

Du romantisme au surréalisme : statuts et enjeux du récit poétique, Etudes réunies par A. Montandon, Université Blaise-Pascal, CRLMC, 1998.

Ludmila Charles-Wurtz

Le récit poétique dans *Les Contemplations*

Si l'on admet qu'un récit peut se définir comme un "texte référentiel à déroulement temporel" (*Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* d'Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov), on peut dire que la préface des *Contemplations* présente le recueil comme un récit : "Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes", lit-on au début du deuxième paragraphe. "Qu'est-ce que les *Contemplations* ? C'est ce qu'on pourrait appeler, poursuit l'auteur de la préface, si le mot n'avait quelque prétention, *les Mémoires d'une âme*". Le recueil est ici explicitement présenté comme un livre à matière autobiographique - et, en cela, référentiel - retraçant vingt-cinq années de la vie d'un homme qui ressemble à Hugo. La phrase qui constitue le quatrième paragraphe établit à elle seule le pacte autobiographique : "Une destinée est écrite là jour à jour". Venant confirmer, s'il en était besoin, la dimension narrative de l'entreprise, le sixième paragraphe emploie le mot "histoire", tandis que le dernier paragraphe a recours au verbe "raconter" : "c'est une âme qui se raconte dans ces deux volumes". *Les Contemplations* sont d'ailleurs présentées, non comme un recueil, mais comme un "livre".

La construction du recueil dramatise le déroulement temporel qui caractérise le récit : le recueil se divise en effet en deux volumes, dont le premier s'intitule "Autrefois" et le second "Aujourd'hui". Sous ces deux titres s'inscrivent en sous-titres des dates qui délimitent la durée narrative de chacun des deux volumes : le premier va de 1830 à 1843, le second de 1843 à 1856, rejoignant ainsi le temps de l'écriture, puisque Hugo achève et publie *Les Contemplations* en 1856. La préface est d'ailleurs datée de "Guernesey, mars 1856". Entre "Autrefois" et "Aujourd'hui" prend place le drame de la mort de Léopoldine Hugo, fille du poète, survenue le 4 septembre 1843. Pas tout à fait entre les deux volumes, cependant ; c'est après le deuxième poème d' "Aujourd'hui", dont le titre, "15 février 1843", renvoie à la date du mariage de

Léopoldine Hugo, que s'intercale, dans le recueil, une page blanche portant pour seule inscription la date de la mort de la jeune femme, "4 septembre 1843", suivie d'une ligne de pointillés. Le recueil se déploie de part et d'autre de cette mort en un avant et un après énonciatifs, qui ne recourent pas exactement l'avant et l'après proprement narratifs matérialisés par la coupure entre "Autrefois" et "Aujourd'hui".

Si *Les Contemplations* se donnent à lire comme un récit autobiographique, il ne s'agit pas pour autant - ou, en tout cas, pas seulement - de l'autobiographie de l'auteur :

Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ?

Ce livre qui contient "autant l'individualité du lecteur que celle de l'auteur" ne peut donc être considéré comme une autobiographie au sens traditionnel du terme. L'enjeu de l'autobiographie est en effet la construction du "je"-objet du récit en "je"-sujet de discours, ce que Hugo appellerait la construction de "l'individualité". Voilà donc une autobiographie bien particulière qui a pour enjeu "autant" la construction de l'individualité du lecteur que la construction de l'individualité de l'auteur.

Si la vie réelle de Hugo est présente dans le recueil, en tant que matériau poétique, elle n'en épuise pourtant pas le sens. Il faut admettre qu'il s'agit d'un récit autobiographique assumé par un "je" proche de celui de l'auteur, mais aussi de "l'histoire de tous", donc d'un récit qui se détache de la personne de l'auteur. Dès lors, il faut se demander comment le récit de "l'histoire de tous" peut s'acclimater dans le discours lyrique - s'il est vrai que par discours "lyrique" on doit entendre discours assumé par l'auteur. Ou, pour dire les choses autrement, il faut se demander comment le discours lyrique peut raconter "l'histoire de tous". Le "tous"-objet du récit devra devenir le "tous"-sujet du discours.

Pour mettre en lumière toutes les implications de la contradiction entre ces deux termes de "récit" et de "discours", je vais faire un rapide détour théorique et historique, pour lequel je me servirai essentiellement de l'article "Frontières du récit" de Genette. Les théoriciens de la littérature opposent récit et discours depuis l'Antiquité. Pour Aristote, le récit est l'un des deux modes de

l'imitation poétique, c'est-à-dire de la *mimésis* - l'autre étant la représentation directe des événements sur scène. On a là une amorce de la distinction classique entre poésie narrative (ou épopée) et poésie dramatique. Platon, lui, oppose l'imitation proprement dite (*mimésis*) au simple récit (*diégésis*). Le récit n'est pas, pour lui, un mode de la *mimésis*, parce qu'il définit celle-ci comme l'imitation de la parole d'un autre : les prises de parole et les dialogues au style direct des personnages sont pour lui mimétiques, tandis que par le mot "récit", il désigne tout ce que le poète raconte "en parlant en son propre nom, sans essayer de nous faire croire que c'est un autre qui parle". Bien qu'Aristote range le récit dans la *mimésis* et que Platon l'en exclue, tous deux s'accordent à penser que le mode d'imitation poétique le plus fidèle est la mise en oeuvre de discours fictifs au style direct. Le récit, lui, n'est qu'un mode affaibli de la *mimésis*.

Mais qu'en est-il de la poésie lyrique ? qu'en est-il de ce genre qu'une longue tradition critique définit comme un discours "vrai", c'est-à-dire assumé, non par un personnage fictif, mais par l'auteur lui-même ? Aristote n'en parle pas. Pour lui, l'oeuvre lyrique n'appartient pas aux genres mimétiques, dans la mesure où elle ne consiste pas en l'imitation d'une action, réelle ou feinte, extérieure à la personne et à la parole du poète (définition qui convient au contraire à l'épopée et à la poésie dramatique), mais simplement en un discours tenu par le poète directement et en son propre nom.

Cette opposition entre genres mimétiques et genres non mimétiques ne peut manquer d'évoquer la distinction que fait Benveniste entre "récit" d'une part et "discours" d'autre part. Le premier se caractérise par son objectivité (c'est-à-dire par l'absence dans le texte de toute référence au narrateur). Le second se caractérise au contraire par sa subjectivité (c'est-à-dire par les traces de la présence d'un "je"). "Dans le discours, écrit Genette, quelqu'un parle, et sa situation dans l'acte même de parler est le foyer des significations les plus importantes ; dans le récit, personne ne parle, en ce sens qu'à aucun moment nous n'avons à nous demander qui parle, où et quand, pour recevoir intégralement la signification du texte."¹

Or, *Les Contemplations* se présentent comme un discours assumé par un "je" et comme un récit - "l'histoire de tous". On peut, pour formuler la chose autrement, employer la terminologie de Käte Hamburger dans *Logique des genres littéraires* : dans le discours lyrique, elle voit un "énoncé de réalité" ; dans le récit, une "narration fictionnelle". Pour K. Hamburger, en effet, "le

¹ G. Genette, *Figures II*, Le Seuil, coll. "Points-Seuil", 1969, p. 65.

langage est énonciation partout où il ne crée pas de Je-Origine fictif"¹. Cette distinction est à l'origine de la différence entre les genres lyrique, d'une part, et narratif (ou dramatique) d'autre part ; le genre lyrique se distingue du drame et du roman parce que "nous ne voyons pas dans les énoncés du poème un semblant, une fiction, une illusion". Autrement dit, une *mimésis*. On aboutit ainsi à l'idée que le recueil des *Contemplations* serait à la fois un récit, et de ce point de vue un énoncé fictif appartenant de plein droit à l'univers de la *mimésis*, et un discours, et de ce point de vue un énoncé réel s'excluant par là même de l'univers mimétique. Cette définition est, on le voit, au plus haut degré contradictoire.

On pourrait, bien sûr, donner tort à Hugo, et prétendre qu'il emploie un mot pour l'autre dans la préface. Mais il me semble plus intéressant de partir du principe que Hugo sait ce qu'il dit, et de se demander quelle redéfinition de la frontière entre discours et récit la poésie lyrique hugolienne peut mettre à l'épreuve.

