore est évidente : « immensité de l'ombre ! »<sup>12</sup> Mais cette réflexion sur cette latinité latente dans les œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle conduit inévitablement à la question épineuse du traitement des sonorités – plus exactement, du signifiant phonique – en poésie française.

### Des sons en poésie, et chez Hugo en particulier : notes théoriques

Question épineuse, mais rigoureusement primordiale et préalable à toute réflexion sur la poésie syllabique française, et singulièrement sur la poésie de Hugo, si l'on admet que le rapport aux sons y est déterminant. Chacun a fait l'expérience de lire des analyses de poèmes français où les vers étaient traités comme de la prose, seulement distribuée, sous l'effet d'on ne sait quelle fantaisie, en suites régulières de huit, dix ou douze syllabes. Or, si la notion d'art poétique a un sens, surtout à des époques où le poème était toujours fait pour être dit ou entendu, il faut absolument qu'y participe, d'une manière ou d'une autre, le matériau phonique – d'autant que la poésie française dispose d'un outillage rythmique bien plus rudimentaire que les autres langues. De plus, si cette notion de « poétique de la voix » doit avoir une signification concrète et opérationnelle et ne pas seulement renvoyer aux habituelles considérations abstraites sur le sujet poétique, le dialogisme ou l'interlocution, il est impératif de montrer qu'elle se manifeste, notamment, par une conscience poétique des potentialités du matériau sonore. Conscience poétique, au plein sens du terme : il ne suffit évidemment pas de repérer des procédés de mise en valeur euphonique et ce fut l'apport décisif, en ce domaine, d'Henri Meschonnic<sup>13</sup>, de rappeler toujours que le son et le sens étaient les deux composantes, inextricablement fondues en un rythme unique, du fait poétique. Malheureusement, les formulations de Meschonnic, nées d'un rapport profondément empathique à leur objet, sont sans doute beaucoup trop subjectives et programmatiques pour doter les spécialistes d'instruments efficaces d'analyse et de persuasion. On en vient parfois à penser, tristement, qu'il y a ceux qui sont sensibles aux sons du poème et tous les autres, que les premiers n'auront jamais aucune chance de convaincre les seconds ; il est probable, d'ailleurs,

---

12. *Id.*, « *Mugitusque boum* », *Les Contemplations*, II, V, 18, v. 38.

13. Voir, en particulier, Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Verdier, 1982.

que les constructions mentales et fantasmatiques, édifiées par chacun autour de son propre rapport à la parole, ont leurs fondations dans des zones très obscures et profondes du psychisme et que leur analyse exigerait d'autres compétences que celles de spécialistes de littérature.

Il reste que l'idée d'une poétique des sons est précisément apparue au XIX<sup>e</sup> siècle à la suite d'un mouvement d'intérêt dont l'origine remonte au romantisme et que, jusqu'à une période très récente, il s'agissait d'une question réapparaissant de façon récurrente dans le domaine des études littéraires<sup>14</sup>. Même les structuralistes, pourtant formés au dogme de l'arbitraire du signe, se sont attelés à ce problème, à la suite des explorations de Roman Jakobson : presque tous les noms de l'école française – parmi lesquels Genette et Todorov<sup>15</sup> – ont essayé de circonscrire la valeur poétique du signifiant phonique. Puis le débat, comme beaucoup d'autres de cette époque, est apparemment passé de mode et ce n'est guère que par goût du pittoresque qu'on évoque encore dans les manuels universitaires, mais de façon caricaturale, les anciennes thèses sur l'euphonie et la valeur expressive des sons. Ce désintérêt actuel est peut-être l'effet d'une sorte de paresse intellectuelle : sans aucun doute, il est plus difficile, et beaucoup moins gratifiant, d'étudier un constituant, parmi d'autres, du fait poétique que d'exhiber la chaîne des réseaux métaphoriques ou thématiques qui est censée constituer l'armature sémantique du poème. Mais cette situation témoigne aussi, de façon bien plus inquiétante pour les études littéraires, d'une perte de familiarité à l'égard du vers syllabique et, même chez les chercheurs, d'une désensibilisation aux mécanismes propres de la poésie régulière. Enfin, l'étude des sons en poésie relève à la fois de la science linguistique *stricto sensu* et de la théorie littéraire : il s'en est suivi d'inutiles malentendus méthodologiques, qui ont ajouté à la confusion puis au scepticisme généralisés. En évitant les faux problèmes et les mauvais débats, il est pourtant facile de résumer en deux points l'état de la question.

Les sons ont-ils une valeur propre ? Est-il possible, hors du système arbitraire des signes linguistiques, de leur associer des effets sensoriels, et de dire par exemple qu'ils sont clairs ou sombres, ouverts ou fermés, aigus ou graves, éclatants ou sourds ? Après

---

14. On trouvera un panorama rétrospectif et critique des recherches sur les sonorités en poésie française dans les ouvrages suivants du linguiste Paul Delbouille : *Poésie et sonorités*, Paris, Les Belles Lettres, 1961 ; *Poésie et sonorités . II ; Les nouvelles recherches*, Les Belles Lettres, 1984.

15. Voir, en particulier : Gérard Genette, *Mimologiques*, éd. du Seuil, 1976 et Tzvetan Todorov, « Le sens des sons », *Romantisme*, 1972, n° 11, p. 446-462.

beaucoup d'hésitations, la plupart des spécialistes répondent, aujourd'hui, par la positive. Les principales divergences entre eux résident dans le mode d'analyse adopté pour isoler ces caractéristiques : certains s'en tiennent à l'étude des phonèmes et des traits phonétiques distinctifs qui permettent de les différencier, à l'intérieur d'une langue donnée ; d'autres admettent l'intervention de phénomènes acoustiques extralinguistiques et intègrent par exemple les notions de fréquence, d'intensité ou d'harmoniques ; d'autres enfin privilégient le mode physique d'articulation des sons, en supposant que la disposition et la mobilisation des divers organes de la phonation induisent, sur un plan psychomoteur, des perceptions secondaires. La difficulté est, justement, que le nombre et la précision des instruments scientifiques de caractérisation des sons est telle qu'il est possible aujourd'hui de dire à peu près tout ou son contraire sur une séquence phonique, selon l'indice qu'on décide de privilégier. Dans l'étude des énoncés poétiques, le dilemme est donc le suivant : soit l'analyste, prenant en compte le maximum de données, aboutit à des résultats aussi complexes et intellectuellement séduisants que peu convaincants, du fait de l'accumulation des choix arbitraires qu'il a dû opérer tout au long de sa démarche, et l'on considère alors ses investigations avec le même intérêt que manifestent les scientifiques à l'égard des expériences de parapsychologie ; soit il s'en tient aux faits d'évidence et se contente alors de repérer des répétitions de phonèmes, et l'on a alors bien raison de penser que cette comptabilité rudimentaire ne mérite qu'une attention elle-même strictement mesurée.

C'est que, en fait, l'analyse bute sur une deuxième difficulté : à supposer que les sons, considérés isolément, aient une valeur propre, cette valeur est-elle encore perceptible, donc efficace, lorsque les sons sont utilisés comme phonèmes à l'intérieur du système linguistique dont la fonction est de produire des énoncés, à partir de signes par définition arbitraires et constitués d'une double chaîne articulée de signifiants et de signifiés ? Puisqu'on parle toujours pour dire quelque chose, ne doit-on donc pas penser que le sens recouvre et empêche de percevoir tout ce qui n'intervient pas au plan du signifié ? Sur ce point, les avis des linguistes sont partagés. Les uns estiment en effet que les valeurs attribuées aux sons du langage, en dehors de leur participation au mécanisme de la signification, relèvent du pur fantasme ; les autres, plus modérés, admettent que la nature des sons est parfois perceptible, mais seulement si elle vient corroborer, sur le mode connotatif, le sens de l'énoncé : il s'agit alors d'un phénomène de redondance, qui

n'intervient qu'accessoirement à l'intérieur de la communication orale.

Mais ces discussions et ces réticences naissent toutes d'un questionnement linguistique, alors qu'il faudrait partir, en bonne méthode, d'une réflexion sur la nature même du texte poétique. En effet, la démarche consiste presque généralement à analyser les réalités sonores – phonématiques ou acoustiques –, puis à se demander comment elles peuvent nourrir et justifier la poétique du vers syllabique français. Or c'est procéder à rebours du bon sens, comme on faisait, toujours au XIX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'on essayait d'expliquer l'alexandrin français par d'improbables structures rythmiques dont la langue française était évidemment privée. Rien ne peut expliquer linguistiquement le vers français. Son syllabisme – une « puérilité », selon le mot de Fontenelle<sup>16</sup> – est totalement conventionnel et arbitraire. L'art poétique consiste donc, précisément, à utiliser *poétiquement* l'artificialité originelle de la régularité syllabique. Le vers français n'est en effet rien d'autre que cette mise sous tension arbitraire du langage, qui permet de faire éprouver le langage tel qu'il est, mais tel que, pourtant, sans cet artifice, il n'est jamais perçu. Non pas faire éprouver un rythme qui, au sens qu'il est habituel, en poésie, de donner à ce mot, fait défaut au français, mais, tout simplement faire entendre la parole, les mots et les sons de la parole même. Alors que tous les romantiques étaient encore plongés dans leurs rêves de musicalité harmonieuse, c'est l'intuition géniale que Victor Hugo exprime, dès 1827, dans sa formule célèbre et paradoxale de la Préface de *Cromwell* : il faut un vers qui soit « *aussi beau que de la prose* ». Car, pour que la prose soit entendue comme prose, parole vivante et concrète, il faut qu'elle soit en vers : le poète est ce prosateur supérieur qui, contrairement à M. Jourdain, fait de la prose en le sachant, mais une prose parlée et entendue. Et c'est le vers régulier et artificiel du poète qui prête aux sons de la prose un supplément d'être qu'il serait absurde de soumettre au contrôle et à la vérification de la linguistique. On sait bien que le désir amoureux est capable d'érotiser toutes les parties du corps, même les moins érogènes, pourvu qu'elles soient innervées : de même, le vers érotise la langue, toute la langue, et jusqu'aux sons de la langue – en s'appuyant, bien sûr, sur leurs potentialités phoniques. C'est une des raisons pour lesquelles, selon l'idéologie romantique, il n'y a pas de meilleur poète qu'un poète amoureux.

---

16. Fontenelle, *Sur la poésie en général*, cité par Jean-Marie Gleize, *La Poésie, textes critiques (XIV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Larousse, p. 206.

Pour que cette sensibilité aux sons du poème se développe, il faut la percevoir puis l'exercer pour elle-même. À cet égard, une autre erreur très fréquente consiste à vouloir interpréter, immédiatement et systématiquement, la masse sonore du poème, à faire passer le signifiant du côté du signifié et à établir des équivalences plus ou moins élaborées, mais toujours illégitimes, entre du son et du sens. Or il n'y a pas plus de sens à « traduire » des sonorités poétiques qu'à interpréter, hors de son contexte, les couleurs d'un tableau. Bien sûr, cela ne signifie pas que ces sonorités ou ces couleurs n'aient pas de valeur à l'intérieur du projet artistique que poursuit l'auteur du poème et du tableau, ni qu'elles n'aient pas joué un rôle, peut-être essentiel, dans la formation et le développement de ce projet. Il faut reconnaître la présence, là d'un matériau phonique, ici d'un matériau chromatique : on peut donc, et on devrait analyser la palette phonique d'un poème, voire d'un poète, comme on étudie la palette chromatique d'un tableau ou d'un peintre.

Imaginons ainsi que, sur la base d'investigations statistiques portant sur la fréquence d'emploi des phonèmes, il soit possible de déterminer pour chaque poète ses caractéristiques phonématiques, son univers sonore et articulatoire : on connaît, par exemple, la sensibilité hugolienne aux voyelles postérieures ou nasales, aux consonnes bilabiales, aux R, à toutes les sonorités qui ont besoin du volume de la bouche, de la gorge ou des fosses nasales. Pourtant, on ne saurait rien en inférer sur la valeur de ces sonorités, si l'on exige que les phénomènes phoniques, pour être recevables en poétique, puissent être ressenties de façon générale et identique. Le linguiste Paul Delbouille, qui s'est intéressé avec beaucoup de patience, de prudence et de lucidité, à la question du rapport entre poésie et sonorités, n'en commence pas moins le premier ouvrage qu'il lui a consacré, en 1961, par cette décision abrupte :

Ce problème de la valeur suggestive des sonorités, nous n'avons pas voulu l'envisager "du côté de l'auteur", c'est-à-dire au niveau du créateur, de l'assembleur de mots. Celui-ci tient sans doute compte, parfois, de certaines valeurs, de certains pouvoirs qu'il reconnaît ou attribue aux sonorités. Il est libre d'avoir ses préférences, ses croyances, ses illusions ; il est libre, toujours, de laisser rêver son imagination. Mais ces rêveries ne nous concernaient pas : nous voulions adopter le point de vue du critique, de l'explicateur de textes ; le point de vue de celui qui, ayant à rendre compte d'une œuvre, doit tâcher d'en définir les moyens et les effets<sup>17</sup>.

---

17. Paul Delbouille, *Poésie et sonorités*, op. cit., p. 9.

Or, du point de vue de la genèse des textes littéraires, il faut faire tout le contraire. La description de la masse sonore d'un poème n'a pas en soi un grand intérêt, et l'on a raison de dire que tout poème, quel qu'il soit et quoi qu'il dise, offrira toujours à entendre, par nécessité statistique, un grand nombre de sonorités, d'assonances et d'allitérations. En revanche, il importe de comprendre le rapport, aussi illusoire et fantasmagorique qu'il soit, entre un poète et les sons qu'il utilise pour sa parole poétique, si ce rapport est déterminant pour la conception du langage et de la poésie qu'il se fait et dont il a besoin, génétiquement, pour produire son œuvre. D'où l'intérêt tout particulier du cas de Victor Hugo, qui, plus que tous les autres romantiques et bien avant les fantasmagories rythmiques du symbolisme, éprouve le besoin manifeste, pour concevoir et construire son projet littéraire, de cet imaginaire du poème sonore.

Au-delà de toute considération esthétique, la question du son a en effet une valeur métopoétique et métalinguistique pour Hugo, dont l'œuvre est animée de deux mouvements contradictoires. D'une part, elle est une extraordinaire machine à dire et à expliquer le monde, à l'éclairer par la force de la pensée et la maîtrise du Verbe : d'où cette pulsion irrépressible du commentaire et de la digression qui anime le texte de façon centripète. D'autre part, Hugo sait bien que cette magnifique logorrhée ne vaut que s'il demeure une zone opaque qui échappe au travail d'élucidation de la communication, que si des lambeaux d'une signification possible mais à tout jamais virtuelle restent enfouis dans l'épaisseur du réel<sup>18</sup> : il se livre alors à son obsession pour l'obscur, l'abîme, l'inconnaissable, le gouffre, le résidu, l'irrécupérable, l'incommunicable, pour tous les avatars de cette matérialité insondable et irréductible à la pure idéalité. Or, projetée dans l'espace du poème, la masse sombre où s'enlise le cheminement de l'idée pour devenir matière à littérature, c'est cette texture phonique, où abondent les sonorités épaisses et sombres, mais qu'il serait d'autant plus absurde de vouloir interpréter qu'elles ont mission de figurer, pesamment, l'énigmaticité du monde, suggérant la possibilité d'une homologie parfaite entre vision du monde et pratique poétique.

Tel est, en somme, le projet utopique qui porte la poésie de Victor Hugo : celui d'une parole où une certaine idée se matérialiserait littéralement en une forme-son. Cette utopie marque aussi les limites

---

18. Sur cette rétention hugolienne du sens, voir Alain Vaillant, «*Verba hermetica* : Mallarmé, Rimbaud, Hugo», dans *Romantisme*, n° 95, (1997-1), p. 81-97.

d'une entreprise dont l'auteur n'a plus, pour la mener à bien, qu'à s'écouter parler. D'où, comme pour s'en prémunir, ces deux systèmes parallèles de représentation de soi en marcheur et en parleur. Victor Hugo n'est pas un explorateur des enfers ou des sphères célestes, mais un homme libre qui marche présent au monde, les pieds sur terre, solitaire mais solidaire de la vie réelle des hommes<sup>19</sup>. De même, Victor Hugo n'est pas un poète qui chante mais qui parle, aux hommes et parmi les hommes, et faisant écho, bruyamment et humblement, aux bruits du monde. Quant au parleur-marcheur, il est semblable à l'arpenteur de cimetières qui déclare, dans *Les Rayons et les Ombres* :

Je fais du bruit dans l'herbe, et les morts sont contents<sup>20</sup>.

### Chronique sonore de la poésie de Victor Hugo

Cette conception sonore et bruissante de la poésie apparaît précocément dans la pratique hugolienne, puis fait l'objet, d'un bout à l'autre de l'œuvre versifiée, d'un métadiscours constant et abondant, des premiers jusqu'aux derniers recueils. Sur ce point comme pour tous les autres aspects de la poétique de Victor Hugo, il n'y a pas contradiction ou revirement, mais approfondissement d'intuitions présentes dès l'origine, et désir aussi, à mesure que le temps passe, de s'en tenir à l'élémentaire, en se dénudant d'élégances inutiles ou de considérations périphériques.

Dans les *Odes et ballades*, il est clair que le modèle mystique et spiritualiste l'emporte de très loin sur les premiers signes d'intérêt pour le bruit. La meilleure Voix, qu'il convient d'écouter religieusement, est celle de Dieu ou des anges.

Ainsi dans « Louis XVII » :

On entendit des voix qui disaient dans la nue<sup>21</sup>,

ou encore :

Au fond des cieus muets les mondes s'arrêtèrent,

---

19. Sur cette poétique de la marche, voir Alain Vaillant, « *Ire et ambire* : marche et écriture au XIX<sup>e</sup> siècle », dans A. Vaillant dir., *Corps en mouvement*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1996, p.55-68.

20. Victor Hugo, « Dans le cimetière de ... », *Les Rayons et les Ombres*, XIV, v. 24.

21. *Id.*, Louis XVII, *Odes et ballades*, I, 5, v. 13.

Et l'éternelle voix parla dans l'infini<sup>22</sup>.

Et dans « Vision » :

Dans les cieux et dans les abîmes  
Une voix alors s'entendit.

Quant au poète, son rôle est encore d'être la « voix » de Dieu, de l'entendre puis de s'en faire l'écho. Mérite que Hugo reconnait d'abord à son aîné Lamartine, dans l'ode qu'il lui adresse :

On dirait que Dieu même inspirant ton audace,  
Parfois dans le désert t'apparaît face à face,  
Et qu'il te parle avec la voix<sup>23</sup> !

Mais aussi à lui-même :

C'est qu'une grande voix dans ma nuit a parlé<sup>24</sup>.  
Le Seigneur m'a donné le don de sa parole<sup>25</sup>.

Mais une inflexion décisive est prise dès le recueil des *Orientales*, et grâce à lui. Bien plus qu'un brillant exercice de virtuosité artistique, ce livre de 1829 est, comme l'a noté Gabrielle Chamarat<sup>26</sup>, le recueil où, curieusement grâce au détour par l'exotisme oriental et musulman, la poésie de Hugo se détourne de la contemplation du ciel métaphysique pour accueillir la vie réelle. Le monde, donc ses bruits. Il y a toujours, en arrière plan des *Orientales*, le bruit indistinct de multiples présences invisibles : on y parle de « bruit sourd »<sup>27</sup>, de « voix étouffées »<sup>28</sup>, de « confus murmure »<sup>29</sup>. C'est au moment des *Orientales* que Hugo prend conscience, poétique et philosophique, du bruit. Conscience philosophique, parce qu'elle suppose un nouveau rapport au monde ; conscience poétique, parce qu'elle s'accompagne d'une réflexion, beaucoup plus concrète et immanente, sur la matérialité du travail poétique (les sonorités, les strophes, les mètres) :

22. *Ibid.*, v. 73-74.

23. *Id.*, « À M. Alphonse de L. », *Odes et ballades*, III, 1, v. 172-174.

24. *Id.*, « Fin », *Odes et ballades*, III, 8, v. 21.

25. *Id.*, « Le dernier chant », *Odes et ballades*, II, 10, v. 23.

26. Gabrielle Chamarat, Notice des *Orientales*, dans V. Hugo, *Œuvres complètes*, Laffont, « Bouquins », 1985 rééd. 2002, vol. « Poésie I », 1065-1067.

27. Victor Hugo, « Clair de lune », *Les Orientales*, X, v. 6.

28. *Id.*, « La captive », *Les Orientales*, IX, v. 43.

29. *Id.*, « Extase », *Les Orientales*, XXXVII, v. 5.

c'est dans cette perspective, et non en référence à un prétendu esthétisme pré-parnassien, qu'il convient évidemment d'interpréter le travail de la forme, qui accompagne et concrétise la volonté de saisie du réel. Ces deux lignes de force se rejoignent d'ailleurs dans le poème *Les Djinns*, qui est à la fois un chef-d'œuvre de composition poétique et une orchestration fantastique de tous les bruits articulés ou inarticulés (« bruit », « haleine », « brame », « voix », « rumeur », « écho », « cloche », « bruit de foule / Qui tonne et qui roule », « voix sépulcrale », « sifflant », « craquent », « Quel bruit dehors », « Cris de l'enfer ! voix qui hurle et qui pleure », « crie », « Grince », « bruit de chaînes », « battement », « voix grêle », « pétiller la grêle », « sonne le cor », « chant », « murmure », « bruit vague », « plainte »), jusqu'à leur disparition dans la dernière strophe :

On doute  
La nuit...  
J'écoute : –  
Tout fuit,  
Tout passe ;  
L'espace  
Efface  
Le bruit.

Avec les *Orientales*, le poème hugolien a donc trouvé son objet, les voix et les bruits. Les quatre grands recueils d'avant l'exil vont poursuivre cette exploration et constituer, de façon d'ailleurs lancinante et répétitive, l'univers sonore de la poésie hugolienne, qui restera inchangé. Le poème a désormais pour mission d'être la caisse de résonance de tous les bruits du monde, qu'on peut répartir en deux grandes catégories : les bruits de la nature, les bruits des hommes et de l'histoire.

Voici quelques bruits de la nature, choisis parmi d'innombrables occurrences :

Ce fut d'abord un bruit large, immense, confus,  
Plus vague que le vent dans les arbres touffus,  
Plein d'accords éclatants, de suaves murmures,  
Doux comme un chant du soir, fort comme un choc d'armures  
Quand la sourde mêlée étreint les escadrons,  
Et souffle, furieuse, aux bouches des clairons.  
C'était une musique ineffable et profonde,

Qui, fluide, oscillait sans cesse autour du monde<sup>30</sup>.

