

L'ORATEUR INTIME

Revenons au sujet abordé au cours de la dernière séance : la lettre d'Ymbert Galloix et la réaction de Hugo. Retenons ce passage déjà cité :

« C'est un homme qui souffre et qui le dit à un autre homme. Voilà tout. Remarquez ceci, à un autre homme, pas à vingt, pas à dix, pas à deux, car, au lieu d'un ami, s'il avait deux auditeurs seulement, ce poète, ce qu'il fait là, ce serait une élégie, ce serait un chapitre, ce ne serait plus une lettre. Adieu la nature, l'abandon, le laisser-aller, la réalité, la vérité ; la prétention viendrait. Il se draperait avec son haillon. Pour écrire une lettre pareille, aussi négligée, aussi poignante, aussi belle, sans être malheureux comme l'était Ymbert Galloix, par le seul effort de la création littéraire, il faudrait du génie. Ymbert Galloix qui souffre vaut Byron.
Toutes les qualités pénétrantes, métaphysiques, intimes, ce style les a ... »¹

Ce qui nous intéresse ici, c'est le paradoxe que sous-entend Hugo en attribuant le génie à celui qui arriverait à faire passer sa création littéraire aux yeux du destinataire qu'est le lecteur comme un message intime provenant de son expérience personnelle et comme un discours adressé exclusivement à chaque lecteur. Cet « effort de la création littéraire », comme l'appelle Hugo, quel est-il ? Il s'agit peut-être de laisser apparaître le sujet de l'écriture comme un sujet mourant, exactement comme Galloix est une personne mourante laissant du même coup parler un sujet à l'agonie. Comme le disent et le répètent Guy Rosa, Ludmilla Wurtz et Henri Meschonnic, la subjectivité poétique est impersonnelle. Quittant son corps, le sujet de l'écriture perd sa personne et gagne l'âme de tous. C'est cette réflexion qui est aux fondements de mon travail. La poésie lyrique de Hugo avant l'exil gagne à être vue, à mon sens, sous l'angle du paradoxe : le lyrisme intime est le lieu de la parole publique et *vice versa*.

¹*Littérature et philosophie mêlées*, 1833, « Ymbert Galloix », p. 204, éd. Laffont, collection « Bouquins », tome « Critique ».

Le paradoxe du poète.

Si l'on confronte le lyrisme intime de Victor Hugo dans ses principaux recueils poétiques avant l'exil et la force idéologique de ces mêmes recueils, on observe aussitôt une ambiguïté exposée par le poète lui-même à travers la pièce liminaire des *Rayons et les Ombres* : « Les pieds ici, les yeux ailleurs ». S'agit-il seulement de considérer la duplicité évidente du poète visionnaire et du poète-homme ? S'agit-il encore d'envisager simplement les différences de nature de l'expression des émotions intimes de l'âme et de l'expression des visions de l'homme engagé dans une société incertaine ? Les deux parties du corps du poète -et du corps des poèmes- seraient donc vouées à l'engagement d'une part et au désengagement d'autre part... Les « pieds » pourraient représenter le poète matériellement englué dans la réalité historique et sociale et les « yeux » le poète « pensif » tourné vers le lyrisme de l'intimité. A moins que ce ne soit l'inverse : les « pieds » seraient liés aux vicissitudes du quotidien personnel exprimé par la simplicité d'une écriture intime, les « yeux » s'envoleraient vers le grand ciel des idées où l'on retrouverait la présence du poète-arbitre, au-dessus de la mêlée, donnant à voir les imperfections de ce monde et proposant une vision de l'avenir, hors de tout propos personnel.