Le récit autobiographique

Le recueil se donne d'abord à lire comme un récit autobiographique. Dans le volume "Autrefois", les titres des Livres I, II et III retracent les étapes chronologiques des *Mémoires d'une âme* : à l' "Aurore" de l'enfance succèdent "L'âme en fleur" de la jeunesse et "Les luttes et les rêves" de la maturité. L'insertion de récits au passé dans les discours au présent garantit la continuité de la conscience de soi : un "je" se raconte au travers du prisme du souvenir. Dans "Réponse à un acte d'accusation" (I, 7), daté de "Paris, janvier 1834", au verbe "être" conjugué au présent de la première personne : "c'est moi qui suis l'ogre et le bouc émissaire", "je suis le responsable", "je suis cet abominable homme", "je suis ce monstre énorme", "je suis le démagogue horrible et débordé, / Et le devastateur du vieil ABCD", succède un récit au passé simple :

Quand je sortis du collège, du thème,
Des vers latins, farouche, espèce d'enfant blême
Et grave, au front penchant, aux membres appauvris (...).

Entre l' "enfant blême" et le poète qui parle depuis l'ici-et-maintenant de Paris en 1834, se dessine une évolution sans solution de continuité. Les crimes

¹ K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Le Seuil, coll. "Poétique", 1986, p. 208.

poétiques dont le poète reconnaît être l'auteur prennent leur origine dans une histoire, dans un passé :

La poésie était la monarchie ; un mot
 Était un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud ;
 (...)

 Alors, brigand, je vins ; je m'écriai : Pourquoi
 Ceux-ci toujours devant, ceux-là toujours derrière ?

L'accent que met le poème sur la continuité qui caractérise l'histoire de ce "brigand" est d'autant plus remarquable que la datation du poème est fictive, comme sont fictives la plupart des dates qui s'inscrivent au bas des poèmes des *Contemplations* : le manuscrit de "Réponse à un acte d'accusation" est en effet daté du 24 octobre 1854 ; il est donc postérieur de vingt ans à la date fictive de "janvier 1834", et n'a pas été écrit à "Paris", mais en exil. Le poème fait partie d'une série où Hugo, désormais républicain, fait retour sur son passé poétique et s'applique à montrer l'unité de son oeuvre romantique et de sa présente action politique. La reconstruction poétique de cette unité est d'autant plus nécessaire qu'elle est fort peu lisible dans la réalité : en effet, en 1834, l'engagement poétique romantique ne va pas encore de pair avec l'engagement politique aux côtés des républicains ; si celui-ci ne fait aucun doute en 1854, il est beaucoup plus problématique en 1834. La visée fictive de l'entreprise autobiographique est ici manifeste : le poème amorce la construction fictive d'un sujet, ou, plus précisément, construit la fiction d'une identité du sujet dans le temps.

On peut signaler, à cet égard, le poème "Écrit en 1846" (V, 3), daté de "Paris, juin 1846", mais écrit en réalité en novembre 1854 ; une note de bas de page de l'auteur prolonge en effet la fiction d'un poème écrit en 1846 : "On n'a rien changé à ces vers, écrits en 1846. Aujourd'hui, l'auteur eût ajouté Clairement."

Nombre de poèmes du Livre I, "Aurore", évoquent le poète à seize ans et situent ainsi, de manière implicite, la naissance du poète républicain dans les années vingt - époque à laquelle Hugo était en réalité encore adepte des thèses monarchistes. Dans le poème "A propos d'Horace" (I, 13), daté de "Paris, mai 1831", mais écrit en réalité en juin 1855, le poète rêve au temps où l'on "n'instruira plus les oiseaux par la cage" et fait remonter sa rage contre les "moines" qui "raturent l'esprit, la splendeur, le matin" à l'époque où "rêveuse bourrique, / Grand diable de seize ans", il était en classe de rhétorique.

C'est encore à l'âge de seize ans que le poète se représente dans le poème "La coccinelle" (I, 15), daté de "Paris, mai 1830" et écrit en octobre 1854 :

J'aurais dû, - mais, sage ou fou,
A seize ans, on est farouche, -
Voir le baiser sur sa bouche
Plus que l'insecte à son cou.

ou encore dans le poème "Vieille chanson du jeune temps" (I, 19), daté de "Paris, juin 1834" et écrit en janvier 1855 : "Moi, seize ans, et l'air morose; / Elle vingt ; (...)." Seul le poème "Lise" (I, 11), dont la datation, "Mai 1843", est réelle, remonte plus loin dans le temps : "J'avais douze ans ; elle en avait bien seize (...)." Les autres font référence à un passé toujours plus proche du présent de l'écriture, sur le mode de la remémoration.

Le souvenir, entre récit et discours

On peut noter la récurrence du vocabulaire du souvenir : "O souvenirs ! printemps! aurore!"¹ ; "Garde, enfant, dans ta jeune tête / Ce souvenir mystérieux (...)"². Le verbe "se souvenir" est conjugué à toutes les personnes : "Se souvient-on qu'il fut jadis des coeurs ?"³ ; "Vous souvient-il (...)"⁴. Mais c'est bien sûr à la première personne qu'on le trouve le plus souvent : "Marquis, je m'en souviens..."⁵ ; "Mais je me souviens bien..."⁶ ; "Je n'ai pas oublié ..." ⁷ ; "Je me souviens qu'un jour..."⁸. Il est remarquable, et somme toute assez logique, que toutes ces occurrences du verbe "se souvenir" à la première personne se trouvent dans le volume "Aujourd'hui" et dans des poèmes du Livre V presque tous datés de 1854 et 1855.

Dans ces récits de souvenirs, il est remarquable qu'on trouve très fréquemment des discours rapportés au style direct. Ainsi, dans le poème "A André Chénier" (I, 5), daté des "Roches, juillet 1830" et écrit en octobre 1854, on trouve tout d'abord un discours au présent et à la première personne adressé au

¹ IV, 9.

² V, 2, "Au fils d'un poète".

³ I, 11, "Lise".

⁴ V, 5, "A Mademoiselle Louise B."

⁵ V, 3, "Écrit en 1846".

⁶ V, 10, "Aux Feuillantines".

⁷ V, 15, "A Alexandre D."

⁸ V, 26, "Les malheureux".

poète mort : "André, c'est vrai, je ris quelquefois sur la lyre." A ce constat succède une explication qui plonge ses racines, une fois encore, dans le passé :

Voici pourquoi. Tout jeune encore, tâchant de lire
 Dans le livre effrayant des forêts et des eaux,
 J'habitais un parc sombre où jasaient les oiseaux, (...).

Mais le récit au passé cède très vite la place à un discours rapporté au style direct :

Un jour que je songeais seul au milieu des branches,
 Un bouvreuil qui faisait le feuilletton du bois
 M'a dit : "Il faut marcher à terre quelquefois. (...)"

Le discours au style direct du bouvreuil occupe la fin du poème. De même, le début du huitième poème du Livre III, daté de "Juillet 1843" et écrit en janvier 1855, est situé dans le présent ; le poète y répond en effet aux questions implicites du lecteur, s'inscrivant ainsi dans le présent de la lecture : "Je lisais. Que lisais-je ? Oh! le vieux livre austère". Le récit de souvenir au passé et à la première personne qui prolonge ce dialogue avec le lecteur s'interrompt pour laisser place au discours d'un "martinet" rapporté au style direct :

Je lisais. Que lisais-je ? Oh! le vieux livre austère,
 Le poème éternel! - La Bible ? - Non, la terre.
 (...)
 Je fus interrompu dans cette rêverie ;
 Un doux martinet noir avec un ventre blanc
 Me parlait ; il disait : - O pauvre homme, (...).

Les deux poèmes présentent de nombreux points communs. Ils sont datés des années trente et quarante, mais écrits en réalité en 1854 et 1855. Ils consistent en un récit de souvenirs à la première personne interrompu par le discours direct d'un oiseau, "bouvreuil" ou "martinet" ; l'intervention des deux oiseaux interrompt une lecture : celle du "livre effrayant des forêts et des eaux" dans le premier poème, celle du "vieux livre austère", du "poème éternel" de la "terre" dans le deuxième. Tout se passe comme si le souvenir était toujours souvenir d'un discours, parce que le réel est toujours perçu comme un livre, comme un texte, comme un "poème". Il est important que le "poème" soit le dernier terme de cette série de comparaisons : chez Hugo, le texte aboutit toujours au texte poétique, c'est-à-dire au discours. Le roman des *Misérables* est lui aussi comparé à un grand poème.

Si la nature, et par extension le réel, sont comparés à un poème, c'est parce que, dans la poétique hugolienne, tout élément de la nature est potentiellement sujet de discours, parce que la nature est un "moi" qui se fond dans le grand "moi" de l'infini. L'harmonie de l'univers ne sera réalisée que lorsque tous les "moi" se fondront dans un "moi" collectif, c'est-à-dire lorsque tous les objets muets (et ces objets sont souvent la métaphore des misérables, que leur misère même réduit au rang d'objets) accéderont au statut de sujet.