Ou encore, pour autant qu'une « langue », des « mots » et des « notes » chantées soient du bruit :

Tout, l'écueil aux hanches énormes,  
Et les vieux troncs d'arbres difformes  
Qui se penchent sur les chemins

Me parlaient cette langue austère,  
Langue de l'ombre et du mystère,  
Qui demande à tous : Que sait-on ?  
Qui, par moments presque étouffée,  
Chante des notes pour Orphée,  
Prononce des mots pour Platon<sup>31</sup> !

Pourquoi je cherche un sens au murmure des vents<sup>32</sup>.

À côté des bruits mystérieux de la nature, il y a aussi la rumeur de l'Histoire en marche, plus menaçante et moins charmeuse, mais aussi nécessaire à la vie:

Plus loin ! allons plus loin ! [...]  
Pour que j'écoute en paix ce que dit ma pensée  
Ce Paris, à la voix cassée,  
Bourdonne encor trop près de moi<sup>33</sup>.

Ce bruit qui parfois tombe et soudain recommence,  
Ce murmure confus, ce sourd frémissement  
Qui roule et qui s'accroît de moment en moment.  
C'est le peuple qui vient ! [...] <sup>34</sup>.

Ce siècle est grand et fort [...]  
Et le bruit du travail, plein de parole humaine,  
Se mêle au bruit divin de la création<sup>35</sup>.

30. *Id.*, « Ce qu'on entend sur la montagne », *Feuilles d'automne*, V, v. 13-20.

31. *Id.*, « À mademoiselle J. », *Les Chants du crépuscule*, XXVI, v. 40-48.

32. *Id.*, « Que nous avons le doute en nous – À mademoiselle Louise B. », *Les Chants du crépuscule*, XXXVIII, v. 13.

33. *Id.*, « Soleils couchants », *Les Feuilles d'automne*, XXXV, v. 82-84.

34. *Id.*, « Rêverie d'un passant à propos d'un roi », *Les Feuilles d'automne*, III, v. 64-67

35. *Id.*, « Ce siècle est grand et fort... », *Les Voix intérieures*, I, v. 1-4.

Or cet immense bruit de l'extérieur a son répondant exact à l'intérieur du poète. Rumeur obscure, lorsqu'il répercute les balbutiements informes de l'Histoire (« ... cette brume au dehors, cette incertitude au dedans »<sup>36</sup>) ; musique au contraire, pour le poète qui veut faire écho au chant de la nature, comme se l'assigne Hugo dans la Préface des *Voix intérieures* : « La Porcia de Shakspeare parle quelque part de *cette musique que tout homme a en soi*. – Malheur, dit-elle, à qui ne l'entend pas ! – Cette musique, la nature aussi l'a en elle. Si le livre qu'on va lire est quelque chose, il est l'écho, bien confus et bien affaibli sans doute, mais fidèle, l'auteur le croit, de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous<sup>37</sup>. » Le titre même du recueil, *Voix intérieures*, est d'ailleurs lui-même assez explicite pour se passer de commentaires.

La fonction du poète est donc, à la suite d'un don que Hugo continuera à qualifier de divin, à transformer en paroles les bruits du monde, parce que

Tout souffle, tout rayon, ou propice ou fatal,  
Fait reluire et vibrer mon âme de cristal,  
Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore  
Mit au centre de tout comme un écho sonore<sup>38</sup>.

L'exil ne changera rien à cette thématique générale, et donnera l'occasion de la développer dans des amplifications poétiques de plus en plus somptueuses et abondantes. S'ajoute aussi, désormais, le bruit puissant et lancinant de l'océan qui semble éclabousser de son écume sonore les poèmes de Guernesey : « L'océan au bruit rauque, aux sombres épaisseurs »<sup>39</sup>, « l'océan pareil au bœuf qui beugle »<sup>40</sup>.

En revanche, la conception de la voix poétique change avec l'exil. Jusque-là, le poème devait se faire l'écho du bruissement universel et le transformer en paroles, en veillant seulement à ne pas être recouvert et étouffé par « La presse aux mille voix, cette louve hargneuse »<sup>41</sup>, à ne pas laisser « [sa] voix s'enroue[r] en cette brume [de la politique] »<sup>42</sup>. Pour continuer à parler, il suffisait donc de se tenir à l'écart. Mais cette dissidence ne suffit plus depuis que Napoléon le

---

36. *Id.*, Préface des *Chants du crépuscule*.

37. *Id.*, Préface des *Voix intérieures*.

38. *Id.*, « Ce siècle avait deux ans... », *Les Feuilles d'automne*, I, v. 66-67.

39. *Id.*, « Pauline Roland », *Châtiments*, V, XI, v. 64.

40. *Id.*, « Lux », *Châtiments*, v. 177.

41. *Id.*, « *Sunt lacrymæ rerum* », *Les Voix intérieures*, II, v. 9.

42. *Id.*, « Napoléon II », *Les Chants du crépuscule*, V, v. 251.

Petit a usurpé le pouvoir : maintenant que la violence de l'état de fait l'a provisoirement emporté, le poète doit lui opposer la violence de son cri – et non plus de sa parole. Le poème doit produire son propre bruit, ajouter à la vérité de l'idée la déflagration de la voix :

Et ses paroles, qui menacent,  
 Ses paroles, dont l'éclair luit,  
 Seront comme des mains qui passent  
 Tenant des glaives dans la nuit.  
 [...]  
 Elles seront l'airain qui sonne,  
 Le cri qui chasse les corbeaux,  
 Le souffle inconnu dont frissonne  
 Le brin d'herbe sur les tombeaux<sup>43</sup> ;

Ou encore :

Rien qu'en songeant à vous, mon vers indigné sort  
 Et mon cœur orageux dans ma poitrine gronde  
 Comme le chêne au vent dans la forêt profonde<sup>44</sup>.

Or, contrairement aux bruits de la nature ou de l'Histoire, ces cris, ce souffle et ces grondements sont aussi faits de langage ; le poème n'est plus seulement une chambre d'écho, il est une *parole qui fait son bruit propre*, d'abord face à Napoléon III, mais aussi face à tout l'univers – celui de la nature, des hommes, ou de réalités plus improbables. Désormais, dans et par le vers, la fusion paraît miraculeusement parfaite entre le son et le sens : le son du poème témoigne en lui-même du désir de parole et de vérité, et le sens, réciproquement, requiert l'énergie brutale du bruit. Le concept clé de la poétique hugolienne devient le « mot », qu'évoque la « Réponse à un acte d'accusation », et dont les « millions d'yeux sur des millions d'ailes » allégorisent, grâce à cette imagination capable de « casser des carreaux dans l'esprit du bourgeois », la force musculaire des ailes-sons et le pouvoir de pénétration du regard-sens.

La rhétorique du bruit a donc achevé sa mue en linguistique du mot : l'exil permet au vers hugolien de parvenir au terme de sa trajectoire poétique. Mais il faut avouer, aussi, que cet accomplissement est toujours menacé de dégénérer en figure de style. Dès lors, l'œuvre ne cessera de proclamer, sur tous les tons (épico-

43. *Id.*, « France ! à l'heure où tu te prosternes ... », *Châtiments*, I, I, v. 8-11 et 16-19.

44. *Id.*, « Cette nuit-là », *Châtiments*, I, V, v. 16-18.

historique, naturaliste, intimiste), cette alliance du son et du Verbe, cette absolue cohésion du signifiant et du signifié, et de favoriser, par l'inextinguible logorrhée versifiée du poète exilé, d'incessants échanges entre le monde naturel des bruits et la parole sensée des hommes (ou de Dieu). Par exemple dans les balbutiements inarticulés de l'enfant, forts d'une éloquence ineffable :

Jeanne parle ; elle dit des choses qu'elle ignore ;  
Elle envoie à la mer qui gronde, au bois sonore,  
À la nuée, aux fleurs, aux nids, au firmament,  
À l'immense nature un doux gazouillement,  
Tout un discours, profond peut-être, qu'elle achève  
Par un sourire où flotte une âme, où tremble un rêve,  
Murmure indistinct, vague, obscur, confus, brouillé,  
Dieu, le bon vieux grand-père, écoute émerveillé<sup>45</sup>.

Car le « bon vieux grand-père » ressemble lui-même à un enfant émerveillé de savoir parler et profondément heureux d'exercer et de manifester son pouvoir non de babillage, mais de *verbiage*. On devine que la formule du poème-son, qui, d'abord structure matricielle de l'œuvre, a fini par en devenir l'objet exclusif, la condamnait à la tautologie et au ressassement et l'on comprend que Mallarmé, reconnaissant que Victor Hugo « était le vers personnellement », s'est dépêché de décréter, une fois le « géant »<sup>46</sup> mort, la « disparition élocutoire du poète »<sup>47</sup>.

---

45. *Id.*, « Jeanne fait son entrée », *L'Art d'être grand-père*, I, III.

46. Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, dans *Œuvres complètes*, H. Mondor éd., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 360-361.

47. *Ibid.*, p. 366.



## Le silence ou le « problème muet » chez Victor Hugo

Françoise CHENET-FAUGERAS

Le silence chez Hugo est singulier. Non seulement parce qu'il est rarement employé au pluriel mais surtout parce qu'il apparaît au milieu de « la verve inouïe de la création »<sup>1</sup> comme une aberration, voire un scandale, celui du châtement suprême, tel qu'il le définit à propos de Satan : « le châtement silencieux châtie »<sup>2</sup>. Plus fondamentalement, il est ce « problème muet, sourd, obscur, décevant »<sup>3</sup> qui taraude « les chercheurs sublimes » de *Pleurs dans la nuit* :

De quelqu'un qui se tait nous sommes les ministres ;  
[...]  
Qui donc sait le secret ? le savez-vous tempêtes ?  
Gouffres, en parlez-vous ?

Le problème muet gonfle la mer sonore,  
[...]<sup>4</sup>.

Il est vrai que la réponse est aussitôt apportée : « Le mot, c'est Dieu ». Mais le problème et sa réponse, toujours remise en cause, n'en sont pas moins indéfiniment ressassés par les *Voix du Seuil du gouffre* ou par celles des créatures aériennes de *L'Océan d'en haut*. De fait, comme le reconnaît Hugo dans un fragment, « il n'y a d'incontesté que le silence »<sup>5</sup>. C'est lui qui définit, si l'on peut dire,

---

1. « J'admire par instants cette verve inouïe / De la création sans cesse épanouie », Fragment 190 de *Dieu*, cote 106, *O. C.*, Laffont, « Bouquins », vol. « Chantiers », p. 491. Toutes les citations seront faites dans l'édition « Bouquins » sauf mention contraire.

2. *Sarcasmes de l'Esprit Noir*, *Dieu* [fragments], *ibid.*, p. 704.

3. *Dernière gerbe*, CXXI (en fait fragment de *Dieu*); vol. « Poésie IV », p. 882.

4. *Les Contemplations*, VI, 6, 16, vol. « Poésie II », p. 490.

5. Vol. « Océan », p. 223.

la création et en donne le cadre épistémologique. Au commencement (mais y a-t-il eu un commencement ?) n'était pas le verbe mais le silence.

C'est la nature de ce « problème muet » et ses implications esthétiques qu'il s'agira ici d'analyser. On peut considérer, en effet, qu'il cristallise toutes les formes que prend le silence dans l'œuvre de Hugo et qu'il en est pour ainsi dire la pierre de touche. Ou, au plus intime de la relation au monde, à l'autre et à soi-même, le seul problème qui vaille d'être posé. C'est ce qu'on se propose de vérifier.

### Les deux oreilles de la poésie

Le problème est abordé « obliquement » à la fin d'un chapitre de *William Shakespeare* consacré à Aristophane. La question posée à l'oracle d'Apollon *le Tortueux* était de savoir si « le nouveau genre [la comédie] n'était pas impie, et si la comédie existait de droit aussi bien que la tragédie. Loxias répondit : *la poésie a deux oreilles* » :

Cette réponse, qu'Aristote déclare obscure, nous semble fort claire. Elle résume la loi entière de l'art. Deux problèmes, en effet, sont en présence : en pleine lumière, le problème bruyant, tumultueux, orageux, tapageur, le vaste carrefour vital, toutes les directions offertes aux mille pieds de l'homme, les bouches contestant, les querelles, les passions avec leurs pourquoi ? le mal, qui commence la souffrance par lui, car être le mal, c'est pire que le faire, les peines, les douleurs, les larmes, les cris, les rumeurs ; dans l'ombre, le problème muet, l'immense silence, d'un sens inexprimable et terrible. Et la poésie a deux oreilles : l'une qui écoute la vie, l'autre qui écoute la mort<sup>6</sup>.

L'explication de Hugo n'est pas aussi claire qu'il le dit. Elle semble oublier la question posée à Loxias sur l'introduction de la comédie face à la tragédie, c'est-à-dire sur la place du rire « à côté du deuil »<sup>7</sup>, pour définir une fois de plus l'art comme totalité dont la

---

6. *William Shakespeare*, I, IV, 8, vol. « Critique », p. 321-322.

7. En fait, elle ne l'oublie pas : le rire est l'« épanouissement redoutable de l'inconnu » et la réponse de l'abîme à la question de l'être que pose le « problème muet ». Il est du côté de la mort tandis que la tragédie, ses larmes, ses cris et ses passions, se trouve placée du côté de la vie.

mission<sup>8</sup> est de n'exclure aucun des aspects de la création et donc aucun « problème ». En l'occurrence, il s'agit de la vie et de la mort.

A l'une le « problème bruyant » dont on remarquera qu'il s'énonce par une longue séquence tortueuse et désordonnée mimant « toutes les directions offertes aux mille pieds de l'homme ». A regarder le détail de l'énumération, le « vaste carrefour vital » est celui où se croisent nos douleurs et le « problème », celui du mal. D'où ces bruits et cette fureur qui se résolvent parfois en tapage mêlant la comédie à la tragédie et dont l'éventail définit assez explicitement la diversité du drame shakespearien, anticipé par le théâtre d'Eschyle. On comprend aisément qu'« en pleine lumière », ce problème soit le plus manifestement abordé par l'art et qu'il constitue en quelque sorte sa face visible et sonore. Raison pour laquelle aussi il est « bruyant ». Et s'il est problématique, c'est par excès. Côté invisible et secret de l'art, sa part d'« ombre », le laconique et énigmatique « problème muet », correspondant à la mort. L'apposition « l'immense silence » semble définir la nature du problème – le silence – mais la suite de la phrase en précise la portée : c'est le problème « d'un sens inexprimable et terrible ». On comprend obscurément, mais cette obscurité est intentionnelle, que l'hypallage par une mise en abyme expressive concentre dans le mot « muet », tous les aspects du problème. Dans ce contexte, « muet » s'opposant à « bruyant », on peut comprendre que le problème est muet parce que l'homme se déroband au « sens inexprimable et terrible » préfère s'étourdir dans le bruit et laisser le problème dans l'ombre. Seuls les génies que vient d'énumérer Hugo l'auraient affronté. Mais il désigne aussi l'absence de réponse à la question que pose l'homme à la mort. Ou l'inverse (ce qui serait le sens littéral de « problème muet »), la mort comme réponse à une question que l'homme ne peut formuler d'autant qu'il ne sait pas non plus à qui l'adresser. L'interlocuteur est-il muet ? Existe-t-il ? Pourtant il y a réponse puisque Hugo parle d'un « sens inexprimable ». Le problème serait donc dans l'impuissance de la parole à dire à la fois ce qui la fonde et la nie. Mais alors comment l'art pourrait-il remplir sa mission et tendre l'oreille à l'écoute de la mort, c'est-à-dire précisément de « l'immense silence », puis le répercuter et le faire entendre à son tour ? On voit poindre l'aporie.

L'opposition entre « problème bruyant » et « problème muet » est elle-même problématique. En un sens, elle est dichotomique.

---

8. Voir l'avertissement : « A l'occasion de Shakespeare, toutes les questions qui touchent à l'art se sont présentées à son esprit. traiter ces questions, c'est expliquer la mission de l'art ; traiter ces questions, c'est expliquer le devoir de la pensée humaine envers l'homme », *William Shakespeare*, ouvrage cité, p. 241.

Les « deux oreilles » non seulement sont autonomes et spécialisées – ce qui est assez juste anatomiquement –, mais leur latéralité est peut-être excessive qui établit une dissymétrie fortement marquée par la syntaxe entre celle qui écoute la vie et celle qui écoute la mort. Si la première est la condition du langage et correspondrait à ce que les phoniâtres appellent l'oreille directrice, entièrement vouée au bruit – et le mot est ici péjoratif<sup>9</sup> –, elle ne joue plus son rôle de coordinatrice et risque de contrarier la seconde menacée d'atonie. En d'autres termes, la sensibilité excessive au bruit rend sourd<sup>10</sup>. Pour aller jusqu'au bout de la logique de l'image de ces *deux oreilles de la poésie* posées comme préalable à l'œuvre, le risque majeur est bien celui de l'impuissance à entendre et à dire parce que, quelle que soit l'oreille, l'écoute est impossible. Et l'on sait que l'enjeu de l'art, qui fait le Beau utile par sa seule puissance, c'est le dépassement du regard par la vision et de l'écoute par l'entendement : « [...] le Beau est là. L'homme regarde, l'homme écoute ; peu à peu, il fait plus que regarder, il voit ; il fait plus qu'écouter, il entend »<sup>11</sup>.

Le « problème bruyant » n'est donc qu'une modalité du « problème muet ». Celui-là seul demeure dans son opacité comme obstacle sur lequel bute « la pensée humaine ». On conçoit qu'il pourrait interdire au poète de remplir son « devoir envers l'homme » et à l'art sa mission, laquelle est messianique. Car il s'agit bien de salut et de rédemption par la poésie, chargée de relever l'homme de la faute d'Adam, condamné à « la surdité de l'impossible écoute »<sup>12</sup>.

## L'informe

Posé à l'art, le « problème muet » n'est pourtant pas un simple problème d'herméneutique ni d'esthétique, voire de rhétorique qui pourrait se résoudre par quelque artefact dû à l'habileté technique d'un auteur virtuose. Les équivalents rhétoriques n'auraient d'autre effet que de masquer ce qu'il faut au contraire révéler : le vide ontologique. Le « problème muet » est dans un rapport spéculaire

---

9. « L'idée sans le mot serait une abstraction ; le mot sans l'idée serait un bruit. », *Utilité du Beau*, vol. « Critique », p. 585.

10. Et la surdité est « plus sombre encore que le silence ». (*Toute la lyre, Qu'est-ce que ta sagesse*, LIX, vol. « Poésie IV », p. 299.

11. *Utilité du Beau*, ouvrage cité, p. 579.

12. *Dieu, L'Océan d'en haut*, VI, vol. « Poésie IV », p. 662.

avec le « vide muet »<sup>13</sup> qu'il s'agit d'explorer et de comprendre – ce sera l'ambition de *Dieu*. En conséquence, si ce problème occupe une place nodale dans cette méditation sur l'art que poursuit *William Shakespeare*, c'est précisément parce qu'il noue de façon inextricable esthétique, éthique et ontologie. Ou, plus exactement, il est l'expression de ce nœud gordien qu'est pour Hugo l'adéquation de la forme et du fond, leur « identité absolue »<sup>14</sup>. C'est le *credo* d'*Utilité du Beau*<sup>15</sup>. Comme il n'est pas question de trancher ce nœud, le devoir du poète est de traiter en même temps « forme » et « fond » et donc de faire surgir la première des « entrailles mêmes de l'idée ».

Encore faut-il savoir quelle est l'idée. Sans la forme qui précisément l'informe, ce n'est pas évident. Et le problème se complique d'être très exactement celui de l'informe. Il n'y a là aucun jeu de mots sauf à admettre que c'est bien le mot qui se joue de nous et se dérobe, par défaut ou par excès. Si les mots ont « trop de contour » comment signifier ce qui n'en a pas ? Dans cette genèse inversée qu'est la chute de Satan, par exemple, le silence est le résultat de l'effacement de la création. Le retour au chaos est une régression à un en-deçà du langage. Le monde n'est plus qu'un « on ne sait quoi » :

L'abîme s'effaçait. Rien n'avait plus de forme.  
L'obscurité semblait gonfler sa vague énorme.  
C'était on ne sait quoi de submergé ; c'était  
Ce qui n'est plus, ce qui s'en va, ce qui se tait<sup>16</sup>.

Dans *Dieu*, l'image nihiliste – mais est-ce seulement une image ? – que donne la chauve-souris d'un monde soumis au chaos a valeur ici d'art poétique, légiférant pour l'ensemble du poème :

---

13. Il faudrait faire la généalogie de cette image qui vaut concept. On notera qu'elle restreint le sens d'« abîme » ou de « gouffre » plus généralement employés. Elle semble d'emblée liée à *La Fin de Satan* et contracter ce syntagme descriptif qui désigne le futur emplacement de Lutèce : « l'espace était vide et muet » (vol. « Poésie IV », p. 14).

14. « Il y a entre ce que vous nommez forme et ce que vous nommez fond identité absolue, l'une étant extérieure à l'autre, la forme étant le fond, rendu visible. » (*Le Goût*, vol. « Critique », p. 575)

15. « *Forma*, la beauté. Le beau, c'est la forme. Preuve étrange et inattendue que la forme, c'est le fond. Confondre forme et surface est absurde. La forme est essentielle et absolue ; elle vient des entrailles mêmes de l'idée. Elle est le Beau ; et tout ce qui est beau manifeste le vrai. » *Utilité du Beau*, vol. « Critique », p. 581-583.

16. *La Fin de Satan*, vol. « Poésie IV », p. 5.

Noire ébauche de rien que personne n'achève !  
 L'univers est un monstre et le ciel est un rêve ;  
 Ni volonté, ni loi, ni pôles, ni milieu ;  
 Un chaos composé de néants ; pas de Dieu<sup>17</sup>.

On peut lui préférer, bien qu'elle ne soit elle-même qu'une ébauche de *La Fin de Satan*, poème inachevé et laissé en suspens, cette autre formulation qui explicitement fait du « vide muet » une sorte de démiurge de la négativité, creusant indéfiniment son propre néant :

Dans l'espace sans bords, sans forme et sans contour,  
 Où le vide muet roule ses vagues noires  
 Le chaos prolongeait ses mornes promontoires,  
 Edifices du souffle à chaque instant détruits  
 Par le souffle et croulant dans l'ombre au fond des nuits.  
 Ces caps de l'infini s'allongeaient dans l'abîme<sup>18</sup>.

