

Claire MONTANARI

Genèse du poétique chez Hugo : prose et vers dans les fragments

Je voudrais, avant tout, solliciter votre bienveillance, car je vais évoquer ici une étude qui n'est pas encore terminée et pour laquelle, par la force des choses, je manque malheureusement de recul.

J'organiserai mon exposé en deux parties. D'abord j'évoquerai rapidement les étapes du travail que j'ai mené et j'en profiterai pour présenter brièvement les fragments, puis je m'attacherai à étudier quelques exemples particuliers, en suivant, de près ou de loin, le développement de mon mémoire.

L'ensemble des "fragments" constituent un support de travail difficile à commenter. Contrairement aux brouillons, ils ne présentent pas nécessairement de rapport avec les œuvres finies, et sont, la plupart du temps, des textes très courts, souvent inachevés, en vers ou en prose, et parfois en vers et prose - c'est ce qui nous intéressera ici - écrits sur divers supports. Hugo les gardait et s'en servait parfois en les réinsérant dans les textes qu'il était en train d'écrire. Les fragments constituaient en quelque sorte un "réservoir" à inspiration, et étaient raturés ou supprimés par l'auteur lorsqu'ils avaient été utilisés. Leur étude est donc délicate et nécessite une méthode de travail dont je n'étais pas, *a priori*, familière. Il s'agissait de réinventer une méthode d'analyse, car il est bien évident que l'on ne peut mener le même type de commentaire sur des fragments inachevés que sur un poème achevé, voire publié. Tout n'est pas encore voulu par l'auteur, il reste une grande part de spontanéité dans l'écriture, et il faut plus s'attacher au processus de l'écriture qu'à ses procédés.

Je me suis appuyée avant tout sur la collection Bouquins, chez Robert Laffont, tout en consultant les diverses éditions de fragments - l'Imprimerie nationale, Le Club français du livre, Journet et Robert et l'édition de Pierre Albouy dans la Pléiade.

Je tiens à préciser que je n'ai pas abordé la question des fragments dramatiques ; je me suis attachée aux seuls fragments poétiques parce qu'ils impliquent en eux-mêmes un mode d'écriture, celui du vers, et c'est dans cette perspective que la présence de la prose était plus surprenante. Le genre dramatique en lui-même, quant à lui, n'impose pas de mode d'écriture particulier.

Et surtout, je ne me suis tenue qu'aux fragments mêlant vers et prose, ou écrits en prose et réécrits en vers - l'inverse est beaucoup plus rare. Il me faut signaler que les fragments mêlant vers et prose ne constituent pas la majorité des fragments, mais sont cependant loin de faire exception. Il y a en outre des phénomènes, dans d'autres fragments, qui se rattachent au phénomène de la prose et montre que sa présence au cœur des fragments versifiés n'est pas fortuite. C'est le cas des blancs et des points de suspension, par exemple. Tout comme la prose, ils apparaissent avant les vers ou au milieu des poèmes. Ce sujet a donc pour intérêt de montrer que la création poétique chez Hugo n'est pas aussi spontanée qu'on pourrait le croire, et pose la question du rapport entre les deux modes d'écriture.

Les théories de Hugo sur la prose et le vers, ainsi que les développements qu'il consacre à la création poétique sont souvent contradictoires, fantaisistes, et leur offre un caractère un peu mythique. Il invoque souvent la supériorité du vers par rapport à la prose, disant ainsi que la prose constitue "l'ordre sans harmonie", tandis que "Dieu a fait le monde en vers"^[1], mais désignant souvent ses œuvres, en vers ou en prose, par le terme de poésie. Il fait une distinction entre vers et prose, qui, à certains moments, ne semblent pas s'appliquer à son œuvre. L'extrait de l'inventaire notarial de maître Gâtine, établi après la mort de Hugo, que M. Seebacher a relevé, laisse apparaître que Hugo, au moment de sa mort, gardait des chemises constituées de fragments en vers, d'autres de fragments en prose, mais certaines mêlaient les deux. En outre, lorsque Hugo demande en 1846, dans une sorte de testament, que l'on prenne soin de tous les fragments qu'il a laissés, il ne distingue en rien ses écrits en prose de ses écrits en vers : «Le travail qui me reste à faire apparaît à mon esprit comme une mer. [...] Si je meurs avant d'avoir fini, mes enfants trouveront dans l'armoire en faux laque qui est dans mon cabinet [...] une quantité considérable de choses à moitié faites ou tout à fait écrites, vers, prose, etc. - ils publieront tout cela sous ce titre : *Océan*»^[2]. Ce sont les exécuteurs testamentaires de Hugo qui, plus tard, feront le choix de publier *Océan prose* et *Océan Vers*. Cependant, les théories pouvant apparaître contradictoires de Hugo sur la prose et le vers ne sont pas dues de sa part à la répétition de lieux communs. Il me semble, à l'observation des "Fragments", qu'elles sont fondées sur une pratique d'écriture qui est, elle aussi, multiple. M. Rosa m'a souvent laissé entendre, en évoquant mon sujet, que ce dernier provoquerait plus de questions qu'il ne susciterait de réponses. Et malheureusement - ou heureusement - ses prédictions se sont révélées fondées. Mon travail de DEA ne permet pas de trancher le problème, et il semble que la pratique de la prose, lorsqu'elle est mêlée au vers dans les "Fragments", soit double chez Hugo :

- La prose ne joue le rôle que d'un simple instrument au service du vers ; le fait que le passage soit presque toujours de la prose au vers semble indiquer une supériorité du vers sur la prose.
- Mais parfois, la frontière entre les deux modes d'écriture s'efface, ou ils semblent étroitement complémentaires. C'est là ce qui a le plus retenu mon attention.

Mais revenons à ma méthode de travail. Après avoir lu les "fragments" édités, je les ai consultés sur microfilm. D'autres difficultés se sont alors présentées.

- difficultés de lecture, tout d'abord, car certains fragments sont difficilement déchiffrables, et les éditions constituent en cela une aide précieuse.
- difficulté de repérage de la prose et des vers. En effet, la disposition de la prose sur les manuscrits est parfois proche de celle des vers ; il faut donc être attentif et ne pas se fier à l'aspect extérieur d'un fragment. Les éditions de fragments, quant à elles, publient souvent la prose en retrait par rapport au vers, ce qui est pratique, mais qui transcrit pas de façon tout à fait exacte ce qui est véritablement sur le manuscrit.

Après ces différentes lectures, j'ai établi une sorte de classement, de relevé des différents types de prose, en fonction de leur position dans le poème et de leur rôle. J'ai choisi d'opter pour une définition relativement large de la prose ; elle peut sembler simpliste mais constitue un instrument de travail et me permet d'aborder tous les phénomènes : j'ai donc défini la prose comme "tout ce qui n'était pas vers". Il ne s'agit pas d'une définition complètement arbitraire. En effet, les simples notations qui précèdent les poèmes ou qui apparaissent en leur cœur jouent souvent le même rôle que les phrases syntaxiquement achevées.

