

## HUGOCENTRISME ET DIFFRACTION DU SUJET

La lyre ou le luth, à l'époque romantique, sont ces instruments par quoi le «je» de l'auteur devient le Poète, c'est-à-dire un autre. Lorsque Rimbaud aura pris conscience de cet autre et du fait que «la symphonie fait son remuement dans les profondeurs», la lyre emblématique pourra être reléguée au magasin des accessoires. En attendant, les poètes, jusqu'à Lautréamont inclus, en sont tout déconcertés. «Ne soyez pas sévère pour celui qui ne fait encore qu'essayer sa lyre : elle rend un son si étrange !» écrit Lautréamont à la fin du premier des *Chants de Maldoror*. Quarante-cinq ans auparavant, le jeune Hugo ne pouvait s'empêcher d'opposer sa lyre féminine à l'épée de son père :

1      Quoi ! toujours une lyre et jamais une épée !  
          Toujours d'un voile obscur ma vie enveloppée !  
13     Je rêve quelquefois que je saisis ton glaive,  
          O mon père !

79     Lègue à mon luth obscur l'éclat de ton épée [...]

(*Odes*, livre II, IV, texte daté d'août 1823)

Contre l'espèce d'étrangement que provoque pour lui-même la parole lyrique, le poète peut chercher un recours provisoire dans le rappel de ses propres origines biographiques. «La fin du dix-neuvième siècle verra son poète», écrit Lautréamont ; «il est né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata», etc. Et Hugo, on vient de le voir, s'adresse à son père pour lui promettre de célébrer ses combats.

Mais rien n'y fait. Malgré ce qu'aurait de rassurant l'identifica-

tion ou du moins le rattachement étroit du sujet lyrique au moi biographique, et malgré les innombrables références du texte hugolien à ce moi biographique, le sujet lyrique se constitue d'abord par une distance, un changement de point de vue, d'échelle, de registre, toutes les variétés de l'*écart*, par rapport au moi réel. «J'écris aussi loin que possible de moi», dit à notre époque André du Bouchet. Et Armand Robin : «Mes chants les plus secrets naissent loin de moi-même». Ce qui devrait interdire en principe toute confusion entre lyrisme et autobiographie au sens strict.

Le sujet lyrique se situe ailleurs, voit autre chose et parle autrement. Trois types d'écart qui recourent les trois déterminations du système générique que reconnaît Gérard Genette dans son *Introduction à l'architexte*<sup>1</sup> : déterminations modales (concernant le mode d'énonciation), thématiques et formelles. Trois écarts et déterminations fortement liés, indissociables, dans la parole lyrique.

Je ne dirai qu'un mot du point de vue formel. Que le sujet lyrique parle autrement n'a pas à être démontré. Il adopte non pas toujours (j'ai cité Lautréamont), mais le plus souvent la forme versifiée et à l'époque de Hugo où les discours en alexandrins, pas toujours lyriques, sont encore relativement courants, c'est la strophe, de structure beaucoup plus complexe, exigeant un travail d'écriture redoublé, qui reste la marque formelle la plus nette de ce qu'on peut nommer la voix lyrique. Un bon exemple en est fourni à la fin de *Ce que dit la Bouche d'ombre*. Comme on le sait, la plus grande partie du poème est constituée d'un long discours visionnaire en alexandrins, d'allure doctrinale et dont l'aspect didactique est même fortement marqué. Ce discours est confié à un spectre, qui s'adresse au «je» qu'il emporte dans les espaces. Je reviendrai plus loin sur cette dramatisation du texte. Mais à la fin du poème les alexandrins à rime plate cèdent la place à des strophes. Ce changement de forme poétique est à l'évidence inséparable du changement de registre thématique. Après l'évocation par le spectre de l'immense système pénal que serait l'univers, il s'agit de célébrer l'espoir, l'avenir, la fin du mal :

691 Espérez ! espérez ! espérez, misérables !  
Pas de deuil infini, pas de maux incurables,  
Pas d'enfer éternel !

Or cette double transformation, thématique et formelle, se réper-

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, p. 83.

cute sur l'énonciation. En effet, qui profère ce chant d'espoir ? Est-ce encore la Bouche d'ombre qui parle ? Le changement de système prosodique semble bien marquer la fin du discours du spectre. Est-ce alors le «je» du début qui reprend la parole ? En fait aucune marque textuelle ne permet d'attribuer ces strophes à un énonciateur plutôt qu'à un autre : pas de «je», pas davantage d'interrogation oratoire (comme les «crois-tu...?» qui rythment le discours précédent), ou d'adresse directe encourageant le destinataire (du genre «Avançons dans cette ombre et sois mon compagnon», v. 238). Tout se passe comme si les strophes finales devaient être attribuées à une «voix lyrique» débordant toute personnalité, unifiant les deux instances d'énonciation jusque-là distinctes, le «spectre» et le «je».