L'essentiel n'est pas dans les mots mais dans le mouvement, la respiration, l'effet de « souffle » qui rejette par sa seule répétition et sa place ce que le vers précédent a cru fixer. Malgré la réussite formelle de ces cinq vers, on peut se demander si le moule de l'alexandrin, même assoupli par Hugo, ne contredit pas le lexique : le vers aussi a trop de contours. Aussi n'est-ce qu'une tentative pour suggérer l'informe, l'ébauche d'une ébauche dont le véritable intérêt serait de déplacer dans le métadiscursif la solution du problème. Le fragment, quel que soit son contenu, ne dit que la pensée fragmentée impuissante à se formuler. De là cette impression que, dans le naufrage permanent de la pensée devant « le problème muet », « les phrases de Hugo chavirent », comme l'analyse superbement André du Bouchet<sup>19</sup> qui souligne ironiquement « cette fausse prolifération de paroles » pour dire le vide et l'« éternelle répétition de ce mot qui ne peut pas être dit, une perpétuelle addition aboutissant continuellement au même total ».

Preuve *a contrario*, c'est le Verbe qui recrée inlassablement le monde tandis que la parole défaillante le renvoie à ce « vide muet ». La création est une lutte sans fin contre le silence et son pouvoir dissolvant et si elle résulte d'un « chaos vaincu », c'est

17. Dieu, *L'Océan d'en haut*, I, vol. « Poésie IV », p. 624.

18. *La Fin de Satan*, fragments, vol. « Chantiers », p. 310.

19. André du Bouchet, « L'infini et l'inachevé », *Critique*, n° 54, novembre 1951, repris dans l'anthologie, *L'Œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent*, Seghers, 2001, pp. 69-95.

provisoirement<sup>20</sup>. Sans doute est-ce quelque part absurde comme le geste de Sisyphe roulant son rocher qu'il sait devoir retomber<sup>21</sup>. Mais, étymologie oblige, l'absurdité<sup>22</sup> est la conséquence de la surdité du monde, comme le montre le dialogue impossible entre les deux sourds que sont Quasimodo et l'auditeur au Châtelet, maître Florian Barbedienne et le jugement « absurde » qu'il entraîne<sup>23</sup>. C'est aussi l'idée directrice du premier soliloque de l'*Océan d'en haut*, celui de la chauve-souris qui ironise sur les penseurs questionnant en vain la « surdité des choses » alors que le monde est irrémédiablement absurde et « insensé ». Elle pose aussi la bonne question :

Rien n'existe ; et comment expliquer en paroles  
La stupéfaction immense de la nuit ?

### L'enfer du silence

C'est donc le silence qui voue le poème à l'informe et condamne l'œuvre à l'inachèvement et à la fragmentation pour peu qu'elle le prenne pour objet et s'essaie à le saisir. Encore qu'il faille être prudent sur le sens à donner à l'inachèvement de *La Fin de Satan* et de *Dieu*, ou sur cette décision du *Testament littéraire* de publier aussi les « œuvres commencées et en parties achevées » ainsi que « les fragments et idées éparses ». Outre le titre proposé pour ces derniers, *Océan*, qui fait écho aux « hommes océans », les génies de *William Shakespeare*<sup>24</sup>, le projet de préface pour le *Tas de pierres* laisse au lecteur le soin de juger « si ce tas de pierres provient d'un monument en ruine ou d'un édifice en construction ». Chantier ou catastrophe ? la question est ouverte<sup>25</sup>. Mais dans tous les cas, c'est admettre que le

---

20. Si l'interlude d'Ursus est muet jusqu'au chant de Dea, il n'est pas silencieux : « Lutte, cris, hurlements, et tout à coup silence. Un chant dans l'ombre. Un souffle avait passé, on entendait une voix. [...] Voix légère profonde, ineffable, d'invisible faite visible... » (*L'Homme qui rit*, II, II, 9, « Extravagances que les gens sans goût appellent poésie »).

21. Voir Camus qui oppose au « non » de l'homme révolté le « oui » de l'homme absurde. Le « sentiment de l'absurde » engendre la « joie silencieuse de Sisyphe ». D'où l'ironie sur « le silence fracassant de Vigny » (*Mythe de Sisyphe*, Pléiade, t. II, p. 197 et *L'Homme révolté*, *ibid.*, p. 463).

22. « Absurde » vient du latin *absurdus* qui est formé de *ab* et de *surdus*, sourd.

23. *Notre-Dame de Paris*, Pléiade, p. 197. Voir la note de Jacques Seebacher p. 1159.

24. *William Shakespeare*, vol. « Critique », p. 247.

25. Voir A. du Bouchet (ouvrage cité, p. 88) : « L'œuvre de Hugo, à la fois chantier et catastrophe, poursuit ainsi sa course tourbillonnaire de l'infini au fragment, l'infini perçu, hérissé, et du fragment à l'œuvre qui, finalement, se défait. »

non-fini – plutôt que l’inachevé – fait partie intégrante de l’œuvre assumant sa gestation et ses ratés. L’idée va bien au-delà de ce que nous entendons par *poïétique* ou *work in progress*. Ici, il n’y a pas de progrès – ou alors sous la forme d’un « lumineux désastre » –, ni même de progression qui impliquerait une linéarité et donc un sens définitivement conquis. Il y a l’aventure de la pensée qui « s’enfonce sans savoir si elle en reviendra »<sup>26</sup> et se risque en enfer pour explorer « le vide muet ». La négativité qui lui est consubstantielle finit par atteindre le projet poétique lui-même. Babel ne pourra plus se reconstruire qu’en creux, dans l’effondrement vertigineux de Gavarnie en proie aux flux et reflux de la création<sup>27</sup>.

Si l’enfer est un enfer de silence<sup>28</sup>, comme le dit sarcastiquement l’Esprit noir qui s’en prend à l’imagerie chrétienne revue par l’utilitarisme bourgeois, c’est indiscutablement celui du poète :

La profondeur est sourde et l’abîme est aveugle.  
Ce qui fut les vivants se mêle et se confond  
Avec la nuit sans borne, avec le deuil sans fond.  
La peine ouvre dans l’ombre un regard d’agonie.  
Pas un mouvement. Rien. La stupeur infinie.  
Pas un linéament visible. Pas un bruit.  
Par moments, des rougeurs flottent dans cette nuit,  
Et passent. L’horreur sourde emplit ces lieux funèbres.  
C’est de la cécité qui tâte des ténèbres<sup>29</sup>.

Même idée dans un fragment antérieur (1856-57) mais dans un registre plus tragique qui oppose au Dieu « implacable » l’enfer « impassible » subissant « en silence son deuil » et refusant de se plaindre. On pourrait voir dans ce silence assumé à la façon de Vigny (« seul le silence est grand...») une preuve de la noblesse hautaine de l’ange révolté – ou du poète – qui méprise ce qui l’écrase<sup>30</sup>. Mais

26. « C’est tout un immense horizon d’idées entrevues, d’ouvrages commencés, d’ébauches, de plans, d’épures à demi-éclairées, de linéaments vagues [...], entassement d’œuvres flottantes où ma pensée s’enfonce sans savoir si elle en reviendra. » (*Océan vers*, vol. « Poésie IV », p. 917).

27. *Dieu - Le Seuil du gouffre*, *Voix*, XII, vol. « Poésie IV », p. 619.

28. Voir également *La Vision de Dante* : « Tomber dans le silence et la brume à jamais! / [...] Une chute sans fin dans une nuit sans fond, / Voilà l’enfer. » (*La Légende des siècles*, LIV).

29. *Sarcasmes de l’Esprit noir* (fin 1861), *Dieu* [fragments], vol. « Chantiers », p. 704.

30. C’est la tentation du hibou en réponse au silence de la création : « Le muet est plus saint que le silencieux. / Oui se murer l’oreille avec le mur silence [...] » (*Dieu, L’Océan d’en haut*, II, vol. « Poésie IV », p. 634).

pour Hugo, le cri est la condition du pardon et du salut : « Tout ce qui veut rester mauvais doit rester sombre ». Volontairement ou non, le maudit se mure dans le silence<sup>31</sup> plus sûrement encore que dans le gouffre où il a été jeté. Hugo le répète à satiété, le silence est un enfermement, une clôture, une prison, une tombe. La Bastille<sup>32</sup> par exemple, c'est « nuit, silence, asphyxie, ennui » et « nulle communication ». L'enfer, ce n'est pas l'autre, c'est l'autre avec lequel on ne peut rien échanger. C'est pourquoi le mutisme de Dieu est intolérable et en contradiction avec l'idée d'un Dieu amour. Dans *La Fin de Satan*, son silence est cruel et odieux. Dans *Dieu*, les points noirs finiront par le définir négativement en l'assimilant à la « nuit froide qui [se] tait »<sup>33</sup>. Le hibou, caustique, dit :

Et Dieu, – s'il est un Dieu, – fit à sa ressemblance  
L'universelle nuit et l'éternel silence<sup>34</sup>.

Dans *Magnitudo parvi*, il est « l'Inconnu » à « l'immobile et muet visage »<sup>35</sup>. Dans *Les Mages*, et seulement pour l'homme, « le ciel se tait » :

L'Inconnu garde le silence,  
Et l'homme, qui se sent banni,  
Ne sait s'il redoute ou s'il aime  
Cette lividité suprême  
De l'énigme et de l'infini<sup>36</sup>.

Mais on sait que grâce à l'intervention chirurgicale des penseurs, des mages qui tirent Dieu de la créature « par l'esprit et le scalpel »,

Le muet renonce à se taire ;  
Tout luit ; la noirceur de la terre  
S'éclaire à la blancheur des cieux.  
[...]

31. Un poème de *Toute la lyre*, « J'ai mené parfois dure vie... », en fera une malédiction : « Se taire ne sied qu'au maudit ; [...] », *Toute la lyre*, V, 21, vol. « Poésie IV », p. 359. Daté du 14 octobre 1853, Jersey.

32. *La Fin de Satan*, fragments, vol. « Chantiers », p. 338. Il s'agit de notes prises par Hugo en vue du poème.

33. *Dieu, Le Seuil du gouffre, L'esprit humain*, vol. « Poésie IV », p. 584.

34. *Dieu, L'Océan d'en haut*, II, *ibid.*, p. 627.

35. *Les Contemplations, Magnitudo parvi*, III, 30.

36. *Les Mages, Les Contemplations*, VI, 23, 4, vol. « Poésie II », p. 524.

Le grand caché de la nature  
Vient hors de l'antre à leur appel ;  
[...]<sup>37</sup>.

Il y a donc un espoir de salut. Le mutisme de Dieu est relatif et volontaire. Le « grand caché »<sup>38</sup>, assez semblable au Satyre ici, répondra à l'appel pour peu qu'on sache le faire sortir de son antre. Mais, nouvelle difficulté, le poète « peut tout, hors ceci : nommer Dieu », dit l'une des Voix, Dieu étant l'illimité :

Ce nom déborde vaste, inouï, réfractaire,  
Quelque être que ce soit, au ciel et sur la terre,  
[...].  
L'homme à saisir ce mot s'est parfois occupé ;  
Mais en vain ; car ce nom ineffable est coupé  
En autant de tronçons qu'il est de créatures ;  
Il est épars au loin dans les autres natures ;  
Personne n'a l'alpha, personne l'oméga<sup>39</sup> ;  
[...].

Jeu de cache-cache entre le tout et la partie et non plus dialectique. De même qu'est récusé l'antique rapport du microcosme au macrocosme : la partie ne reflète pas le tout et ne saurait le saisir sinon le connaître. Le mutisme de Dieu, ou de l'Inconnu, se complique donc de l'impossibilité de le nommer. Ineffable, il laisse l'homme sans voix. Encore cette autre forme du silence imposé par la divinité est-elle positive : tout en s'inscrivant dans une ontologie négative, elle affirme Dieu devenu, dans l'interrogation du hibou, ce « fantôme muet » agissant « sous l'infini », senti, certes, mais non perçu par le seul organe digne de foi : la vue. « L'être est-il parce que la vue est ? » Atteint par le « strabisme effrayant du doute », le hibou oscille éternellement entre l'affirmation et la négation, poursuivant en vain « l'éternel évanouissement » et lui-même saisi par l'ombre qu'il voulait saisir<sup>40</sup>.

Son passage dans le ciel permet cependant d'entrevoir une solution au défi que pose le « problème muet » au poète. Si la poésie doit lutter contre la formidable « taciturnité de l'ombre » pour

---

37. *Ibid.*, p. 525-526.

38. Voir Paul Bénichou, « Victor Hugo et le Dieu caché », *Hugo le fabuleux*, Colloque de Cerisy, Seghers, 1985, p. 149.

39. *Dieu - Le Seuil du gouffre*, *Voix*, VII, vol. « Poésie IV », p. 605.

40. *Dieu, L'Océan d'en haut*, II, *ibid.*, p. 636-638.

restaurer l'écoute et rétablir l'échange, c'est par l'affirmation et non par la négation :

L'être mortel médite et songe avec effroi  
En attendant qu'un jour quelqu'un dise : c'est moi<sup>41</sup>.

Elle doit donc préparer la révélation de ce « moi de l'infini ». Le griffon le confirme en donnant le mot magique que « l'enfer attend », le « mot qui sort de l'ombre. Je pardonne »<sup>42</sup>, lequel ne fait qu'annoncer la proclamation de la clarté : Dieu est cet amour qui attire tous les moi de l'univers vers le « grand moi, leur centre et leur aimant »<sup>43</sup>. La réponse ne satisfait pas totalement le passant qui continue à scruter le ciel. Elle n'a pas non plus les qualités poétiques de l'inquiétude et du désarroi de l'homme abîmé dans le « vide muet ». Plus le texte s'élève vers la lumière, plus il s'édulcore et pâlit, victime de ce que Hugo lui-même notait à propos du *Paradis* de Dante :

Le Purgatoire et le Paradis ne sont pas moins extraordinaires que la Géhenne, mais à mesure qu'on monte on se désintéresse ; on était bien de l'enfer, mais on n'est plus du ciel ; on ne se reconnaît plus aux anges ; l'œil humain n'est pas fait peut-être pour tant de soleil, et quand le poème devient heureux, il ennuie<sup>44</sup>.

Il y a fort à gager que la rédemption de Satan comme l'ascension vers la lumière dans *Dieu* ont fini par ennuyer jusqu'au poète lui-même. Il y a de l'humour et de l'autodérision dans l'injonction de la clarté qui impose le silence au poète. C'est quasiment le mot de la fin de ces huit poèmes de *L'Océan d'en haut*.

Que faut-il conclure de cet étrange chassé-croisé où le silence de Dieu déclenche une quête logorrhéique, savamment orchestrée cependant par « un fantastique oiseleur à la plume enchantée »<sup>45</sup>, tandis que le verbe divin tarit l'inspiration et renvoie à son néant le poète quasi foudroyé par un « baiser énorme » ? La réussite plastique de cet ensemble déconcertant est évidente. Comme le dit plaisamment

---

41. *Dieu, L'Océan d'en haut*, II, *ibid.*, p. 627.

42. *Ibid.*, VI, *ibid.*, p. 667.

43. *Ibid.*, VIII, *ibid.*, p. 705.

44. *William Shakespeare*, I, II, 2, ouvrage cité, p. 277-278.

45. Jean Maurel, article « Victor Hugo - Dieu », *Encyclopédie philosophique universelle*, P.U.F, t. I, p. 1850.

Audiberti : « *Dieu existe* »<sup>46</sup>. Malgré lui, le lecteur est aspiré par le souffle du poème et en reste sidéré, anesthésié, projeté dans une sorte de vide où s'abolit la pensée. Est-ce l'effet voulu par Hugo ? Probablement si l'on se réfère à la lecture de Michel Butor<sup>47</sup> qui, dans « Babel en creux », en a démonté le mécanisme.

### « L'immensité sépulcrale du silence »

Reste le paradoxe de ce vide produit par le trop plein du texte. L'explication en est fournie par la révélation des Tables : « l'Infini c'est le vide plein », c'est aussi « l'inconnu » et « le monde invisible »<sup>48</sup>. Se fonde ainsi dans ce dialogue avec l'au-delà une esthétique du vide qui, non seulement, permet de rendre compte de l'architecture de la plupart de ses œuvres<sup>49</sup>, mais mieux encore du point de vue adopté pour les écrire et qui trouve dans *William Shakespeare* sa formule :

Pour qu'un esprit donne toute sa clarté, il lui faut la mort.  
L'éblouissement du genre humain commence quand ce qui était un génie devient une âme. Un livre où il y a du fantôme est irrésistible<sup>50</sup>.

Elle a déjà été appliquée aux *Contemplations*, « ce livre [qui] doit être lu comme on lirait le livre d'un mort ». On pourrait démontrer que cette espèce de focalisation sépulcrale est la condition même de l'écriture, et pas seulement chez Hugo. Mais c'est lui qui, une fois de plus, en comprend toutes les implications et en exploite au mieux les ressources.

Et en particulier pour résoudre ce lancinant « problème muet ». Comment se mettre à l'écoute de la mort ? En prenant la place du mort dans son tombeau pour s'ouvrir à la vie et ainsi retrouver

46. Jacques Audiberti : « Mais *Dieu existe*. Et aussi *La Fin de Satan*. Dans le bloc de ces deux ouvrages retentit la recette où nous acheminent *Les Châtiments*, évangile policier, et *La légende*, épopée de spectres suppliciés. Ce testament collecte les diverses coulées de l'œuvre tout entière, absorbant les larmes du père et les humeurs de l'amant dans une lave rythmique anesthésiée par sa propre densité. » (*Le Poète*, Fata Morgana, 2001, p. 41)

47. « Babel en creux », *Victor Hugo, Œuvres complètes, Edition chronologique dirigée par J. Massin*, CFL, 1967-1970, t. VIII, p. XIX-XXXII.

48. Procès verbaux des Tables parlantes, *ibid.*, t. IX, p. 1199.

49. Voir en particulier, Jacques Seebacher, « Le système du vide dans *Notre-Dame de Paris* », *Littérature*, février 1972.

50. *William Shakespeare*, III, I, 1, ouvrage cité, p. 417.

l'usage des « deux oreilles » de la poésie. Il faudrait reprendre ici le texte de la *Préface de mes œuvres et Post-scriptum de ma vie* qui exprime avec ce credo le refus obstiné de tout ce qui enferme :

On croit que fin signifie mort. Erreur. Fin signifie vie.  
L'existence terrestre n'est autre chose que la lente croissance de l'être humain vers cet épanouissement de l'âme que nous appelons la mort. C'est dans le sépulcre que la fleur de la vie s'ouvre<sup>51</sup>.

La position est d'autant plus facile à occuper qu'il n'y a pas de frontière entre la vie et la mort : « la nature existe seule et contient tout. Tout Est. » Ce qui donne le « vrai nom de l'Être : Tout Un ». Tous les abîmes se correspondent, dans tous les sens du terme : « ce qu'il y a d'abîme en nous est appelé par ce qu'il y a d'abîme hors de nous »<sup>52</sup>. On reconnaît le *Abyssus abyssum vocat* du Psaume XLII qui sert de titre à l'un des chapitres décisifs de *L'Homme qui rit* et justifie toutes les spéculations vertigineuses entre le moi et ses doubles :

Chose inouïe, c'est au dedans de soi qu'il faut regarder le dehors. Le profond miroir sombre est au fond de l'homme. Là est le clair-obscur terrible. La chose réfléchie par l'âme est plus vertigineuse que vue directement. C'est plus que l'image, c'est le simulacre, et dans le simulacre il y a du spectre. Ce reflet compliqué de l'Ombre, c'est pour le réel une augmentation. En nous penchant sur ce puits, notre esprit, nous y apercevons à une distance d'abîme, dans un cercle étroit, le monde immense<sup>53</sup>.

Tout est expliqué dans ce mode d'emploi de l'œuvre tout entière – ce qui est la fonction d'une *préface*. Et il n'est pas indifférent qu'elle soit également un *post-scriptum* écrit de cet outre-tombe qu'il pense bientôt rejoindre. L'explication *tortueuse* de l'oracle de Loixias s'en trouve redressée en quelque sorte et trouve ici les moyens de son accomplissement. Tout point de l'espace, y compris de l'espace intérieur, peut donc servir à cet exercice où l'on se reconnaît soi dans les autres et vice versa. Ou chez soi dans un abîme, sorte de non-lieu de la positivité du monde par où se diffuse le moi de l'infini. Le tout est de trouver la bonne distance de soi à soi, cette « distance d'abîme » dont Hamlet dans *William Shakespeare* donnait l'exemple. Mieux, ce glissement subtil d'*image* à *spectre* en passant par *simulacre*, indépendamment de leurs présupposés philosophiques

---

51. *Préface de mes œuvres et Post-scriptum de ma vie*, vol. « Critique », p. 708.

52. *Ibid.*, p. 703, 708, 711.

53. *Ibid.*, p. 699.

qu'il faudrait analyser, permet de comprendre par quels moyens Hugo entendait re-produire l'invisible en produisant un visible spectral qui donne accès à la vérité étrange du monde :

Une réalité chimérique apparaît dans la profondeur indistincte. L'inconcevable s'ébauche à quelques pas de vous avec une netteté spectrale. On voit flotter, dans l'espace ou dans son propre cerveau, on ne sait quoi de vague et d'insaisissable comme les rêves des fleurs endormies<sup>54</sup>.

Et ce « on ne sait quoi de vague et d'insaisissable », c'est le mystère du « grand vide noir », de « l'immensité sépulcrale du silence ».

On comprend, dans ces conditions, que le silence puisse être aussi la matière (plutôt que le sujet) de ses dessins. Comme le proclame *La Bouche d'ombre*, « l'oreille pourrait avoir sa vision ». Si l'œil écoute, réciproquement l'oreille voit. D'où l'intérêt de ces paysages crépusculaires obsédants, correspondances de l'âme en détresse et dans la géhenne qu'on trouve dans le prologue de *La Fin de Satan*, par exemple :

L'espace ressemblait aux plaines d'ici-bas,  
Le soir, quand l'horizon qui tressaille et recule,  
Noircit sous les yeux blancs du spectre crépuscule.  
[...]  
Les ténèbres sans bruit croissaient dans le néant.  
L'opaque obscurité fermait le ciel béant ;  
Et, faisant, au-delà du dernier promontoire,  
Une triple fêlure à cette vitre noire,  
Les trois soleils mêlaient leurs trois rayonnements<sup>55</sup>.