C'est alors que j'ai commencé à interpréter les fragments, et je les ai d'abord abordés de façon presque intuitive, ce qui a été le point de départ de ma recherche. Je me suis rendue compte, en lisant un certain nombre de fragments mêlant vers et prose, que je les trouvais réussis - tout en étant bien consciente, je le précise tout de suite, qu'il ne s'agissait que de fragments qui n'étaient pas initialement destinés à être publiés tels quels, et qu'il ne s'agissait absolument

pas de leur prêter une esthétique moderne. Néanmoins, il me semblait que cette prose n'apparaissait pas toujours par hasard, et j'ai donc commencé à chercher si sa présence était motivée ou non ; il me semble en tout cas qu'elle est souvent significative : elle révèle quelque chose sur le mode de composition de Hugo.

Après m'être attachée à l'étude d'un certain nombre de fragments, j'ai essayé d'organiser mon travail et j'ai d'abord décidé de classer les fragments en fonction de la disposition de la prose par rapport au vers. En effet, lorsque la prose apparaît au début des poèmes, elle semble servir à lancer le vers ; mais lorsqu'elle surgit en leur centre, elle joue plutôt le rôle d'un relais. Puis j'ai opté pour une étude plus problématisée en axant mon étude sur les différents rôles de la prose et sur les causes et les effets du passage de la prose au vers ou du vers à la prose.

Pour mener à bien ce projet, j'ai d'abord étudié le rôle de la prose dans la construction des fragments versifiés ; il s'agit avant tout d'une fonction pratique. La prose occupe en effet trois fonctions principales :

- elle permet d'amplifier et de structurer le poème
- elle le programme quand elle apparaît sous forme de plan
- et parfois même, elle le corrige.

Cependant, la répartition du vers et de la prose n'est pas seulement fondée sur un rapport pratique ; une étude approfondie d'un certain nombre de fragments semble montrer qu'il y a un rapport entre le contenu du discours et le mode d'écriture employé. Cette hypothèse doit être mise en question et débattue.

Toutefois, cette question du rapport entre le contenu et le mode d'expression utilisé ne résout pas tout, et il convient aussi de s'attacher aux procédés d'écriture qui font le lien entre prose et vers ; la question du rythme est alors fondamentale pour comprendre comment se fait le passage d'un mode d'écriture à un autre.

Attachons-nous d'abord à la question de l'utilité de la prose dans les fragments versifiés.

I - DE L'UTILITE DE LA PROSE POUR L'ECRITURE DU VERS

1/ La prose structure

Dans certains fragments poétiques^[3] de Hugo, la prose semble n'être utilisée que comme un moyen de prendre des notes rapides sans se soucier de la versification. L'écriture y est souvent difficile à déchiffrer, signe de la hâte de l'écrivain et de la spontanéité de la création. La prose, dans cette perspective, permet à l'auteur de ne pas laisser s'enfuir son inspiration, de ne pas être freiné par les contraintes du mètre et de la rime.

Au cœur du poème, la prose n'est parfois là que pour conserver une idée destinée à être développée en vers. Elle est, dans le contexte de la naissance du poème, fond sans forme réelle, écriture spontanée destinée à être travaillée ultérieurement.

C'est le cas par exemple dans ce fragment^[4] :

Riches, le pauvre a droit de manger et de boire.

C'est quand la bouche a faim que l'âme devient noire.

Les petits enfants, les pauvres femmes etc. ne sont pas faits pour ramasser les miettes sous vos tables, etc.

....

Voilà ce que dit la terre, <ce que disent> la mer, le vent

Ce que dit la montagne aux forêts de sapin <[ill.]>

Ce que sur les coteaux redit la vigne mûre,

*Et voilà ce que murmure
Le blé dont on fait le pain.*

Le passage s'amorce sur deux alexandrins parfaitement réguliers, liés par la rime, mais Hugo cesse ensuite d'écrire en vers, sans pour autant modifier la modalité d'énonciation qu'il a amorcée dans les alexandrins. La prose, ici, se situe dans la continuité du vers. Elle n'infléchit pas le thème du discours, mais prépare son amplification ultérieure, et laisse encore toute liberté au poète pour la poursuite future du fragment. La présence des "etc."^[5] signale bien que les formules rapidement jetées en prose sur le papier ne sont en rien figées et sont au contraire destinées à être développées, voire modifiées. Ces quelques mots gribouillés hâtivement ne doivent servir à l'auteur, au fond, qu'à retrouver, lors de la relecture de son ébauche de poème, le même état d'esprit, le même bouillonnement, les mêmes idées, la même inspiration que lorsqu'il a lancé son premier jet sur le papier.

Cet usage de la prose dans la genèse du poème pourrait pourtant inciter le lecteur des "Fragments" à croire que Hugo fait preuve de nonchalance à l'égard du vers - d'autant plus qu'il accompagne le passage en prose de "etc."- et à considérer que le cœur de l'énumération projetée par Hugo ne serait au fond que du remplissage, une sorte de cheville prenant place sur plusieurs vers. Or, ce serait commettre une grave erreur d'interprétation^[6].

En effet, la façon qu'a Hugo de laisser certains passages de ses poèmes en suspens est plutôt le signe de son aisance, de sa facilité à réécrire des vers, à compléter ses poèmes sans s'inquiéter de la contrainte métrique, sans être prisonnier de la versification.

Mais surtout, l'usage de la prose de notations au cœur des ébauches de textes versifiés est révélatrice de la conception qu'a Hugo de la composition du poème. C'est là qu'apparaît tout l'intérêt de s'attacher aux manuscrits des auteurs que l'on étudie. Il s'agit de tenter de déceler, à travers des signes, des indices probants, le mode de composition de l'auteur. L'emploi de la prose au cœur de passages versifiés constitue un signe, un matériau privilégié pour l'analyse de la poétique que Hugo met en œuvre. Il est moins la preuve d'une négligence de la part de l'auteur à l'égard de ce qui constitue le cœur de son poème, que celle d'une attention très fine portée à la structure du poème en lui-même ; cela ne signifie pas que Hugo se désintéresse des passages laissés en prose, mais cela montre l'intérêt qu'il porte aux parties déjà versifiées. Si Hugo, au début de la genèse d'un certain nombre de ses poèmes, en rédige entièrement le début et la fin, mais laisse en suspens le centre du fragment, ce n'est pas parce qu'il délaisse le corps du poème, mais plutôt parce qu'il accorde une importance particulière à son squelette même, à ce qui fonde sa structure, son mouvement, à ce qui produit aussi un effet frappant sur le lecteur. La structure d'ensemble et la disposition des masses précèdent parfois la venue des vers dans leur perfection formelle.

Cependant, le vers, lorsqu'il s'appuie sur des notes en prose, ne suit pas nécessairement, lors de la réécriture, la structure qu'elles dessinaient. Attachons-nous aux fragments mettant en place une prose programmatique, et voyons dans quelle mesure le vers vient modifier ou non le projet initial.