Parlant autrement, le «je» de la parole lyrique, ou celui qui dans d'autres textes est nommé «le poète», prétend couramment *voir* ce que les autres ne voient point.

55 Savez-vous que ses yeux ont des regards de flamme ?  
Savez-vous que le voile étendu sur son âme,  
Ne se lève jamais en vain ?

Le poète est celui

64 [...] dont l'œil entrevoit plus de mystères sombres  
Que les morts effrayés n'en lisent, dans les ombres,  
Sous la pierre de leur tombeau !  
(*Odes*, IV, 1, «Le poète»)

Ces vers se lisent dans la première Ode du livre IV, intitulée «Le poète». Il est vrai qu'à l'époque on pouvait les lire comme des rodomontades. Mais à partir au moins des *Feuilles d'automne* et en particulier de «La pente de la rêverie», les poèmes vont se succéder qui rempliront ces proclamations un peu creuses d'un contenu surabondant.

Est-ce à dire, comme l'affirme Jean Decottignies dans son dernier livre, *L'invention de la poésie*, que le poète soit «d'abord celui qui s'en remet en tout aux suggestions de son imaginaire» et que le lyrisme soit «affaire [...] de l'imagination» ? La proposition me paraît devoir être au moins complétée. D'abord parce que le «je vois» ou le «j'ai vu» du poète («Et je vois l'homme au loin, mage mystérieux, / Traverser la nature !», dit Hugo; «Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir», reprend Rimbaud), ce «je vois» est *parole* du sujet et doit être reçu comme telle : le «j'ai vu» lyrique est indissociable d'un «je dis que j'ai vu». Ensuite parce que la position ou la situation qu'adopte le sujet de l'énonciation du texte conditionne en grande partie la vision. C'est sur

cette situation, où le thématique et le «modal» se rejoignent, que je voudrais insister maintenant.

Le sujet lyrique, je l'ai dit, se situe ailleurs. Il ne parle pas du même lieu que celui où vit l'auteur. Celui-ci est enserré, comme chacun, dans un réseau familial, social, national, il est célibataire ou père de famille, il a un savoir limité, un champ de perception restreint. Le sujet du texte lyrique réussit à déplacer ces limites. Il modifie les frontières du moi réel, il annexe quelques territoires. Il fait bouger les bornes de la finitude. Une petite barque amarrée sur la Meuse à deux pas de la maison maternelle peut devenir bateau ivre sur un océan où parfois flotte un «noyé pensif» (adjectif hugolien). On s'est beaucoup moqué de Hugo découvrant des visions d'orient en allant voir le soleil se coucher au bout de la rue Notre-Dame des Champs. Toutes choses égales d'ailleurs, autant se moquer de Nerval écrivant à Paris : «Je sais pour quoi là-bas le volcan s'est rouvert».

Cet écart entre un «je suis ici» et un «je vois ailleurs» (ou «je dis que je vois ailleurs») est sans doute un des mouvements fondamentaux du lyrisme. Dans le cas de Hugo, le «je» lyrique s'attribue dans l'espace imaginaire quelques positions privilégiées. La première est celle du centre. Il y a, chez le nommé Hugo, une tendance naturelle et bien connue à l'hugocentrisme. Le poète se pose à la fois en panopticon et en chambre d'échos. Voit tout, entend tout. Son système d'écoutes est infaillible. Dans la première pièce des *Feuilles d'automne* («Ce siècle avait deux ans !») se lit cette déclaration :

61 [...] l'amour, la tombe, et la gloire, et la vie,  
L'onde qui fuit, par l'onde incessamment suivie,  
Tout souffle, tout rayon, ou propice ou fatal,  
Fait reluire et vibrer mon âme de cristal,  
Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore  
Mît au centre de tout comme un écho sonore !