Dans ces paysages d'une apocalypse toujours latente, le silence est associé à la nuit et à la mort du soleil : « Le soleil était là qui mourait dans l'abîme ». Le *Et nox facta est* du titre inversant le *Lux facta est* de la Genèse, les correspondances *Nox/Silence* et *Lux/Verbe* permettent dans les dessins, œuvres du silence, de le rendre visible. Il faudrait un examen minutieux de ces « correspondances » qui, par la vertu des synesthésies, permettent dans les dessins comme dans les textes de convoquer tous les sens et donc « les deux oreilles » de la poésie, auxquelles il faudrait ajouter les trois yeux du Jupiter

54. *Les Misérables*, II, 3, 5, vol. « Roman II », p. 308.

55. *La Fin de Satan*, ouvrage cité, p. 4.

d'Egine<sup>56</sup> ! On concèdera que le travail excède les limites de cette contribution.

Il aurait cependant le mérite de mettre en évidence celui de Hugo : rien de moins facile que l'écriture du silence. On aurait pu croire qu'il suffisait de faire en quelque sorte des trous dans le texte, de créer par des blancs quelque vide signifiant. Hugo a une conception quasi mystique du trou, « percée sur l'infini »<sup>57</sup>. La négativité du silence le rejette du côté de la lacune qui, elle, est un défaut. Mais sa conception de la poésie et de sa mission lui interdit de produire une œuvre délibérément lacunaire. C'est donc sur l'image d'un Hugo au travail<sup>58</sup>, aux prises avec le « gouffre obscur des mots flottants » qu'il nous faudra rester.

---

56. *Préface de mes œuvres et Post-scriptum de ma vie*, vol. « Critique », p. 698.

57. *Du Génie*, vol. « Critique », p. 561.

58. *Je travaille, Toute la lyre*, V, 15, vol. « Poésie IV », p. 351.



## Langue et nation

Franck LAURENT

Je propose d'aborder les rapports de la langue et de la nation dans l'œuvre de Hugo selon trois biais :

L'apport de Hugo dans le discours en passe de devenir dominant qui voit dans la langue un des principaux éléments de définition de la nation et de délimitation et homogénéisation de son territoire ; sa recherche d'une langue adéquate à une entité plus vaste que la nation, langue de la civilisation et/ou langue de l'Europe, présente ou à venir ; enfin son approche de la langue de cette communauté linguistique très particulière : la communauté des misérables.

Cette pluralité des angles d'attaque me semble en effet nécessaire pour comprendre les rapports entretenus chez Hugo entre langue et nation – avant tout peut-être parce que la nation n'est jamais vraiment, je crois, comprise par Hugo comme une communauté ultime satisfaisante, suffisante et circonscrite.

### La langue de la nation

Le dix-neuvième siècle est l'âge des territoires. La représentation (et la pratique institutionnelle) des communautés se lie de plus en plus fortement à un impératif d'homogénéité territoriale sans laquelle aucune ne saurait survivre. Les communautés politiques qui persistent à conserver quelque héritage du fouillis territorial féodal, comme la Confédération germanique, font de plus en plus généralement figure de monstres, et paraissent appelées à s'unifier ou à disparaître. L'avenir est à l'État-Nation, de préférence centralisé, homogène et cohérent. La langue, elle aussi, se territorialise, et, plus ou moins fermement instituée en critère d'identité nationale, elle est elle aussi comprise selon cet impératif d'homogénéité censé régir le

fonctionnement et dessiner les bords de la communauté. Néanmoins, non sans difficulté, comme on va le voir.

A un premier niveau d'analyse, la « Conclusion » du *Rhin* est l'un des textes dans lesquels Hugo adhère le plus nettement à cet impératif territorial, allant, chose fort rare à cette époque en France, jusqu'à appeler de ses vœux l'unité nationale de l'Allemagne sous l'égide de la Prusse et jusqu'à en prophétiser le rapide achèvement :

[...] la Prusse remarquera que son état, tel que les progrès l'ont coupé, est mal fait. Qu'est-ce en effet que la Prusse aujourd'hui ? Trois îles en terre ferme. [...] Etrange sujétion presque absurde à exprimer, le roi de Prusse ne peut aller chez lui sans sortir de chez lui.

Il est évident que ceci encore n'est qu'une situation provisoire.

La Prusse [...] tend à devenir et deviendra un grand royaume homogène, lié dans toutes ses parties, puissant sur terre et sur mer<sup>1</sup>.

L'homogénéité territoriale exige donc d'abord une unité d'ordre purement spatial, géographique, unité matérielle en quelque sorte. Celle-ci repose sur la continuité politique du territoire, dans le dessin de ses frontières comme dans son fonctionnement administratif (départementalisation en France, union douanière en Allemagne<sup>2</sup>). Mais cette unité, nécessaire, n'est pas suffisante. Le contre-exemple de la Turquie permet de comprendre les problèmes insurmontables que l'absence d'homogénéité pose aux vieux empires. L'unité matérielle du territoire turc n'est pas profondément en cause, même compte tenu des déserts qui isolent relativement plusieurs de ses parties. Plus grave sans doute est l'incurie de son administration. Mais, pour Hugo, l'essentiel est ailleurs : ce qui a toujours manqué à l'empire ottoman, c'est l'unité spirituelle, aussi ses différentes possessions n'ont-elles jamais été que « juxtaposé[e]s », et non « cimenté[e]s ». Et c'est là qu'intervient la langue :

Le ciment des nations, c'est une pensée commune. Des peuples ne peuvent adhérer entre eux s'ils n'ont une même langue dont les mots circulent comme la monnaie de l'esprit de tous possédée tour à tour par chacun. Or, ce qui fait circuler la langue, ce qui imprime une effigie

---

1. Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, R. Laffont, « Bouquins », vol. « Voyages », p. 412.

2. « A l'heure qu'il est, les mêmes phénomènes constitutifs se manifestent en Allemagne et en France. Ce que l'établissement des départements a fait pour la France, l'union des douanes le fait pour l'Allemagne ; elle lui donne l'unité. » (*ibid.*, p. 404-405)

aux mots, ce qui crée la pensée commune, c'est avant tout l'art, la poésie, la littérature, *humaniores litterae*. Point d'art ni de lettres en Turquie, donc point de langue circulant de peuple à peuple, point de pensée commune, point d'unité. Ici on parlait latin, là grec, ailleurs slave, plus loin arabe, persan ou hindou<sup>3</sup>.

On perçoit ici tous les principaux éléments du nationalisme linguistique du dix-neuvième siècle : la langue comprise d'abord comme condition de détermination, à la fois intime et collective, d'un sentiment sans cesse actualisé d'appartenance commune. Le rôle éminent accordé à la littérature, à la fois source et modèle, vecteur et moteur, est tout aussi typique de cette conception de la langue nationale, qu'on voit alors se mettre en place un peu partout en Europe, notamment centrale et orientale<sup>4</sup>.

L'exemple turc est également censé montrer que l'empire, fruit de la conquête et régime d'oppression, non seulement ne parvient pas à unifier la langue, mais produit l'altération des langues antérieures. Au moins quant au grec, il s'agit d'une altération strictement négative d'un idiome posé comme naturel et quasi parfait à l'état d'indépendance :

A l'instant même, au seul contact des turcs, la Grèce, fille de l'Égypte et mère de l'Italie, était devenue barbare. Je ne sais quelle lèpre avait défiguré son peuple, son sol, ses monuments, jusqu'à son admirable idiome. Une foule de consonnes farouches et de syllabes hérissées avait crû, comme la végétation d'épines et de broussailles qui obstrue les ruines, sur les mots les plus doux, les plus sonores, les plus harmonieux, les mieux prononcés par les poètes. Le grec, en passant par la bouche des turcs, en était retombé patois. Les vocables turcs, bourbe de tous les idiomes d'Asie, avaient troublé à jamais, en s'y précipitant pêle-mêle, cette langue si transparente, si pure et si splendide, langue de cristal d'où était sortie une poésie de diamant. Les noms des villes grecques s'étaient déformés et étaient devenus hideux<sup>5</sup>.

---

3. *Ibid.*, p. 391.

4. Voir en particulier E. Hobsbawm, *Nations et nationalisme depuis 1780*, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1992 (1<sup>ère</sup> éd. anglaise 1990) et A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales – Europe XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Le Seuil, « L'Univers historique », 1999.

5. Ed. citée, vol. « Voyages », p. 378-379. Hugo reprend ici un lieu commun des philhellènes des années 1820 (voir notamment la *Note sur la Grèce* de

Pourtant, le nationalisme linguistique de Hugo, y compris dans *Le Rhin* et sa « Conclusion », est au fond assez peu cohérent. En particulier parce qu'il ne considère que bien rarement le territoire linguistique comme territoire adéquat et ultime de la communauté politique, même nationale. C'est très net pour les limites orientales, « germaniques », de la France. On sait que le Rhin est considéré par Hugo comme la « frontière naturelle », devant séparer (mais aussi unir) la France et l'Allemagne, – sans grand égard pour la « frontière linguistique » des parlers germaniques et français.

Cette théorie des frontières naturelles est une vieille théorie, régulièrement utilisée au moins depuis la Renaissance<sup>6</sup>. En ce qui concerne son application au Rhin, elle convoque traditionnellement les *Commentaires* de César pour qui le fleuve sépare la (ou les) Gaule(s) de la Germanie. Le grand Frédéric lui-même l'a admise dans ses *Mémoires*<sup>7</sup>. Mais elle a connu un regain d'actualité pendant la Révolution française<sup>8</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, cette théorie tend évidemment à être contrée par le nouveau nationalisme allemand. C'est alors que se développe concurremment la théorie de la frontière linguistique<sup>9</sup>. Celle-ci n'est d'ailleurs pas exclusivement allemande : Michelet, à plusieurs reprises, semble l'admettre, au moins implicitement. Notamment dans ce curieux passage du *Tableau de la France* (1833), qui justifie ainsi l'absence de l'Alsace dans ce tour de France géo-historique de nos provinces :

La langue française s'arrête en Lorraine, et je n'irai pas au-delà. Je m'abstiens de franchir la montagne, de regarder l'Alsace. Le monde germanique est dangereux pour moi<sup>10</sup>.

---

Chateaubriand) – lieu commun qu'il avait pourtant ironiquement écorné dans une pièce des *Orientales*, « Le cri de guerre du mufti ».

6. Voir l'article de Daniel Nordman : « Des limites d'Etat aux frontières nationales », dans *Les Lieux de mémoire*, II, « La Nation », 2, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1986 ; et l'ouvrage de P. Guichonnet et C. Raffestin, *Géographie des Frontières*, P.U.F., 1974.

7. Écrites en 1738 et publiées en 1848 : « Que le Rhin puisse continuer à faire les lisières de la monarchie française » (cité par L. Febvre, *Le Rhin – problèmes historiques et géographiques*, p. 127).

8. En particulier dans les célèbres discours de Danton (31 janvier 1793) et de Carnot (14 février).

9. Notamment grâce aux fameux *Discours à la nation allemande* de Fichte.

10. *Histoire de France*, Livre III (*Le Moyen Âge*), Robert Laffont, « Bouquins », p. 210.

Dans l'ensemble néanmoins, les Français, dont Hugo, mettent en avant la frontière naturelle, et les Allemands la frontière linguistique. On le conçoit, et l'on voit par cet exemple combien la théorie des frontières est généralement informée par les intérêts nationaux<sup>11</sup>. Dans le cas du Rhin, la théorie de la frontière naturelle avantage la France, celle de la frontière linguistique avantage l'Allemagne (et à ce titre, dès 1813, les franges radicales du nationalisme allemand (derrière Arndt en particulier) revendiquent l'Alsace).

Expansionnisme contre expansionnisme donc. A cette différence tout de même que la frontière naturelle peut se recommander comme « bonne » frontière par sa fixité. Inscrite en nature (par un fleuve, une montagne), la frontière tend à faire échapper la délimitation du territoire national aux vicissitudes de l'histoire. En ce sens, idéalement, la théorie des frontières naturelles est fondamentalement anti-impérialiste. Les défenseurs de cette théorie (qu'il s'agisse en particulier des orateurs révolutionnaires ou du Hugo des années 1840) mettent l'accent sur le caractère de borne stricte de la frontière naturelle, dont le dépassement est par avance condamné comme démesure impériale. En revanche la frontière linguistique est, elle, potentiellement mouvante<sup>12</sup>. On peut objecter que son mouvement est oeuvre de la longue, voire de la très longue durée. C'est vrai parfois, notamment dans cette frange orientale de la France où la ligne de partage entre langues germaniques et langues romanes s'est fixée à peu près définitivement vers le VIII<sup>e</sup> siècle. C'est nettement moins vrai, par exemple, dans l'*interland* oriental et sud oriental de l'Allemagne, qui voit rapidement progresser la langue germanique au rythme des fortes et profondes poussées du mouvement de colonisation allemande dans les zones slaves. En outre, il n'est pas certain que le caractère fluctuant des limites linguistiques ne soit pas apparu à un XIX<sup>e</sup> siècle qui allait voir l'État national s'engager profondément dans un travail de promotion et d'uniformisation linguistiques, par le moyen des

---

11. Voir P. Guichonnet et C. Raffestin : « Les géographes n'ont peut-être pas assez pris garde au fait que la frontière est un instrument d'action politique. [...] dès le XVI<sup>e</sup> siècle, les souverains usent, tour à tour ou simultanément, des arguments qui servent leurs desseins. » (*Géographie des frontières*, p. 85)

12. Ratzel, fondateur de la géographie allemande à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, insiste sur cette capacité de mouvement de la ligne frontière : « Pour Ratzel, la frontière est moins une ligne qu'une zone, dont la formation s'accompagne d'activité, d'agitation et de dispute et qui, par conséquent, est mouvante. [...] la ligne frontière exprime la stabilité, donc l'affaiblissement, de la force d'expansion des peuples. » (P. Guichonnet et C. Raffestin, ouvrage cité, p. 29-30)

institutions éducatives de masse : de fait, l'État aura de plus en plus les moyens de modeler la langue de ses administrés.

Ainsi, non seulement l'actuelle frontière d'Etat, mais la limite providentielle des deux mondes, germanique et français, pour Hugo ne se calque pas sur la frontière linguistique. La langue ne jouit donc pas chez lui d'un privilège absolu dans l'entreprise de délimitation des territoires nationaux.

Ce sera moins net pour le basque. On sait combien nombreux furent les observateurs de l'âge romantique à ressentir une sorte de fascination pour cette aire d'étrangeté linguistique, immémorialement fixée au sein de l'Europe occidentale (ainsi, c'est son contact avec le basque qui détermina la vocation linguistique de Humboldt). A certains égards, Hugo fait partie de ceux-là.

On peut avancer l'hypothèse que l'expérience rhénane de 1839 et 1840, et la réflexion sur la frontière qu'elle provoque, a préparé Hugo à son appréhension très précise, lors du voyage de 1843, du caractère spécifique des confins franco-espagnols. Là, il se montre beaucoup plus concret que le Michelet du *Tableau de la France*, lequel insiste sur le mur des Pyrénées (« formidable barrière », « limite des deux mondes »<sup>13</sup>), renvoie le particularisme basque à un passé médiéval, et, pour le présent, qui prend alors des allures intemporelles, affirme l'opposition de la France et de l'Espagne (« les grandes hostilités sont entre parents. Ainsi la Gascogne ibérienne n'aime pas l'ibérienne Espagne. [...] [La France], à la grave et solennelle Espagne, oppose la dérision gasconne<sup>14</sup>. »). Au contraire, Hugo remarque des deux côtés de la Bidassoa une forte similitude, qui problématise l'idée de Nation :

Au reste, à ne les considérer, bien entendu, que sous le côté des mœurs, toutes ces villes-ci, en deçà comme au delà, Bayonne comme St. Sébastien, Oloron comme Tolosa, ne sont que des pays mixtes. On y sent le remous des peuples qui se mêlent. Ce sont des embouchures de fleuves. Ce n'est ni France ni Espagne, ni mer ni rivière<sup>15</sup>.

Et, même si c'est pour s'en étonner, il rend compte de la persistance de la solidarité basque, comme indifférente aux frontières et aux identités nationales françaises et espagnoles:

---

13. Éd. citée, vol. « Voyages », p. 200 et p. 201.

14. *Ibid.*, p. 225.

15. *Ibid.*, p. 781.

On est à peine espagnol à St. Sébastien; on est basque. [...] J'ajoute qu'ici un lien secret et profond et que rien n'a pu rompre unit, même en dépit des traités, ces frontières diplomatiques, même en dépit des Pyrénées, ces frontières naturelles, tous les membres de la mystérieuse famille basque. Le vieux mot *Navarre* n'est pas un mot. On naît basque, on parle basque, on vit basque et l'on meurt basque. La langue basque est une patrie, j'ai presque dit une religion. [...] La langue espagnole est ici une étrangère comme la langue française<sup>16</sup>.

Pourtant, la loi de l'histoire condamne cette unité territoriale, hétérogène aux unités nationales historiques. Le ciment de la langue ne suffira pas à maintenir, moins encore à ériger en nation, l'unité de ce territoire. Mais cette « loi » est énoncée par Hugo à la fois comme un regret et comme un coup de force de l'argumentation, tant s'impose l'évidence d'une unité persistante, matérialisée d'abord par la langue, malgré les frontières politiques et naturelles :

Sans doute cette unité vascongada tend à décroître et finira par disparaître. Les grands états doivent absorber les petits ; c'est la loi de l'histoire et de la nature. Mais il est remarquable que cette unité, si chétive en apparence, ait résisté si longtemps. La France a pris un revers des Pyrénées. L'Espagne a pris l'autre ; ni la France, ni l'Espagne n'ont pu désagréger le groupe basque. Sous l'histoire nouvelle qui s'y superpose depuis quatre siècles il est encore parfaitement visible comme un cratère sous un lac<sup>17</sup>.

Au total, le nationalisme linguistique de Hugo paraît pour le moins hésitant. Il ne semble pas que l'impératif d'homogénéité linguistique parvienne jamais durablement à s'imposer comme critère discriminant de la délimitation du territoire de la communauté, notamment nationale. Et cela peut-être avant tout parce que Hugo est en quête d'un autre type de communauté, intégrant concurremment toutes sortes de diversités, mais tendu vers l'horizon d'un territoire plus vaste et relevant d'une homogénéité supérieure. Par exemple, l'Europe, ou la Civilisation. Il faut à présent replacer à ce niveau la question de la langue.

---

16. *Ibid.*, p. 780-781.

17. *Ibid.*

## Langue de l'Europe, langue de la Civilisation

Revenons d'abord à la « Conclusion » du *Rhin* et à sa promotion de l'homogénéité territoriale, pour rappeler que, loin de s'arrêter au niveau des nations, ce discours est tout entier tendu vers le saut qui transformerait l'achèvement de l'unité nationale allemande en unité continentale de l'Europe, fondée sur l'alliance franco-allemande, dont le symbole (à tous les sens du terme) est le Rhin.

Il faut y insister, la théorie du Rhin frontière politique naturelle ne conduit pas Hugo à la promotion exclusive du modèle national. D'abord parce que le Rhin n'est frontière, c'est-à-dire limite extérieure, que pour la nation, et pour ces moitiés d'Europe que sont le Nord et le Midi. Mais quant à l'Europe prise dans son ensemble, le Rhin, loin d'être périphérique, est vertébral. Il est le trait d'union et l'artère de circulation. A ce titre, penser le Rhin, c'est penser l'Europe bien davantage que la France ou l'Allemagne, bien davantage que la nation. Ensuite parce que même du point de vue de la nation, Hugo conçoit la limite rhénane moins comme bord absolu que comme ligne de contact et d'échange, par où la nation participe de ce qui lui est étranger et accède ainsi à une ouverture européenne : les « deux grands états du Rhin » sont « tous deux fécondés et étroitement unis par ce fleuve régénérateur »<sup>18</sup>. Le Rhin est ce qui permet à la France, méridionale et occidentale, de participer au Nord et à l'Est, et inversement pour l'Allemagne. C'est par lui que ces deux nations particulières peuvent être « essentiellement l'Europe »<sup>19</sup>.

Il faut donc à nouveau penser l'homogénéité du territoire de la communauté au niveau supérieur de l'Europe et de sa civilisation, ce qui conduit Hugo à reprendre les deux types d'unité, matérielle et spirituelle, évoqués *a contrario* lors de son étude de l'empire turc, et les moyens de cette double unité : circulation spatiale aisée, langue et culture communes. Hugo rassemble alors dans une dyarchie civilisatrice indissociable d'une part Watt et Stephenson, créateurs du moyen souverain de circulation matérielle, et d'autre part les grands noms de la littérature et de la pensée française, passée et présente, créateurs du moyen non moins souverain de circulation spirituelle :

Pour que la paix perpétuelle fût possible et devînt de théorie réalité, il fallait deux choses : un véhicule pour le service rapide des intérêts, et un véhicule pour l'échange rapide des idées; en d'autres termes, un

---

18. *Ibid.*, p. 406.

19. *Ibid.*, p. 403.

mode de transport uniforme, unitaire et souverain, et une langue générale. Ces deux véhicules, qui tendent à effacer les frontières des empires et des intelligences, l'univers les a aujourd'hui: le premier, c'est le chemin de fer; le second, c'est la langue française.

Tel sont au dix-neuvième siècle, pour tous les peuples en voie de progrès, les deux moyens de communication, c'est-à-dire de civilisation, c'est-à-dire de paix. On va en wagon et l'on parle français.

Le chemin de fer règne par la toute-puissance de sa rapidité; la langue française par sa clarté, ce qui est la rapidité d'une langue, et par la suprématie séculaire de sa littérature<sup>20</sup>.

Or, si en 1842 l'argument du chemin de fer est encore assez neuf (et promis à un brillant avenir), il n'en va déjà plus de même de celui de l'universalité de la langue française. Certes la position dominante du français comme langue internationale n'est encore qu'à peine écornée dans les faits, du moins dans les milieux politiques et culturels, mais cette position est depuis plusieurs décennies déjà fortement critiquée, et d'abord en Allemagne. Ce n'est pas seulement l'impérialisme culturel français qui y est dénoncé, mais l'usage même d'une langue internationale «de culture», langue apprise et non innée, artificielle et non naturelle, qui perd en intimité et en fécondité ce qu'elle gagne en prestige et en extension géographique. Géographique, mais non sociale : seule l'élite cosmopolite parle, lit et écrit cette langue, se coupant un peu plus de ses racines populaires. On sait combien les romantismes européens argueront de cette pratique linguistique pour dénoncer l'artificialisme sclérosant du classicisme français, répandu sur toute l'Europe. Et les romantiques français se livreront à une critique similaire.