2/ La prose programme

Les projets de poèmes sont souvent très brefs chez Hugo - du moins dans les "Fragments". Il s'agit la plupart du temps de courtes notes, posant quelques jalons précis avant que le poète ne commence à écrire en vers.

Cependant, les notes précédant le poème en tant que tel ne servent pas seulement à lancer l'écriture et à établir une structure précise à réemployer. Leur présence a une influence plus indirecte sur la rédaction du poème qui les suit.

Examinons ce fragment^[7]:

Oreste
Hamlet

*les penseurs, les songeurs -
Dans les fatalités plongeant leur œil farouche,
Ils se montrent entr'eux et le doigt sur la bouche,
Le meurtrier, l'empoisonneur,
Des temps mystérieux ils ouvrent les registres,
Et comparent, Argos, à tes couchants sinistres*

La pâle lune d'Elseneur.

Les vers de ce passage font référence aux deux noms exposés dans le plan qui les précède : Oreste est le “meurtrier”, Hamlet “l’empoisonneur”, Oreste vit à “Argos”, Hamlet à “Elseneur”. Le parallélisme entre les deux personnages est filé dans toute la strophe, et pourtant, ils ne sont pas nommés explicitement. En procédant par allusions, Hugo semble jouer sur l’implicite et faire de son amorce de poème une forme d’énigme. Le plan pose des noms que le poème sous-entend et se charge de faire deviner. Il n’est plus seulement projet initial, il se fait procédé d’écriture. Il inscrit sur la page ce qui ne sera pas dit dans le poème. En ce sens, le texte en vers se fait plus énigmatique que les notes qui président à sa construction, il a pour but de provoquer l’interrogation chez le lecteur.

Sans être nécessairement l’origine d’un jeu d’énigme, le projet d’origine, tout en offrant une structure précise au poème, se transforme légèrement dans le texte poétique et dessine souvent un tableau moins explicite que les notes en elles-mêmes. Ecrire un poème ne signifie pas traduire dans un langage codé, considéré *a priori* comme poétique, une intention qui existait préalablement en prose^[8]. C’est parce que la poésie a pour fonction de susciter l’interrogation chez le lecteur et de le faire participer à la construction du poème.

Très souvent, chez Hugo, les fragments laissent apparaître une distance entre le projet initial en prose et sa réalisation en vers. Ce n’est pas que le vers contredise exactement le projet en prose, mais il semble que ce projet soit souvent oublié ou ne soit pas mené jusqu’à son terme une fois que l’écriture en vers est lancée. Le résumé initial est souvent là pour installer une “atmosphère” propice à un développement qui restera très libre du point de vue de l’inspiration. Il pose le contexte du poème, et laisse le texte s’amplifier et se gonfler à son gré. Les notes préparatoires n’ont, la plupart du temps, qu’un rôle de lancement de l’écriture. L’auteur ne se rend en rien prisonnier de ce qu’il avait prévu avant même de commencer à écrire. Le “processus” de l’écriture, c’est-à-dire l’écriture en train de se faire, ne peut manquer de modifier le “programme”^[9], le plan, le projet. Le “processus”, tout en s’appuyant sur le “programme”, le déborde.

Pourtant, il arrive aussi que la prose, à l’inverse, porte un jugement sur ce qui a été écrit en vers, rectifie des expressions qu’elle juge inabouties et infléchisse le sens des vers qui la précèdent. Elle n’est pas seulement moyen pour lancer le vers : elle peut se faire moyen pour le corriger et l’améliorer.

3/ La prose corrige

Il nous faut, avant toute chose, signaler que les phénomènes de correction du vers par la prose sont assez rares dans les “Fragments” ; il est plus courant bien sûr que certains vers soient corrigés ou remplacés par d’autres vers. Pourtant, le phénomène de la prose de correction existe.

Il arrive toutefois que la correction du vers par la prose pose problème, et que l’on ne sache pas si l’auteur a voulu améliorer ses ébauches de vers par les notes en prose qu’il ajoute, ou s’il considère que le texte conviendrait finalement mieux en prose. On peut par exemple s’interroger sur le phénomène présent dans ce fragment^[10]:

....
*la saison, l'heure, le lieu,
L'éveille [sic], et par instants on y sent passer Dieu.
<<Il expulse l'ordure, il introduit l'âme, est l'instrument mystérieux de la
vie terrestre. On y sent par moments passer Dieu.>>*

Il n'est pas impossible que le vers soit, contre toute attente, à l'origine d'un texte en prose chez Hugo^[11]. Cela remettrait alors en question un certain nombre de croyances sur la supériorité du vers par rapport à la prose, du moins au moment de la genèse de l'œuvre, et ce malgré les affirmations de Hugo qui laissent supposer qu'il valorise le vers par rapport à la prose. Il est alors difficile d'expliquer ce passage - exceptionnel, il est vrai - du vers à la prose. Faut-il vraiment trouver une cause ? Ne peut-on que constater le phénomène sans l'expliquer ? Le passage de la prose vers le vers semble immédiatement plus logique, puisque l'écriture en vers suppose des contraintes plus importantes que l'écriture en prose. La prose peut alors facilement constituer une étape préparant la venue du vers. L'inverse est plus surprenant, mais, au fond, compréhensible. Si Hugo laisse entendre que le vers est supérieur à la prose, il ne lui réserve cependant pas de thème particulier :

Comme poésie, [la langue] est aussi bien construite pour la rêverie que pour la pensée, pour l'ode que pour le drame.^[12]

Vers et proses, *a priori*, sont susceptibles de traiter des mêmes sujets ; le fait de passer d'un mode d'écriture à un autre, de puiser dans des écrits en vers pour écrire en prose, de réécrire en vers ce qui a déjà été écrit en prose peut alors se concevoir, d'autant plus si l'on se rappelle que Hugo a un mode de création essentiellement fragmentaire^[13], utilisant des passages d'un texte pour en nourrir un autre.

La question du rapport entre le thème du fragment et le mode d'écriture employé demande à être approfondie et étudiée de façon plus systématique. C'est ce que nous ferons dans notre seconde partie. La réécriture en prose d'un passage en vers semblait impliquer une absence de distinction thématique entre le vers et la prose. Il s'agira pour nous de vérifier cette hypothèse, voire de la contester.

Voyons comment la prose, utile pour composer et structurer un poème, apparaît dans les fragments versifiés. Rappelons que nombre de fragments versifiés ne bénéficient pas de l'apport de la prose. Il s'agit alors de se demander quelles sont les conditions qui la font apparaître, et surtout s'il y a des thèmes ou des procédés d'écriture qui impliqueraient un passage de la prose au vers ou du vers à la prose, s'il y a réellement des thèmes propres à la prose, et d'autres propres au vers, s'il y a un rapport entre le mode d'écriture employé et le contenu du discours.