Cette dichotomie du « moi » du poète semble impliquer tout à la fois deux types de poésie — l'intime et la « publique » (au sens où celle-ci parlerait de tout autre chose que celle-là et se mêlerait à la vie politique, matérielle, historique ou sociale) — et deux types de sujets : l'un parlerait pour soi et l'autre au nom de et pour les autres — que ce soient des individus ou des peuples. Or, qu'il soit intime ou public, le poète nous adresse la parole de la même manière : le lecteur est « interpellé »² en tant que sujet concret par le sujet auteur. Ce dernier produit un texte qui ne peut donc, d'aucune façon, être en dehors d'une forme d'idéologie. Plus concrètement, un texte poétique, dès lors qu'il est publié dans un recueil, s'adresse à un lectorat anonyme et pourtant compris comme sujet paradigmatique et universel, bien qu'il puisse, sur le papier, être adressé à un tiers référentiel, identifiable dans l'entourage du poète. Dès lors, nous pouvons aussi bien lire un poème dont la tonalité est intime comme nous lisons

² La réflexion qui nous guide ici est bien entendu tirée de la pensée d'Althusser autour « De l'idéologie », *Sur la reproduction*, chapitre XII, p.205, ouvrage publié avec le concours scientifique de l'IMEC, P.U.F., Paris, 1995.

un poème-récit, un poème-spectacle ou un poème-vision : nous sommes toujours le sujet idéologique interpellé par la parole de Victor Hugo et sa poésie est toujours-déjà une parole idéologique. L'intimité poétique ne peut donc pas s'analyser hors de la sphère idéologique. La question qui pourrait alors se poser est de savoir en quoi la parole poétique hugolienne avant l'exil peut tout à la fois porter la charge d'une esthétique intimiste et le poids d'un engagement lyrique ressortissant à une éthique de l'écriture-monument³.

Peut-être le simple acte de donner de la « voix » à ce qui n'en a pas constitue-t-il déjà un ciment susceptible de lier les deux charges citées plus haut ? Mais que faire alors du don de la « parole » à ceux qui n'en ont pas ? Que l'énonciation soit déléguée comme dans maintes pièces des *Orientales* ou que le moi de l'énonciateur poète s'efface plus subtilement, la parole poétique laisse le champ libre à la constitution d'une intimité de « l'interpellation » du sujet lecteur: c'est l'énonciation elle-même qui construit alors un rapport d'ordre intime avec le destinataire, et non plus le destinataire. C'est peut-être par ce biais que l'intimité poétique participe à et pénètre la sphère politique de l'écriture hugolienne. Le problème de la « porosité » des deux univers — intime et public— se pose ainsi en des termes dont les variations sont multiples.

L'interpellation rhétorique

Cette interpellation du sujet lecteur dont nous venons de parler est d'ordre rhétorique avant tout, mais une rhétorique bien particulière : si l'on veut bien reconsidérer les trois catégories antiques du discours (le délibératif, le judiciaire et le démonstratif – ou épideictique –), on s'aperçoit que le discours mis en œuvre par Hugo ressortit à la logique judiciaire, même à l'intérieur de ses poèmes les plus intimes. Je m'explique : Aristote décrit trois genres d'auditeur qui correspondent à trois types d'orateur :

1. l'auditeur citoyen qui doit se prononcer sur l'opportunité d'une loi en s'exprimant par un vote. Il s'agit de décider de l'avenir de la cité.
2. l'auditeur juge qui doit émettre une sanction et se prononcer éthiquement sur le passé.
3. l'auditeur spectateur qui se prononce sur le talent de l'orateur.

³ Nous devons ici rendre à Henri Meschonnic l'idée selon laquelle la poétique hugolienne engage une politique au sens large du terme : cf. *Pour la poétique IV, Ecrire Hugo*, éd. Gallimard, Paris, 1977.

Au deuxième type d'auditeur correspond l'orateur qui doit accuser ou défendre une personne dans l'enceinte du tribunal. L'originalité de Hugo réside, ici, dans le lieu de ce tribunal. Il s'agit en effet, à mon sens, d'un tribunal intime : c'est l'espace de l'imaginaire, de la pensée et du rêve du poète. Cet espace est partagé entre plusieurs voix, de la défense à l'accusation. Le texte des *Orientales demeure* le plus apte à signifier cette juxtaposition des voix et partis .