Hugo oublie-t-il purement et simplement cette situation en reprenant avec tant d'assurance l'héritage linguistique de l'Europe classique ? Pas forcément. D'abord, elle semble bien étroitement véhiculaire, cette langue de la civilisation assimilée aux wagons de chemin de fer. Si, faute de langue commune, «une pensée commune» manque à la Turquie, l'Europe moderne n'a ici à sa disposition, grâce à sa «langue générale», qu'«un véhicule pour l'échange rapide des idées», ce qui n'est pas tout à fait la même chose qu'une pensée commune. La langue française, grâce à sa généralisation à l'ensemble de l'Europe et à sa fameuse «clarté», ici assimilée à la vitesse, est peut-être un excellent moyen d'échange et de communication – est-ce

---

20. *Ibid.*, p. 429.

assez pour garantir à cette langue d'Europe ainsi définie et restreinte la fécondité et le liant d'une pensée, d'une culture communes ?

Reste l'argument de la « suprématie séculaire » de la littérature française. C'est *a priori* l'argument le plus fort, dans la mesure où il donne un contenu intime à une langue qui, sinon, se limiterait à une forme un peu vide. Les lettres françaises justifient l'institution du français en langue d'Europe, indissolublement parce qu'elles ont su forger un instrument linguistique hors pair, et parce qu'elles ont à travers lui élaboré et illustré un « esprit » destiné à l'universel. Mais un tel argument peut-il être soutenu fermement et sans complication aucune par un poète qui, avec toute une génération, a dénoncé l'exténuation de la poésie française depuis le dix-septième siècle et exhorté ses compatriotes à regarder du côté de Dante et de Shakespeare plutôt que de Racine et de Voltaire ? Et ce fameux rayonnement culturel français de l'âge classique donne lieu dans l'œuvre hugolienne à des représentations bien souvent négatives. C'est le déplorable Frédéric d'Ahlefeld et non le preux Ordener Guldenlew<sup>21</sup>, le poète lauréat Davenant et non le génial Milton<sup>22</sup>, qui ne jurent que par la « suprématie » de la « culture » française. Ne s'agit-il là que de l'ancien régime, aristocratique, de l'influence littéraire française en Europe, aboli par la Révolution et par le romantisme ? Rien n'est moins sûr, comme le montre le voyage au Rhin lui-même. L'influence culturelle de la France moderne, son universalité littéraire et linguistique, apparaît surtout sous la forme de la prose nulle du *Constitutionnel*. Et quant à la poésie française, la voici dignement employée à chanter les louanges de « l'Europe française » :

[...] il y avait dans un cabinet voisin de ma chambre une lithographie représentant l'EUROPE, c'est-à-dire deux belles dames décolletées et un beau monsieur à moustaches chantant autour d'un piano, accompagnés de ce quatrain folâtre peu digne de Bacharach :

#### L'EUROPE

L'Europe enchanteresse où la France en se jouant  
Donne partout les lois de sa mode éphémère.  
Les plaisirs, les beaux-arts et le sexe charmant,  
Sont les cultes chéris de cette heureuse terre.

---

21. Voir *Han d'Islande*.

22. Voir *Cromwell*.

[...] cette lithographie et ce quatrain-empire, c'est l'aube du dix-neuvième siècle qui commence à poindre à Bacharach<sup>23</sup>.

Si telle est la « pensée commune » de l'Europe instituée par l'universalité du français et la suprématie de la littérature française, Hugo peut difficilement s'en faire le défenseur enthousiaste.

La question de la langue de la civilisation ne peut donc être réglée sans une remise en cause profonde et âprement sélective de l'héritage classique de la suprématie linguistique et littéraire de la France en Europe. D'autre part, elle ne peut se contenter d'une conception et d'une pratique purement véhiculaires et instrumentales de la langue. Enfin, elle exige une redéfinition de la culture commune de l'Europe.

D'où la relative discrétion de Hugo, dans la plupart de ses textes ultérieurs consacrés aux Etats-Unis d'Europe, sur la langue commune de la future fédération continentale. Il ne s'agit peut-être pas seulement d'éviter de heurter les susceptibilités du nationalisme linguistique, ni même de prendre acte de la régression du français comme langue internationale, d'abord moins au profit d'une autre langue européenne (l'anglais, par exemple) qu'à celui des diverses langues nationales du continent. Cette relative discrétion révèle peut-être surtout la conscience d'une difficulté sérieuse, qui ne peut commencer d'être levée qu'avec la constitution d'un patrimoine littéraire commun, du catalogue raisonné de la bibliothèque idéale de l'Européen.

C'est un des projets du *William Shakespeare*. L'étude du génie du Verbe dont ce livre est l'occasion, et la liste des noms qu'il produit, ne reprend guère l'idée de la « suprématie séculaire » de la littérature française, censée fonder l'universalité de la langue française. Seul Rabelais nous revient, en compagnie d'un anglais, d'un italien, d'un espagnol (l'Allemagne a Beethoven, les Russes viendront plus tard), après une majorité d'auteurs de l'antiquité judaïque, grecque et romaine. Figure de la ramification nationale de l'Europe moderne sur un tronc civilisationnel commun, certes. Mais pas seulement, ni essentiellement. Car l'œuvre de ces génies ne se limite pas à l'expression et à l'illustration de leur génie national propre, dont l'honnête homme européen de l'avenir devrait, à travers eux, posséder au moins les rudiments. L'illimité qui est dans ces génies, et qui

---

23. Lettre XVIII, éd. cit., vol. « Voyages », p. 128-129.

constitue en dernière instance leur caractéristique commune<sup>24</sup>, les fait toujours échapper par quelque bout aux limites de la culture et de la langue nationales. Leur universalité se concrétise par d'étranges parentés, d'étonnantes lignes de fuite. Le plus proche ancêtre de l'Anglais Shakespeare, c'est le Grec Eschyle ; et ce pur génie de la Grèce n'est génial qu'autant qu'il « a de l'Inde en lui »<sup>25</sup>. Si l'Europe à venir doit les lire, c'est peut-être moins pour apprendre à reconnaître la diversité originale de ses cultures nationales, que pour s'imprégner de ces mystérieux phénomènes d'hybridation et de subversion, s'habituer aux appels d'air de l'infini.

Ces génies, il faut les traduire. Et la traduction n'est pas seulement un pis-aller en attendant une éventuelle omniscience linguistique des Européens. Quoique « bilingue » latin-français, Hugo ne s'offusque pas qu'on traduise Horace – sauf à savoir comment. Non que la chose soit aisée, bien au contraire, elle est en quelque sorte impossible. Car la longue étude sur la traduction engagée au moment de la rédaction de *William Shakespeare* est aux antipodes de la conception instrumentale et véhiculaire de la langue, qui présidait à la métaphore du français-omnibus dans la conclusion du *Rhin*. « Les Traducteurs » développe ce que sait bien, ou devrait savoir, tout linguiste sérieux : qu'une langue n'est pas seulement un moyen plus ou moins efficace de communiquer des messages « existant » indépendamment d'elle : une langue est un monde de pensée qui détermine la pensée : « Les langues ne s'ajustent pas. Elles n'ont point la même configuration ; elles n'ont point dans l'esprit humain les mêmes frontières<sup>26</sup>. » Mais, ceci posé, Hugo développe dans « Les Traducteurs » une position qui reste fort différente de celle du nationalisme linguistique : la langue nationale n'est pas une monade, suffisante à délimiter les activités mentales, sociales, imaginaires d'une collectivité. Parce que la langue, toute langue, est imparfaite et insuffisante à l'homme, au désir authentique de l'être parlant :

[L'esprit humain] déborde [les langues] de toutes parts, elles y sont immergées, avec des promontoires différents plongeant plus ou moins avant dans des directions diverses. Où un idiome s'arrête, l'autre continue. Ce que l'un dit, l'autre le manque. Au-delà de tous les

---

24. « Ces génies sont outrés. / Ceci tient à la quantité d'infini qu'ils ont en eux. / En effet, ils ne sont pas circonscrits. / Ils contiennent de l'ignoré (I, II, 5, vol. « Critique », p. 288) ».

25. I, IV, 7, *ibid.*, p. 316.

26. *Ibid.*, p. 631.

idiomes, on aperçoit l'inexprimé, et au delà de l'inexprimé, l'inexprimable.

[...] Le tout n'appartient qu'au Verbe. Ici éclate l'identité de l'esprit humain et de l'esprit divin. La pensée, c'est l'illimité. Exprimer l'illimité, cela ne se peut. Devant cette énormité immanente, les langues bégaient. Une arrache ceci, l'autre cela. Ces lambeaux recousus, ces morceaux amalgamés composent la connaissance humaine et la pensée publique<sup>27</sup>.

Cette irrémissible imperfection des langues est précisément ce qui provoque leur évolution. Insuffisantes, elles cherchent, et changent. Noyées dans l'infini du Verbe, elles ont plus ou moins conscience de son débordement, et modifient leur horizon. Le rôle des génies est ici essentiel : ils sont ceux qui sentent le mieux l'imperfection linguistique et qui trouvent les moyens d'y remédier, toujours imparfaitement. Pour le dire autrement, ils sont ceux qui (avec le peuple) se connectent le plus intensément au désir du Verbe pour faire bouger le dessin des promontoires de la langue, noyée dans la brume infinie :

Les grands écrivains sont ceux qui rapportent le plus de cet infini. De là l'incompréhensible quelquefois, l'intraduisible souvent<sup>28</sup>.

[...] Toute langue est propriétaire d'un certain nombre de sens. Elle a ceux-ci et non ceux-là. Ce profond sous-entendu est caché sous cette locution : telle langue est riche, telle langue est pauvre. Les grands écrivains sont les enrichisseurs des langues. Les écrivains créent des mots, la foule secrète des locutions ; le peuple et le poète travaillent en commun. Homère et la Halle font assaut de métaphores. Shakespeare rivalise d'audace triviale et sublime avec John Bull.

Mais quoi qu'ils fassent, ils ne peuvent tout prendre à l'esprit humain et tout donner à la langue. Le tout n'appartient qu'au Verbe<sup>29</sup>.

Dès lors et paradoxalement, la traduction, pour impuissante qu'elle soit, loin d'amoindrir le travail du génie sur la langue, tend à en prendre le relais, en œuvrant à une modification de la langue d'arrivée en quelque sorte similaire à celle imposée à la langue de départ par le génie, dans le sens du débordement et de l'hybridation :

Les traducteurs ont une fonction de civilisation. Ils sont des ponts entre les peuples. Ils transvasent l'esprit humain de l'un chez l'autre.

---

27. *Ibid.*, p. 631-632.

28. *Ibid.*, p. 631.

29. *Ibid.*

Ils servent au passage des idées. C'est par eux que le génie d'une nation fait visite au génie d'une autre nation. Confrontations fécondantes. Les croisements ne sont pas moins nécessaires pour la pensée que pour le sang.

Autre fonction des traducteurs : ils superposent les idiomes les uns aux autres, et quelquefois, par l'effort qu'ils font pour amener et allonger les sens des mots à ces acceptions étrangères, ils augmentent l'élasticité de la langue. A la condition de ne pas aller jusqu'à la déchirure, cette traction sur l'idiome le développe et l'agrandit<sup>30</sup>.

Hugo se livre alors à une analyse assez étrange de la mort des langues, mort qui est aussi une naissance, phénomène illustré par le latin qui accouche de l'italien, du français, de l'espagnol. Dans ce processus, les traductions jouent leur rôle :

Ces transitions d'un idiome à l'autre, du passé à l'avenir, de la décrépitude à l'aurore, de la mort à la vie, sont laborieuses. Les traductions y aident, les appréhendent de longue main, les adoucissent, les facilitent. Dans toute traduction il y a de l'amalgame. Les transformations de langues ont besoin d'une mixture préalable. Cet amalgame du fond commun des idiomes est une préparation.

L'esprit humain, un dans son essence, est divers par corruption. Les frontières et les antipathies géographiques le tronçonnent et le localisent. L'homme ayant perdu l'union, l'esprit humain a perdu l'unité. [...]

Les traductions brisent ces cloisons, détruisent ces compartiments et font communiquer entre eux ces divers esprits humains.

Nécessaires à cette mise en communication des idées, elles sont de plus utiles d'abord à la conservation, puis à la transformation des langues<sup>31</sup>.

La mort-renaissance des langues est donc essentiellement affaire d'hybridation, de « mixture », d' « amalgame du fond commun des idiomes ». Je crois que Hugo esquisse ici une sorte de prophétie linguistique adéquate à sa prophétie européenne : l'idée d'une langue nouvelle, résultant de l'amalgame des actuelles langues nationales de l'Europe. Génération qui serait la conséquence de l'évolution politique de l'Europe vers son unité, de la constitution d'une culture commune débordant chaque culture nationale, du travail, lié à cette culture commune, des traducteurs, et, enfin, de l'effort des écrivains contemporains.

---

30. *Ibid.*, p. 631.

31. *Ibid.*, p. 634.

A tout le moins, la leçon des « Traducteurs » est claire sur un point : en leur état actuel, aucune langue nationale de l'Europe n'est vraiment prête à devenir l'idiome commun, moteur et vecteur d'une pensée commune – c'est bien pourquoi il faut traduire. Aucune langue, pas même le français, du moins tel qu'hérité de l'âge classique. Et, au fond, les déclarations, même les plus péremptoires, de Hugo sur le rayonnement littéraire français l'ont toujours laissé entendre. Aux dix-septième et dix-huitième siècles, l'exercice du langage en France a été incomplet, et sa langue s'en est ressentie. Certes elle a rayonné par Descartes, Diderot, Voltaire, etc. – mais, dans cette liste, cherchez le poète ! La France et sa langue ont développé splendidement ce que Hugo nomme tantôt philosophie et tantôt littérature, – mais où est la poésie ? Un logos admirable, – pas assez de Verbe. Aussi l'Europe en est-elle à chercher sa langue adéquate, et sa culture vraiment commune. *Jungamus dexteras*, dit Hugo à l'Angleterre :

Une traduction est une annexion.

Il est bon de s'augmenter d'un poète ; il ne l'est pas moins de s'augmenter d'un philosophe. Ceci est un conseil de bon voisinage<sup>32</sup>.

[...]

La France, mise à la diète, au point de vue de l'art, par deux siècles plus littéraires que poétiques, avait une soif, la poésie, Shakespeare est de ceux qui étanchent largement cette soif ; l'Angleterre, elle, a un besoin, la philosophie ; et maintenant que la France a une traduction de Shakespeare c'est le tour de sa voisine, et il importe que l'Angleterre ait une traduction de Voltaire<sup>33</sup>.

Le français reste néanmoins bien placé pour servir, disons, de base à la future langue européenne. Pas tant à cause de sa fameuse clarté et de son passé d'impérialisme classique. Mais parce que la France a encore l'initiative politique en Europe (à la même époque Marx ne dit pas autre chose), parce qu'elle a fait la Révolution, parce que sa littérature y a préparé, et que l'effet européen de cette Révolution diffuse sur tout le continent l'air de cette littérature :

Tous ces peuples que nous énumérons tout à l'heure, que viennent-ils faire à Paris ? Ils viennent être France. [...] Ces peuples ont eu le vague ébranlement des profonds tremblements de la terre de France. Ils ont, de proche en proche, reçu le contre-coup de nos luttes, de nos

---

32. *Ibid.*, p. 636.

33. *Ibid.*, p. 638.

secousses, de nos livres. Ils sont en communion mystérieuse avec la conscience française. Lisent-ils Montaigne, Pascal, Molière, Diderot ? Non, mais ils les respirent<sup>34</sup>.

Mais de même que cette Révolution doit être continuée et complétée, de même et sans doute plus encore, cette littérature et la langue qu'elle a faite et qui l'a portée doivent être transformées pour devenir idiome et culture de l'Europe. Hugo peut penser que lui et d'autres de sa génération, ont au moins entamé le processus. Dès avant 1830 un Pierre Leroux laissait entendre assez clairement qu'après la prose de Chateaubriand, la poésie de Hugo tendait à modifier le régime de la langue française, la pliant au symbole synthétique et poétique, elle qu'on avait tant loué pour ses vertus analytiques, sa capacité d'abstraction, et son prosaïsme<sup>35</sup>. A coups d'images, d'emprunts et de néologismes, le génie de la langue française n'était-il pas en train de muter ? Trente ans plus tard, Hugo pouvait croire le travail engagé, mais encore à poursuivre :

La langue française destinée à se superposer à la civilisation tout entière, prend visiblement de nos jours des compréhensions nouvelles et pour ainsi dire un organisme nouveau. Le devoir des écrivains d'aujourd'hui est de la travailler dans le sens de son avenir de langue d'Europe<sup>36</sup>.

L'« unité de langue » que devra adopter l'Europe à venir (avec « l'unité de monnaie, l'unité de mètre, l'unité de méridien, l'unité de code »<sup>37</sup>) ne sera donc pas à proprement parler le français, le français que nous connaissons, le français langue de la nation France. Adéquante à l'Europe et à la civilisation, cette langue sera, peut-être, issue du français. Mais pas avant d'avoir subi une transformation analogue à celle de la France elle-même : transformation qui, pour être transfiguration, n'en sera pas moins disparition :

Phénomène magnifique, cordial et formidable, que cette volatilisation d'un peuple qui s'évapore en fraternité ! Ô France,

---

34. *Paris*, V, 6, vol. « Politique », p. 42.

35. Dans son fameux article « Du style symbolique », paru dans *Le Globe* du 8 avril 1829, où il affirmait notamment que l'usage croissant du symbole dans la poésie romantique allait « avoir, sur la langue elle-même, des conséquences heureuses ou fatales, mais en tout cas très graves ».

36. Fragment daté vers 1860, vol. « Océan », p. 141.

37. *Paris*, I, 1, vol. « Politique », p. 5.

adieu ! tu es trop grande pour n'être qu'une patrie. On se sépare de sa mère qui devient déesse. Encore un peu de temps, et tu t'évanouiras dans la transfiguration. Tu es si grande que voilà que tu ne vas plus être. Tu ne seras plus France, tu seras Humanité ; tu ne seras plus nation, tu seras ubiquité. Tu es destinée à te dissoudre tout entière en rayonnement, et rien n'est auguste à cette heure comme l'effacement visible de ta frontière<sup>38</sup>.

### La Langue de la misère

Un dernier biais me semble nécessaire pour établir, sinon expliquer, la réticence hugolienne à identifier langue et nation, à comprendre la langue comme ciment culturel intime de la nation. Ce dernier biais, c'est celui qui nous conduit à aborder aux zones sombres du social, et à interroger la dimension linguistique de cette tête de Méduse du peuple que fut toujours, pour Hugo, la misère.

On peut estimer que la première approche approfondie du phénomène de la misère date chez Hugo de 1828-1831, avec successivement la rédaction du *Dernier Jour d'un condamné* puis celle de *Notre-Dame de Paris*<sup>39</sup>. Les bagnards et les truands. La dimension linguistique de ce phénomène social est intégrée d'emblée avec les chapitres du *Dernier Jour* consacrés à l'argot, complétés par la reproduction en pseudo *fac simile* d'une chanson de prisonnier, qui nécessite un appareil critique de traduction. Langue étrange, souvent incompréhensible (essentiellement par son lexique), elle n'est pas pour autant une langue étrangère, mais une curieuse et monstrueuse actualisation du français populaire. En fait, la représentation de la misère dans *Le Dernier Jour d'un condamné* ne fait pas apparaître le trait national (français vs étranger), même en mineur. Pour mieux dire, l'étrangeté des misérables ne s'articule pas dans ce roman aux catégories nationales, ni même simplement géographiques, lesquelles demeurent non pertinentes, par défaut. L'argot du *Dernier Jour* n'est pas babélique.

Il en va tout autrement des gueux de la Cour des Miracles, dans *Notre-Dame de Paris*. Leur première apparition dans le roman, leur défilé lors de la fête des fous, construit leur étrangeté d'abord sous la

38. *Ibid.*, V, 6, p. 42-43.

39. Néanmoins, cette approche a sans doute été préparée par l'exploration de la révolte des esclaves de Saint-Domingue dans *Bug-Jargal*, dont le régime national-linguistique présente de nombreuses similitudes avec celui des gueux de Notre-Dame de Paris.

forme d'une multiplication complexe et incohérente d'identités « nationales », encore embrouillées par des identités féodales de parodie. La communauté de la Cour des Miracles paraît d'abord composée de trois « nations » différentes :

D'abord marchait l'Egypte. Le duc d'Egypte, en tête, à cheval, avec ses comtes à pied [...] . [...] Puis c'était le royaume d'argot : c'est-à-dire, tous les voleurs de France, échelonnés par ordre de dignité ; [...] . [...] Après le royaume des argotiers, venait l'empire de Galilée. Guillaume Rousseau, empereur de l'empire de Galilée, marchait somptueusement dans sa robe de pourpre tachée de vin, [...] <sup>40</sup>.

Plus tard, lors du procès grotesque de Gringoire, Clopin glosa ce « multinationalisme » de la Cour des Miracles, « territoire » commun à trois « nations », soumis à une triple souveraineté :

Tu es devant trois puissants souverains : moi, Clopin Trouillefou, roi de Thunes, successeur du Grand-Coësre, suzerain suprême du royaume de l'argot; Mathias Hungadi Spicali, duc d'Egypte et de Bohème [...]; Guillaume Rousseau, empereur de Galilée [...] <sup>41</sup>.

Loin de l'éclairer, ce texte complique encore le « régime national » de la communauté des truands. Ainsi le duché d'Egypte se dédouble en duché d'Egypte *et de Bohème*. Quant à Clopin Trouillefou, il n'est plus précisément roi du royaume d'Argot, mais « roi de Thunes » (c'est-à-dire de Tunis), et « suzerain suprême du royaume d'argot », lequel royaume, par cette formulation, ne se distingue plus précisément du duché d'Egypte et de l'empire de Galilée, mais paraît constituer le « lieu » commun des trois « nations ».

La distinction des trois souverains pourrait reposer sur l'origine nationale de leurs sujets : Clopin Trouillefou étant roi « de tous les voleurs *de France* », les deux autres semblent être souverains de voleurs d'autres « nations ». Mais ces « nations » ne sont pas claires : l'Egypte sur laquelle règne Mathias Hungadi Spicali est tout autant bohème et bien sûr espagnole, – c'est-à-dire gitane, ou tzigane, ou gypsie, ou... « égyptienne », exemple type d'une « nation » sans frontières ni territoire, ou plutôt dont le territoire est partout, débordant même les limites de l'Europe.