Dès lors, si le récit de souvenirs aboutit presque toujours, dans *Les Contemplations*, à la citation (c'est-à-dire à la production) d'un discours au style direct - discours du poète lui-même ou d'autres personnages, comme ici le bouvreuil et le martinet -, c'est peut-être parce que la poésie a pour fonction d'instaurer, dans la fiction, la circulation de la parole que la réalité refuse. Alors que le récit manipule des objets, le discours institue des sujets : on comprend mieux, dans cette perspective, l'effort constant de conversion du récit de souvenirs en discours direct qui caractérise *Les Contemplations*.

La conversion du récit en discours

Cet effort constant de conversion du récit en discours se donne à lire dans le premier poème du recueil, qui constitue dans cette mesure une sorte de "programme poétique" pour l'ensemble du recueil : il annonce, ou dénonce, le caractère illusoire du récit que la Préface laisse attendre au lecteur ; le récit annoncé n'est qu'un simulacre, qui doit laisser place au discours direct, seul mode de parole susceptible de dire le passé.

Ce poème se situe entre la Préface et le début du Livre I. Cette position intermédiaire explique que le poème ne soit pas numéroté : il n'appartient déjà plus au paratexte, puisqu'il succède à la Préface, mais n'appartient pas encore au récit de souvenirs, puisqu'il précède le premier poème du Livre I. Presque hors du livre, ce poème semble se déployer dans un hors temps. Depuis l'ici-et-maintenant défini par la date, "Juin 1839", qui s'inscrit au bas du poème, le poète raconte un souvenir au passé simple et à l'imparfait, temps du récit ; mais l'épisode qu'il raconte est situé dans un passé qui se définit par son indétermination : "Un jour...". L'absence dans le poème de "marqueurs" (tels que "hier" ou "il y a un an") susceptibles de situer ce passé par rapport au présent, ne permet pas de dire si, au moment de l'énonciation, en "Juin 1839", l'anecdote est récente ou ancienne :

Un jour je vis, debout au bord des flots mouvants,
 Passer, gonflant ses voiles,
 Un rapide navire enveloppé de vents,
 De vagues et d'étoiles ;

Le présent fait irruption dans le poème en même temps que le discours direct :

Et j'entendis, penché sur l'abîme des cieux,
 Que l'autre abîme touche,
 Me parler à l'oreille une voix dont mes yeux
 Ne voyaient pas la bouche :

"Poète, tu fais bien! Poète au triste front,
 Tu rêves près des ondes,
 Et tu tires des mers bien des choses qui sont
 Sous les vagues profondes!

L'indétermination du temps ("un jour"), de l'espace ("au bord des flots mouvants") et de l'interlocuteur ("une voix dont mes yeux / Ne voyaient pas la bouche") a pour fonction de décupler l'effet de la parole rapportée au discours direct, qui résonne d'autant plus fortement qu'elle jaillit de nulle part. Tout se passe comme si le récit introducteur au passé simple était une sorte de degré zéro du récit : il satisfait aux exigences du récit (énoncé au passé, description du lieu et des personnages), mais de telle manière qu'il vide ces traits définitoires du récit de leur sens ; le lieu décrit est si vague qu'il est une image de nulle part, le personnage se réduit à son énonciation, et l'inscription dans le passé est si floue qu'elle n'a d'autre effet que de créer l'idée abstraite du passé. Cet évidement du récit fait de celui-ci le simple support du discours au présent qui lui succède.

Ce poème liminaire constitue ainsi une sorte de pacte de lecture pour les poèmes à venir. Il avertit le lecteur que c'est le discours, et non le récit, qui aura charge de dire le passé.

Il est d'ailleurs remarquable que, lorsqu'on trouve un récit, il s'agisse presque toujours du récit d'un acte de parole. Le poème "La vie aux champs" (I, 6) est remarquable à cet égard. Il oscille en effet constamment entre discours et récit : il est du côté du discours, dans la mesure où il s'écrit à la première personne et au présent ; mais il est aussi du côté du récit, d'une part parce que ce présent itératif se détache de l'ici-et-maintenant du locuteur pour se rapprocher du présent de narration, et d'autre part parce que, plus qu'il ne

"dit", ce poème raconte des actes de parole. Il présente toutes les modalités du discours rapporté ; le discours narrativisé :

On me consulte, on a cent choses à me dire,
On parle, on cause, on rit surtout ; (...)

Je leur parle de tout. Mes discours en eux sèment
Ou l'idée ou le fait. Comme ils m'aiment, ils aiment
Tout ce que je leur dis.

le discours indirect et indirect libre :

Ils disent, doux amis, que je ne sais jamais
Me fâcher ; qu'on s'amuse avec moi ; que je fais
Des choses en carton, des dessins à la plume ;
Que je raconte, à l'heure où la lampe s'allume,
Oh! des contes charmants qui vous font peur la nuit ; (...).

le discours direct :

J'admire les crayons, l'album, les nids de merle ;
Et quelquefois on dit quand j'ai bien admiré :
"Il est du même avis que monsieur le curé."
(...)
Je dis : Donnez l'aumône au pauvre humble et penché ;
Recevez doucement la leçon ou le blâme.

Il est remarquable que le discours rapporté au style direct ne soit pas réservé à la parole des autres : le "je" poétique cite sa propre parole au discours direct, se scindant ainsi en deux instances de parole distinctes, l'une qui "raconte", l'autre qui "parle".

Cette oscillation constante entre discours et récit explique peut-être l'emploi fréquent du présent de narration, dont le statut incertain permet à Hugo de maintenir une hésitation entre l'un et l'autre régimes énonciatifs.

Ainsi, dans "Chose vue un jour de printemps"¹, poème daté d'"Avril 1840", on passe du passé simple et de l'imparfait, temps traditionnels du récit, au présent :

Entendant des sanglots, je poussai cette porte.

¹ III, 17.

Les quatre enfants pleuraient et la mère était morte.
 (...)

Un crime en cette chambre avait été commis.
 Ce crime, le voici : - Sous le ciel qui rayonne,
 Une femme est candide, intelligente, bonne ;
 (...)

Le choléra lui prend son mari ; la voilà
 Veuve avec la misère et quatre enfants qu'elle a.
 Alors elle se met au labeur comme un homme.
 (...)

Un jour, on va chez elle, elle est morte de faim.

Aux temps du passé qui renvoient la scène dans un ailleurs radical, aussi bien temporel que spatial, succède un présent qui oscille entre le présent de narration et le présent de la vision. Le déictique "la voilà", en fin de vers, semble pouvoir s'accompagner d'un geste de désignation et introduire ainsi un discours strictement contemporain de la vision - jusqu'à ce que le mot "Veuve", rejeté au début du vers suivant, remette le texte dans les rails du présent de narration. Le participe que comprend le titre, "Chose vue un jour de printemps", prive la scène de tout ancrage temporel précis, renforçant ainsi l'hésitation entre passé et présent, entre récit de souvenir et discours strictement contemporain de la vision.

La structure du poème "Intérieur"¹, poème qui suit immédiatement "Chose vue un jour de printemps", est inverse ; le présent qui ouvre le poème : "La querelle irritée, amère, à l'oeil ardent, / Vipère dont la haine empoisonne la dent, / Siffle et trouble le toit d'une pauvre demeure. / Les mots heurtent les mots. L'enfant s'effraie et pleure.", ne peut être interprété comme un présent de narration qu'après coup, lorsqu'il cède la place au passé : "Un beau soleil couchant, empourprant le taudis, / Embrasait la fenêtre et le plafond, tandis / Que ce couple hideux (...) / Était son ulcère et ses difformités".

Là encore, le récit est celui d'un acte de parole, celui de la "querelle", au sein de laquelle "les mots heurtent les mots".

Les poèmes au présent

Ce constat permet de mieux comprendre le statut du type de poèmes le plus fréquent dans *Les Contemplations*, à savoir les poèmes au présent et à la première personne - donc les *discours* - que leur datation donne pour des poèmes écrits avant l'exil. Ces discours lyriques, qui ne se présentent pas

¹ III, 18.

comme des récits de souvenirs, mais comme des discours tenus dans le passé, ont pour fonction de produire la fiction d'une coïncidence du temps de l'énoncé (ou de la scène racontée) et du temps de l'énonciation (ou de l'écriture). Ils se donnent à lire, non comme des remémorations, mais comme des traces du passé. La différence est essentielle : alors que le récit de souvenirs reconstruit le passé depuis le présent, et fait donc du passé un objet, ces poèmes censés avoir été écrits dans le passé gardent l'empreinte d'un discours. Redonnant tout son sens au mot "recueil", *Les Contemplations* se présentent en ce sens comme une collection, ou un collage, de discours échelonnés dans le temps dont la juxtaposition suffirait à manifester l'identité et l'évolution du "je" dans l'histoire - dans la sienne propre aussi bien que dans l'histoire collective.