Le point de vue grec et le point de vue turc sont, en effet, juxtaposés dans l'organisation même du recueil et se font face. C'est le cas, par exemple, de la confrontation page à page des poèmes 5 et 6. Dans *Navarin*, le locuteur chante la victoire grecque en s'adressant au héros absent lors de la bataille, Canaris, et lui raconte le combat naval avant de finir par distribuer les louanges et les blâmes aux pays européens dans la septième et dernière section du poème :

« Salut, donc, Albion, vieille reine des ondes !
Salut, aigle des Czars, qui planes sur deux mondes !
(...) »

et plus loin:

« Je te retrouve, Autriche ! – Oui, la voilà, c'est elle !
Non, pas ici, mais là, – dans la flotte infidèle.
Parmi les rangs chrétiens en vain on te chercha.
Nous surprenons, honteuse et la tête penchée,
Ton aigle au double front cachée
Sous les crinières d'un pacha ! »

L'Autriche subit, ici, une véritable mise en demeure et les jurés sont interpellés par les déictiques « ici » et « là ». Nous reviendrons plus tard sur l'identité de ces jurés.

Le poème suivant appelle à la barre le Mufti et son « cri de guerre » :

« En guerre les guerriers ! Mahomet ! Mahomet !
(...) »

L'injonction polyptotique et la répétition rendent non seulement l'entêtement du locuteur mais traduisent aussi la prise à parti des auditeurs–lecteurs.

Deux camps sont donc en présence : deux façons de dire une subjective vérité. On pourrait rapprocher ce face à face textuel d'une mise en scène bien particulière que Ludmilla Wurtz montre et développe dans le premier chapitre de sa troisième partie « Histoire de l'interlocution », « Le *je* vacant des *Orientales* »:

« Le recueil est construit sur le modèle d'un texte dramatique déléguant la parole à des personnages. Mais les points de vue énonciatifs distincts qui, sur scène, seraient incarnés par des comédiens différents qui sont, dans les *Orientales*, unifiés par la fiction proprement lyrique d'un énonciateur majeur assumant la responsabilité du discours dans son ensemble. Cette contradiction énonciative est au fondement de l'expérience poétique et politique qui caractérise *Les Orientales*. »⁴

Cette figuration du texte poétique comme texte dramatique permet l'exploration des possibles énonciatifs qui s'offrent à tout « je ». Ainsi, Ludmilla Wurtz en arrive à penser que « le poète ne délègue pas la parole aux personnages fictifs mais s'identifie à chacun d'eux tour à tour, arpentant la scène énonciative du « je » poétique sous des masques différents afin d'y donner en spectacle l'essentielle vacance de la « première personne ». On en vient alors à dire que la parole n'est la propriété de personne et, comme le dit encore Ludmilla Wurtz, « le Moi est investi par l'Autre qui y parle. Les ennemis mêmes ne sont que des instances possibles du Moi. Le barbare n'est donc pas l'Autre, mais celui qui refuse de reconnaître la gémellité des Moi, leur identique et inaliénable droit à la parole. » On comprend mieux alors la juxtaposition des deux pièces citées plus haut. Mais ce théâtre assimilé au recueil n'est il pas intérieur ? Et, du même coup, le tribunal qui est le lieu métaphorique de ce théâtre n'est il pas, lui aussi, une transposition extérieure du monde intime de la pensée du poète ?

Les autres recueils du même tome gagnent à être mis en regard par rapport aux *Orientales*. Nous savons que ce que nous interrogeons ici est paradoxal : *Les Feuilles d'automne* ne peuvent-elles pas éclairer a posteriori *Les Orientales* ? La rhétorique judiciaire que nous avons mise en avant fonctionnerait ainsi en prenant son élan depuis un discours intérieur pour s'étendre à la figuration fictive et imaginaire d'un tribunal mis sur des tréteaux. Confrontons par exemple la cinquième pièce des *Feuilles d'automne* à la trente-neuvième des *Orientales* : dans *Les Feuilles d'automne*, le poème « Ce qu'on entend sur la montagne » débute par plusieurs questions dans la première strophe :

« Avez-vous quelquefois, calme et silencieux,
Monté sur la montagne, en présence de cieux ?
Était-ce aux abords du Sund ? Aux côtes de Bretagne ?
Aviez-vous l'océan au pied de la montagne ?
Et là, penché sur l'onde et sur l'immensité,
Calme et silencieux avez-vous écouté ? »

⁴ *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, p. 470, éd. Honoré Champion, Paris, 1998.