Quant à Guillaume Rousseau, au nom si délicieusement français, son titre d'empereur de Galilée laisserait entendre qu'il règne sur une

---

40. II, 3, vol. « Roman I », p. 541.

41. II, 6, *ibid.*, p. 554.

autre « nation » transnationale : celle des Juifs. Mais cela n'est pas certain, puisque Clopin Trouillefou nommera plus loin l'hébreu un « argot de Juif de Hongrie », ce qui tendrait à référer la « nation » juive au duc de Bohême, qui porte entre autres noms celui d'Hungadi, aux allures plutôt hongroises. Aussi les attributions de Guillaume Rousseau demeurent-elles, quoique impériales ou peut-être parce qu'impériales, obstinément vagues.

Il paraît donc bien difficile, et au fond sans doute inutile, de préciser les identités nationales de ce peuple de truands. Tout au plus peut-on dire, comme le fait le narrateur dans sa première description de la Cour des Miracles, que ce peuple, situé hors de la société légale mais en même temps au cœur de la capitale française, rassemble un concentré de *toutes* les identités nationales, géographiques et culturelles: « les vauriens de toutes les nations, espagnols, italiens, allemands, de toutes les religions, juifs, chrétiens, mahométans, idolâtres »<sup>42</sup>. Et cette présence simultanée de « toutes les nations » n'est pas seulement coexistence, elle vire à la confusion : « Les limites des races et des espèces semblaient s'effacer dans cette cité comme dans un pandaemonium<sup>43</sup>. » La Cour des Miracles est ainsi construite par Hugo d'abord comme un « lieu » où toute identité nationale se fait confuse, où l'idée même de nation (ou de peuples, au pluriel) ne semble plus opératoire.

La confusion des langues en est une expression, ou une conséquence, logiquement attendue<sup>44</sup>. La langue, promue à l'âge romantique comme catégorie déterminante et intime de la communauté nationale, ne peut être que profondément mise à mal dans cette étrange cité de la misère. Et Gringoire, l'ouvrier (bien mal payé) de la langue et de la culture officielles, ponctue son approche du repaire des gueux d'une déploration bien compréhensible : « Ô tour de Babel! »<sup>45</sup>. Limité à quelques actualisations des principales langues romanes, ce qu'il entend ne va pourtant pas chercher très loin. Il est vrai que l'apparence des locuteurs n'est pas très engageante :

---

42. II, 6, *ibid.*, p. 551.

43. II, 6, *ibid.*, p. 552.

44. Sur d'autres aspects du « multilinguisme » dans l'œuvre romanesque de Hugo, voir David Charles, « Langues nationales, “idiomes” et “langues spéciales” » dans les romans de Victor Hugo », dans *Paul-Louis Courier et la traduction – Des littératures étrangères à l'étrangeté de la littérature*, actes du colloque international de Tours, recueillis et présentés par Paule Petitier, Tours, Université François Rabelais, 1999.

45. II, 6, vol. «Roman I», p. 550.

Au moment où il passa près de cette espèce d'araignée à face humaine, elle éleva vers lui une voix lamentable : – *La buona mancia, signor! la buona mancia!*

– Que le diable t'emporte, dit Gringoire, et moi avec toi, si je sais ce que tu veux dire! [...]

- *Senor caballero, para comprar un pedaso de pan!*

- Il paraît, dit Gringoire, que celui-là parle aussi; mais c'est une rude langue, et il est plus heureux que moi s'il la comprend<sup>46</sup>.

Plus grave peut-être, même la langue internationale, chrétienne et lettrée du monde médiéval, le latin, est entraînée dans cette confusion territoriale, culturelle et sociale opérée par les misérables. Quand Grégoire l'entend, parlée par un troisième mendiant, il pense enfin reprendre pied, non seulement dans ses compétences linguistiques, mais, et les deux vont de pair, dans une territorialisation connue des identités et des valeurs collectives :

Il voulut doubler le pas ; mais pour la troisième fois quelque chose lui barra le chemin. Ce quelque chose, ou plutôt ce quelqu'un, c'était un aveugle, un petit aveugle à la face juive et barbue, qui [...] lui nasilla avec un accent hongrois : *Facitote caritatem!*

– A la bonne heure! dit Pierre Gringoire, en voilà un enfin qui parle un langage chrétien<sup>47</sup>.

Malheureusement, comme Gringoire et le lecteur l'apprendront bientôt, ce distingué latiniste n'est autre qu'un « petit juif hongrois barbu » qui, seul de tout ce peuple de gueux, parle latin, et nulle autre langue. Si bien que dans l'univers de référence de la Cour des Miracles, énergiquement exprimé par son roi Clopin, cette langue vénérable n'est qu'un « argot de juif de Hongrie », et le « langage chrétien », c'est « de l'hébreu »<sup>48</sup>.

La particularité linguistique des gueux de *Notre-Dame de Paris* réside donc autant dans la confusion des langues que dans l'emploi d'une langue à part, l'argot. Les développements sur l'argot dans *Les Misérables* vont permettre d'amalgamer ces deux caractéristiques. Dans la célèbre digression qu'il lui consacre, Hugo voit non seulement dans cet idiome le signe de l'exclusion et de l'altérité sociales de ceux qui le parlent, mais aussi une langue qui, loin d'identifier une aire

---

46. II, 6, *ibid.*, p. 549-550.

47. II, 6, *ibid.*, p. 550.

48. II, 6, *ibid.*, p. 557.

culturelle nationale, ignore les frontières et relève d'une multitude de territoires linguistiques :

Au point de vue purement littéraire, peu d'études seraient plus curieuses et plus fécondes que celle de l'argot. C'est toute une langue dans la langue, une sorte d'excroissance malade, une greffe malsaine qui a produit une végétation, un parasite qui a ses racines dans le vieux tronc gaulois et dont le feuillage sinistre rampe sur tout un côté de la langue. Ceci est ce qu'on pourrait appeler le premier aspect, l'aspect vulgaire de l'argot. Mais pour ceux qui étudient la langue ainsi qu'il faut l'étudier, c'est-à-dire comme les géologues étudient la terre, l'argot apparaît comme une véritable alluvion. Selon qu'on y creuse plus ou moins avant, on trouve dans l'argot, au-dessous du vieux français populaire, le provençal, l'espagnol, de l'italien, du levantin, cette langue des ports de la Méditerranée, de l'anglais et de l'allemand, du roman dans ses trois variétés, roman français, roman italien, roman roman, du latin, enfin du basque et du celtique. Formation profonde et bizarre. Édifice souterrain bâti en commun par tous les misérables. Chaque race maudite a déposé sa couche, chaque souffrance a laissé tomber sa pierre, chaque cœur a donné son caillou. Une foule d'âmes mauvaises, basses ou irritées, qui ont traversé la vie et sont allées s'évanouir dans l'éternité, sont là presque entières et en quelque sorte visibles encore sous la forme d'un mot monstrueux<sup>49</sup>.

Il y a donc deux « aspects » de l'argot, et deux façons d'approcher, d'identifier cette « langue des ténébreux »<sup>50</sup>. On peut comprendre l'argot comme « une langue dans la langue », et les usagers de cette langue comme les membres d'une société dans (et contre) la société. Langue et société parasites, malades et dégradées.

Mais cet aspect, qui fait de l'argot une zone particulière de la langue française, incluse en elle (« une langue dans la langue ») ou tout au moins dépendant d'elle (une « excroissance malade », « une greffe malsaine », « un parasite ») n'est, écrit ici Hugo, que l'aspect « vulgaire » de l'argot, approprié à une étude superficielle. L'étude véridique, profonde, dégage un autre aspect, qui fait de l'argot une langue débordant de toute part la langue française, dans l'espace comme dans le temps, l'expression et la construction d'un « peuple-océan » des misérables démesurément élargi dans l'espace comme dans le temps. Son cet aspect, l'argot devient un « édifice souterrain

---

49. IV, VII, 2, vol. «Roman II», p. 781.

50. *Ibid.*, p. 780.

bâti en commun par tous les misérables », où « chaque race maudite a déposé sa couche »<sup>51</sup>.

L'étude approfondie de l'argot, l'approche linguistique pertinente de la misère, montre donc que celle-ci n'est en dernière instance pas compréhensible comme une zone particulière de la société, en tant que cette société est organisée et instituée en nation. La misère et sa langue constituent une marge dans et par laquelle sont mêlées et subverties toutes les sociétés nationales. La misère et sa langue se font ligne de fuite relativement à toutes les territorialisations, et d'abord aux territorialisations nationales.

Ainsi, les trois sondages que nous venons d'effectuer dans des zones et des problématiques diverses de la réflexion linguistique hugolienne appliquée à la question de la communauté semblent aboutir à des résultats convergents. La langue nationale, même considérée *a priori* comme ciment intime du territoire, ne parvient pas à coïncider avec les limites territoriales de la nation. La recherche d'une langue d'Europe encore à venir produit l'esquisse d'une langue qui ne sera le français qu'au prix de la transformation de celui-ci par hybridation, amalgame, mixture, une langue qui sera le fruit et le vecteur d'une culture européenne irréductible à la culture d'une seule nation pas plus qu'à la collection des cultures nationales de l'Europe. Enfin la représentation de la misère, point limite sans lequel il est impossible de dessiner la figure du peuple, rencontre une langue qui déborde et subvertit toutes les identités linguistiques nationales.

La conception hugolienne de la langue, loin de lester l'identité de la nation d'une culture naturelle, intime et intangible, paraît décidément rétive aux territorialisations, et, entre toutes peut-être, à la territorialisation nationale.

---

51. Je reprends ici pour partie les analyses de Guy Rosa dans « Essais sur l'argot : Balzac (*Splendeurs et misères des courtisanes*) et Hugo (*Les Misérables*, IV, 7) », dans *Hugo, Les Misérables*, dir. Pierre Brunel, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1994 : « [Hugo] critique sévèrement l'idée reçue d'un idiolecte « greffé » ou « parasite », [...] établit l'autonomie de l'argot, capable, comme toute langue, de la création directe de mots [...]. Car l'argot se distingue de toutes les autres langues par les caractères propres que lui donnent non pas ses « origines », mais ses « racines » enfoncées dans la misère. / Puisant à toutes les langues d'Europe, employé par une foule et non forgé par un peuple, il creuse une sorte de tour de Babel à l'envers. »

## Histoire de la langue

Claude MILLET

Les idiomes sont en état de décomposition incessante et de formation perpétuelle. Cela a quelques inconvénients auxquels personne ne peut mais. On n'est sûr de rien avec ce changement continu du verbe international et cette mobilité de la parole humaine. La fantaisie des langues de l'avenir peut finir par faire de ton nom propre, à toi qui m'écoutes, un mot mal propre, et le mage Smerdis eût été bien étonné il y a quelque trois mille ans si on lui eût dit qu'un jour il serait tenté de se réfugier dans son autre nom Tanioxarcès.

Victor Hugo <sup>1</sup>

« Boileau partage avec notre Racine le mérite *unique* d'avoir fixé la langue française [...] ». Le propos n'est ni de Victor Cousin, ni de Désiré Nisard, mais de Victor Hugo. Du très jeune il est vrai, celui de la préface de 1824 aux *Nouvelles Odes*<sup>2</sup>. Trois ans plus tard, la *Préface de Cromwell* corrige la position : « Car, bien qu'en aient dit certains hommes qui n'avaient pas songé à ce qu'ils disaient, et parmi lesquels il faut ranger notamment celui qui écrit ces lignes, la langue française n'est point *fixée* et ne se fixera point. Une langue ne se fixe pas. L'esprit humain est toujours en marche, ou, si l'on veut, en mouvement, et les langues avec lui<sup>3</sup>. » Les langues sont en devenir,

---

1. *Océan – Faits et croyances* – Critique, ms. 13 424, f° 133, 149/232, 1858-1860, édition R. Journet, *Œuvres complètes*, dir. J. Seebacher et G. Rosa, Laffont, « Bouquins », 1985 et 2002, vol. « Océan », p. 167. Cette édition des *Œuvres complètes* sera dorénavant « Bouquins ».

2. Préface de 1824, note de l'édition originale des *Nouvelles Odes*, « Bouquins », vol. « Poésie I », p. 61. Hugo souligne.

3. Hugo souligne. *Préface de Cromwell*, édition A. Ubersfeld, « Bouquins », vol. « Critique », p. 30.

Hugo ne reviendra jamais sur cette conviction, qu'il placera tout au contraire au centre de sa réflexion et de son projet poétiques. Devenir essentiellement lexical, la paix étant déclarée à la syntaxe<sup>4</sup>, au « sens grammatical de la langue »<sup>5</sup>. L'Histoire des langues est dans leurs mots, qui changent et doivent changer. Il peut certes y avoir des différences de vitesse entre les langues dans leurs évolutions (celle de l'argot suit le rythme effréné de la fuite des hommes qui le parlent<sup>6</sup>, celle du patois anglo-normand est ralentie par l'insularité<sup>7</sup>) ; toutes se transforment, si l'on met à part certains idiomes spéciaux, hors l'Histoire, comme la langue de la vénerie, qui, note Hugo, n'a pas changé depuis le seizième siècle<sup>8</sup> ; toutes changent avec le temps qu'elles expriment : « Toute époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les mots propres à ces idées<sup>9</sup>. »

Ce processus toujours inachevé de la formation des langues relève prioritairement du travail des écrivains. Leur tâche est de forger leur style, qui imposera sa marque à la langue de leur temps. La langue est essentiellement une création individuelle, et littéraire – la révolution linguistique, en laquelle consiste avant tout dans « Réponse à un acte d'accusation »<sup>10</sup> la révolution romantique, est l'œuvre du poète, non du peuple, et le style, par quoi se forge la langue en sa forme nouvelle, « le style a une chaîne, l'idiosyncrasie »<sup>11</sup>. L'argot, dans *Les Misérables*, est certes une création collective, mais aussi « littéraire »,

---

4. « Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*, I, 7, « Bouquins », vol. « Poésie II », p. 266.

5. « But de cette publication », texte liminaire de *Littérature et philosophie mêlées*, p. 55. L'ensemble du développement sur l'histoire de la langue française se situe p. 52-55, édition A.R.W. James, « Bouquins », vol. « Critique ».

6. « L'argot étant l'idiome de la corruption, se corrompt vite. En outre, comme il cherche à se dérober, sitôt qu'il se sent compris, il se transforme. [...] Tous les mots de cette langue sont perpétuellement en fuite comme les hommes qui les prononcent. » (*Les Misérables*, IV, 7, 2, « Bouquins », vol. « Roman II », p. 783)

7. « [Ce patois] éclaire de sa lueur obscure, mais profonde, les origines de la langue française. » (*L'Archipel de la Manche*, [XVI], « Bouquins », vol. « Roman III », p. 28)

8. « La langue de la vénerie n'a pas changé. Elle est aujourd'hui ce qu'elle était au seizième siècle. On crie encore pour lancer les chiens : *Voileci allais ! Voileci fuyant !* » (*Choses vues – Journal de ce que j'apprends chaque jour*, septembre 1846, édition J.-Cl. Nabet, C. Raineri, G. Rosa, C. Trévisan, « Bouquins », vol. « Histoire », p. 604). On retrouvera le même idiotisme dans le développement sur les langues spéciales au début du livre de « L'argot » des *Misérables*.

9. *Préface de Cromwell*, éd. citée, p. 30.

10. *Les Contemplations*, I, 7.

11. [« Les traducteurs »], dans *Proses philosophiques de 1860-1865*, édition Y. Gohin, « Bouquins », vol. « Critique », p. 632.

et animée par un poète, Villon. L'enrichissement des langues, dit Hugo dans [« Les Traducteurs »] est l'œuvre du génie – « les grands écrivains sont les enrichisseurs des langues »<sup>12</sup>.

Elle est aussi l'œuvre de ces écrivains plus humbles que sont les traducteurs, parce que « dans toute traduction il y a de l'amalgame », et que « les transformations de langues ont besoin d'une mixture préalable »<sup>13</sup> : les langues demandent pour vivre et se rénover de se mêler. La pensée linguistique hugolienne rejoint sa pensée poético-politique : pas de vie sans mise en contact, communication, hybridation, « mixture ». Mixture de la langue aux langues spéciales que tout à la fois elle contient et exclut, mixture des langues vivantes et des langues mortes, mixture internationale des idiomes. L'hybridation a fait la vie des langues – ce dont témoignent partout dans l'œuvre les étymologies. Et elle continue, à travers la pratique hugolienne de l'hybridation de la langue française par ses « langues spéciales » (argot, patois, jargons), et par les langues européennes : tout le roman de *L'Homme qui rit* s'émaille de vocables anglais, comme auparavant toutes *Les Orientales* étaient envahies de termes orientaux, et cela non seulement par son souci de « couleur locale », mais du fait que Hugo entend prolonger la longue Histoire de « mixture » qu'est l'Histoire des langues. Dans cette perspective, les langues n'ont pas à être rendues à leur pureté première : elles sont toujours mêlées, fécondées les unes par les autres, mises en mouvement par leurs rencontres. La révolution opérée par les « terroristes » que sont le « démagogue horrible et débordé » de « Réponse à un acte d'accusation » et ses compagnons romantiques est une libération, mais aussi et d'abord un mélange, – « tempête au fond de l'encrier »<sup>14</sup>. Mêler – le mot est employé deux fois dans le poème –, troubler, bondir « hors du cercle », effacer les frontières, décroquer les mots parqués en castes, pour mettre « tout en branle »<sup>15</sup>. Car « les croisements ne sont pas moins nécessaires pour la pensée que pour le sang »<sup>16</sup>. Les langues sont par nature ouvertes, ouvertes à une altérité tout autant interne qu'externe, et du fait de cette ouverture, en mouvement.

L'esprit humain poursuit son chemin dans le mouvement des langues, la succession des idiomes, sans solution de continuité. « Un

---

12. *Ibid.*, p. 632.

13. *Ibid.*, p. 634.

14. *Les Contemplations*, I, 7, éd. citée, p. 265.

15. *Ibid.*, p. 267.

16. [« Les Traducteurs »], éd. citée, p. 631.

idiome ne se défait qu'en en faisant un autre, quelquefois plusieurs autres. Une gestation se mêle à son agonie. Pour de certains insectes, la mort est une ponte. Il en est de même pour les langues<sup>17</sup>.» Le modèle organique permet de penser la langue à la fois dans sa synchronie et sa diachronie, et d'intégrer dans le continuum de cette diachronie la discontinuité : la mort travaille au devenir, au processus infixe de décomposition et de recomposition qu'est la vie. Quand une langue agonise, explique Hugo dans [« Les traducteurs »]<sup>18</sup>, alors se greffe sur son corps malade, sénile, épuisé, un « demi-idiome, peu organisé, embryonnaire », un idiome « parasite », qui se nourrit de lui, l'exténue pour vivre. « Ainsi le roman épuise le latin ». L'idiome embryonnaire, « l'idiome parasite » ne peut cependant trouver en lui-même l'énergie de son développement : « C'est ainsi qu'à l'heure où le latin expire, le roman se décompose, et alors la place est faite à de nouvelles langues complètes et viables, filles de la grande aïeule morte, et l'on voit poindre sur le même sol l'italien, et au sud l'espagnol, et au nord le français. La pensée humaine, pourvue de nouveaux organes, peut maintenant reprendre la parole. » L'idiome du Moyen Âge, le roman, est un « avorton » : en lui la « pensée humaine » fait silence ; mais cet avorton est un embryon : en son silence, la pensée humaine se prépare à reprendre la parole. Comédie de la mort : du grotesque, du « monstre », du « petit, informe, difforme », oeuvrant à la prochaine renaissance, au triomphe en attente des nouvelles langues de l'esprit humain – « remarquable phénomène métaphysique qui veut être étudié », commente Hugo.

L'aspect proprement historique du phénomène est tout aussi remarquable : l'Histoire des langues fait du Moyen Âge un temps strictement négatif, le temps du travail du négatif, un entre-langues, sans idiome pleinement constitué. Excroissance parasitaire, il est l'instrument extérieur de la génération des nouvelles langues, « filles » du latin, non un chaînon dans cette filiation.

Que le français date du seizième siècle : de la renaissance de l'antiquité, de l'hybridation du latin, du grec et du français, du ressourcement à l'origine, du renouvellement de la langue vivante par les langues mortes. Car la vie des langues tient à sa source, jusqu'à parfois la rejoindre. C'est même la spécificité des langues, qui distingue leur devenir du cours naturel des choses : « Les fleuves ne reviennent jamais à leur source ; les mots y reviennent parfois : après un assez long circuit du sens propre au sens figuré et du sens figuré au

---

17. *Ibid.*, p. 633.

18. *Ibid.*, p. 634.

sens propre, il leur arrive parfois de rentrer dans leur étymologie<sup>19</sup>. » Le retour à l'étymon est retour du mot à son sens propre, à sa clarté, transparence et lumière. FIAT LUX, tel est le nom du mot premier, de la première parole d'Adam dans la réécriture hugolienne de la Genèse et de l'Évangile de Jean<sup>20</sup>. La décadence des langues n'est rien d'autre fondamentalement que l'éclipse progressive de cette clarté originelle des mots.

Les langues, explique Hugo dans [« Les Traducteurs »], ne meurent pas de « l'introduction des idées nouvelles », mais du temps qui les détache de leurs origines : de l'obscurcissement graduel de la transparence qui originellement lie le mot à son étymon, la graphie à sa racine. Les langues meurent quand « la logique de la langue s'altère, les analogies s'effacent, les étymologies cessent de transparaître sous les mots, une orthographe vicieuse attaque les racines irrévocables, de mauvais usages malmènent ce qui reste du bon vieux fonds de l'idiome ». Elles se décomposent d'abord par ce qui les unit le moins fortement à leur origine, les voyelles, la chair des mots, et puis par leur squelette, ces consonnes « qui plus tard aideront à retrouver leur étymologie ». Quand l'ossature consonantique de leurs étymons a disparu, alors les mots se désagrègent.

Cette philosophie relativement tardive de l'histoire des langues rend compte rétroactivement des positions prises par Hugo face à la modernisation de la langue française, très concrètement, dans sa pratique d'académicien, témoin critique de la réforme de l'orthographe que tente de constituer l'Académie française depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Un fragment de *Choses vues* mérite à cet égard d'être cité *in extenso* :

ACADÉMIE FRANÇAISE – SÉANCE D'HIER 23 NOVEMBRE 1843

M. NODIER. – L'Académie, cédant à l'usage a supprimé universellement la consonne double dans les verbes où cette consonne suppléait euphoniement le *d* du radical *ad*.