Si le premier poème du Livre I, "A ma fille", daté de "Paris, octobre 1842", a bien été écrit du vivant de Léopoldine et constitue donc, au sens propre, une trace énonciative du passé, ce n'est pourtant pas le fait qu'il a réellement été écrit dans le passé qui motive sa position stratégique dans le recueil ; les raisons de cette position au seuil du Livre I sont plutôt à chercher dans la construction du poème. En effet, celui-ci est constitué d'un discours adressé par le poète à sa fille : "O mon enfant, tu vois, je me soumets." Au début de ce recueil qui s'achève par le long poème adressé "A celle qui est restée en France", c'est-à-dire à la jeune morte enterrée dans la patrie dont son père a été exilé, le poème "A ma fille" ne se contente pas de dire que Léopoldine était encore vivante en 1843 (ce que ferait un récit de souvenirs), mais la ressuscite en réactualisant le discours qui s'adressait à elle : le présent et le système des pronoms (je/tu) attirent le "tu" de l'interlocutrice dans la sphère du "je", c'est-à-dire du vivant. Le titre du poème, "A ma fille", a d'ailleurs été rajouté sur le manuscrit au temps de l'exil et souligne son caractère discursif ; sa structure en fait en effet le complément d'attribution d'un verbe "dire" implicite : voilà ce que je disais à ma fille en 1843 à Paris, semble dire le poète.

Les dates qui s'inscrivent au bas de ce type de poèmes ont pour fonction constante de créer l'illusion d'une écriture "sur le vif". Aussi les caractérisations temporelles et spatiales que comportent ces datations, presque toujours fictives elles aussi, sont-elles souvent confirmées par des caractérisations équivalentes à l'intérieur du poème.

Ainsi, le poème "Vere novo" (I, 12), écrit en réalité au mois d'octobre 1854, est daté du mois de "Mai 1831". Ce poème sur le printemps est donc censé avoir été écrit au printemps (au printemps de 1831, mais aussi au printemps de la vie : Hugo a vingt-neuf ans en 1831) ; le discours qui le constitue confirme la

simultanéité de l'écriture et du discours, de l'énoncé et de l'énonciation : "Comme le matin rit sur les roses en pleurs! / (...) / O printemps!".

Le poème "A Granville, en 1836" (I, 14) pousse cette logique à son terme, puisque la datation du poème reprend son titre : "(Granville, juin 1836)". Le mois de "juin" dont date l'écriture du poème date également son contenu : "Voici juin. (...) / Jersey, sur l'onde docile, / Se drape d'un beau ciel pur (...)." D'où peut-on voir l'île de Jersey ? Depuis la côte normande, depuis Granville. Ce poème, qui est censé avoir été écrit à Granville en juin 1836 et retranscrire sur le vif le discours alors tenu par le poète a lui aussi été écrit en octobre 1854.

De même, le poème qui précède immédiatement la page blanche qui marque la mort de Léopoldine dans le recueil, et qui consiste en un discours d'adieu et d'amour adressé par le poète à sa fille le jour de son mariage : "Aime celui qui t'aime, et sois heureuse en lui. / - Adieu! - sois son trésor, ô toi qui fus le nôtre!", fait figurer la même date, celle du mariage, dans son titre et dans sa datation : ce poème, "15 février 1843" (IV, 2), est censé avoir été écrit "(Dans l'église, / le/ 15 février 1843)". Tout se passe comme si Hugo voulait effacer la différence entre poème et discours, entre discours oral et discours écrit : ce poème des *Contemplations* se donne à lire comme un discours réel dont la page aurait gardé l'empreinte, comme l'enregistrement d'une voix - non comme le fruit d'un travail d'écriture. Cette fiction explique d'ailleurs l'image de la Préface : "L'auteur a laissé, pour ainsi dire, ce livre se faire en lui. La vie, en filtrant goutte à goutte à travers les événements et les souffrances, l'a déposé dans son coeur." Ces gouttes d'eau, dont l'écoulement discret et régulier a produit le livre, ce sont les discours tenus sous le coup des "événements" et des "souffrances". Le dépôt que la vie laisse "au fond d'une âme", ce sont les discours, qui semblent en définitive être la seule trace, la seule empreinte possible du passé. Le reste n'est, pour Hugo poète, que reconstruction, fiction.

Le fait que ces discours soient de pures fictions poétiques ne change, au fond, rien à la chose : il reste que le seul moyen de dire le passé est de réactualiser la série des présents qui en constitue la trame - et le présent ne peut être réactualisé qu'au travers du discours qui le dit. Un poème de *L'Année terrible* dit la même chose autrement : "A chaque pas qu'il fait, l'enfant derrière lui / Laisse plusieurs petits fantômes de lui-même. / On se souvient de tous, on les pleure, on les aime, / Et ce seraient des morts s'il n'était vivant, lui."¹. Les *Contemplations*, que l'auteur de la Préface définit comme le "livre d'un mort", s'attachent à ressusciter les "fantômes" de lui-même que le "je" a laissés derrière lui.

¹ *L'Année terrible*, Janvier, 11, "Entre deux bombardements".

Il est logique, dans cette perspective, que le poème "Insomnie"¹ soit suivi de la mention "1843, nuit", et que le poème "Il fait froid"² soit daté de "Décembre 18..". De même, "La nature"³, poème qui décrit un paysage hivernal : "La terre est de granit, les ruisseaux sont de marbre ; / C'est l'hiver ; nous avons bien froid.", est daté de "Janvier 1843", tandis que "Cadaver"⁴ est suivi de la mention "Au cimetière, août 1855".

Les déterminations spatiales sont aussi détaillées que les déterminations temporelles : on les trouve aussi bien dans les titres des poèmes, comme par exemple dans "A la fenêtre pendant la nuit"⁵ ou dans "Paroles sur la dune"⁶, que dans les datations au bas des poèmes. Celles qu'on trouve dans le volume "Autrefois" sont assez variées de ce point de vue : l'écriture des poèmes, ou plutôt la profération des discours qui constituent les poèmes, est située à Paris, mais aussi à Fontainebleau, à Chelles, à Lagny ou à Biarritz. Cependant, c'est le volume "Aujourd'hui" qui comporte les déterminations spatiales les plus précises : outre "Marine-Terrace", mention de lieu la plus fréquente, "Jersey" et "Serk", on y trouve des formules telles que : "11 juillet 1846, en revenant du cimetière"⁷, "Au dolmen de Rezel, janvier 1853"⁸, "Jersey, cimetière de Saint-Jean, avril 1854"⁹, ou encore "Au dolmen de la tour Blanche, jour des Morts, novembre 1854"¹⁰.

La datation des poèmes au passé

On peut alors faire l'hypothèse que la date fictive qui s'inscrit au bas des poèmes au passé (et non plus des poèmes au présent que nous venons d'évoquer) renvoie, elle aussi, non à la date supposée d'écriture du récit de souvenirs, mais à la date à laquelle le discours cité est censé avoir été proféré. C'est en effet toujours sur l'émergence de ce discours direct que la poésie des *Contemplations* met l'accent.

A l'appui de cette hypothèse, on peut citer deux poèmes qui ont la particularité d'être suivis de la mention d'une date double. Le premier, "A

¹ *Les Contemplations*, III, 20.

² *ibid.*, II, 20.

³ *ibid.*, III, 29.

⁴ *ibid.*, VI, 13.

⁵ *ibid.*, VI, 9.

⁶ *ibid.*, V, 13.

⁷ *ibid.*, IV, 11.

⁸ *ibid.*, VI, 2, "Ibo".

⁹ VI, 6, "Pleurs dans la nuit".

¹⁰ VI, 22, "Ce que c'est que la mort".

Madame D. G. de G." (I, 10) est daté de "Paris, 1840 - Jersey, 1855". Il rend compte de deux discours tenus, à des époques différentes, à la même femme:

Jadis je vous disais : - Vivez, réglez, Madame!
 Le salon vous attend! Le succès vous réclame!
 (...)
Maintenant vous voilà pâle, grave, muette,
 Morte, et transfigurée, et je vous dis : - Poète!
 Viens me chercher! Archange! être mystérieux!
 Fais pour moi transparents et la terre et les cieux!