L'identité du destinataire de la question n'est pas référentiellement évidente, comme dans beaucoup d'autres pièces des *Feuilles d'automne*, mais le texte apporte un indice précieux dans l'avant-dernière strophe:

« Frères! De ces deux voix étranges, inouïes,
Sans cesse renaissant, sans cesse évanouies,
Qu'écoute l'Éternel durant l'éternité,
L'une disait: NATURE! Et l'autre: HUMANITE! »

Outre la connotation bien évidemment religieuse de cette fraternité mise en exergue par le vocatif « Frères! », on remarque que cette strophe isolée à l'avant-dernière place est la conclusion du poème avant une péroraison qui met en abyme l'ensemble du poème et éclaire l'énallage pronominal de la deuxième strophe. Grâce à ces derniers vers:

« Alors je méditai; car mon esprit fidèle,
Hélas! n'avait jamais déployé plus grande aile
Dans mon ombre jamais n'avait lui tant de jour;
Et je rêvai long-temps, contemplant tour à tour,
Après l'abîme obscur que me cachait la lame,
L'autre abîme sans fond qui s'ouvrait dans mon âme »

on comprend que c'est l'esprit du poète qui est le lieu de ce qu'on entend sur la montagne et, par là, la double perspective de la deuxième strophe devient légitime:

« Voici ce qu'on entend: – Du moins un jour qu'en rêve
Ma pensée a bâti son vol sur une grève,
Et du sommet d'un mont plongeant au gouffre amer,
Vit d'un côté la terre et de l'autre la mer,
J'écoutai, j'entendis, et jamais voix pareille
Ne sortit d'une bouche et n'émut une oreille »

Le premier locuteur inclus dans le « on » impersonnel s'entend ou s'écoute lui-même: le « on » entend « je ». Il entend aussi ce que voit sa pensée. Le bruit du monde est donc à la fois la création – le sujet – et l'objet du poème: le poète, du fait de l'intimité de sa vision, et peut-être aussi malgré elle, est à la fois au-dessus et à l'intérieur de la mêlée. C'est ce que conceptualise clairement Pierre Albouy dans « Hugo, ou le *je* éclaté »⁵:

« Le livre même des *Feuilles d'automne* trouve sa structure dans ce regroupement du monde entier autour du *moi* centre et dans cet incessant mouvement qui ramène *tout* au moi et retrouve, dans le *moi* ou à partir de lui *tout*. Toute l'extériorité dans toute l'intimité, ainsi va, très exactement la pente de la rêverie: la totalité dans l'intimité ».

⁵ *Mythographie*, P. 68, Corti 1976.

Or, ce processus de l'englobement et de l'ouverture se trouve rhétoriquement concrétisé dans le poème « Bounaberdi »⁶: les jumeaux du *moi* sont ici Bounaberdi et l'Arabe du Caire. Bounaberdi, comme l'instance locutrice de « Ce qu'on entend sur la montagne »,

« Monte, géant lui-même, au front d'un mont géant,
D'où son regard, errant sur le sable et sur l'onde,
Embrasse d'un coup d'œil les deux moitiés du monde,
Gisantes à ses pieds dans l'abîme béant ».

Mais ici, dans *Les Orientales*, une autre instance de la parole est nécessaire pour jouer le rôle du locuteur de « Ce qu'on entend sur la montagne »: la prière de l'Arabe du Caire qui, dans le poème, constitue une originalité et un contrepoint, succède à la description de Bounaberdi sur la montagne, dont on avait compris dès le titre qu'elle émanait d'un point de vue oriental:

« PRIERE

Oh! Quand tu reviendras rêver sur la montagne;
Bounaberdi! Regarde un peu dans la campagne
Ma tente qui blanchit dans les sables grondants,
Car je suis libre et pauvre, un Arabe du Caire,
Et quand j'ai dit: Allah! mon bon cheval de guerre
Vole, et sous sa paupière a deux charbons ardents ».