Le «je» hugolien a donc été institué par Dieu même centre universel. Tous les êtres et toutes les choses se groupent comme spontanément autour du moi dans un mouvement de totalisation dont on pourrait donner de multiples exemples et qui est sensible dès le premier grand poème visionnaire, «La pente de la rêverie» (*Les Feuilles d'automne*) :

31 Alors, dans mon esprit, je vis autour de moi  
Mes amis [...]  
39 Puis tous ceux qui sont morts vinrent après ceux-ci [...]  
43 Je vis trembler leurs traits confus, et par degrés  
Pâlir en s'effaçant leurs fronts décolorés,  
Et tous, comme un ruisseau qui dans un lac s'écoule,

Se perdre autour de moi dans une immense foule.

49 Tous les vivants ! [...]  
57 Les deux pôles ! le monde entier ! la mer, la terre,  
Alpes au front de neige, Etnas au noir cratère,  
Tout à la fois, automne, été, printemps, hiver [...]  
65 Tout, comme un paysage en une chambre noire  
Se réfléchit [...]  
68 Tout dans mon esprit sombre allait, marchait, vivait !

De même aux derniers vers du «Prélude» des *Voix du crépuscule* :

93 Vers l'orient douteux tourné comme les autres,  
Recueillant tous les bruits formidables et doux,  
Les murmures d'en haut qui répondent aux nôtres.  
Le soupir de chacun et la rumeur de tous,

Le poète, en ses chants où l'amertume abonde,  
Reflétait, écho triste et calme cependant,  
Tout ce que l'âme rêve et tout ce que le monde  
Chante, bégaie ou dit dans l'ombre en attendant !

Le poète est ici «le poète que je suis», simple variante du «je» que l'on retrouve par exemple dans «Caeruleum mare» (*Les Rayons et les Ombres*) :

146 Ce verbe intime et non écrit  
Vient se condenser dans mon âme  
Ou resplendir dans mon esprit.

ou encore dans la pièce 27 du premier livre des *Contemplations*, «Oui, je suis le rêveur» :

10 J'entends ce qu'entendit Rabelais ; je vois rire  
Et pleurer ; et j'entends ce qu'Orphée entendit.  
Ne vous étonnez pas de tout ce que me dit  
La nature aux soupirs ineffables. Je cause  
Avec toutes les voix de la métépsychose.

L'universel voyant devient l'interlocuteur universel. Persuadé que tout parle dans la nature, le poète hugolien écoute et répond. Dialogues légers avec les oiseaux, les fleurs, les arbres, dans une multitude de textes. Dès la première pièce des *Rayons et les ombres*, «Fonction du poète», celui-ci est présenté comme le confident du créateur :

285 Dieu parle à voix basse à son âme  
Comme aux forêts et comme aux flots.

Il est vrai qu'ici le poète n'est plus exactement «le poète que je

suis». Un degré supplémentaire de généralisation est franchi. Le poète sujet de l'énonciation, parle du poète, sujet de l'énoncé, mais il s'agit pas tout à fait du même. Il s'agit d'un sujet lyrique idéal, d'une sorte d'archipoète dont la lyre serait la nature entière :

39 La nature est la grande lyre,  
Le poète est l'archet divin !

Cet archipoète se nommerait-il Olympio ? Le poème «A Olympio (*Les Voix intérieures*) est proprement le dialogue et la mise en scène de voix qui permettent au sujet réel – Hugo, humilié par les critiques – de reconquérir la place centrale et surplombante :

243 J'erre sur les hauts lieux d'où l'on entend gémir  
Toute chose créée !  
Là, je vois, comme un vase allumé sur l'autel,  
Le toit lointain qui fume ;  
[...]  
253 Là je contemple, ému, tout ce qui s'offre aux yeux,  
Onde, terre, verdure ;  
Et je vois l'homme au loin, mage mystérieux,  
Traverser la nature !