Le poème se construit autour de l'opposition entre "Jadis" et le verbe "dire" à l'imparfait et "maintenant" et le verbe "dire" au présent. L'écriture du poème s'est effectivement faite en deux temps : le manuscrit date de 1840, et porte des ajouts et des corrections de l'écriture de l'exil. Delphine de Girardin, à qui est dédié ce poème, était morte en juin 1855, ce qui avait amené Hugo à remanier son texte. Les deux dates qui s'inscrivent au bas du poème renvoient donc aux situations d'énonciation distinctes dans lesquelles les deux discours ont été produits.

L'autre poème suivi de deux dates s'intitule "Un soir que je regardais le ciel" (II, 28). Il est daté de "(Montf., septembre 18.. - Brux..., janvier 18..)". On peut dater l'écriture du manuscrit de 1846. De rares corrections, dont celle de la date, datent de l'exil. On pourrait donc penser que la double datation se contente d'enregistrer une écriture en deux temps. Mais nombre de poèmes écrits et remaniés à des dates différentes et souvent éloignées ne portent pas la trace, dans la date qui les suit, de ce travail interrompu et repris. L'explication est donc insuffisante. Elle se trouve beaucoup plus certainement dans la construction du poème, qui commence par donner la parole à la femme aimée :

Elle me dit, un soir, en souriant :
 - Ami, pourquoi contemplez-vous sans cesse
 Le jour qui fuit, ou l'ombre qui s'abaisse,
 (...)
 Ne songe plus au ciel! j'en suis jalouse! -

Ma bien-aimée ainsi tout bas parlait,
 Avec son front posé sur sa main blanche,
 Et l'oeil rêveur d'un ange qui se penche,
 Et sa voix grave, et cet air qui me plaît ;
 Belle et tranquille, et de me voir charmée,
 Ainsi tout bas parlait ma bien-aimée.
 (...)

O souvenir! trésor dans l'ombre accru!

Le poème met en scène deux discours distincts, énoncés dans des situations de parole différentes. Le premier est celui qu'a prononcé, "un soir", la "bien-aimée" ; le deuxième, prononcé par le poète, revient sur le souvenir du premier. On peut noter que le discours du poète s'attache à décrire la situation d'énonciation dans laquelle a été prononcé le premier discours ; le premier et le dernier vers de la strophe forment un chiasme qui met en valeur le fait que la femme aimée est en position de locuteur : "Ma bien-aimée ainsi tout bas parlait" ; "Ainsi tout bas parlait ma bien-aimée". Son énonciation (son attitude, son regard, sa "voix grave", son "air") est décrite de façon aussi détaillée que son énoncé.

Dès lors, il devient évident que les dates qui s'inscrivent au bas du poème ont pour fonction de souligner l'abîme, moins temporel qu'énonciatif, qui sépare les deux discours : le premier date d'avant l'exil, époque où le bonheur serein était possible pour les amants ; le second date de l'entrée dans l'exil, puisque, pour P. Albouy, il faut lire dans la seconde date : "Brux(elles), janvier 18(52)". Reprenant son texte pendant l'exil, Hugo a modifié et renforcé son sens, en doublant la nostalgie amoureuse de la nostalgie de l'exilé. On voit que les dates renvoient moins au moment de l'écriture des poèmes qu'à la situation d'énonciation des discours qu'ils citent. Le "souvenir" qu'évoque la fin du poème est toujours souvenir d'un discours.

Si le système de la datation double rend le phénomène évident, les choses sont plus complexes lorsque les poèmes au passé sont suivis d'une seule date. Cette date, selon la convention poétique, devrait situer la date d'écriture du poème, donc sa date d'énonciation. On va voir que, bien souvent, elle date au contraire la parole que le poème rapporte au discours direct.

Ainsi, le poème "Les oiseaux"¹, daté de "Paris, mai 1835", a en réalité été écrit en octobre 1854. On a déjà parlé des motivations poétiques et politiques de la modification de l'année d'écriture. Mais pourquoi cette conversion du mois d'octobre en mois de mai ? Le poème rapporte le dialogue qu'a eu le poète avec des "moineaux francs faisant l'école buissonnière" dans un cimetière, et le discours que lui a adressé un "houx noir qui songeait près d'une tombe". Il commence par décrire la situation dans laquelle ces discours ont été énoncés :

Je rêvais dans un grand cimetière désert ;
De mon âme et des morts j'écoutais le concert,
Parmi les fleurs de l'herbe et les croix de la tombe.

¹ I, 18.

Les "fleurs de l'herbe" et les jeux bruyants des moineaux permettent de situer la scène au printemps. Le mois de "mai" duquel le poète date fictivement son poème correspond donc, non à la situation d'énonciation du poème, mais à celle du discours direct que le poème rapporte. On aboutit donc à une logique énonciative étrange, qui veut que les poèmes soient écrits au moment où les discours qu'ils rapportent sont dits. Si cette fiction a un sens évident dans le cas des poèmes au présent que nous avons étudiés plus haut, elle a une fonction beaucoup plus complexe dans les poèmes au passé : le passé simple et l'imparfait employés par le "je" poétique situent en effet l'épisode rapporté dans un passé radical ; pourquoi, dès lors, établir au moyen des datations fictives une correspondance entre ce passé avoué pour tel et le présent de l'énonciation ? La réponse se trouve dans le statut très particulier qu'acquière le récit et le discours dans *Les Contemplations*. Ce sont toujours les discours qui sont datés, jamais les récits ; cela, parce que seuls les discours ont charge de dire le passé.

Ainsi, si "La fête chez Thérèse"¹, poème écrit en février 1840, est daté d'"Avril 18..", c'est parce que les premiers vers du poème situent la scène racontée et les discours rapportés "au mois d'avril" :

La chose fut exquise et fort bien ordonnée.
C'était au mois d'avril, et dans une journée
Si douce, qu'on eût dit qu'amour l'eût faite exprès.

Si le poème "Halte en marchant", écrit à Jersey en 1855, est daté de la "Forêt de Compiègne, juin 1837", c'est parce que le poème rapporte la promenade et le dialogue des amants sous les arbres. Le système des temps est d'ailleurs remarquable dans le poème. De l'imparfait, dans le premier vers du poème : "Une brume couvrait l'horizon", on passe au présent dans les vingt-quatre vers suivants : "Le brouillard se dissout en perles sur les branches, / (...) / Le vent souffle à travers les arbres, sur les toits / Du hameau noir cachant ses chaumes dans les bois". Ce n'est qu'au vingt-sixième vers que l'on trouve le passé simple : "A la source du pré, qu'abrite un vert rideau, / Une enfant blonde alla remplir sa jarre d'eau". Là encore, le poème oscille de manière significative entre le présent de narration et le présent d'une vision contemporaine du discours.

De même, si le poème "Le mendiant"², écrit en octobre 1854, est daté de "Décembre 1854", c'est parce qu'il relate le dialogue qu'a eu le poète avec un "pauvre homme qui passait dans le givre et le vent". Si le poème XXII du Livre

¹ I, 22.

² V, 9.

V est daté de "Jersey, grève d'Azette, juillet 1855", c'est parce que c'est sur une plage que le poète raconte avoir acheté un crabe à un pêcheur et avoir adressé quelques mots à l'animal avant de le rejeter dans la "vague profonde" : "Vis! et sois béni, pauvre maudit!".

Enfin, la précision de la date qui s'inscrit au bas du poème "Nomen, numen, lumen"¹ : "Minuit, au dolmen du Faldouet, mars 1855", montre qu'il s'agit moins, pour le poète, de dater de manière vraisemblable l'écriture de son texte que de faire coïncider l'énonciation du poème et l'énonciation rapportée dans le poème, malgré leur distance dans le temps soulignée par l'emploi du passé simple : "Quand il eut terminé (...) / Il se dressa sur l'ombre et cria : JÉHOVAH!"

Le lecteur associé au souvenir

L'effort constant de conversion du récit en discours dont nous venons d'observer les effets est à relier au projet explicitement annoncé par la Préface d'écrire "l'histoire de tous", c'est-à-dire un livre qui contienne "autant l'individualité du lecteur que celle de l'auteur".

La fragmentation du récit au passé (qui constitue l'horizon d'attente du lecteur d'autobiographie) en une série de discours au présent permet au poète des *Contemplations* de proposer au lecteur des textes qui prennent sens dans son ici-et-maintenant. Un discours au présent et à la première personne renvoie en effet doublement à la situation de son énonciation : le pronom personnel "je" ne désigne jamais que celui qui l'énonce, et le présent prend sens dans le repère temporel de ce "je", de même que les "marqueurs" du discours, comme "aujourd'hui" ou "là-bas", tirent leur signification du repère spatio-temporel dans lequel ils sont énoncés. Or, la lecture du texte poétique consiste, en définitive, en une ré-énonciation. C'est sur ce principe linguistique simple que se fonde le projet des *Contemplations* : il s'agit, pour Hugo, d'inciter le lecteur à s'identifier au "je" poétique.