MOI. – J'avoue ma profonde ignorance. Je ne me doutais pas que l'usage eût fait cette suppression et que l'Académie l'eût sanctionnée. Ainsi on ne devrait plus écrire *atteindre*, *approuver*, *appeler*, *appréhender*, etc., mais *ateindre*, *aprouver*, *apeler*, *apréhender*. Si

19. *Océan – Faits et croyances*, ms. 13 424, f° 39, 115/127, vers 1835, éd. R Jourmet, « Bouquins », vol. « Critique », p. 153.

20. *Les Contemplations*, I, 8, éd. citée, p. 271.

l'Académie et l'usage décrètent une pareille orthographe, je déclare que je n'obéirai ni à l'usage ni à l'Académie.

M. COUSIN. – Je ferai observer à M. Hugo que les altérations dont il se plaint viennent du mouvement de la langue, qui n'est autre chose que la décadence.

MOI. – M. Cousin m'ayant adressé une observation personnelle, je lui ferai observer à mon tour que son opinion n'est à mes yeux qu'une opinion, et rien de plus. J'ajoute que selon moi, *mouvement de la langue et décadence* sont deux. Rien de plus distinct que ces deux faits. Le mouvement ne prouve en aucune façon la décadence. La langue depuis le jour de sa première formation est en mouvement ; peut-on dire qu'elle est en décadence ? Le mouvement c'est la vie ; la décadence c'est la mort.

M. COUSIN. – La décadence de la langue française a commencé en 1789.

MOI. – A quelle heure, s'il vous-plaît ? <sup>21</sup>

Dans la discussion, Hugo ne joute pas avec Nodier, l'étymologiste cratylien du *Dictionnaire des onomatopées*, défenseur militant de la vieille graphie « française », mais avec Cousin, le Cousin toujours « jordonna[ant] et jargonna[nt] à propos de “la langue du grand siècle” » et de sa décadence actuelle<sup>22</sup>, qui croit, à tort, le repousser dans ses retranchements : la vie de la langue, son mouvement, son énergie, sont pensés par Hugo en termes de ressourcement, de rattachement de l'idiome à ses origines, du mot à sa racine. Or ce rattachement est, on l'a vu, consonantique, mais il est aussi et surtout, dans la pensée de Hugo, graphique. Le cratylisme hugolien fait communiquer les lettres de l'Homme et celles de la Nature, « alphabet des grandes lettres d'ombre »<sup>23</sup>. Ainsi, dans ce brouillon de 1846-1847 :

Ne pourrait-on pas [un mot oublié] que les voyelles existent pour le regard presque autant que pour l'oreille et qu'elles peignent des

21. *Choses vues – Le temps présent I*, éd. citée, pp. 837-838.

22. « A l'Académie, en 1844, un jour que M. Cousin jordonnait et jargonait à propos de la 'langue du grand siècle', M. Royer-Collard l'interrompt : – La langue du dix-septième siècle ! il n'y a ici qu'un homme qui la sache, c'est Monsieur Victor Hugo. Quel dommage qu'il ne veuille pas s'en servir !

Je répondis :

– Monsieur Royer-Collard, je sais en effet la langue du dix-septième siècle, mais je préfère la langue du dix-neuvième. Je ne pense, ni ne parle le passé. »

*Océan – Moi, l'amour, la femme*, « Moi prose », ms. 13 420, f° 19, vers 1860, éd. citée, p. 265.

23 *Les Contemplations*, I, 13, éd. citée, p. 279.

couleurs ? On les voit. *A* et *i* sont des voyelles blanches et brillantes. *O* est une voyelle rouge. *E* et *eu* sont des voyelles bleues. *U* est la voyelle noire.

Il est remarquable que presque tous les mots qui expriment l'idée de lumière contiennent des *a* ou des *i* et quelques fois les deux lettres<sup>24</sup>.

Suivent trois listes d'exemples, alignés verticalement, dont la troisième en particulier confirme que c'est bien des lettres qu'il s'agit, non des sons : « rayon / rayonner / éclair, / [...] / braise / fournaise », etc... Ce n'est pas tant le mot prononcé que le mot écrit, et le mot écrit tel que précisément il ne se prononce pas, qui maintient présent en lui le temps originaire et continué du Même, du temps où le mot était, est, la chose :

Il y a un *quid divinum* dans le mystère de la formation des langues. Souvent la configuration du mot, la forme et le choix des lettres révèlent pour ainsi dire le soin d'arrangement d'une intelligence préexistante et contient un sens profond visible pour les seuls rêveurs. Y a-t-il rien de plus saisissant quand on l'examine que cet étrange mot Phœbe presque entièrement composé de pleines lunes, de demi-lunes et de croissants ?<sup>25</sup>

Moderniser l'orthographe, la rationaliser en la raccordant à la prononciation d'usage, c'est ainsi doublement amputer la langue : l'amputer de son expressivité originaire, et de son historicité. C'est pourquoi Hugo regrette l'ancienne orthographe du mot « trône », mutilée de son H par les rationalisations du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>26</sup>, comme celle du mot « abyme »<sup>27</sup>, et refuse d'écrire « atteindre ». Moderniser l'orthographe, c'est rendre la langue amnésique. Au reste, Hugo écrit « trône », « abîme », et n'écrit, comme le ferait Nodier, « vers françois » que pour se moquer du rétrograde auquel il s'adresse dans « Réponse à un acte d'accusation »<sup>28</sup>. La langue qu'il entend écrire,

24. *Océan – Faits et croyances* – « Ceci et cela », ms. 13 423, f° 81, 139/175, 1846-1847 ; éd. citée, p. 210.

25. *Océan – Faits et croyances* – *ibid.*, f° 123bis, 110/156, 1846-1848 ; *ibid.*, p. 216-217.

26. Voir *infra* la citation de la note 38.

27. « Je regrette l'Y de l'ancienne orthographe du mot abîme. Car Y était du nombre de ces lettres qui ont un double avantage : indiquer l'étymologie et faire peindre la chose par le mot :

ABYME»

*Océan – Faits et croyances* – « Critique », ms. 13 424, f° 95, vers 1850 ; éd. citée, p. 162.

28. *Les Contemplations*, I, 7, éd. citée, p. 263.

c'est bien la langue du XIX<sup>e</sup> siècle. Une langue moderne, façonnée pour l'avenir, *et* enracinée.

Ou encore sédimentée. La langue est comme la terre, écrit Hugo dans le livre de « L'argot » : une superposition de sédiments, d'alluvions, et comme telle une profondeur à fouiller, creuser, sonder, chaque nouvelle couche d'idiome recouvrant la précédente sans la détruire. La philologie est une géologie :

[...] pour ceux qui étudient la langue ainsi qu'il faut l'étudier, c'est-à-dire comme les géologues étudient la terre, l'argot apparaît comme une véritable alluvion. Selon qu'on y creuse plus ou moins avant, on trouve dans l'argot, au-dessous du vieux français populaire, le provençal, l'espagnol, de l'italien, du levantin, cette langue des ports de la Méditerranée, de l'anglais et de l'allemand, du roman dans ses trois variétés, roman français, roman italien, roman roman, du latin, enfin du basque et du celte. Formation profonde et bizarre. Edifice souterrain bâti en commun par tous les misérables. Chaque race maudite a déposé sa couche [...]. Une foule d'âmes mauvaises [...] sont là presque entières et en quelque sorte visibles encore sous la forme d'un mot monstrueux<sup>29</sup>.

Ce qui est vrai de cette langue tératologique qu'est l'argot l'est aussi de toute langue : en certains points de sa surface affleure tout son passé de « mixture » au plus loin de ses origines. Sapez les premières couches, et tout s'effondre. Toute rénovation de la langue doit en même temps être une conservation de la mémoire de son passé, « en quelque sorte visible ».

D'où, très concrètement, une méfiance à l'égard des dérives jargonantes du néologisme – les « pierres précieuses » recueillies lors des séances parlementaires de la Seconde République en témoignent<sup>30</sup> ; d'où la suspicion à l'égard de la création de mots dans toutes les réflexions théoriques de Hugo sur le devenir des langues – le livre de « L'argot » des *Misérables* faisant seul exception<sup>31</sup> ; d'où

29. *Les Misérables*, IV, 7, 2, éd. citée, p. 781.

30. Citons parmi ces « pierres précieuses » la plus comique, parce qu'elle vient d'un néologue impénitent : « M. DE LAMARTINE (sur les deux chambres) : – Je retrouve partout en France cette même fugitivité, cette même passagèreté, cette même viagèreté ». *Choses vues – Le temps présent* III, 1848 – Septembre, Octobre, éd. citée, p. 1080.

31. Le premier mode de formation de l'argot, qu'évoque en effet Hugo au chapitre « Racines », est celui de « la création directe des mots ». Mais très précisément, ce procédé, loin de faire de l'argot une langue artificielle, le rapproche des langues primitives : « Peindre par des mots qui ont, on ne sait comment ni pourquoi, des

une pratique certes relativement fréquente du néologisme, mais du néologisme plutôt construit sur le radical archaïque – « fulguration » par exemple<sup>32</sup> – que sur le tronc moderne du lexique.

D’où enfin, chez ce prophète de la République universelle, l’absence de toute utopie linguistique, qui serait comparable à la caractéristique leibnizienne ou à l’espéranto, au profit d’une réflexion sur la langue française comme langue de l’avenir, et plus généralement d’une pensée de l’Histoire de la langue comme tradition, ou encore comme processus de novation par involution vers ses racines. Le modèle organique invalide toute utopie artificialiste de la langue de l’avenir. Un mot sans racine, est, on l’a vu, un vocable mort : en son étymon, le mot conserve la souvenir de sa première transparence, de son origine qui le fonde en nature, *et* de son historicité. Le mot est mémoire : espace lisible de sa propre Histoire, il trace en lui-même le mouvement qui le relie à son origine à la fois mystérieuse et jamais perdue – jamais perdue parce que loin d’être un point de fixation, elle contient en elle-même le principe de son devenir. Car l’origine est moins un instant qu’un processus toujours déjà engagé, et le premier mot d’Adam est « l’aîné » de la lumière dans la Genèse que réécrit le poète des *Contemplations*<sup>33</sup>. L’Histoire des langues est un processus de composition-décomposition jamais commencé et toujours déjà là, sans bords, et l’énergie originaire est toujours réinvestie. La langue a toujours déjà commencé, et recommence. « Rien n’est fini » :

... Pour le livre que je veux faire sur la langue primitive. Z lettre mystérieuse. La dernière de l’alphabet. La route est faite. La marche est terminée. *Sedere*. S’asseoir. S’asseoir n’est pas s’endormir. *Zed* devient *sed* et signifie *Mais*... Rien n’est fini<sup>34</sup>.

---

figures. Ceci est le fond primitif de tout langage humain, ce qu’on en pourrait nommer le granit. L’argot pullule de mots de ce genre, mots immédiats, créés de toute pièce on ne sait où ni par qui, sans étymologies, sans analogies, sans dérivés, mots solitaires, barbares, quelquefois hideux, qui ont une singulière puissance d’expression et qui vivent. » (*Les Misérables*, IV, 7, 2 ; éd. citée, p. 782). Sans étymons ni dérivés, hors de la chaîne des temps, ces mots ont la puissance des langues primitives, immédiates à elles-mêmes, étant absolues.

32. *Les Travailleurs de la mer*, II, III, 6, éd. citée, p. 263.

33. Voir ci-dessus note 20.

34. *Océan – Plans et projet* – « Tas de pierre – plans et projets », ms. 24 798, f° 307, 92/149, vers 1875 ; éd. citée, p. 509.

La langue ne va, ne vit qu'enracinée. L'origine est motrice. Et c'est l'archaïsme, plutôt que le néologisme, qui lui donne son mouvement<sup>35</sup>. Ainsi, écrit Hugo dans « But de cette publication », de la langue du XVI<sup>e</sup> siècle, ce limon si riche d'où naît la langue française, embourbé et fécondé par « ces deux langues mortes, la latine et la grecque, [qui] y ont si brusquement vidé leur vocabulaire » ; ainsi de celle du XIX<sup>e</sup> siècle, qui s'est mêlée « à la fange féconde des vieux mots du seizième siècle » :

La langue a été retrempee à ses origines. Voilà tout. Seulement, et encore avec une réserve extrême, on a remis en circulation un certain nombre d'anciens mots nécessaires ou utiles. Nous ne sachons pas qu'on ait fait des mots nouveaux. Or, ce sont les mots nouveaux, les mots inventés, les mots faits artificiellement qui détruisent le tissu d'une langue. On s'en est gardé. Quelques mots frustes ont été refrappés au coin de leurs étymologies. D'autres, tombés en banalité, et détournés de leur vraie signification, ont été ramassés sur le pavé et soigneusement replacés dans leur sens propre.

La langue du XIX<sup>e</sup> siècle est la langue d'une nouvelle renaissance : elle interrompt le cours de la « filtration »<sup>36</sup> de la langue « parfois chargée, bourbeuse et obscure » du XVI<sup>e</sup> siècle par les siècles de Racine et de Voltaire, « fait infuser Ronsard dans cet idiome affadi », se charge des vieux mots de la Renaissance comme cette dernière s'était lestée des vocables antiques.

Ce retour n'est cependant pas un retour au même, ni même un retour à l'époque heureuse où Régnier<sup>37</sup> épurait la langue de Ronsard sans la décolorer, l'affadir, l'émasculer<sup>38</sup>. Les *ricorsi* de la langue

---

35. A faire le décompte, on trouverait en effet sans doute beaucoup moins de néologismes que d'archaïsmes dans le style hugolien.

36. La mise en récit de cette « filtration », d'abord heureuse du temps de Régnier, puis appauvrissante du temps où Boileau et Racine décidèrent « à tort selon nous, pour Malherbe contre Régnier », enfin nécessaire et désastreuse, quand il fallut au grand XVIII<sup>e</sup> siècle philosophique une langue prosaïque, cette mise en récit suit d'assez près celle de *L'Introduction au choix des poésies de Ronsard* de Sainte-Beuve, que Nerval a fait paraître en 1830. Rappelons que Sainte-Beuve lui-même, dans son *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI<sup>e</sup> siècle*, aboutit à une défense et justification de l'épuration malherbienne.

37. « Si les langues se fixaient, ce qu'à Dieu ne plaise, la langue française aurait dû en rester là. C'était une belle langue que cette poésie de Régnier, que cette prose de Mathieu ! » (« But de cette publication », éd. citée, p. 53).

38. Toute l'Histoire de la langue de France, comme de sa littérature, est, jusqu'à la révolution romantique, l'Histoire d'une mutilation, et partout affleure chez Hugo

obéissent à une logique qui n'est pas de restauration, mais de progression, sur le modèle de la croissance de l'organisme vivant, qui tire son énergie de ses racines. Son énergie, et sa clarté, son évidence poétique, les mots rendus à leur sens propre, la raison des choses tirée de celle des mots<sup>39</sup>, les signes retrouvant leurs figures<sup>40</sup>, transparents à eux-mêmes, laissant apparaître le « *quid divinum* » lové en toute langue, le point où elle semble rejoindre le Verbe, dans un présent qui rassemble le plus lointain de son passé mais aussi de son avenir. La rêverie primitiviste est chez Hugo une pensée de l'avenir en germe dans le présent, et toute rupture, toute novation est à la fois retour à l'origine et conservation de tout le passé, de toute la tradition. La langue du XIX<sup>e</sup> siècle « a été retrempee à ses origines », mais tout en conservant l'Histoire qui la sépare de – et la joint à – celle-ci, tirant « mille ressources [...] de la mise en commun du fonds des trois langues qui l'ont précédée et qu'elle multiplie les unes par les autres »<sup>41</sup>. La source est ressource : les origines ne sont pas un point fixe qui riverait la langue dans une immobilité nostalgique, mais un moteur trans-temporel. Le premier mot d'Adam, disant à la lumière qu'il est son aîné, dit qu'il a toujours déjà existé, comme il existe au présent de la réactualisation lyrique de son dire<sup>42</sup>.

Cette formidable retrempe dans les origines est un « progrès » – le mot est employé au début et à la fin du long développement que consacre « But de cette publication » à l'Histoire de la langue française<sup>43</sup>. Progrès dialectique, puisque cette langue, à nouveau poétique comme l'étaient celles de Ronsard et de Régnier, conserve en

---

le lexique de la castration, quelle que soit la date assignée au désastre. Ainsi dans ce fragment d'*Océan* : « Les mots ont une figure. Bossuet écrit thrône, selon cette magnifique orthographe du dix-septième siècle que le dix-huitième a si sottement mutilée, écourtée, châtrée. Oter l'h du *thrône*, c'est en ôter le fauteuil. / H majuscule, c'est le fauteuil vu de face, h minuscule c'est le fauteuil vu de profil » ; *Océan – Faits et croyances* – Critique, ms. 13 424, f° 37, 115/215, 1846, éd. citée, p. 153.

39. « Chose remarquable. – *rex* engendre *regere*, qui engendre *rectum* qui engendre *directum* qui engendre *droit*. Ainsi, étymologiquement, *droit* et *roi* ont la même origine. Les mots donnent souvent la raison des choses. » *Choses vues – Le temps présent*, V, 1849-1851 – Fragments sans date, éd. citée, p. 1246.

40. Voir la citation de la note 38.

41. « But de cette publication », éd. citée, p. 55.

42. Voir note 33.

43. « Sous ce rapport [celui des « questions de forme, de langage et de style »], le progrès est sensible en France depuis dix ans. » (éd. citée, p. 52) ; « Ceci une fois posé et admis, nous croyons que désormais tous les progrès de forme sérieux qui seront dans le sens grammatical de la langue doivent être étudiés, applaudis et adoptés. » (éd. citée, p. 55).

les subsumant « la grâce et la naïveté des allures comme au seizième siècle, la fierté des tournures et la phrase à grands plis comme au dix-septième siècle », « le calme, l'équilibre et la clarté comme au dix-huitième ». Là où la *Préface de Cromwell* pensait la succession des idiomes français, du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles, en termes d'oscillation, discontinuité, substitution<sup>44</sup>, « But de cette publication » introduit un double mouvement, qui permet d'intégrer Révolution et tradition : la langue du XIX<sup>e</sup> siècle rompt avec les précédentes, en se ressourçant dans ses origines, mais pour les conserver, utiliser pour elle-même leurs ressources. Solution non pas éclectique, mais bien dialectique, parce qu'elle passe par la conservation *et* par la rupture – l'engagement polémique contre la langue morte, figée, que professe « certaine école contemporaine » – entendons le néoclassicisme. Cet engagement polémique débouche sur un appel à la jeune génération littéraire : qu'elle travaille, comme elle l'a déjà commencé, le style, cette « clef de l'avenir »<sup>45</sup>. Pas de formation linguistique qui ne soit une création stylistique. Le travail du style, par quoi l'écrivain accède à une connaissance entière de sa langue, pour en relancer le devenir.

L'Histoire de la langue, des langues, si on la compare à l'Histoire globale des phénomènes humains telle que la conçoit Hugo, a ainsi deux particularités essentielles : la première, c'est qu'elle est, patois et argot mis à part, le produit de l'action individuelle. La langue française de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, c'est, selon les textes, celle de Montaigne ou de Ronsard, non de la société dans laquelle ils vivaient. Le collectif n'est pas une force agissante dans la formation des langues, celle-ci étant l'œuvre des grands écrivains, plus accessoirement des traducteurs, non du peuple, ou de l'Homme, et pas même, comme on pourrait s'y attendre, du siècle. La responsabilité du grand écrivain est précisément, à l'inverse, de donner une langue à son temps, en trouvant son style. Cette importance conférée au style rejoint la seconde spécificité des langues dans leur historicité : celle

---

44. « La langue de Montaigne n'est plus celle de Rabelais, la langue de Pascal n'est plus celle de Montaigne, la langue de Montesquieu n'est plus celle de Pascal. Chacune de ces quatre langues, prise en soi, est admirable, parce qu'elle est originale. Toute époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les mots propres à ces idées. Les langues sont comme la mer : elles oscillent sans cesse. A certains temps, elles quittent un rivage du monde de la pensée et en envahissent un autre. Tout ce que leur flot déserte ainsi sèche et s'efface du sol. C'est de cette façon que les idées s'éteignent, que des mots s'en vont. Il en est des idiomes humains comme de tout. Chaque siècle y apporte et en emporte quelque chose. Qu'y faire ? cela est fatal. » *Préface de Cromwell*, éd. citée, p. 30.

45. « But de cette publication », éd. citée, p. 56.

d'être habitée par les traces d'une origine qui est moins un segment temporel, le premier, que la source permanente d'une force en devenir. Cela parce que le style est originalité – création trouvant son origine en elle-même, jouant à chaque mot l'œuvre des grands commencements – ; cela parce que « le style, c'est le mot fait âme ; le style, c'est le langage fait verbe »<sup>46</sup>. Depuis le commencement le mot est le verbe<sup>47</sup>. A charge aux grands écrivains de faire en sorte que les mots de la langue de leur époque continuent à révéler la « toute-puissance immense »<sup>48</sup> de leur indivision. La question philologique est, dans son historicité même, métaphysique. Et vice-versa, la question philologique est, dans sa dimension ontologique, historique.

---

46. *Mes Fils*, édition B. Leuilliot, « Bouquins », vol. « Politique », p. 51

47. Voir le dernier vers de la « Suite » de « Réponse à un acte d'accusation » : « Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu » (*Les Contemplations*, I, 8, éd. citée, p. 271).

48. *Ibid.*, p. 270.



## BIBLIOGRAPHIE

Édition de référence : Victor Hugo, *Œuvres Complètes*, Groupe Hugo [éd.], J. Seebacher et G. Rosa [dir.], Robert Laffont, « Bouquins », 1985, rééd. 2002.

### I. Textes et témoignages de contemporains

Alfred ASSELINE, *Victor Hugo intime*, C. Marpon et E. Hammarion, 1885.

Paul CHENAY, *Victor Hugo à Guernesey. Souvenirs inédits de son beau-frère Paul Chenay*, Félix Juven, 1902.

Jules CLARETIE, *Victor Hugo. Souvenirs intimes*, Librairie Molière, 1902.

Raymond ESCHOLIER, *Victor Hugo raconté par ceux qui l'ont vu*, Stock, « Les grands hommes racontés par ceux qui les ont vus. Figures vivantes », 1931.

François-René de CHATEAUBRIAND, « Du style symbolique », *Le Globe*, 8 avril 1829.

Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Leipzig, Hetzel, 1859.