Le sujet réaffirme donc sa position dominante, mais au prix de son nom : le poète ne se nomme plus Hugo, mais Olympio. Dans ce recueil des *Voix intérieures* qui s'ouvre sur une solennelle dédicace au père, «A Joseph-Léopold-Sigisbert Comte Hugo Lieutenant-général de armées du Roi [...] non inscrit sur l'Arc de l'Etoile», voici que la voix lyrique s'attribue un autre nom, certes prestigieux mais fictif. Ce décalage entre le je de l'énonciation et le moi réel peut être doublé par un jeu de pseudonymes. Mais c'est une voie sur laquelle Hugo ne s'avance pas très loin. Dans le poème *A Olympio* s'instaure un jeu d'abord au sens mécanique, c'est-à-dire un espacement entre deux figures du sujet désormais clivé entre Olympio et l'«ami qui reste à [son] cœur» – deux instances qui ne sont plus au même niveau. Olympio répond à son ami d'une

223 Voix pareille à la sienne et plus haute pourtant,  
Comme la grande mer qui parlerait au fleuve

Jeu aussi au sens théâtral, jeu de rôles où la voix de ce qu'on pourrait appeler un récitant, qui tutoie Olympio, annonce le discours de l'ami, puis la réponse d'Olympio. Je rappelle le début du poème :

1 Un jour l'ami qui reste à ton cœur qu'on déchire  
Contemplait tes malheurs,  
Et, tandis qu'il parlait, ton sublime sourire  
Se mêlait à ses pleurs :

Suit, en 54 strophes, le discours de l'ami, à celui qu'il nomme non pas Olympio mais «Poète» :

161 Console-toi, poète ! – Un jour, bientôt peut-être,  
Les cœurs te reviendront,  
Et pour tous les regards on verra reparaître  
Les flammes de ton front.

Seule référence au poète réel dans le poème *A Olympio*, référence indirecte mais insistante (on vient d'en voir une occurrence mais il y en a plusieurs autres) : la mention du «front superbe» – ce grand front que Hugo avait d'abord ressenti comme une difformité avant d'en faire le signe du génie.

Olympio est bien, comme le dit Albouy dans le remarquable article qu'il a consacré dès 1971 à «Hugo ou le je éclaté», «la figure du moi qui se sépare pour parler», «le poète en tant que moi qui se dit»<sup>2</sup>. Les autres poèmes où Olympio apparaît, dont la célèbre *Tristesse d'Olympio*, appartiennent à la veine intimiste plutôt qu'à un élargissement. Pierre Albouy n'hésite pas à qualifier de «paravent» la déclaration qu'on lit dans le projet de préface écrit pour des *Contemplations d'Olympio* qui n'ont jamais vu le jour : «[...] Il vient une certaine heure dans la vie où, l'horizon s'agrandissant sans cesse, un homme se sent trop petit pour continuer à parler en son nom. Il crée alors, poète, philosophe ou penseur, une figure dans laquelle il se personnifie et s'incarne. C'est encore l'homme, mais ce n'est plus le moi.» Quoi qu'il en soit, on ne peut pas parler d'un véritable «cycle» d'Olympio dans l'œuvre. Le projet de *Contemplations d'Olympio* est devenu *Les Contemplations* tout court.

De même deux poèmes, *A quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt*, qui date d'octobre 1841 (commenté notamment par Jean-Marie Gleize) et *Religio*, écrit treize ans plus tard, font intervenir un certain Hermann dialoguant avec le Je et pouvant représenter, selon Jacques Seebacher, ce qu'il y a d'esprit germanique en Hugo, et selon Hugo lui-même la partie de son moi correspondant à l'amour, s'il faut en croire une note qui date des premières années de l'exil : «Mon moi se décompose en : Olympio : la lyre – Herman : l'amour – Maglia : le rire – Hierro : le combat.» Mais cette ébauche d'hétéronymes (comme on le dit à propos de Pessoa) tourne court.

<sup>2</sup> Pierre Albouy, «Hugo, ou le Je éclaté», *Romantisme*, janvier 1971, repris dans *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976, p. 66-81.

Ce n'est pas lorsqu'il se nomme Olympio que l'énonciateur hugolien se trouve placé le plus haut. C'est lorsqu'il se pose en contemplateur. L'exemple le plus saisissant est fourni par la toute dernière page des *Contemplations* — c'est-à-dire par la singulière dernière partie (rajoutée *in extremis*) du poème-dédicace «A celle qui est restée en France». La voix lyrique, après avoir longtemps parlé à la première personne, tout près du moi biographique, puis s'être transmuée en «nous», y devient soudain une pure voix qui s'arroge le pouvoir de calmer la nature par une série d'incantations hypnotiques (v. 311 suiv.) :

313 Dormez, les champs ! dormez, les fleurs ! dormez, les tombes !

[...]