A cette affirmation, on pourrait opposer une critique : dans la mesure où le "je" des *Contemplations* s'adresse fréquemment au lecteur à la deuxième personne, et cela dès la Préface, comment soutenir qu'il invite ce dernier à s'identifier, non au "tu" ou au "vous", mais au "je" ? Une rapide analyse des adresses au lecteur qui scandent le recueil s'avère ici nécessaire. Hugo

¹ VI, 25.

emploie un “vous” que l’on peut, à la première lecture, lire comme un “vous” de politesse s’adressant à un lecteur singulier.

Allez à Saint-Mandé, cherchez dans le champ sombre,
 Vous trouverez le lit de sa noce avec l’ombre ;
 Vous trouverez la tombe où gît ce lys vermeil ;¹

On a affaire ici à un emploi apparemment “classique” du pronom “vous” : “vous” est un individu distinct de “je”, entre eux se construit un rapport d’altérité. Si le poète enjoint au lecteur d’aller au cimetière de Saint-Mandé, c’est parce qu’il suppose que celui-ci n’y est jamais allé, et qu’il n’a donc jamais vu la tombe que le poème décrit. L’injonction “Allez à Saint-Mandé” a pour fonction de permettre au lecteur de vérifier l’existence de l’objet décrit par le poème : le lecteur peut “voir” ce qui lui est raconté. Autrement dit, s’il suit la consigne du poète, le lecteur peut voir ce qu’a vu le poète et, ainsi, faire à son tour l’expérience sensible que celui-ci a faite avant lui.

De même, dans un autre poème, le poète demande au lecteur s’il connaît l’endroit dont il lui parle, et lui indique comment y accéder :

Connaissez-vous, sur la colline
 Qui joint Montlignon à Saint-Leu,
 Une terrasse qui s’incline
 Entre un bois sombre et le ciel bleu ?
 C’est là que nous vivions. (...) ²

Mais, dans d’autres poèmes, cette altérité, cette probable différence d’expérience du poète et du lecteur, sont niées :

Voyez, la grande soeur et la petite soeur
 Sont assises au seuil du jardin, et sur elles
 Un bouquet d’œillets blancs aux longues tiges frêles,
 (...)
 Se penche, et les regarde, immobile et vivant, (...). ³

Dans ce passage, le poète décrit au présent une scène du passé : Léopoldine et Adèle, ses deux petites filles, sont assises dans le jardin. Le souvenir est réactualisé : la scène mentale est décrite comme une scène réelle, appréhendée au présent, dans l’immédiateté de la sensation. Or le poète s’adresse au lecteur

¹ V, 14, “Claire P.”

² IV, 9.

³ I, 3, “Mes deux filles”.

comme s'il voyait, lui aussi, la scène ; le poème construit la chimère d'un souvenir redevenu réalité, non seulement pour le "je" qui le garde en mémoire, mais aussi pour le lecteur, qui ne peut, lui, s'en souvenir, dans la mesure où la mémoire du poète n'est pas la sienne.

Le poète invite donc le lecteur à se souvenir avec lui de ce qu'il n'a pas connu. Cette manoeuvre a pour but d'ancrer plus radicalement le souvenir dans la réalité : en effet, si le poète était seul à voir, la scène s'afficherait nettement comme passée, perdue ; au contraire, l'injonction "voyez", adressée à un autre, sous-entend que la scène est visible pour tous, et donc bien réelle : par l'injonction faite au lecteur, le poète parvient à ancrer le souvenir dans un présent, illusoire peut-être, mais partagé. Si "vous" voyez aussi, c'est que cela existe.

L'importance de cette vision partagée par le poète et le lecteur est soulignée par la mise en abyme du regard dans le poème : s'y croisent le regard du poète sur le paysage de sa propre mémoire, le regard convoqué du lecteur et le regard du "bouquet d'oeillets blancs" qui regarde les deux petites filles ; un *oeillet* n'est rien d'autre qu'un *petit oeil*, qui fixe à l'intérieur même du poème le regard désiré du lecteur. Ce passage construit un triple regard sur l'invisible, qui, au moins pendant la durée brève de la lecture, rend visible et réelle la chimère du souvenir.

On voit par là que le poème construit un lecteur, un "vous", qui se définit autant par son altérité que par son identité avec le "je" : le "vous" doit être suffisamment autre pour cautionner la vision chimérique du "je", et suffisamment le même pour partager la mémoire du poète. Le caractère double du "vous" convoqué par le texte est confirmé par un autre passage, où le poète enjoint explicitement au lecteur de se "rappeler" ce dont il est seul à pouvoir se souvenir : la robe que portait, petite, Léopoldine.

Oh! la belle petite robe
Qu'elle avait, vous rappelez-vous ? ¹

Le "vous" du lecteur est un double du "je" ; le texte construit un lecteur solidaire du "je" du poète au point de partager son expérience, sa mémoire, sa perception du monde.

Cet exemple montre que le "vous" qui apostrophe le lecteur dans le recueil est un simple "support linguistique" : il ne désigne bien évidemment pas le lecteur réel. Celui-ci est donc l'allocutaire (celui vers qui on se tourne en

¹ IV, 6.

parlant) d'une parole dont il sent bien qu'il n'est pas le véritable destinataire (celui à qui on s'adresse et qui comprend pourquoi c'est à lui qu'on s'adresse). Bien qu'interpellé, le lecteur ne peut s'identifier au "vous". Le rapport qu'il entretient avec cette instance énonciative est plutôt celui qu'il pourrait établir avec le comédien qui, sur une scène, incarnerait le personnage du "Lecteur". Tout se passe comme si les poèmes où le "je" du poète s'adresse au "vous" avaient pour fonction de représenter, ou de "figurer", sur le mode de la mise en abyme, le rapport que Hugo tend à construire entre l'oeuvre et son lecteur. Ces dialogues entre le poète et le "vous" du lecteur ne sont donc pas adressés, mais "donnés à voir" au lecteur réel. Loin de s'identifier au "vous", le lecteur réel doit lire, ou entendre, les dialogues entre "je" et "vous" comme des consignes de lecture qui lui sont indirectement adressées. Le "vous" inscrit dans les poèmes ne s'adresse pas à lui, mais le *figure* à l'intérieur de l'espace lyrique.

Dérouté, au sens propre aussi bien qu'au sens figuré, par un "vous" auquel il ne peut s'identifier, le lecteur est donc amené à s'identifier à l'autre instance du discours : le "je".

La tâche que Hugo assigne à son lecteur est, en définitive, de renoncer à la position extérieure et passive du lecteur de récit pour adopter celle, active, de producteur du discours - ou, du moins, de co-producteur du discours. Si l'on pousse cette logique à son terme, on comprend que le lecteur participe, au même titre que l'auteur, à la production du sens de l'oeuvre. Ainsi se met en place une parole proprement dialogique dans la poésie des *Contemplations*. Le lecteur devient le double du poète, son collaborateur actif et nécessaire, celui sans qui l'oeuvre ne dit rien. La frontière s'efface entre auteur et lecteur, remplacée par une collaboration poétique du "je" et du "vous".

Cette nécessaire collaboration qui fait du "vous" un double du "je" poétique trouve une illustration remarquable dans un autre poème, significativement daté du "4 septembre 1852", date anniversaire de la mort de Léopoldine :

Vous tous à qui Dieu prit votre chère espérance
Pères, mères, dont l'âme a souffert ma souffrance,
Tout ce que j'éprouvais, l'avez-vous éprouvé ? ¹

"Vous" se définit ici par son identité avec "je" : "vous" a souffert la souffrance de "je" - pas une souffrance *identique*, pas la *même* souffrance - *sa* souffrance. La question posée par le poète aux lecteurs tient de la vérification : avez-vous

¹ IV, 4.

éprouvé "tout" ce que j'ai éprouvé, leur demande-t-il, comme si seule une complète communauté d'expérience pouvait fonder le rapport auteur / lecteur qu'il vise. Aussi n'est-il pas étonnant que ce poème, le quatrième du Livre IV, soit suivi, deux pages plus loin, par celui où le poète demande au(x) lecteur(s) : "Oh! la belle petite robe / Qu'elle avait, vous rappelez-vous?"¹, daté, lui, du "4 septembre 1844". Entre les deux, le poème V circonscrit un espace de pur souvenir : le poète s'y remémore, dans un discours à l'imparfait qui n'est adressé à personne, l'enfance de Léopoldine. Entre les poèmes IV et VI qui sollicitent la *sympathie* des lecteurs, au sens étymologique de "participation à la souffrance d'autrui", le poème V se referme sur l'inéluctable solitude causée par la perte de l'enfant bien-aimée : "Et dire qu'elle est morte! hélas! que Dieu m'assiste!"².