II - DU RAPPORT ENTRE MODE D'ECRITURE ET CONTENU DU DISCOURS

1/ Rupture thématique et changement de mode d'écriture

On observe, en étudiant un certain nombre de fragments versifiés, que le passage d'un mode d'écriture à l'autre est souvent dû à la présence d'une rupture au cœur du poème. Attachons-nous d'abord aux fragments qui laissent entrevoir un passage du vers à la prose.

L'intrusion de la prose au cœur du vers peut être le signe d'un changement dans le mouvement du poème, changement que le poète n'est pas en mesure de prendre immédiatement en charge sur un mode versifié. Cette hypothèse ne remet pas en cause le génie de l'auteur, mais apporte un nouvel éclairage sur sa façon d'écrire. Il semble qu'il soit possible à Hugo d'improviser une longue suite d'alexandrins^[14] sans s'interrompre, sans

hésiter, sans raturer, lorsqu'on trouve une certaine unité thématique dans le passage en question ; les choses se compliquent lorsqu'il y a, à l'intérieur même du poème, rupture. Dans ce cas, il peut arriver au poète de s'arrêter, ou de s'appuyer sur des notes en prose pour pouvoir poursuivre son poème et retrouver le rythme du vers. Tout se passe alors comme si l'écriture du poème était un souffle se nourrissant lui-même : lorsque rien ne l'arrête, il continue sur sa lancée ; s'il rencontre un obstacle, il s'interrompt ou tente de le contourner en modifiant son cours. La prose prend en charge l'infléchissement du sens des vers qui précèdent et permet à l'auteur de reprendre son souffle, le souffle de son écriture. Certes il ne s'agit là que d'une hypothèse, peut-être contestable. Il arrive d'ailleurs bien sûr à Hugo d'écrire d'un seul trait une longue coulée de vers contenant en eux-mêmes une rupture thématique ou un changement de ton. Cependant, lorsque l'on s'attache aux seuls fragments versifiés traversés par un passage en prose, on s'aperçoit que cette structure est récurrente, et qu'il est rare que la venue de la prose soit absolument fortuite. Rupture du point de vue de la forme dans le poème, elle est aussi signe d'une rupture dans le processus créateur mené par l'auteur.

On le remarque dans ce fragment^[15]:

Le prêtre :

Seigneur, jadis un homme, ayant la foi pour base, A
Était un temple ouvert à toute sainte extase, A
Où <d'où> votre hymne montait vers les cieux nuit et jour, B
Où d'invisibles voix, qu'il avait en lui-même, C
Vous louaient, Dieu vivant, vous chantaient, Dieu suprême ! C
Où toute idée était un vase plein d'amour ! B
Il croyait. Depuis
les systèmes, les chimères, les passions, les voluptés, etc.
le doute
Ayez pitié de lui -

....

Seigneur, cette grande âme où sont tant de démences, D
Où l'on voit <rampent> aujourd'hui des ténèbres immenses D
Comme les nuits du pôle et les ombres des monts, E
Cette âme est maintenant de rêves <doutes> <terreurs> visitée, F
Comme une cathédrale en ruine, hantée F
Par les spectres et les démons. E

Le poème s'ouvre sur un distique suivi d'un quatrain d'alexandrins, dont les rimes sont embrassées. Le vers suivant semble se situer dans leur continuité, du point de vue du sens. La phrase simple, "il croyait", résume en effet à elle seule l'idée que les six premiers vers avaient développée. Mais la suite du vers, pourtant annoncée par un adverbe, "depuis", est comme avortée. C'est que cet adverbe introduit une rupture, aussi bien temporelle, entre "jadis" et "maintenant", que thématique, puisque tout le système de la foi décrit dans la première strophe est anéanti dans ce qui suit. Ce brusque changement introduit le silence et oblige l'auteur à avoir recours à la prose de notations, avant de pouvoir à nouveau, une fois la transition réalisée, continuer à écrire en vers sur le même schéma que celui de la première strophe.

On trouve aussi, dans un certain nombre de fragments, le phénomène inverse : le thème du poème est parfois posé en prose, puis le vers apparaît lorsqu'il y a rupture du point de vue du sens. Cependant, on ne se trouve pas tout à fait en présence du même cas. Quand la prose apparaissait au milieu d'un texte en vers, c'était parce qu'il y avait une rupture du point de vue du sens, et par là même, une rupture du souffle de l'inspiration du poète. Le phénomène est exactement contraire lorsque l'on passe de la prose au vers. Il y a certes, là encore, rupture

du sens, mais la prose est là, contrairement à tout à l'heure, précisément pour lancer le vers et faire se déployer l'inspiration. Le vers semble - et c'est très surprenant - justement provenir de la négation de la prose, de la négation du thème traité dans le passage en prose.

Examinons ce fragment^[16]:

A Rome

Tandis qu'une foule vulgaire d'hommes sans âme rampe et végète sur le pavé des rues

Des figures de marbre et de pierre et d'airain

Le terme, la statue au geste souverain,

Nymphes, déesses, dieux, formes surnaturelles,

Vivent sur les frontons et conversent entr'elles.

Ici le vers commence justement lorsqu'il y a rupture. On peut aussi remarquer que, dans ce fragment, ce qui relève de l'idéal est écrit en vers, tandis que ce qui se rapporte au vulgaire est écrit en prose. Faut-il en conclure que des thèmes particuliers sont, malgré tout ce que peut dire Hugo, liés au mode d'écriture ? La question mérite d'être étudiée de plus près.

On a vu que les ruptures dans les textes naissants sont parfois prises en charge par un changement de mode d'écriture, par un passage de la prose au vers ou du vers à la prose. Voyons si le contenu même d'un fragment, et non plus seulement sa structure, est susceptible de provoquer l'apparition du vers. Pour cela, nous nous attacherons à des fragments commencés en prose et poursuivis en vers. Il s'agira pour nous de voir dans quelle mesure le genre ou le thème contenu dans le fragment en prose impose à l'auteur un mode d'écriture versifié.

2/ Quand genre poétique ou évocation de la poésie imposent le mode d'écriture

On peut penser que, parfois, la thématique d'un texte en prose amorcé par Hugo le pousse à le transformer en vers. Observons ce fragment^[17]:

Les culs-de-jatte ont jeunes les Maintenons que les grands rois ont vieilles.

D'avance, et c'est peu de <quelque> chose

Scarron fit Louis cocu.

Les culs-de-jatte ont la rose

Les grands rois <et les rois> <les rois ont> le gratte-cul.

<<Scarron, d'avance, étrange chose ! -

Fit Louis quatorze cocu.