316 Dormez ! dormez, brins d'herbe, et dormez, infinis !  
Calmez-vous, forêt, chêne, [etc.]

Elle s'identifie ensuite au poète, (re)devenu «le contemplateur»,

337 [...] assis sur la montagne en présence de l'Être,  
Précipice où l'on voit pêle-mêle appararaître  
Les créations, l'astre et l'homme, les essieux  
De ces chars de soleils que nous nommons les cieus,  
Les globes, fuits vermeils des célestes ramées,  
Les comètes d'argent dans un champ noir semées  
[...]

Les chaos, les hivers [etc.]

«Assis sur la montagne ... Précipice». Le dernier mot est-il apposition à «montagne», ou à Être ? Il y a ici, quelle que soit la construction choisie, comme un tremblement du sens, révélateur de l'instabilité de ce point sublime, de ce pinacle cosmique d'où la création ferait tableau sous le regard et les pieds du poète. Dans l'imaginaire hugolien, la chose est assez connue, le ciel n'est qu'un autre abîme, la contemplation transforme la nature en gouffre et constamment le zénith se renverse en nadir.

4 J'écoute ; je suis sous terre ;  
D'en bas je dis au tonnerre :  
Attends ! ne fais pas de bruit.

(Premier poème du «Livre lyrique» des *Quatre vents de l'esprit*)

Cette plongée au fond du gouffre qui pour Baudelaire aura une signification spirituelle, ce «je suis sous terre» que Rimbaud développera à sa manière dans la dernière section d'«Enfance», répondent d'abord à la pente naturelle de la rêverie ou de la contemplation hugoliennes. «La rêverie est un creusement», lit-on dans *Promontorium somnii*. «Abandonner la surface soit pour monter, soit pour descendre, est toujours une aventure. La descente surtout est un acte grave.» J'ai

parlé de nadir, marqué dans la *Bouche d'ombre* par l'«affreux soleil noir d'où rayonne la nuit». Mais on ne peut y voir un point fixe. Le gouffre est sans repère ; il n'a ni pôle ni centre. D'où la difficulté de s'y aventurer seul et sans guide. Énonciation et thématique restant liées, on comprend que dans plusieurs des grands poèmes du livre VI des *Contemplations*, le poète ne soit que l'interlocuteur d'un être de l'au-delà. Le «je» de l'énonciation intervient au début du texte, situe éventuellement le décor, puis se contente d'être le destinataire d'un discours prononcé par un esprit ou un être venu d'ailleurs. Il en est ainsi dès le premier poème du livre III, «Écrit sur un exemplaire de la *Divina Commedia*» :

1 Un soir, dans le chemin je vis passer un homme [...]

4 Ce passant s'arrêta, fixant sur moi ses yeux  
Brillants, et si profonds qu'ils en étaient sauvages,  
Et me dit : — J'ai d'abord été, dans les vieux âges,  
Une haute montagne [... puis chêne / lion / Dante]

Dante, c'est-à-dire le modèle toujours sous-jacent de l'exploration des «spirales funèbres». Dante lui-même a eu besoin d'un guide pour visiter l'Enfer, mais ce guide, à qui il cède si souvent la parole, était un poète, Virgile. Hugo préfère se faire accompagner par un spectre. Il en est ainsi dans VI, I, «Le Pont», où l'être («un fantôme blanc» ayant «la forme d'une larme») apparaît à point nommé pour répondre à l'angoisse du «je». Il se contente, il est vrai, d'un geste et de quelques mots, désignant la prière comme le pont qui permet de franchir le gouffre. De même dans VI, III ; l'introduction est ici des plus brèves : «Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre, / Et m'a dit [...]». L'essentiel de ce poème daté du «dolmen de Rozel» est constitué par le discours du «spectre», et c'est le début d'une initiation au mystère. Cette structure est enfin celle de *Ce que dit la Bouche d'ombre*. L'être qui parle est ici exempt de toute personnalité, se réduit à une bouche et finit par se résorber, comme je le remarquais tout à l'heure, dans la voix lyrique dont l'anonymat renvoie toujours en définitive au nom de l'auteur.

Dans ce type de poèmes hugoliens, une sorte de répartition des rôles intervient. Le je se réserve la vision et amorce le texte en percevant l'être chargé de parler. Le discours est délégué à un ou plusieurs intervenants mythiques, dont le je devient le simple allocutaire. Tout Dieu est écrit de la sorte. L'énorme composition de *Solitudines coeli*, qui deviendra la seconde partie de *Dieu* mais qui fut écrite la première (en 1855) est constituée comme on sait de huit sections qui toutes commencent par «Et je vis» :

Et je vis au-dessus de ma tête un point noir.  
Et ce point noir semblait une mouche dans l'ombre.