Si le lecteur réel s'identifiait ici au "vous" de l'interlocuteur, il serait dans l'impossibilité d'accéder à la demande du poète (se souvenir avec lui de la robe de sa petite fille). S'il suit au contraire les consignes de lecture que lui donne indirectement le poète, le lecteur comprend qu'il s'agit pour lui de souffrir la souffrance du poète, c'est-à-dire de se glisser dans le "je" qui la chante.

Les dialogues avec "vous", en construisant un lecteur qui est le double du poète, n'ont pas d'autre but que de faire comprendre au lecteur réel que c'est sous la forme du "je", et non sous celle du "vous", qu'il s'inscrit dans le texte des *Contemplations*. Ainsi, et ainsi seulement, la radicale solitude décrite par le poème V cesse d'être une expérience terrifiante, parce qu'incommunicable, pour devenir un chant de deuil universel, assumé par un "je" dans lequel peuvent se glisser tous les humains - "je" vide, évidé de toute personnalité, pour mieux accueillir la subjectivité de la souffrance ressentie, un jour au l'autre, par tout sujet.

Hugo ne dit pas autre chose dans la Préface : "Hélas! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi!".

Ce fonctionnement énonciatif complexe donne sens aux nombreux poèmes dédiés à des personnages génériques. Par là, nous entendons les poèmes explicitement adressés à des "types", et non à des individus particuliers identifiables. Les poèmes "A ma fille", "A la mère de l'enfant mort", "A vous qui êtes là", "Aux anges qui nous voient", "A celle qui est voilée", "A celle qui est restée en France", de même que la dédicace qui apparaît sous le titre du poème "Les malheureux" : "A mes enfants"³, désignent des

¹ IV, 6.

² IV, 5.

³ I, 1 ; III, 14 ; V, 6 ; VI, 12 ; VI, 15 ; "A celle qui est restée en France" ; V, 26.

interlocuteurs qui, s'ils sont identifiables dans la biographie de Hugo, ne font pourtant pas référence à des individus précis.

L'anonymat de ces désignations en fait des périphrases dont on peut trouver le référent dans la vie de chacun : la "fille", les "enfants" et la "mère de l'enfant mort" sont en effet des personnages que la majorité des lecteurs peuvent identifier parmi leurs proches ; le déictique inclus dans "A vous qui êtes là" permet au lecteur de lire la formule en fonction du repère spatio-temporel dont il est le centre ; les "anges qui nous voient", "celle qui est voilée" et "celle qui est restée en France" construisent des référents qui sont moins de l'ordre de la "personne" que de celui d'un rapport au monde que chacun peut réinterpréter en fonction de soi.

Aussi ces dédicaces sont-elles très différentes des dédicaces à des individus précisément identifiés par un nom propre : alors que celles-ci excluent le lecteur réel du dialogue noué par le poète avec un individu précis, celles-là permettent au contraire au lecteur de réenoncer le poème en en identifiant le dédicataire dans sa propre vie, c'est-à-dire dans le repère spatio-temporel où son "je" est ancré.

Les poèmes ainsi "adressés" sont constitués de discours pouvant être réenoncés par tous. Ainsi, "A ma fille" peut être réenoncé par quiconque a fait l'expérience, réelle ou imaginaire, de la paternité ; le poème n'illustre pas le rapport particulier de Hugo à sa fille, mais le sentiment même de la paternité :

O mon enfant, tu vois, je me soumets.
Fais comme moi : vis du monde éloignée ;
Heureuse ? non ; triomphante ? jamais.
- Résignée! -

La suite du poème le confirme, puisqu'elle a pour objet la condition humaine :

Ce peu de chose est ce que, pour sa part,
Dans l'univers chacun cherche et désire :
Un mot, un nom, un peu d'or, un regard,
Un sourire!

Le poème "Les malheureux", dédicacé "A mes enfants", se construit selon le même principe:

Puisque déjà l'épreuve aux luttes vous convie,
O mes enfants! parlons un peu de cette vie.

Le poème s'achève par l'évocation du père et de la mère du genre humain, Adam et Eve, plaçant ainsi toute paternité réelle dans la continuité de ces figures originelles et emblématiques de la paternité et de la maternité :

Ils songeaient, et, rêveurs, sans entendre, sans voir,
Sourds aux rumeurs des mers d'où l'ouragan s'élançait,
Toute la nuit, dans l'ombre, ils pleuraient en silence ;
Ils pleuraient tous les deux, aïeux du genre humain,
Le père sur Abel, la mère sur Caïn.

Cette "dépersonnalisation" de la paternité aboutit, dans "Le maître d'études"¹, adressé lui aussi aux enfants bien qu'il ne leur soit pas dédié, à l'exclamation : "Enfance, ayez pitié de la sombre jeunesse!", qui élargit le référent, non seulement à tous les enfants quels qu'ils soient, mais au concept même d'enfance.

Le poème "A vous qui êtes là" opère un "décentrement" du même type : adressé aux proches de Hugo qui l'ont suivi dans son exil, il les désigne de façon totalement impersonnelle :

O groupe indestructible et fidèle entre tous
D'âmes et de bons coeurs et d'esprits fiers et doux,
Mère, fille, et vous, fils, vous, ami, vous encore, (...).

pour finalement les englober dans le terme générique "famille", dont le caractère universel est souligné par l'article défini "la" :

Quand le proscrit saignant se tourne, âme meurtrie,
Vers l'horizon, et crie en pleurant : "La patrie!"
La famille, mensonge auguste, dit : "C'est moi!"

La situation d'énonciation propre à Hugo est gommée par le poème au profit d'une universalité que chacun puisse investir : "sa" famille devient "la" famille.

Le poème "A la mère de l'enfant mort" opère, lui aussi, un élargissement de la situation biographique à sa dimension universelle. Il a été écrit à l'occasion d'un deuil réel : Madame Lefèvre, la soeur d'Auguste Vacquerie, avait perdu deux enfants, l'un en 1839, l'autre en 1840 ; Hugo a écrit ce poème pour la mort du deuxième enfant, Paul. La datation fictive du poème, "Avril 1843", a pour fonction d'en situer l'écriture avant la mort de Léopoldine, survenue en septembre 1843. Mais le manuscrit montre que le poème date en

¹ III, 16.

réalité de juillet 1846, et que Hugo n'en a fixé la version et le titre définitifs qu'en 1854 ou 1855. Dès lors, la "mère de l'enfant mort" ne désigne pas seulement Madame Lefèvre, mais aussi Adèle, mais aussi Juliette Drouet, et tous ceux et celles à qui le poète demande, dans le Livre IV, "Pères, mères, dont l'âme a souffert ma souffrance, / Tout ce que j'éprouvais, l'avez-vous éprouvé ?"¹. Le référent du personnage est multiple et excède le cadre du recueil. Hugo en fixe l'origine dans une figure mythique, celle de la *Mater dolorosae*, comme il fixait, déjà, l'origine des personnages du père et de la mère dans les figures mythiques d'Adam et Eve, afin d'en mieux faire sentir au lecteur le caractère universel :

Elle était là debout, la mère douloureuse.

(...)

Elle était là debout près du gibet, la mère!

Et je me dis : Voilà la douleur! et je vins.²

Par le biais de l'élargissement de la situation biographique à un concept universel ou à une scène mythique, Hugo dénonce systématiquement, dans ces poèmes, le caractère personnel des dédicaces : loin de désigner un lecteur privilégié, les poèmes dédicacés s'adressent à personne et à tous et peuvent, dans cette mesure, être réénoncés par tous. Si c'est tout particulièrement dans les poèmes dédicacés que le poète prend soin de réfuter le caractère personnel de la poésie, c'est parce que ce sont les poèmes les plus susceptibles *a priori* de faire l'objet d'une lecture biographique. Aussi la leçon vaut-elle *a fortiori* pour tous les poèmes non dédicacés.

Le poème "Aux anges qui nous voient" systématise de façon remarquable cette "dépersonnalisation" du discours :

- Passant, qu'es-tu ? je te connais.

Mais, étant spectre, ombre et nuage,

Tu n'as plus de sexe ni d'âge.

- Je suis ta mère, et je venais!

- Et toi, dont l'aile hésite et brille,

Dont l'oeil est noyé de douceur,

Qu'es-tu, passant ? - Je suis ta soeur.