Donc les culs-de-jatte ont la rose

Et les grands rois le gratte-cul.>>

Tout se passe ici comme si l'aspect satirique de la phrase en prose - "les culs-de-jatte ont jeunes les Maintenons que les grands rois ont vieilles" - avait mené Hugo à la transformer en épigramme. Le vers permet de jouer, plus encore que la prose, sur les sonorités des mots, et d'augmenter ainsi l'effet satirique voulu par l'auteur. Le troisième vers du premier quatrain commence avec le mot "cul-de-jatte", tandis que le quatrième et dernier vers se termine sur "gratte-cul". Les deux mots ont des sonorités inversées, ils constituent une sorte de chiasme sonore : "cul-de-jatte" / "gratte-cul". Le renversement de la logique des choses - "les culs-de-jattes ont la rose / les grands rois le gratte-cul" - se retrouve aussi dans les sonorités, les unes étant l'inverse des autres. Les vers cultivent ainsi un effet satirique beaucoup plus frappant que dans la phrase en prose qui précédait.

Ce type de phénomène est surtout récurrent dans les fragments satiriques et dans les fragments mettant en place une atmosphère bucolique, peut-être plutôt réservée au vers.

Les fragments qui ont un caractère métapoétique, qui personnifient la poésie et mettent en scène les vers du poète, lorsqu'ils s'amorcent en prose, se terminent très souvent sous un mode versifié. C'est particulièrement visible dans ce fragment^[18]:

O banquiers, usuriers, traineurs de sabres, porte chapes, rhéteurs à tant le sophisme, qui vous dites : à quoi bon l'écrivain ? à quoi bon le poète ? à quoi bon le penseur ?

*mais quand Dante apparaît,
Quand Juvénal surgit, quand Tacite se lève
Armé du style ainsi qu'on est armé du glaive,
Vous vous jetez à terre en criant grâce, vous ne dites plus : à quoi bon ?
Vous vous effarez devant ces faces augustes, et vous vous sauvez, tas de drôles, comme des hiboux devant la foudre.*

Cependant, même si l'hypothèse qui consiste à relier thème évoqué et mode d'écriture est séduisante, il convient de rappeler qu'elle ne fonctionne pas toujours. Certes, elle s'applique à un grand nombre de fragments dont on ne peut faire la liste ici, mais en aucun cas ne fonctionne comme une loi générale.

Il faut souvent aller chercher le lien entre prose et vers dans des procédés d'écriture plutôt que dans de simples thématiques.

Observons par exemple ce fragment^[19]:

Leur candeur sauve les grandes âmes. La blancheur les protège. Est-ce que la neige ne se risque pas sur le volcan ? La lave la connaît et ne lui fait pas de mal.

*<<protège
Un volcan n'est-il pas d'accord avec sa neige ?>>*

Il semble que ce soient les mots mêmes du fragment en prose qui ont incité Hugo à le réécrire en vers. En effet, la proximité, dans le passage en prose, des mots "protège" et "neige", ne pouvait manquer de faire songer à des rimes et a conduit l'auteur à réécrire le passage en vers. Les deux mots sonorement voisins sont devenu rimes dans le passage versifiés.

Ce passage de la prose au vers dû à la rime est malheureusement le seul que j'ai trouvé dans les "Fragments".

La question du thème est donc importante ; elle implique souvent le passage d'un mode d'écriture à un autre, mais elle n'est pas en soi déterminante et s'accompagne d'un certain nombre de phénomènes qu'il nous faut étudier. On ne peut souvent que constater le passage du vers à la prose ou de la prose au vers, sans pouvoir lui trouver de cause certaine. Cependant, il est intéressant de se pencher sur un phénomène particulier, celui du rythme, qui n'explique pas le passage d'un mode d'écriture à l'autre, mais établit le lien entre les deux.

III - DU RYTHME COMME LIEN ENTRE PROSE ET VERS

1/ Le débordement du vers par la prose

Il arrive que l'écriture soit entraînée par son propre mouvement, et qu'elle déborde le cadre strict et contraignant du vers pour aboutir de manière quasi involontaire à la prose.

Si la prose est vouée à disparaître dans le poème, il n'empêche qu'elle peut y surgir au moment de la création sans que cela implique nécessairement, dans l'esprit de l'auteur, une rupture nette dans le mode d'écriture. Henri Meschonnic écrit ainsi au sujet de Hugo :

Prose ou vers, un seul écrire travaille chez lui. [...] Hugo a tellement fait de l'écriture son langage-valeur, son système propre, qu'elle est plus forte que toute différence culturelle et linguistique entre la prose et le vers.^[20]

Ces réflexions se fondent sur une étude approfondie et systématique des recueils de poèmes et des romans de Hugo. Mais peut-être est-ce au fond lors de l'observation des fragments poétiques de Hugo que l'on perçoit au plus haut degré l'unité de cette écriture, "plus forte que toute différence culturelle et linguistique entre la prose et le vers".

La prose, parfois, se situe dans la continuité du vers du point de vue du sens et déborde le cadre strictement versifié en faisant fi de la contrainte du vers. On pourrait croire qu'il y a une différence d'essence entre écriture en prose et écriture en vers, puisque l'une annule nécessairement l'autre. Or ce type de débordement, de passage d'un mode d'écriture à l'autre, semble montrer au contraire que tous deux sont très proches, au point que le passage entre eux se fait presque involontairement. Le rythme, même dans l'écriture en prose, semble encore gouverner la création, et dépasser la scission trop arbitraire que l'on établit traditionnellement entre le vers et la prose.

Le débordement de l'écriture du vers par la prose est visible dans ce fragment^[21]:

J'ai vécu.

*Autrefois je croyais comme un crédule enfant
Maintenant je crois comme un ~~fiit~~ <athlète> qui a lutté, comme un
pèlerin qui a marché, comme un homme qui a pleuré.*

*Plus j'ai vécu, plus j'ai souffert, plus j'ai prié.
Jeune, je ne doutais de rien. Sombre et plié, <Jadis, j'allais, la tête aux
cieux !>*

*A présent j'implore et je rêve.
La vie est un chemin, voyage d'ici-bas,
Que l'on commence fier et marchant à grands pas,
Que sur les <ses> genoux on achève. [...]*

Les premiers mots du fragment, "j'ai vécu", forment une sorte de point d'appui pour lancer l'écriture. Il s'agit d'une affirmation forte constituée par une phrase simple, qui résonne aussi comme l'affirmation d'une écriture s'imposant sur la page^[22]. L'écriture se développe ensuite, sous forme d'alexandrins, mais ce qui semblait amorcer un second vers se termine par des notations en prose : "Maintenant je crois comme un athlète qui a lutté, comme un pèlerin qui a marché, comme un homme qui a pleuré". La prose n'est pas seulement ici pour prendre en charge un mouvement du poème, ni seulement pour conserver des formules ou des idées - sans quoi elle n'aurait pas cette force dans la formulation. Elle n'est plus marquée par l'hésitation et la modestie de la simple note, elle se fait affirmative, elle revendique son existence par la puissance de son rythme ternaire, qui reprend trois fois la même construction, comme pour mieux l'imposer. Elle n'est pas affirmation de la valeur de la prose, mais elle est affirmation de l'écriture en elle-même ; elle est débordement du vers, écriture libérée des contraintes. Si elle était pure notation, Hugo aurait pu se contenter d'écrire : "comme un athlète - pèlerin - homme", comme cela lui arrive parfois^[23]. On pourrait dire qu'il s'agit moins d'une prose de pure notation qu'une prose qui est déjà expressive en elle-même, qui joue déjà avec le rapport du fond et de la forme^[24], même s'il n'y a pas versification. Certes, si Hugo avait souhaité achever son poème, la prose aurait été vouée à la disparition. Il n'empêche qu'on ne peut s'empêcher de lui trouver une valeur particulière, due sans doute à la tension qui existe entre la forme et le fond. Le passage en prose est en effet, on l'a vu, fondé sur la présence de trois segments ayant la même construction : «comme un athlète qui a lutté», «comme un pèlerin qui a marché», «comme un homme qui a pleuré». Les trois segments de phrase semblent alors avoir la même valeur, ils sont étroitement liés par leur construction. Pourtant, les deux premières comparaisons («comme un athlète qui a lutté» et «comme un pèlerin qui a marché») se distinguent de la troisième («comme un homme qui a