Cette succession semble incarner la complexe perspective intérieure de « Ce qu'on entend sur la montagne ». La vision de ce dernier poème était, on l'a vu, le reflet verbal du mouvement de la pensée du poète et de sa propre création. Or ici, la prière de l'Arabe du Caire est peut-être ce cri de l'humanité que la pensée poétique a créé et en même temps entendu dans le poème des *Feuilles d'automne*. L'Arabe est dans le désert, sur la terre, ce qui correspond à « l'humaine rumeur » discordante à souhait, alors que de l'autre côté « L'océan magnifique / Épandait une voix joyeuse et pacifique », ce qui correspond à la mer « dont jadis [Bounaberdi] fut l'hôte / [qui] élève jusqu'à lui sa voix profonde et haute / Comme aux pieds de son maître aboie un chien joyeux ».

On est en droit alors de penser que le poème des *Orientales*, isolé et sans introduction lyrique, pouvant décontenancer le lecteur *a priori*, gagne à être lu après le poème des *Feuilles d'automne*. L'ampleur de la prière de l'Arabe du Caire ne se conçoit que dans la réverbération du « cri du genre humain »: elle en est le prolongement et, tout à la fois, la concrétisation. Le spectacle que se donnait à voir la pensée dans « Ce qu'on entend sur la montagne » est

⁶ 39, P. 532 des *Orientales*.

diffraqué par la structure du poème des *Orientales*: d'abord une description, puis une prière, tout comme on aurait dans un tribunal des faits puis une plaidoirie.

Dès lors, par un mouvement inverse ou par reflet, la métaphore judiciaire qu'on avait utilisée à propos des *Orientales* s'applique aux *Feuilles d'automne* et, dans le même temps, le lecteur qui est interpellé dans « Ce qu'on entend sur la montagne » peut alors exercer son aptitude à pénétrer l'intimité rhétoriquement objectivée du poème des *Orientales*. L'élan intérieur des *Feuilles d'automne* servirait ainsi à comprendre comment se constitue la figuration fictive des *Orientales*.

Cependant, il nous semble que cette interpellation du sujet en tant que « sujet-juré » mérite d'être davantage explorée et interrogée. Il s'agit de revenir à « l'autre du *je* », c'est-à-dire à l'interpellé.

L'interpellation du sujet juridique

Selon Althusser, l'idéologie interpelle les individus en sujets⁷, et pour reprendre les mots mêmes de sa réflexion:

« cette thèse revient tout simplement à expliciter [cette] proposition : il n'y a d'idéologie que par le sujet et pour des sujets. Entendons : il n'y a d'idéologie que pour des sujets concrets (comme vous et moi), et cette destination de l'idéologie n'est possible que par le sujet : entendons par la catégorie de sujet et son fonctionnement.

Nous voulons dire par là que, même si elle n'apparaît sous cette dénomination (le sujet) qu'avec l'avènement de l'idéologie bourgeoise, avant tout avec l'avènement de l'idéologie juridique⁸ (qui emprunte la catégorie juridique de « sujet de droit » pour en faire une notion idéologique : l'homme est par nature un sujet), la catégorie de sujet (qui peut fonctionner sous d'autres dénominations : par exemple chez Platon, l'âme, Dieu, etc.) est la catégorie constitutive de toute idéologie, quelle qu'en soit la détermination (régionale ou de classe), et quelle qu'en soit la date historique – puisque l'idéologie n'a pas d'histoire ».

Ainsi, la prise à parti du lecteur au seuil de bon nombre de poèmes participe d'une rhétorique judiciaire qui, tout à la fois, le transforme en témoin du poème et en juré. Mais les injonctions et les questions à tendance performative – dans le sens où la lecture ne peut continuer que si nous disons « oui » – ont l'originalité d'inclure le sujet interpellant : dès le poème liminaire des *Orientales*, le locuteur joue, dans la première strophe, avec les pronoms et, après nous avoir invités à « voir », il offre à la lecture la forme impersonnelle du « on » :

⁷ Sur la reproduction, « De l'idéologie », p. 223 et sq., op. cit.

⁸ c'est nous qui soulignons.