- Et toi, qu'es-tu ? - Je suis ta fille.

¹ IV, 4.

² V, 26, "Les malheureux".

La situation d'énonciation particulière que constitue ce dialogue des morts permet à Hugo d'explicitier le caractère impersonnel et universel des personnages de la mère, de la fille et de la soeur dans *Les Contemplations* : si ces personnages n'ont plus "de sexe ni d'âge", c'est, bien sûr, parce que ce sont des âmes, c'est-à-dire des êtres réduits à une subjectivité dépouillée de l'enveloppe de la personne. Mais c'est aussi pour une raison qui tient à la poétique hugolienne : mère, fille, soeur, n'ont pas pour référent des individus particuliers ancrés dans la biographie de Hugo, ce sont des fonctions que le lecteur est libre d'investir de son propre passé, de sa subjectivité particulière - le lecteur, c'est-à-dire *tout* lecteur, et même tous les lecteurs à la fois, aucune individualité ne pouvant combler la béance de ces instances du discours.

Mais le poème opère un retournement supplémentaire : non seulement il vide les personnages de la mère, de la fille et de la soeur de tout caractère personnel, mais encore il les affranchit de toute dépendance vis-à-vis de l'énonciation dominante du poète. En effet, le poème est exclusivement dialogique : il n'est pas assumé par un "je" qui engloberait le discours des autres personnages dans le sien, mais se construit comme un dialogue de théâtre. Dès lors, le poème n'est pas énoncé par un sujet, mais par plusieurs, qui se répondent. L'anonymat des morts qui "parlent" le poème peut, dans cette mesure, être lu comme la métaphore de la position énonciative que le lecteur est invité à adopter : "je" dépossédé du nom qui le singularise, il ne peut plus conjuguer que le verbe "être", dans le surgissement d'une subjectivité sans signes particuliers. "Je suis" scande le discours des anges, comme si d'eux-mêmes ils ne pouvaient dire autre chose : le "je" du poète, que le lecteur est invité à prendre pour le sien, est du même ordre. C'est, très exactement, ce qu'annonçait la Préface : "Qu'est-ce que les *Contemplations* ? C'est ce qu'on pourrait appeler, si le mot n'avait quelque prétention, *les Mémoires d'une âme*."

On voit que le deuil est à la fois la condition et la métaphore du renoncement de l'individu à ce qui l'ancre dans un repère spatio-temporel stable, socialisé : les morts, sujets sans référent, figurent, dans l'espace poétique, la position énonciative que Hugo adopte explicitement et qu'il demande implicitement aux lecteurs d'adopter à leur tour. Dès lors, le verbe "voir" inscrit dans le titre du poème "Aux anges qui nous voient" ne peut manquer d'évoquer la récurrente injonction de "voir" qui est faite aux lecteurs : les lecteurs sont des âmes, des spectres sans sexe et sans âge.

Les deux dernières dédicaces génériques du recueil, "A celle qui est voilée" et "A celle qui est restée en France", achèvent la démonstration, dans la mesure où elles construisent un "tu" sans référent, le "tu" même de l'abîme au

bord duquel se tient le genre humain. "Celle qui est voilée" parle "du fond d'un rêve", interpellant le poète pour le renvoyer à sa condition d'être humain : le poème se constitue d'une méditation sur ce qu'est "être un homme", par définition réénonçable par tous :

Oui, mon malheur irréparable,
C'est de pendre aux deux éléments,
C'est d'avoir en moi, misérable,
De la fange et des firmaments!

Hélas! hélas! c'est d'être un homme ;
C'est de songer que j'étais beau,
D'ignorer comment je me nomme,
D'être un ciel et d'être un tombeau!

Dans ce "je" ne subsiste aucune trace de la personnalité de Hugo, ni d'aucun d'autre. La transcendance, tutoyée, renvoie le "je" à l'universalité de la condition humaine. Le poème "A celle qui est restée en France", adressé au premier degré à Léopoldine enterrée à Villequier, campe la figure d'une transcendance muette, au silence obstiné de laquelle se heurtent sans fin les questions des hommes :

Dis, qu'as-tu fait pendant tout ce temps-là ? - Seigneur,
Qu'a-t-elle fait ? - Vois-tu la vie en vos demeures ?
A quelle horloge d'ombre as-tu compté les heures ?
As-tu sans bruit parfois poussé l'autre endormi ?
Et t'es-tu, pâle, accoudée à l'obscur fenêtre
De l'infini, cherchant dans l'ombre à reconnaître
Un passant, à travers le noir cercueil mal joint,
Attentive, écoutant si tu n'entendais point
Quelqu'un marcher vers toi dans l'éternité sombre ?

Les termes qui désignent l'énonciateur du poème, "Un passant" et "Quelqu'un", se caractérisent par leur indéfinition, causée par le voisinage même de la mort. C'est ce "je" sans référent qui est à la source du discours poétique tel que le conçoit Hugo.

"Ce que c'est que la mort"

Hugo théorise ce brouillage des référents dans le poème "Ce que c'est que la mort". L'emploi des pronoms personnels y est volontairement problématique : en effet, la structure syntaxique des vers est telle que les pronoms, loin de désigner un référent clair dont ils seraient le substitut grammatical, ne désignent qu'eux-mêmes :

Ne dites pas : mourir ; dites : naître. Croyez.
 On voit ce que je vois et ce que vous voyez ;
 On est l'homme mauvais que je suis, que vous êtes ;
 (...)
 On monte. Quelle est donc cette aube? C'est la tombe.
 Où suis-je ? Dans la mort. Viens! Un vent inconnu
 Vous jette au seuil des cieux. On tremble ; on se voit nu
 (...)
 Et soudain on entend quelqu'un dans l'infini
 Qui chante, et par quelqu'un on sent qu'on est béni,
 Sans voir la main d'où tombe à notre âme méchante
 L'amour, et sans savoir quelle est la voix qui chante.¹

Le poème commence par s'adresser à un "vous" pluriel, dont il est vraisemblable qu'il désigne les lecteurs. Mais le groupe des lecteurs s'élargit ici, comme dans l'ensemble du Livre VI, jusqu'à englober tous les hommes : la foi en une autre vie après la mort concerne, par définition, l'humanité toute entière. Le couple "je" / "vous" qui figure le rapport du poète aux lecteurs n'est nommé que pour, aussitôt, être mis en question : il se définit, dans le deuxième vers cité, par rapport à un "on" : "On voit ce que je vois et ce que vous voyez". Cette nouvelle référence à la vision explicite l'injonction récurrente de "voir" qui est faite au lecteur : ce qu'il est demandé aux lecteurs de "voir", ce n'est pas la vision subjective du poète, c'est ce qu' "on" voit - "on", c'est-à-dire l'homme. "On" ne *totalise* pas tous les hommes ; ce rôle est réservé à "nous", qui englobe le poète et ses lecteurs dans l'humanité souffrante ; "on" *transcende* cette totalité pour désigner, par-delà les individus réels, la condition humaine, résumée par la Préface dans la formule : *Homo sum* . Hugo réactive donc l'étymologie probable du pronom "on", issu de la transformation phonétique de "homo, homme", pour en faire le substitut grammatical du Moi de l'humanité. L'irruption du "on" dans le poème détermine le brouillage des référents des autres pronoms :

Où suis-je ? Dans la mort. Viens! Un vent inconnu

¹ VI, 22.

Vous jette au seuil des cieux. On tremble ; on se voit nu.

Dans ces deux vers, les pronoms “je”, “tu”, “vous” permutent comme au hasard pour finalement se confondre dans “on”. La commune et primordiale appartenance au “on” estompe la différence entre les personnes: “tu” est le jumeau de “je”, “vous” n’est qu’une autre façon de dire “moi”. Au terme du recueil, Hugo met en oeuvre ce que théorise la Préface : “la destinée est une”. Le lecteur, s’il a suivi les consignes de lecture délivrées par le texte, comprend que l’identification au “je” poétique, à laquelle le texte l’invite, n’a pas pour but de faire du discours des *Contemplations* son discours, ce qui ne reviendrait qu’à échanger une personnalité (celle de Hugo) pour une autre (celle du lecteur). En réénonçant le discours des *Contemplations* à la première personne, le lecteur dégage au contraire ce discours de tout ancrage biographique : le poème est une “voix” que l’on entend sans savoir “qui chante”, voix de “quelqu’un dans l’infini” ; le lecteur actualise donc, en l’investissant de son Moi, de sa voix, de son corps de récitant, une parole qui n’appartient à personne ou appartient à tous - la parole du Moi de l’humanité.