Le *je* du texte vole vers cette mouche, qui de plus près se révèle être un oiseau ou un être symbolique (Chauve-souris, Hibou, Corbeau Vautour, Aigle, etc.). Et l'essentiel de chaque section est constituée par le discours que l'être adresse au *je* parvenu près de lui. A plus forte raison la succession des «Voix», dans ce qui est devenu la première partie de *Dieu*, ne fait-elle qu'une place fort limitée au *je*, que certaines voix traitent avec beaucoup de désinvolture. L'une d'elles le traite de «vieil enfant» (v. 943), une autre avec ironie de «poète» :

959 O toi qui passes là, que veux-tu donc ?

Et moi :

— Je veux le nom du vrai, criai-je plein d'effroi,  
Pour que je le redise à la terre inquiète. —

Une autre voix

Est-ce que tu serais par hasard un poète ?  
Qui te rend si hardi ? [...]

Le «je» est ainsi décentré une deuxième fois. Il l'était une première fois dans l'espace imaginaire ou fantasmagorique par l'impossibilité de se tenir au centre de tout dès lors que la vision du gouffre universel se révélait dépourvue de tout centre. Il l'est maintenant sur le plan de l'énonciation par ces êtres qui lui coupent la parole et semblent le manipuler à leur gré. Mais en même temps ces êtres, ces spectres, ces oiseaux, ces voix sont la création du poète qui les tire de son esprit. D'où un double jeu (ou un double «je»), tout ce qui est perdu par le «je» de l'énonciation au profit d'êtres imaginaires étant regagné par le moi-Hugo, absent du texte mais présent sur la couverture. *Dieu*, par Victor Hugo.

On aurait tort cependant de se moquer. La mort de Léopoldine, la condamnation à l'exil ne sont pas des fictions poétiques. Or c'est sur cette double épreuve du moi réel, sur ce double arrachement que le sujet lyrique hugolien fonde ses privilèges d'explorateur de l'au-delà. Sur cette double mort, puisque l'exil est vécu par Hugo comme une traversée de la mort. On se souvient du début de la préface des *Contemplations* : «Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort».

Il existe un poème daté du 14 octobre 1853 et intitulé sur le manuscrit «Ego Hugo» (plus tard publié sans titre dans le livre V de *Tout la Lyre*). Or c'est le contraire d'un poème où le moi s'affirmerait dominateur et triomphant. On y voit le poète

2 Proscrit, errant de lieux en lieux,  
[...]

7 Plus rempli d'ombres et de doutes  
Que la bête fauve des bois.

Il fuit seul sous un ciel noir et n'est entouré que de ses strophes :

45 Autour de moi, troupes ailées,  
Les strophes dont l'essaim me suit  
Tourbillonnaient échevelées  
Dans les gouffres noirs de la nuit.

Ce poète proscrit, décentré géographiquement et socialement, condamné à l'errance, mais dont le pouvoir de vision s'élargit d'autant et qui parle «aux astres de flamme», actualise et réalise la figure de Mazepa telle que Hugo l'avait exaltée dans *Les Orientales*. Structuré par une série de «Il voit», le poème esquissait la stature d'un personnage emporté dans sa course et devenu cosmos :

115 Il traverse d'un vol, sur tes ailes de flamme,  
Tous les champs du possible, et les mondes de l'âme ;  
Boit au fleuve éternel ;  
Dans la nuit orageuse ou la nuit étoilée,  
Sa chevelure, aux crins des comètes mêlée,  
Flamboie au front du ciel.

Et Mazepa, au terme de son épreuve échevelée, «tombe, / Et se relève roi !» Le schème général de «Mazepa» préfigure la courbe du destin hugolien – de la même manière, peut-on dire, que «Bateau ivre» préfigurera le destin de Rimbaud.