« La voyez-vous passer, la nuée au flanc noir ?
Tantôt pâle, tantôt rouge et splendide à voir,
Morne comme un été stérile ?
On croit voir à la fois, sur le vent de la nuit,
Fuir toute la fumée ardente et tout le bruit
De l'embrasement d'une ville. »

Si le poète cherche à « donner à voir », il laisse entendre, déjà ici, en ouverture de son recueil, qu'il donne à se voir, ou plutôt qu'il donne à voir ce qu'il y a dans sa pensée poétique. C'est dans la mesure où le poète se veut à la fois auteur et témoin de sa propre création qu'il fait du lecteur une instance idéologiquement égale à lui-même.

Toutefois, la stratégie de l'interpellation qui nous invite à pénétrer l'intimité d'un imaginaire présenté comme appartenant à tous est aussi dépendante d'une logique de la séduction qui s'appuie essentiellement sur la forme du questionnement qui s'applique aux origines et aux buts des objets des poèmes: dans le cas que nous venons de citer, la deuxième strophe commence par demander d'où vient la nuée, mais ces questions pourront tout aussi bien s'appliquer à l'échelle d'un poème (citons au hasard le « Prélude » des *Chants du crépuscule*). Nous sommes alors détournés d'une lecture qu'on pourrait qualifier de froide pour être amenés dans une lecture émotive -lyrique- dont le lieu est le tribunal intime que construit le poète qui joue tous les rôles de l'instance rhétorique judiciaire.

On pourrait même ajouter que cette séduction du lecteur dans l'univers du poète est d'autant plus forte lorsque l'action n'est que suggérée. Le poème « Clair de lune », toujours tiré des *Orientales*, ressortit ainsi à la litote.

« La lune était sereine et jouait sur les flots.
La fenêtre enfin libre et ouverte à la brise;
La sultane regarde, et la mer qui se brise,
Là-bas, d'un flot d'argent brode les noirs flots.

De ses doigts en vibrant s'échappe la guitare.
Elle écoute:... un bruit sourd frappe les sourds échos.
Est-ce un lourd vaisseau turc qui vient des eaux de Cos,
Battant l'archipel grec de sa rame tartare?

Sont-ce des cormorans qui plongent tour à tour,
Et coupent l'eau, qui roule en perles sur leur aile?
Est-ce un djinn qui là-haut siffle d'une voix grêle,
Et jette dans la mer les créneaux de la tour?

Qui trouble ainsi les flots près du sérail des femmes? —
Ni le noir cormoran, sur la vague bercé;
Ni les pierres du mur; ni le bruit cadencé
D'un lourd vaisseau rampant sur l'onde avec des rames.

Ce sont des sacs pesants, d'où partent des sanglots.
On verrait, en sondant la mer qui les promène,
Se mouvoir dans leurs flancs comme une forme humaine... —
La lune était sereine et jouait sur les flots ».

Le poème est en effet placé sous le régime de la suggestion, et ceci grâce à la mise en place d'un drame dans un tableau. Le tableau enferme la ballade dans une structure en chiasme évidente, dont la reprise du premier vers à la fin du poème n'est que la marque la plus apparente. Le mystère de ce drame encadré est mis en place par les deux verbes de perception employés de manière absolue (« Elle regarde », « Elle écoute »), qui permettent l'élaboration d'une focalisation interne qui plonge le lecteur dans la perception de la sultane. Ce mystère est ensuite partiellement éclairci grâce à un changement de focalisation: partiellement car si l'objet du mystère est identifié, son contenu est hypothéqué par la lourde valeur de l'irréel au vers 18. Tout le poids du poème nous semble résider dans cet irréel « On verrait », qui condense tout à la fois l'indétermination du lieu de la parole (est-on toujours dans la réponse que l'ancienne captive devenue sultane se fait à elle-même ou dans une réponse omnisciente d'une voix sortie de nulle part si ce n'est du texte lui-même ?) et l'hypothèse (si on sondait la mer, on verrait...) explicative de la nature de l'acte dont la sultane et le lecteur sont les témoins et peut-être — soumis à la plongée dans l'intimité omnisciente du poète — les juges (c'est nous qui décidons de la probabilité de l'hypothèse avancée). L'entraînement dans la logique de l'intimité participe donc de la prise à parti du lecteur. Au-delà du tragique et du récit épique sous-jacent d'un crime de guerre, le lyrisme de l'intimité conduit à la représentation d'un lieu d'expression publique d'ordre éthique.