pleuré»). En effet, les relatives qui suivent les deux premiers noms semblent, au fond, presque accessoires^[25] - du moins du point de vue du sens : c'est le propre de l'athlète de lutter, de même que la condition du pèlerin est de marcher. Il n'en est pas de même pour la dernière relative qui, quand à elle, a *a priori* une valeur déterminative^[26] : la comparaison «comme un homme qui a pleuré» ne se rapporte pas à l'ensemble de l'humanité, mais à ceux qui ont déjà pleuré. Cependant, la similitude entre cette dernière construction et les deux qui précèdent ne peut manquer d'infléchir son sens : il semble presque que, de même que ce soit le propre de l'athlète de lutter et du pèlerin de marcher, la condition de l'homme soit de pleurer. C'est donc la forme du texte en prose, sa construction, qui lui donne un sens profond, quasi métaphysique. La simple remarque, «comme un homme qui a pleuré», met l'accent, par le voisinage de celles qui la précèdent, sur le propre même de l'existence humaine. Or, à partir du moment où la forme du texte influence son sens, on peut considérer qu'il y a travail de l'écriture - même spontané - et recherche esthétique.

Après ce court passage en prose, l'auteur amorce un retour au texte versifié, reprenant appui sur la formule initiale, “j'ai vécu”, pour construire son vers : “ Plus j'ai vécu, / plus j'ai souffert, / plus j'ai prié”. Le vers semble pourtant, au même moment, avoir bénéficié de l'apport de la prose. On retrouve en effet ici le même rythme ternaire que dans le passage en prose : “comme un athlète qui a lutté, / comme un pèlerin qui a marché, / comme un homme qui a pleuré”, même si les formules sont plus resserrées dans le vers^[27]. Le débordement du langage hors de la versification n'apparaît plus alors, du point de vue du processus de la création, comme une erreur, un passage dont il convient de faire abstraction. Le moment où le vers déborde de son cadre fait partie intégrante de la genèse et participe à sa manière à la conception du poème. L'auteur, en effet, loin de reculer devant l'emballement de la parole, ne la refoule pas et l'intègre dans son brouillon pour en utiliser ensuite toutes les richesses.

Ce type de phénomène dans la genèse des poèmes incite à revisiter les notions de vers et de prose, et à montrer qu'elles ne sont pas si étrangères qu'on pourrait le croire au moment de la création^[28]. Le passage du vers à la prose ne signifie pas nécessairement que la métrique est trop contraignante pour l'auteur, mais il est au contraire la marque de sa virtuosité : prose et vers apparaissent de façon si naturelle à l'esprit de l'auteur, qu'ils se confondent au moment de la création et que, spontanément, Hugo passe de l'un à l'autre sans distinction. Séparer radicalement et d'un point de vue conceptuel vers et prose n'a de sens qu'*a posteriori*. Il semble que la pratique de Hugo, au moment de la création, déborde ou dépasse le cadre conceptuel pour laisser place à la conception^[29].

2/ De la prose au vers : la question du rythme

On a vu que le vers parfois s'emballait et qu'il s'approchait ainsi de la prose. La question du rythme de la prose est peut-être plus importante encore - et plus récurrente - lorsque c'est elle-même qui contribue à lancer, par son rythme, le vers. Pour cela, il convient de s'attacher aux fragments qui commencent par un passage en prose qui, au lieu de former un bloc massif sur la page, est disposé comme des sortes de vers libres. Elle se fait parole découpée sur la page et s'approche, par sa forme, du vers. Certes, il ne s'agit pas de dire que Hugo était précurseur, qu'il avait conscience d'écrire en vers libre au moment de la genèse. Cependant, il ne faut pas négliger cette particularité de la création car, elle aussi, est signifiante. Hugo, même au moment de la conception de son poème, joue avec le blanc du papier et l'espace de la page. La prose, déposée sur le manuscrit comme s'il s'agissait de vers, n'est déjà plus tout à fait de la prose ; elle devient forme intermédiaire entre le vers et la prose. Malheureusement, la plupart des éditions ne tiennent pas compte de cette disposition, et il faut s'attacher aux manuscrits pour la percevoir. Etudions ce fragment^[30] :

Homme, à quoi bon tant de peine ? 7

Pourquoi tant de sueurs, de labeurs, de travaux ? 12
Que te sert de t'essouffler pour de misérables intérêts ? 16
Car tu ne te reposes jamais 9
Car tu mènes le bœuf avant le jour au sillon. 13
Car
À l'heure où l'oiseau dort dans les forêts perdues, 12
On entend, sous ton fouet qui les presse et les suit, 12
Sonner les clairs grelots des mules éperdues, 12
Courant aveuglément dans les routes la nuit ! 12
A quoi bon tout cela ? Ne faut-il pas mourir ? 12
Ne faut-il pas s'en aller dans l'ombre ? 9

Ici, la prose semble progressivement s'approcher du mètre par une sorte de "rythme spatial". Elle ne tient d'abord pas compte de la métrique, elle semble la chercher sans contrainte, mais avec assurance, sans hésitation. La deuxième phrase, publiée comme de la prose dans l'édition Bouquins, peut être considérée comme un alexandrin, si l'on n'oublie pas la diérèse à "su/eurs". Pourtant, le texte continue en prose, s'approprie peu à peu le langage, se relance perpétuellement avec l'anaphore en "car" et se fait ainsi de plus en plus pressant. Les alexandrins apparaissent ensuite de façon naturelle, présentant spontanément des rimes alternées. Il semble que le vers soit alors définitivement installé au cœur du fragment, puisque Hugo continue à écrire en alexandrins, même si l'on trouve, à la fin du passage, un vers avorté, composé de 9 syllabes seulement.

La question de la prose qui fait naître le vers grâce à son rythme et à sa disposition sur la page peut néanmoins poser problème pour l'interprétation. Observons par exemple ce fragment^[31]:

La mort
met à la chaîne les héros, les forts,
les conquérants,
au bain dans le sépulcre.
Et les petits enfants qu'elle prend sous ses voiles
Ont le jardin azur avec les fleurs étoiles.

