

JEAN-MARIE GLEIZE

**POÉSIE ET
FIGURATION**

ÉDITIONS DU SEUIL
27, rue Jacob, Paris VI^e

La mise à l'écart

Lamartine - HUGO*La poésie se médite*

Une poésie « que caractérise plus particulièrement la primauté de la vision ¹ ». Certainement. Et les plus aiguës lectures de Lamartine poète (Poulet, J.-P. Richard ²) sont celles qui analysent les nuances et le contenu du spectacle et des « tableaux » où se compose, puis se décompose et se recompose, le « paysage » lamartinien. Mais, si l'on veut tenter de saisir la portée de cette entreprise poétique, c'est-à-dire sa capacité de résonance et de répercussion dans le travail du siècle, et au-delà, c'est sans doute moins sur le contenu de ce spectacle qu'on devra s'arrêter (sur ce que le poème donne à voir) que sur le processus qui conduit à ces architectures de mots-images, à ces simulations perceptives spectaculaires-sonores que sont les poèmes. Si J.-P. Richard met l'accent sur la cohérence d'un système d'images et tente de reconstituer à travers la représentation spectaculaire les étapes ou les états d'une personnalité à l'œuvre, construisant, selon son rythme propre et ses figures, un rapport au monde et au réel sensible, Anne Hiller, de son côté, va plus loin encore, semble-t-il, en s'attachant au procès même de la perception, au mouvement de la production de l'image en texte et du poème-image, au progrès spécifique de la « voyance » lamartinienne, tel que celui-ci se met en scène dans la représentation poétique.

Nous suivrons un chemin différent : ce qui, à nos yeux, fait le propre et l'importance de Lamartine, c'est qu'à un moment où

1. Anne Hiller, « Lamartine, poésie et perception », in *Romantisme*, n° 15, 1977.

2. G. Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, « Lamartine et le sentiment de l'espace »; et J.-P. Richard, « Lamartine », in *Études sur le romantisme*, Éd. du Seuil, 1971.

la poésie était occultée¹ et après deux siècles, au moins, de « fonctionnement » du vers français entre lit et salon, ruelle et Académie, il a fait resurgir l'exigence poétique et pris la poésie au sérieux; brisant ce qui jusqu'alors, précisément, la faisait fonctionner en surface sur son cadavre gisant par-dessous. Il part du constat que la poésie est morte². Qu'elle n'existe plus. Qu'elle est à recommencer depuis cette mort et ce silence, depuis son absence ou sa contrefaçon bavarde (la poésie néo-classique, descriptive ou didactique, ou lyrique de convention³). Elle n'a plus de langue. Il faut donc en trouver une. Dans ces conditions, l'intervention de Lamartine ne pouvait être que radicale, et c'est ce qu'elle fut.

N'allant pas de soi, la poésie va d'abord, essentiellement, surgir comme question, et c'est ici que nous nous séparons quelque peu de notre citation initiale : ce qui caractérise particulièrement la poésie lamartinienne, ça n'est pas, comme le suggère A. Hiller, « la primauté de la vision », c'est l'emportement inquiet de la poésie sur elle-même, qui ouvre une ère. Et ce sera, tout au long de sa vie, la préoccupation de Lamartine : des poèmes des *Méditations* au *Cours familier de littérature*, des Commentaires après coup aux lettres-préfaces en forme de méditations théoriques, il ouvre et ne cesse de rouvrir la poésie à la question de sa définition, de son statut, de son histoire, de son avenir. Et c'est l'approfondissement et comme l'obsession de cette question qui va tout *changer*.

La poésie est morte, il faut donc inventer la poésie : tout se passe comme si Lamartine profitait de cette mort historique. Il découvre que cette absence, cette inexistence de la poésie, actuelles, conjoncturelles, sont en fait essentielles : c'est quand elle peut trop facilement se définir (normes, grilles, genres, etc.) que la poésie n'existe pas. Pour la faire surgir, il faut la lancer dans le mouvement de sa recherche. La poésie n'existe jamais, il faut constamment l'inventer. Ceux pour qui la poésie existe déjà ne sont pas des poètes. C'est, clairement, une découverte de Lamartine. Et l'on ne peut objecter à cela le caractère définitif et nettement proféré de certaines « définitions » lamartinienes :

1. Occultée de fait, même si l'on en parlait beaucoup, et si l'on en « faisait ».

2. Bien entendu, cette proposition, comme celles qui l'entourent, est à côté de la référence biographique. Elle relève d'une autre histoire, qui n'est pas moins « vraie », à son niveau, que la rencontre d'Elvire.