Mais comment dès lors entendre et contempler le lieu plus intime encore où nous fait pénétrer le locuteur de « La pente de la rêverie » par exemple ? S'agit-il pour nous lecteurs de ne plus être que des témoins passifs des méandres et spirales de la pensée et de l'esprit du poète ?

La séduction de la profondeur

Là encore le poète nous attire du « monde réel à la sphère invisible » et nous demande à mots couverts si nous sommes d'accord pour y voir les mêmes choses que lui. « La pente de la rêverie »⁹ est présentée d'abord de manière stratégique puisque le locuteur interpelle ses « Amis » grâce à une prétérition : « Ne creusez pas, ne fouillez pas... » puis il change subtilement de pronom pour programmer notre participation : « quand on y descend (...) on revient pâle! ». Cette « préparation » est suivie par le récit du glissement du locuteur depuis la réalité qui l'entoure jusqu'à l'irréel de son esprit : « Alors dans mon esprit, je vis autour de moi... ». Cet irréel pourrait être mis en parallèle avec ce que nous venons de voir dans *Les Orientales* : d'une vision immatérielle dans son objet on passerait à une vision irréaliste dans sa forme verbale (« on verrait... »). C'est peut-être là le sens de la métaphore de l'arbre perdant ses feuilles-poèmes sur le papier dans le recueil des *Feuilles d'automne* : après avoir donné toute sa couleur et sa forme aux *Orientales*, l'arbre ne laisse plus échapper que la structure profonde et la sève ultime de son discours : la parole est alors plus directe et tend à dire une profondeur plus explicite.

Si nous sommes amenés à contempler l'ineffable et invisible Éternité au fond de l'abîme de la rêverie, c'est bien parce que nous avons accepté le contrat initial, séducteur; or ce contrat exclut que nous fouillions dans notre propre rêverie et, pourtant, à la lecture du poème, la vision imprègne notre propre rêverie et la tension créée par le mouvement du texte nous force — le linguiste parlerait de fonction conative impliquée — à faire nôtre la subjectivité du poète en prenant la place du « je » du locuteur. L'abîme au fond de la rêverie est tout aussi bien au fond de nous-mêmes en tant que nous faisons partie de la Nature ou

⁹*Les Feuilles d'automne*, pièce XXIX, p.631 et sqq;

comme le montre le poème « Le ravin » dans *Les Orientales*¹⁰ qui éclaire étrangement ce qu'écrit Hugo dans *Le Rhin* :

« ... il me semblait qu'une foule de voix murmurait dans ce ravin et me disait : – Où vas-tu ? Tu cherches les endroits où il y a peu de pas humains et où il y a beaucoup de traces divines ; tu veux mettre ton âme en équilibre avec l'âme de la solitude (...); tu cherches le lieu où le verbe s'épanouit dans le silence; où l'on voit la vie à la surface de tout et où l'on sent l'éternité au fond (...); tu cherches de l'herbe et des mousses, des feuilles humides, des branches gonflées de sève, des oiseaux qui fredonnent, des eaux qui courent, des parfums qui se répandent. Eh bien, entre, ce sentier est ton chemin. »¹¹

Cette fois, les voix invitent le voyageur à prendre le chemin de la rêverie, et ces voix pourraient bien venir du "torrent qui déborde ». Hugo est alors appelé par le monde extérieur des tumultes et cette communion est ici aussi forte que celle du « moi » avec l'univers: c'est dans l'intimité du monde que s'accomplit l'intimité du moi, dans la découverte d'affinités plus profondes, de « sympathies » plus étroites entre l'âme expansive du poète et la vie secrète des « choses ». Comme le dit Georges Poulet :

« L'être hugolien, s'apparaît tout à coup à lui-même, non dans l'asile de sa conscience, non dans une pensée solitaire qui l'assure de sa seule existence, mais dans un enveloppement et une pénétration si totale par les choses qu'il ne peut s'en détacher ni s'en abstraire. Il est, mais il est dans les choses. Il est à travers les choses et les choses sont à travers lui (...). Personne n'a vécu plus intensément que Hugo cette expérience première où se découvre la solidarité du moi et du monde. »¹²

Cette solidarité pourrait s'étendre à l'intimité du lecteur, auquel cas nous ferions aussi partie de ces « choses » intimement découvertes. L'orateur séduirait si bien son auditoire que celui-ci se trouverait dans les limites du discours du sujet qui s'exprime, comme l'origine et l'aboutissement de l'œuvre.