La disposition de ce qui précède les deux vers finaux rappelle celle de la prose dans l'exemple que l'on vient d'étudier ; le statut de la prose était incontestable dans ce dernier, puisqu'on y trouvait entre autres une ligne en prose constituée de 16 syllabes. Il ne s'agissait donc pas d'un vers avorté, d'une amorce de vers. Or ici, il est difficile de décider du statut des quelques mots écrits avant les vers, dans ce fragment. S'agit-il d'une prose disposée de façon aléatoire, ou d'une prose qui dispose ses mots comme pour inventer une structure à de futurs vers qui suivraient la disposition des mots ainsi découpés sur la page ? On ne peut le savoir. Toujours est-il que ce mode de composition existe chez Hugo. Parfois, certains fragments en vers laissent apparaître des blancs dans leur structure, sans que la syntaxe ne soit pour autant incomplète ; tout se passe alors comme si Hugo avait écrit un texte, de façon naturelle, et qu'il lui avait donné typographiquement un aspect versifié. C'est le cas dans ce fragment :

L'arbre qui...
A travers ses rameaux laisse voir les étoiles,
Semble plein de cerises d'or.^[32]

On se trouve ici en présence d'une phrase syntaxiquement achevée (L'arbre qui, à travers ses rameaux, laisse voir les étoiles, semble plein de cerises d'or) qui pourrait se suffire à elle-même dans un texte en prose ; c'est l'usage de la versification qui implique son inachèvement. En réalité, dans cet exemple, Hugo semble d'abord construire une phrase syntaxiquement correcte ; il lui reste ensuite à introduire au sein du vers des groupes lexicaux^[33] permettant de clore sa structure. Cette façon de composer le vers explique en

partie le fait que Hugo malmène rarement la syntaxe dans ses poèmes^[34] : la structure première du vers, proche d'une structure prosaïque, suit en effet un ordre naturel, et bénéficie ainsi d'une apparence très fluide.

La question reste donc ouverte. Sans doute peut-on tenter de la résoudre - ou au moins de lui offrir une importance moindre - en rappelant que la notion de prose, au moment de la création poétique, est, dans un certain sens, arbitraire, et ne peut se définir qu'*a posteriori*. On parle de vers et de prose lorsque l'on s'attache à des œuvres finies. Dans les fragments versifiés, la prose est moins prose en elle-même que langage en formation, aide-mémoire pour le poète, instrument de composition, moyen de prendre en charge une structure, ou d'instaurer une rupture, et, finalement, quête du vers.

On peut néanmoins considérer qu'il y a au moins deux modes d'écriture du poème chez Hugo, l'une qui s'attache à établir une structure très précise du poème, l'autre qui s'attache à le nourrir par la force incantatoire des mots^[35] ; l'une fondée sur la structure, l'autre sur l'emballage de la parole. Dans les deux cas, la prose est susceptible de jouer un rôle et de soutenir le vers. Quoi qu'il en soit, la question du rapport entre vers et prose dans les fragments versifiés peut nous informer sur le processus de création poétique chez Hugo, mais ne peut résoudre la question du rapport entre vers et prose en général, en dehors du phénomène de la genèse.

[1] Manuscrit 24793, F°17, *Œuvres complètes*, Océan, Robert Laffont, 1989, p 299.

[2] *Océan vers*, in *Œuvres complètes, Poésie IV*, Robert Laffont, 1989, p 917.

[3] Ici, "poétique" ne témoigne pas d'un jugement esthétique, mais signifie "versifié".

[4] Manuscrit 24 787, F°171, publié dans les *Œuvres complètes, Poésie IV*, Robert Laffont, 1989, p 964-965.

[5] Les manuscrits poétiques d'Eichendorff, comme ceux de Hugo, contiennent nombre de blancs, de points de suspension et de "etc.". Bernhard Boie dit à ce sujet, dans son article "Aux commencements du poème : de la prose à la poésie" : "Eichendorff ouvre son texte sur une indéfinie virtualité de l'écriture [par l'usage qu'il fait du «etc.»]." (*Manuscrits poétiques*, textes réunis par Michel Collot dans la revue *Genesis*, n°2, Editions Jean-Michel Place, Paris, 1992, p 39) On peut formuler la même remarque à propos des ébauches de poèmes de Hugo.

[6] Charles Péguy, dans son *Victor-Marie comte Hugo* (Gallimard, Paris, 1934, p 136), met l'accent sur le mode de composition d'un certain nombre de poèmes de Hugo. Il signale que le "vers de couronnement" est souvent le dernier vers du poème, et ajoute : "Le reste, il ne faut pas dire que c'est du remplissage (du remplissage de lui), mais ce n'est plus de l'articulation, de la charpente. Ce n'est plus de l'organisation et de l'organe. Il faut donc dire que c'est du remplissement. Et non pas de la plénitude, mais de la mise en plénitude. C'est presque un foisonnement, c'est une sédimentation, cette sorte de sédimentation qui lui était propre. Enfin des vers comme il en faisait tant qu'il voulait, quand ça n'allait pas mal."

[7] Manuscrit 24 788, F°47, publié dans les *Œuvres complètes, Poésie IV*, Robert Laffont, 1989, p 983.

[8] "Si on définit la «variante» comme la «faculté de re-dire du déjà-dit autrement», on considère que la reformulation présuppose la notion de «sens». Mais un texte littéraire travaille autre chose que le sens : les valeurs dans un discours. Il faut éviter de réduire une énonciation à un énoncé, en ignorant tout du rythme et de la prosodie", précise ainsi Henri Meschonnic, dans son article "Poétique du manuscrit chez Hugo dans *La Fin de Satan*", paru dans *Hugo, de l'écrit au livre*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1987.

[9] La distinction entre "processus" et "programme" est évoquée par Michel Collot dans son article "Tendances de la genèse poétique", paru dans *Manuscrits poétiques*, revue *Genesis*, n°2, Editions Jean-Michel Place, Paris, 1992, p 20.

[10] Manuscrit 24 789, F°143, publié dans les *Œuvres complètes, Poésie IV*, Robert Laffont, 1989, p 1061.

[11] Guy Rosa en a ainsi trouvé un exemple auquel il fait allusion lors de la séance du groupe Hugo du 12 février 2005 : il évoque "le manuscrit N.A.F 13 398, celui de *Littérature et philosophie mêlées*, de son «reliquat» et de ses alentours fragmentaires" et signale "qu'on y trouve deux fragments intitulés "le rêve" qui sont des ébauches employées pour le rêve du *Dernier jour d'un condamné*. Il n'y aurait rien de surprenant si ces fragments n'étaient en vers. [...] Le rêve a d'abord été conçu en vers puis «déversifié».