Une trentaine d'années après «Mazepa», le Satyre que fait parler *La Légende des siècles* est lui aussi arraché à son lieu d'origine et transféré comme un coupable en un lieu où il se transfigure. Le poème est officiellement considéré comme épique et le «je» n'y apparaît pas ; mais Hugo y réussit une double opération : d'une part il met en scène, dans un cadre mythologique, le fantôme d'une usurpation du pouvoir divin par le poète («Jupiter ! à genoux») ; d'autre part, le don fait par Apollon au faune de «la grande lyre» emblématise une sorte de passation de pouvoir de l'apollinien au dionysiaque (l'opposition théorisée par Nietzsche en 1871 est ici déjà orchestrée avec la plus grande énergie). Du même mouvement, le Satyre prend la place de Jupiter au sommet de la création et se révèle comme Pan, s'identifiant à cette même création.

La figure de Pan donnait déjà son titre au dernier poème des *Feuilles d'automne*, discours lyrique invitant les poètes à se mêler à toute la création et à s'enivrer de tout :

43-45 Enivrez-vous de tout ! enivrez-vous, poètes,  
Des gazons, des ruisseaux, des feuilles inquiètes,

Du voyageur de nuit dont on entend la voix, [...]

55 Contemplez du matin la pureté divine, [...]

61 Enivrez-vous du soir ! [...]

72 Mêlez toute votre âme à la création !

Reste à passer de cette doctrine ou de cette vision panique — ce le que traduit le Satyre dans son chant qui épouvante les dieux — à un énonciation ou à un «je» panique. Autrement dit à passer du «je vois au «je suis», explicitant et détaillant le «je suis tout» implicite du Satyr («Place à Tout ! Je suis Pan»), sans cesser pour cela d'être l'expressio du sujet lyrique et sans tomber dans l'énonciation dramatique où l'auteur, comme dans *Le Satyre*, fait parler un personnage.

C'est ce qu'on trouve réalisé dans un certain nombre de poème où le «je» hugolien s'identifie totalement, par l'intermédiaire d'un «j suis», aux êtres les plus divers. Au lieu de se placer au centre de tout en position de voyant assis à la droite du Créateur ou au fond d gouffre universel, renonçant aussi à céder la parole à des êtres mythiques chargés de proférer un discours totalisant, le «je» de l'énonciation se décentre et se diffracte dans la multiplicité des êtres et de choses. Ce terrible décentrement qu'a été dans la réalité vécue l'épreuve de l'exil, sans suffire à tout expliquer, a certainement joué son rôle dans cette diffraction du sujet lyrique hugolien.

Un poème comme «Ecoutez. Je suis Jean» (*Contemplations*, VI 4) peut être situé sur la frontière du dramatique et du lyrique, comme sur la frontière du «je suis» et du «j'ai vu» :

1 Ecoutez. Je suis Jean. J'ai vu des choses sombres.  
J'ai vu l'ombre infinie où se perdent les nombres,  
J'ai vu les visions que les réprouvés font,  
Les engloutissements de l'abîme sans fond ;  
J'ai vu le ciel, le chaos et l'espace.  
Vivants ! puisque j'en viens, je sais ce qui s'y passe ;  
[...]

Il ne s'agit pas d'un simple monologue dramatique : la voix lyrique ne se contente pas de *faire parler* saint Jean, elle s'identifie à lui et toute la force du texte vient de cette fusion qui rend indécidable l'origine de la parole et interdit de trancher entre un poète du dix-neuvième siècle et l'auteur de l'*Apocalypse*.

Le monde humain n'est pas le seul à fournir des figures d'identification. Le «je» devient aussi bien arbre ou pierre, comme dans le poème

déjà cité des *Quatre Vents de l'Esprit*, au début du «Livre lyrique» :

1 Je suis fait d'ombre et de marbre,  
Comme les pieds noirs de l'arbre,  
Je m'enfonce dans la nuit.

De simples objets s'y prêtent également. Un escalier, par exemple : Moi, le poète, l'escalier, la distance est franchie en trois sauts :

7 Moi qu'on nomme le poète,  
Je suis dans la nuit muette  
L'escalier mystérieux ;  
Je suis l'escalier Ténèbres [...]

On pourrait encore y voir une forme de métaphore maximum. Mais sur un registre plus léger, un poème comme «La chanson du bol de punch» (recueillie dans le livre VII de *Toute la Lyre*) propose une identification totale du «je» avec un feu qui est à la fois flamme de l'alcool et feu follet :

1 Je suis la flamme bleue.  
J'habite la banlieue,  
Le vallon, le coteau.  
Sous l'if et le mélèze,  
J'erre au Père-Lachaise,  
J'erre au Campo-Santo.  
[...]