De la même façon, l'image de « l'écho sonore », lancée dans la première pièce des *Feuilles d'automne*, permet de saisir en quoi l'absence-présence du poète est une des raisons de

¹⁰poème XVII, p.475 :

« Hélas! combien de fois dans nos temps de discorde,
Des flots de sang chrétien et de sang mécréant,
Baignant le cimenterre et la miséricorde,
Ont changé tout à coup en torrent qui déborde
Cette ornière d'un char géant ! »

¹¹ *Le Rhin*, Lettre XX (de Lorch à Bingen), IN p. 166.

¹²*Études sur le temps humain*, tome II, *La distance intérieure*, Plon, 1952, p. 207,208.

l'originalité de l'intimité qui est à l'œuvre chez Victor Hugo et qui implique un rapport intéressant à la parole politique.

L'art de convaincre

On peut alors s'interroger sur la possibilité d'une transition de la rhétorique judiciaire vers la rhétorique délibérative où Hugo, toujours dans le tribunal, gagnerait la tribune et, toujours dans l'intimité de sa polyphonie judiciaire, occuperait le *forum*. Il s'agit alors pour l'orateur de conseiller et de déconseiller : il lui faut s'inscrire dans une parole d'ordre pragmatique en persuadant à l'auditoire que l'action qu'on lui enjoint d'accomplir sera, à l'avenir, la meilleure. L'argumentation est alors fondée sur l'emploi de l'impératif et se situe dans l'exhortation. Examinons les attaques de quelques strophes de « Pour les pauvres »¹³ : l'anaphore « Donnez » scande les quatre derniers sizains et ne s'adresse pas qu'aux riches invoqués dans le début du poème. Le lecteur est encore une fois pris à partie (on est toujours le riche de quelqu'un). Les propositions finales accompagnent les injonctions : « pour être aimé du Dieu qui se fit homme ». Elles tendent à amener l'auditeur vers un avenir qui le concerne.

(Il faudrait développer).

Voici quelques questions en matière de conclusion :

Dans la perspective d'une rhétorique intime, que faire de l'omniprésence du discours méta-poétique et de la place consciente d'un art poétique par rapport à ces va et vient « intérieur / extérieur » et par rapport au paradoxe de la communication idéale ? Quel est le principe de lecture des arts poétiques hugoliens ? Ne valent-ils que pour les apprentis poètes, sont-ils extensibles à tout sujet lecteur en tant qu'il fait acte de langage à travers l'oralité forcée de sa perception du texte poétique ?

Comment étendre ces problèmes à d'autres genres? Par quel biais le poète intime se retrouve-t-il ailleurs (théâtre, discours politiques, récits de voyage, pensées) toujours amenant son paradoxe avec lui et faisant valoir la réversibilité des deux mondes de la parole —

¹³ pièce XXXII des *Feuilles d'automne*, p.641 et sq.

produite et reçue— ? Le discours ne joue-t-il pas aussi de cette idée : mon expérience personnelle prouve que je peux étendre cette idée jusqu'à l'universalité de votre oreille...

La rhétorique intime est-elle une mise en avant des variations du spectacle des pensées du poète qui, elles, restent les mêmes: au lieu de dire « c'est moi qui parlons », il vaut mieux dire « c'est nous (eux, vous et moi) qui parle »?

Quel rapport au discours politique : la question des genres est-elle transcendée par la prise de parole universelle inspirée par le sujet intime. Ce serait l'historicité transcendant le personnel mais aussi partant de lui : la rhétorique serait alors toujours d'ordre intime au sens où elle émane d'un sujet qui cherche à s'abolir ?

Olivier Decroix