[12] Dans *Littérature et philosophie mêlées*, in *Œuvres complètes* de Victor Hugo, *Critique*, Robert Laffont, 1985, p 55.

[13] "Au commencement de l'œuvre se trouve [...] le fragment. [...] Le travail de fragmentation et d'agglomération fait partie de la dynamique de la création" écrit ainsi Delphine Gleizes dans son article "Genèse

en archipel, la création à l'œuvre dans *Les Travailleurs de la mer*" (*L'Œuvre de Victor Hugo entre fragments et œuvre totale*, Actes du colloque international de Copenhague du 25 octobre 2002, propos recueillis par Hans Peter Lund, *Études romanes*, n°55, 2003).

[14] Certains fragments présentant une longue suite d'alexandrins écrits hâtivement, de telle sorte qu'ils sont presque illisibles, prouvent en effet que la facilité de Hugo à écrire des vers n'est pas un mythe. Cependant, ce mode d'écriture n'est pas incompatible avec l'usage qu'il fait de la prose dans d'autres types de fragments.

[15] Manuscrit 24 787, F°44, publié dans les *Œuvres complètes, Poésie IV*, Robert Laffont, 1989, p 930.

[16] Manuscrit 24 787, F°138, publié dans les *Œuvres complètes, Poésie IV*, Robert Laffont, 1989, p 958.

[17] Manuscrit 13 423, F°111, publié dans les *Œuvres complètes, Océan*, Robert Laffont, 1989, p 214.

[18] Manuscrit 25 735, F°564, publié dans les *Œuvres complètes, Chantiers, Suite de "Châtiments"*, Robert Laffont, 1990, p 170.

[19] Manuscrit 13 397, F°164, publié dans les *Œuvres complètes, Océan*, Robert Laffont, 1989, p 72.

[20] *Pour la poétique IV, Ecrire Hugo*, t. 1, Gallimard, coll. "Le Chemin", Paris, 1977, p 13.

[21] Manuscrit 24 793, F°29, publié dans les *Œuvres complètes, Océan*, Robert Laffont, 1989, p 301.

[22] Ce phénomène est récurrent dans les "Fragments". Il arrive très souvent que Hugo commence son poème par une phrase très courte ou par deux ou trois mots posés une fois pour toutes, points de départ de tout le jaillissement verbal qui va suivre.

[23] C'est le cas par exemple dans ce fragment (Manuscrit 24 787, F°194, publié dans les *Œuvres complètes, Poésie IV*, Robert Laffont, 1989, p 967) : "le siècle - / les magistrats - / les prêtres - / les princes / Etc. Etc. / les mères / - les vierges...."

En ce siècle où tout a des procédés pour être [...]

Les vierges - ont un chic qui les fait épouser."

Dans un fragment tel que celui-ci, la pensée reste à formuler à partir des quelques notes indiquant les personnages devant être évoqués. Ce n'est pas le cas du fragment que l'on a étudié ci-dessus, où l'idée est déjà formulée, et la phrase, même en prose, achevée.

[24] «Il y a poésie dès que la forme fait sens, dès que le sens naît et ne peut naître que de la forme, dès que forme et sens s'engendrent mutuellement» écrit Laurence Campa dans *Poétique de la poésie*, Sedes, coll. «Campus», Paris, 1998, p 19. La prose de notations, jouant ici du rapport entre forme et sens - on va le voir - garde une part de la poésie qui la précède.

[25] «Certaines [...] relatives apparaissent accidentelles (ou accessoires), et leur suppression ne remet pas radicalement en cause la pertinence de l'énoncé [...]» disent Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul dans leur *Grammaire méthodique du français*, PUF, coll. «Quadrige», Paris, 1994, p 485.

[26] «La relative est déterminative (ou restrictive) si elle est nécessaire à l'identification référentielle de l'antécédent, qu'il s'agisse d'un individu ou d'une classe, d'êtres réels ou virtuels. Autrement dit, elle restreint l'extension de ce GN ; et son effacement aurait pour conséquence de modifier complètement le sens de la phrase en étendant son champ d'application à un ensemble référentiel plus important, voire à la totalité des êtres qui peuvent être désignés par le nom.» *Ibid.*, p 484.

[27] Dans *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, (Verdier, Paris, 1982, p 410), Henri Meschonnic évoque la théorie d'André Spire développée dans son ouvrage *Plaisir poétique et plaisir musculaire* (p 111-112) : "De la prose au vers le rythme va se resserrant. Sans jamais revenir à des intervalles absolument réguliers, les accents se rapprochent. La phrase se fait plus dense et se tend."

[28] "Plus on oppose la prose à la poésie, le roman à la poésie, plus on les rend solidaires", remarque toujours le même Henri Meschonnic dans *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris, 1982, p 448. C'est, on s'en rend compte, ce qui ressort peu à peu de notre étude. Surpris d'abord par la présence de la prose lors de la conception du poème chez Hugo, on s'aperçoit de plus en plus que cette prose est non seulement naturelle, mais en plus essentielle pour l'écriture.

[29] Où l'on retrouve la formule célèbre de Hugo dans la préface de *Cromwell* : "[...] ne vaudrait-il pas toujours mieux faire des poétiques d'après une poésie, que de la poésie d'après une poétique ?" (Préface de *Cromwell*, Garnier Flammarion, Paris, 1968, p 98) De même que la "poétique" doit venir après la conception de la poésie, de même l'établissement catégorique de la différence radicale et quasi ontologique entre le vers et la prose ne peut être fondée que lorsque l'œuvre en elle-même est achevée.

[30] Manuscrit 24 787, F°82, publié dans les *Œuvres complètes, Poésie IV*, Robert Laffont, 1989, p 944.

[31] Manuscrit 13 432, F°151, publié dans les *Œuvres complètes, Océan*, Robert Laffont, 1989, p 394.

[32] Dans *Océan*, in *Œuvres complètes* de Victor Hugo, Robert Laffont, 1989, p 431, manuscrit 13 428, F° 29, 1848-49.

[33] On ne parlera pas ici de «cheville» qui aurait un sens trop péjoratif ; faisons confiance à Hugo pour achever ce vers de façon habile et naturelle.

[34] Hugo précise d'ailleurs, dans la préface de *Cromwell*, qu'il préfère un vers «plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille» (*Cromwell*, Garnier Flammarion, 1968, p 95).

[35] On rejoint alors par là la remarque que fait Henri Meschonnic dans *Pour la poétique IV, Ecrire Hugo* (tome 2, Gallimard, 1977, p 29) lorsqu'il distingue deux modes de composition poétique : "Peut-être pourrait-on dire, très schématiquement, poser qu'il y a au moins deux sortes de «beaux» poèmes". Il considère qu'il y a chez Hugo "une poésie de la rhétorique et une rhétorique de la poésie", un "poème de la rhétorique plus que de l'écriture", "dit dont le dire est fait d'avance", et un "poème d'écriture - où prime l'écriture - [qui] avance et invente son dire en même temps que ce qu'il dit".