19 — Garçon, du punch ! — J'arrive.  
Je suis le bleu convive,  
L'esprit des lacs blafards,  
Le nain des joncs moroses ;  
Je viens baiser les roses  
Après les nénuphars.  
[...]

36 D'autres boivent dans l'ombre,  
Toi, tu meurs ; ton œil sombre  
S'éteint, ton front pâlit ;  
Je suis là, je t'éclaire,  
Et j'ai quitté leur verre  
Pour danser sur ton lit.

*Le bol s'éteint.*

On a vu que dans *Solitudines coeli* le «je» se mettait à l'écoute de divers oiseaux symboliques. Mais dans *Ibo* c'est le sujet lyrique lui-même qui s'affirme lion ailé. «Je suis le poète farouche, / L'homme devoir», affirme la voix, mais aussi «Je suis oiseau», et l'expression n'est pas à lire comme une métaphore mais comme une métamorphose :

- 37 Ame à l'abîme habituée  
 Dès le berceau,  
 Je n'ai pas peur de la nuée  
 Je suis oiseau.
- Je suis oiseau comme cet être  
 Qu'Amos rêvait,  
 Que saint Marc voyait apparaître  
 A son chevet,
- Qui mêlait dans sa tête fière,  
 Dans ses rayons,  
 L'aile de l'aigle à la crinière  
 Des grands lions.
- J'ai des ailes. J'aspire au faite ;  
 Mon vol est sûr ;  
 J'ai des ailes pour la tempête  
 Et pour l'azur.

De même dans «A celle qui est voilée» le sujet s'affirme algue ou mouette :

- 5 Je suis l'algue des flots sans nombre,  
 Le captif du destin vainqueur ;  
 [...]
- 11 Et je suis l'habitant tranquille  
 De la foudre et de l'ouragan.  
 [...]
- 25 Cherche-moi parmi les mouettes !

Et à l'aigle intersidéral qui vient le visiter dans le poème XVIII du livre VI des *Contemplations* et qui l'interroge (la structure dialogique se mêlant ici à la métamorphose), le «je» traité d'«autre aigle de l'autre azur» corrige en répondant simplement : «Je suis, lui dis-je, / L'autre ver de l'autre tombeau.»

Qui parle, dans ces différents cas ? D'abord un sujet, et qui peut être qualifié de lyrique pour autant qu'il s'affirme à la première personne et se confond avec le sujet de l'écriture. Même le bol de punch n'est pas un simple objet doué de parole (procédé presque toujours puéril) mais un sujet qui témoigne à la fin de la chanson d'une solidarité humaine avec une femme à l'agonie. D'autre part ce sujet débordé les frontières de la finitude humaine en se montrant capable de toutes les

métamorphoses (on est tenté de reprendre ici le terme indien d'«avatar»). Il se transforme par exemple en oiseau à la manière des chamans. Il est du côté de Merlin, par opposition à Orphée (j'ai développé cette opposition ailleurs, il y a longtemps).

Pour autant ce sujet n'échappe pas à l'historicité. Le lion ailé d'*Ibo* est emporté par le souffle de l'indignation contre le spectacle daté (1853) de l'ignorance et de la misère. L'algue et la mouette d'«A celle qui est voilée» sont aussi, dans le même texte, «le proscrit» :

- 13 Je suis le proscrit qui se voile,  
 Qui songe, et chante loin du bruit,  
 Avec la chouette et l'étoile,  
 La sombre chanson de la nuit.

Le «je» panique hugolien ne cesse pas d'être «le poète farouche, / L'homme devoir». C'est précisément cette «note humaine» (pour reprendre une expression des «Mages») que quelques années plus tard Lautréamont refusera avec virulence. Puisque j'ai commencé avec Lautréamont, je finirai avec lui. Comme le sujet lyrique hugolien, Maldoror se débat dans les frontières de la finitude et dans la cage du temps. Mais ce n'est pas le désir d'élargir le registre du sujet humain, c'est au contraire la volonté d'y échapper qui inspire la «phrase inoubliable» (selon André Breton) du début du Chant IV : «C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant.» Entre le «je» hugolien solidaire de la création et ce refus d'un sujet humain, trouveront à s'engouffrer plusieurs révolutions poétiques.

Yves VADÉ

(Université Michel de Montaigne)