Théophile GAUTIER, *Notices romantiques* (1874), L'Harmattan, « Les Introuvables », 1993.

Théophile GAUTIER, dans Françoise COURT-PÉREZ, *Théophile Gautier: Victor Hugo*, Champion, 2000.

Abel HUGO, Jean-Joseph ADER, Armand MALITOURNE, *Traité du mélodrame*, Delaunay, Pélicier, Plancher, 1817.

*Le Journal d'Adèle Hugo*, introduction et notes par Frances VERNOR GUILLE, Lettres Modernes-Minard, « Bibliothèque Introuvable », tome I (1968), tome II (1971), tome III (1984), tome IV (éd. Frances Vernor Guille et Jean-Marc Hovasse, 2002).

M<sup>me</sup> [Juana] Richard LESCLIDE, *Victor Hugo intime*, Félix Juven, 1903.

Richard LESCLIDE, *Propos de table de Victor Hugo*, E. Dentu, 1885 (réédité partiellement sous le titre : *Victor Hugo chez lui. Souvenirs insolites de Victor*

*Hugo par son secrétaire particulier*, R. Castells, 1998).

Gustave RIVET, *Victor Hugo chez lui*, M. Dreyfous, 1874.

Léon SECHE, *Le Cénacle de la Muse française, 1823-1827*, Mercure de France, 1908.

Paul STAFFER, *Victor Hugo à Guernesey. Souvenirs personnels*, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1905 (réédité dans *Victor Hugo, Œuvres Complètes*, édition chronologique sous la dir. de Jean Massin, Le Club Français du Livre, 1967-1971, tome XIII).

## II. Linguistique, grammaire, stylistique

ARNAULD et LANCELOT, *Grammaire générale et raisonnée*, introduction de M. Foucault, republication Paulet, 1969.

John Langshaw AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, traduction de Gilles Lane, Seuil, 1991.

Irina BELLERT, « A semantic approach to grammar construction », dans *To honor Roman Jakobson*, La Haye, 1967.

Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, volumes I et II, Gallimard, 1960-1965.

Jean-Claude CHEVALIER, *Histoire de la syntaxe*, Genève, Droz, 1968.

Noam CHOMSKY, *La Linguistique cartésienne*, Seuil, 1969.

Dominique COMBE, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Corti, 1989.

Paul DELBOUILLE, *Poésie et sonorités*, Les Belles Lettres, 1961.

Paul DELBOUILLE, *Poésie et sonorités II - Les Nouvelles recherches*, Les Belles Lettres, 1984.

Jacques DURRENMATT, *Bien coupé mal cousu : de la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 1998.

Jacques DURRENMATT, « Existe-t-il une "ponctuation littéraire" ? », *Champs du signe*, Toulouse, E.U.S., 2002.

Oswald DUCROT et Jean-Marie SCHAEFFER, article « Temps dans la langue », *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1995.

Oswald DUCROT, « Logique et langage », *Langages*, 2, juin 1966.

Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les Actes de langage dans le discours, théorie et fonctionnement*, Nathan, 2001.

Louis HJELMSLEV, « La catégorie des cas », *Actajutlandica*, 1935 et 1937.

Pierre LE GOFFIC, « Que l'imparfait n'est pas un temps du passé », *Points de vue sur l'imparfait*, textes présentés par P. Le Goffic, Centre de Publications de l'université de Caen, 1986.

Philippe MARTINON, *Les Strophes*, Champion, 1912.

Jean MOLINO et Joëlle GARDES-TAMINE, *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome 2, *De la strophe à la construction du poème*, PUF, 1988.

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

Richard OHMANN, « Speech Acts and the Définition of Literature », *Philosophy and Rhetoric*, 4, n° 1, 1971.

Nicolas RUWET, *Introduction à la grammaire générative*, Paris, 1967.

Tzvetan TODOROV, « Le sens des sons », *Romantisme*, 1972, n° 11.

### **III. Histoire littéraire, poétique, esthétique, philosophie**

ALAIN, *Système des beaux-arts* [1926], Gallimard, 1993.

Roland BARTHES, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *L'Obvie et l'obtus*, Seuil, 1982.

Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil (1953), rééd. « Points », 1972.

Henri BERGSON, *Matière et mémoire. Essais sur la relation du corps à l'esprit* (1939), PUF, 1985.

Henri BERGSON, *La Perception du changement* (1911), repris dans *La Pensée et le mouvant* (1934), PUF, 1959.

Georges CESBRON et Laurence RICHER (éd), *La Réception du latin du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Presses de l'université d'Angers, 1996.

Michel FOUCAULT, *L'Ordre du discours (Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970)*, Gallimard, 1990.

Pierre FRANTZ, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle*, PUF, 1998.

Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.

Gérard GENETTE, *Figures III*, Seuil, 1972.

Gérard GENETTE, *Mimologiques*, Seuil, 1976.

Emmanuel GODO, *Histoire de la conversation*, PUF, 2003.

Pierre LAFORGUE, *L'Eros romantique, Représentations de l'amour en 1830*, PUF, 1998.

- Pierre LARTHOMAS, *Le Langage dramatique*, PUF, 1980.
- Vincent LAISNEY, « Choses dites: histoire littéraire de la parole au XIX<sup>e</sup> siècle », *R.H.L.F.*, n° 3, 2003.
- Philippe HAMON, *Expositions, Littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, José Corti, 1989.
- Philippe HAMON, *Imageries, Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, José Corti, 2001.
- Marie-Pierre LE HIR, *Le Romantisme aux enchères. Ducange, Pixérécourt, Hugo*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1992.
- Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme*, Verdier, 1982.
- Florence NAUGRETTE, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Seuil, 2001.
- Julia PRZYBOS, *L'Entreprise mélodramatique*, José Corti, 1987.
- Paul RICOEUR, *Temps et récit*, Seuil, volume I, 1983.
- Arnaud RYKNER, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, José Corti, 1996.
- SAINT-AUGUSTIN, *Les Confessions*, traduction J. Trabucco, Garnier-Flammarion, 1964.
- Emilio SALA, *L'opéra sema canto. Il mélo romantico e la nascita della colonna sonora*, Venise, Marsilio, 1995.
- Karlheinz STIERLE, « Identité du discours et transgression lyrique », traduit par Jean-Paul Colin, *Poétique*, novembre 1977, n° 32.
- Jean-Jacques THOMAS, « Littérature populaire/langue populaire », *Poétique*, n° 37, 1979.
- Jean-Marie THOMASSEAU, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de « Coelina » (1800) à « l'Auberge des Adrets » (1823)*, Service de reproduction des thèses, université de Lille III, 1974.
- Jean-Marie THOMASSEAU, *Le Mélodrame*, PUF, 1984.
- Jean-Marie THOMASSEAU, « Dialogues avec tableaux à ressorts. Mélodrame et drame romantique », *Europe*, n° 703-704, novembre-décembre 1987.
- Anne ÜBERSFELD, *Le Drame romantique*, Belin, 1993.
- Alain VAILLANT (dir.), « L'Antiquité », *Romantisme*, 2001, n° 113.
- Cari VETTERS, *Temps, aspect et narration*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1996.
- Michel VINAVER, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Actes Sud, 1993.
- Harald WEINRICH, *Le Temps* [Stuttgart, 1964], Seuil, 1973.

Michel WINOCK, *Les Voix de la liberté. Les écrivains engagés du XIX<sup>e</sup> siècle*, Seuil, 2001.

#### IV. Études hugoliennes

Jean-Louis BACKES, « Les fantômes de la langue parlée (Scribe, Victor Hugo, Maeterlinck) », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2000.

Olivier BARA, *Parole de gueux et prose de la vie : Mille francs de récompense*, dans *Année Victor Hugo* 01, Eurédit, 2002.

Patrice BAZIN, *Les Niveaux de langue dans l'œuvre romanesque de Victor Hugo*, Thèse de doctorat, Paris IV, sous la direction de Pierre Larthomas, 1987.

Roger BELLET, « Ordre et révolution onomastiques dans *Quatrevingt-treize* », *Europe*, mars 1985.

Arnaud BERNADET, « Blanc, reprise, suspens - La qualité de la voix dans *La Légende des siècles* », dans *Styles: langue, histoire, littérature*; sous la direction de Franck Neveu, SEDES, « Agrégations Lettres/Langue française », 2001.

Eric BORDAS, « Les Détournements de l'écriture du "je" dans *Les Misérables* », *L'Information grammaticale*, 1994, n° 10.

Frank Paul BOWMAN, « The Intertextuality of Victor Hugo's *Le Dernier Jour d'un condamné* », dans Warren Motte et Gerald Prince [éd.], *Alteratives*, Kentucky, Lexington, French Forum publishers, 1993.

Jean BRUHAT, « Victor Hugo, historien du Deux-Décembre », dans Victor Hugo, *Œuvres Complètes*, édition chronologique sous la dir. de Jean Massin, Le Club Français du Livre, 1967-1971, tome VIII.

Charles BRUNEAU, « La génération de 1820 : Victor Hugo », « Souffles nouveaux, Couleurs locales, Victor Hugo », « L'École Nouvelle: les tempéraments: Victor Hugo », « La "Préface de *Cromwell* » », « La langue de la poésie. Victor Hugo », « L'argot des malfaiteurs. Victor Hugo », *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, sous la dir. de Ferdinand Brunot, Armand Colin, 1906-1973, tome XII (1948).

Charles BRUNEAU, « Hugo "visionnaire" », « Victor Hugo et la grammaire », « Victor Hugo prosateur », *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, sous la dir. de Ferdinand Brunot, Armand Colin, 1906-1973, tome XIII (1953).

Gabrielle CHAMARAT-MALANDAIN, « Voix et parole du peuple dans *Quatrevingt-treize* », dans *Révolution française, peuple et littératures. Images du peuple révolutionnaire. Théâtralité sans frontière*. Actes du XXII<sup>e</sup> Congrès de la Société française de Littérature générale et comparée (Nantes-Angers 1989), textes recueillis par André Peyronie, Klincksieck, « Actes et colloques », n° 30, 1991.

David CHARLES, *La Pensée technique de Victor Hugo*, PUF, 1997.

David CHARLES, « Langues nationales, "idiomes" et "langues spéciales" dans les romans de Victor Hugo », dans *Paul-Louis Courier et la traduction - Des littératures étrangères à l'étrangeté de la littérature*, actes du colloque international de Tours, recueillis et présentés par Paule Petitier, Tours, université François Rabelais, 1999.

Ludmila CHARLES-WURTZ, *Poétique du sujet lyrique*, Champion, 1998.

Mohamed CHETOUÏ, *Métrique et syntaxe dans Les Contemplations de Victor Hugo*, Thèse de doctorat, Presses universitaires du Septentrion, 1997.

Jacques DURRENMATT, « Styles sublime et anti-sublime dans "Sultan Mourad" (*La Légende des siècles*) », dans *Styles: langue, histoire, littérature*; sous la direction de Franck Neveu, SEDES, « Agrégations Lettres/Langue française », 2001.

Jacques DURRENMATT, « Modernité hugolienne de l'enjambement » dans *La Légende des siècles* de Victor Hugo », dans *Les sombres assonances de l'histoire*, textes réunis par José-Luis Diaz, SEDES, 2002.

Jean GAUDON, « Sur *Hemani* », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 35, mai 1983.

Jean GAUDON, « *L'Homme qui rit* ou la parole impossible », dans *Information littéraire (L)* n° 36, 5, 1984.

Pierre GEORGEL [dir.], *La Gloire de Victor Hugo*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1985.

Delphine GLEIZES, « Mirabeau : parole et révolution (Hugo, Lamartine, Michelet) », dans *Écriture/Parole/Discours: Littérature et rhétorique au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction d'Alain Vaillant, Saint-Etienne, Editions Printer, 1997.

Yves GOHIN, « Présentation » de *Mangeront-ils?*, dans Victor Hugo, *Œuvres Complètes*, édition chronologique sous la dir. de Jean Massin, Le Club Français du Livre, 1969, tome XIII.

Yves GOHIN, « Le renouvellement de l'alexandrin dans le théâtre de Hugo », Catalogue de l'exposition *Voir des étoiles. Le théâtre de Victor Hugo mis en scène*, Paris-Musées/Actes Sud, 2002.

Michel GRIMAUD, « Compétence narrative et nom propre, dans *L'Homme qui rit* » ou *La parole monstre de Victor Hugo*, SEDES, « Société des études romantiques », 1985.

Jean-Marc HOVASSE, *Victor Hugo, tome I, « Avant l'exil »*, Fayard, 2001.

Jean-Pierre JOSSUA, « Langage de la transcendance dans la littérature (Victor Hugo, J. Grojean, Ph. Jaccottet, Y. Bonnefoy) », dans *Études*, 1992.05.

Hervé LACOMBE, « Histoire d'une admiration : Bizet et Victor Hugo », dans

André Guyaux et Sophie Marchai (dir.), *La vie romantique. Hommage à Loïc Chotard*, actes du colloque des 2 et 3 juin 2000, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2003.

Pierre LARTHOMAS, « Victor Hugo linguiste », *Le Génie de la forme. Mélanges de langue et de littérature offerts à Jean Mourot*, Presses universitaires de Nancy, 1982 (XV).

Jean MASSIN, « Présentation » de *Welf, castellan d'Osbor*, dans Victor Hugo, *Œuvres Complètes*, édition chronologique sous la dir. de Jean Massin, Le Club Français du Livre, tome XIV, 1970.

Jean MAZALEYRAT, « Victor Hugo et l'art de l'invective. À propos d'un passage des *Châtiments* ("Splendeurs", III, VIII) », *Études de langue et de littérature française offertes à André Lanly*, Publications de l'Université de Nancy, 230, 1980 (XVI).

Henri MESCHONNIC, « Problèmes du langage poétique de Victor Hugo », *Linguistique et littérature, Colloque Cluny*, « La Nouvelle critique », n° spécial, 1968.

Henri MESCHONNIC, *Pour la poésie IV. Écrire Hugo*, Gallimard, 1977.

Henri MESCHONNIC, « Ce que Hugo dit de la langue », *Romantisme*, n° 25-26, 1979.

Henri MESCHONNIC, « Hugo et le langage », *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Maisonneuve et Larose, 2002.

Claude MILLET, *Le Mur des siècles. La représentation de l'histoire dans la Nouvelle Série de la Légende des Siècles*, thèse de doctorat sous la dir. de Guy Rosa, Paris VII, 1991.

Georges MOUNIN, « Victor Hugo et le langage », dans Victor Hugo, *Œuvres Complètes*, édition chronologique sous la dir. de Jean Massin, Club Français du Livre, tome X, 1969. Repris dans *Sept poètes et le langage. Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, André Breton, Paul Eluard, Francis Ponge, René Char, Victor Hugo*, Gallimard, 1992.

Florence NAUGRETTE, « Chutes et pointes dans les *Petites Épopées* », dans *La Légende des Siècles. Les sombres assonances de l'histoire*, actes du colloque de Paris VII, réunis par José-Luis Diaz, SEDES, 2001.

*Pour une métrique hugolienne*, textes de Ténint, Aae, Martinon, introduction de Michel Grimaud, Minard, « Reprint Erudition poche », 1992.

Robert RICATTE, « Style parlé et psychologie », dans *Hommage à Victor Hugo*, Université de Strasbourg, 1962.

Graham ROBB, *Victor Hugo*, New York et Londres, W.W.Norton, 1997.

Guy ROSA, « Vers brisés, comédies cassées. Sur l'emploi du vers dans le "second théâtre" de Hugo », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 2-3, 1993.

Guy ROSA, « Essais sur l'argot : Balzac (*Splendeurs et misères des courtisanes*) et

Hugo (*Les Misérables*) », dans *Hugo. « Les Misérables »*, dir. Pierre Brunel, Mont-de-Marsan, éditions Inter-Universitaires, 1994.

Guy ROSA, « Hugo et l'alexandrin de théâtre aux années 30 : une question secondaire », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 52, mai 2000.

Emilio SALA, « Drame, mélodrame et musique: Victor Hugo à la Porte-Saint-Martin », dans *Mélodrames et romans noirs*, textes réunis et présentés par Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard, Presses universitaires du Mirail, 2000.

Jacques SEEBACHER, « La prise à partie de Louis-Napoléon », *Romantisme*, n° 60, 1988.

Jacques SEEBACHER, « Envers du langage, envers de la société dans le roman hugolien », dans *La Lecture sociocritique du texte romanesque*, actes du colloque de Toronto en novembre 1972, éd. Graham Falconer et Henri Mitterand, Toronto, Samuel Stevens, Hakkert and Co, 1975.

Agnès SPIQUEL, « La parole misérable », dans *Victor Hugo. Les Misérables. La preuve par les abîmes*, actes du colloque d'agrégation du 3 déc. 1994, textes réunis par José-Luis Diaz, SEDES, « Romantisme. Colloques », 1995.

Pierre TABOURET, « Origine et nature des rythmes poétiques de la langue française. Hommage à Victor Hugo », *Triades*, 1985/4986.

Thomas Stephanov THOMOV, *Victor Hugo et le Moyen Age. Contribution à l'étude du Moyen Age dans la langue et le style de Victor Hugo*, Sofia, Imprimerie de la Cour, 1921.

Anne UBERSFELD, *Le Roi et le bouffon*, José Corti, 1974 (rééd. 2002).

Anne UBERSFELD, « Les bons et les méchants », *Revue des Sciences Humaines*, « Le mélodrame », n° 162, 1976.

Anne UBERSFELD, « L'ananké du discours », dans *Hugo le fabuleux*, actes du colloque de Cerisy, [dir]. Jacques Seebacher et Anne Ubersfeld, Seghers, 1985.

Anne UBERSFELD, *Paroles de Hugo*, Messidor, 1985.

Anne UBERSFELD « La parole de l'hypotypose : *Hernani* », dans *Elseneur* 10, n° sp. *Hugo moderne?*, 1995.

Alain VAILLANT, « La latinité hugolienne: bouche d'or et langue morte », dans *La Réception du Latin du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, actes du colloque d'Angers des 23 et 24 septembre 1994, textes réunis par Georges Cesbron et Laurence Richer, Presses de l'université d'Angers, 1996.

Alain VAILLANT, « *Verba hermetica*: Mallarmé, Rimbaud, Hugo », *Romantisme*, n° 95, 1997.

*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.

*Voir des étoiles. Le théâtre de Victor Hugo mis en scène*, catalogue de l'exposition de la Maison Victor Hugo, [dir.]. Danièle Molinari et Odile Blanchette, Paris-Musées, Actes Sud, 2002.

Patricia A. WARD, « Hugo et le mythe de Mirabeau au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Hugo le fabuleux*, actes du colloque de Cerisy, [dir.] Jacques Seebacher et Anne Ubersfeld, Seghers, 1985.

Patricia A. WARD, *The Medievalism of Victor Hugo*, Pennsylvania State University Press, 1975.

Paul ZUMTHOR, « Le Moyen Âge de Victor Hugo », dans Victor Hugo, *Œuvres Complètes*, édition chronologique sous la dir. de Jean Massin, Le Club français du Livre, tome IV, 1972.



## CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL DE CERISY LA SALLE

Le **Centre Culturel International de Cerisy** organise, chaque année, de juin à septembre, dans le cadre accueillant d'un château du XVII<sup>e</sup>, monument historique, des colloques réunissant artistes, chercheurs, enseignants, étudiants, mais aussi un vaste public intéressé par les échanges culturels.

### Une longue tradition culturelle

- Entre 1910 et 1939, Paul Desjardins organise à l'abbaye de Pontigny les célèbres **décades**, qui réunissent d'éminentes personnalités de l'époque pour débattre de thèmes artistiques, littéraires, sociaux, politiques. Entre autres : Bachelard, Curtius, Gide, Groethuysen, Koyré, Malraux, Martin du Gard, Oppenheimer, Sartre, Schlumberger, Valéry, Wells.

- En 1952, Anne Heurgon-Desjardins, remettant le château en état, crée le **Centre Culturel de Cerisy** et, grâce au soutien des « Amis de Pontigny-Cerisy », poursuit, en lui donnant sa marque personnelle, l'œuvre de son père.

- Depuis 1977, ses filles, Edith Heurgon et Catherine Peyrou, ont repris le flambeau et donnent une nouvelle ampleur aux activités du Centre. Les sujets se sont diversifiés, les formules de travail perfectionnées et les installations modernisées.

### Un même projet original

- Accueillir dans un cadre prestigieux, éloigné des agitations urbaines, pendant une période assez longue, des personnes qu'anime un même attrait pour les échanges, afin que se nouent, dans la réflexion commune, des liens durables. Ainsi, la caractéristique de Cerisy, comme de Pontigny autrefois, hors l'intérêt, certes, des thèmes choisis, c'est la qualité de l'accueil ainsi que la convivialité des rencontres, « le génie du lieu » en somme, où tout est fait pour l'agrément de chacun.

- Les propriétaires, qui assurent aussi la direction du **Centre**, mettent gracieusement les lieux à la disposition de l'**Association des Amis de Pontigny-Cerisy**, sans but lucratif et reconnue d'utilité publique, dont le Conseil d'Administration est présidé par Jacques Vistel, conseiller d'État.

### **Une régulière action soutenue**

- **Le Centre Culturel** a organisé plus de 450 **colloques** abordant aussi bien les œuvres et la pensée d'autrefois que les mouvements intellectuels et les pratiques artistiques d'aujourd'hui, avec le concours de personnalités éminentes. Ces colloques ont donné lieu, chez divers éditeurs, à près de 350 **ouvrages**, dont certains, en collection de poche, accessibles à un large public.

- **Le Centre National du Livre** assure une aide continue pour l'organisation et l'édition des colloques. Les **collectivités territoriales** (Conseil régional de Basse Normandie, Conseil général de la Manche, Communauté de communes de Cerisy) ainsi que la Direction régionale des Affaires culturelles, apportent leur soutien au fonctionnement du centre. Ne se limitant pas à son audience internationale, l'Association peut ainsi accueillir un public local nombreux dans le cadre de sa **coopération** avec **l'université de Caen** qui organise et publie plus de deux rencontres annuelles.

**Renseignements:** CCIC, 27 rue de Boulainvilliers, F - 75016 PARIS

Paris (Tél. 0145204203, le vendredi a.m.),  
Cerisy (Tél. 0233469166, Fax. 0233461139)

Internet: [www.ccic-cerisy.asso.fr](http://www.ccic-cerisy.asso.fr); Courriel: [info.cerisy@ccic-cerisy.asso.fr](mailto:info.cerisy@ccic-cerisy.asso.fr)