

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

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 »¹

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 »². 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 »³. 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 social⁴ 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 poétique⁵. 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 »⁶. 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 »⁷ ; c'est, selon l'heureuse formule du théoricien Stierle, « la parole à ciel ouvert »⁸. 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 discursifs⁹, 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 »¹⁰. 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 »¹¹ et si « ce sont les idées qui sont les vraies et souveraines faiseuses de langues »¹² 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 »¹³. 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 familiale¹⁴, 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 cieux ¹⁵!

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 »¹⁶. 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 tente¹⁷. » 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 »¹⁸ 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 ! »¹⁹. 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 attiser²⁰.

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 [...]. »²¹. 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 »²², 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 »²³), 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 ! »²⁴. 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 aussi²⁵.

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 ... »²⁶). 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 : Napoléon²⁷ ! » 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. »²⁸. Ossements qui pourraient « germer » sous le « pavé qui remue »²⁹. 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 »³⁰) 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'Océan³¹ !

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 jour³² ! » 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 rameaux³³. » 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 ; [...]»³⁴ 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 foyer³⁵. » 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, [...]»³⁶ 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 près³⁷ ! » 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, oublié³⁸ ! » 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'intime³⁹, 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'or⁴⁰ !

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 préface⁴¹ 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 !⁴²

La complémentarité des deux poèmes « Rêverie » et « Extase » désigne ici le processus discursif nécessaire à la révélation essentielle, dans son essence, et non plus construite⁴³ 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 »⁴⁴. 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 vérité⁴⁵.

« 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 »⁴⁶, de la lente plongée de sa pensée et de son esprit dans le « flot inconnu »⁴⁷. Le cadre discursif met en garde le lecteur : « Amis, ne creusez pas vos chères rêveries ; [...] »⁴⁸ et introduit le récit autoréférentiel (« L'autre jour, il venait de pleuvoir, car l'été, / Cette année, est de brise et de pluie attristé »⁴⁹), 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 [...]»⁵⁰.

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 »⁵¹ : « Tout parlait à la fois, tout se faisait comprendre »⁵².

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 »⁵³, 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'éternité⁵⁴. » 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 »⁵⁵. 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 contingence⁵⁶. 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 esprits⁵⁷.

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 tout⁵⁸.

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.