3. Delille, Lebrun, Ducis, Parny, Chênedollé, Fontanes... Cf. Bernard Jullien, *Histoire de la poésie française à l'époque impériale*, Paris, Paulin, 1844.

l'examen de son œuvre montre qu'il ne s'agit jamais que de définitions provisoires (voire contradictoires) et que, de même que la plupart de ses poèmes se structurent selon la dynamique d'un trajet, d'un parcours, d'une avancée ou d'un élan, de même, pour lui, la poésie n'est que le parcours indéfini vers la poésie. Écrire la poésie, c'est l'inventer absolument, creuser la question de son absence et de son exigence en même temps qu'on éprouve (physiquement) la « primauté » de ce manque.

Dès lors, la poésie de Lamartine s'engage dans le chemin d'une ascèse. Je n'ignore pas ce qu'un tel mot, à propos d'une telle œuvre – (dont on sait ou croit savoir qu'elle est fluide et abondante, qu'elle coule comme de source, qu'elle s'accomplit toujours « euphoriquement » (J.-P. Richard) –, peut avoir de scandaleux et d'apparemment outré. Je veux dire ceci : que l'effort poétique de Lamartine consiste à tenter de réduire, progressivement, la poésie à elle-même, à la dégager de ce qui n'est pas elle, à la « désaffubler » des oripeaux de la convention.

Cette réduction, on vient de le dire, est progressive, elle est également *impossible* : on verra que Lamartine réduit d'abord la poésie à la poésie (lyrique), puis qu'il réduit cette poésie lyrique à des « moments » (il ne peut y avoir que des instants de poésie, la poésie est, essentiellement, rare), et qu'enfin la poésie telle qu'elle s'actualise dans le poème n'est le plus souvent qu'un alliage de ce qui devrait ou pourrait être la poésie et de ce qui n'est pas elle : de sorte que, si la poésie n'est pas tout ce qu'on nomme poésie, elle n'est pas non plus, nécessairement, tout le poème : la poésie est toujours plus dedans, elle est toujours incluse, à l'intérieur de l'intérieur, à l'« intime » : réduire la poésie à elle-même, c'est donc en premier lieu, et dans tous les sens, l'intérioriser.

On touche ici l'une des significations de l'expression « poésie personnelle » (ou poésie « lyrique » à proprement parler, cette seconde épithète étant le plus souvent tenue pour synonyme de la première) : si la poésie n'existe pas – et l'on a vu que c'est d'une part la situation objective devant laquelle se trouve historiquement Lamartine et d'autre part, en un autre sens, sa *découverte* fondatrice –, elle est *d'abord* faite par un, qui doit trouver une langue et, en même temps, trouver ou retrouver sa langue. Devenue un moyen pour le moi de *s'exprimer* – et l'on comprendra qu'ici le verbe ne signifie pas seulement s'épancher dans des « confidences », mais s'y retrouver dans sa langue, se réapproprié personnellement une langue perdue ou confisquée –,

la poésie cesse d'être simplement un « moyen d'expression ». Elle cesse même tout à fait d'être un « moyen », elle devient la fin d'un procès sans fin, elle devient le but. Il faut dire sans crainte qu'avec Lamartine la poésie devient à la fois le but et l'objet de la poésie, si l'on a bien compris que cela n'implique aucun esthétisme, ni aucun narcissisme. C'est la condition nouvelle de la poésie : qu'elle n'a pour l'instant d'autre mission, ou d'autre solution, que de se chercher, de se *méditer*, en dehors de toute esthétique instituée, et de toute volonté principalement esthétique (Lamartine, ceci est remarquable, ne parle pratiquement jamais de la recherche du « Beau »). Dans « méditations poétiques », ça n'est pas tellement l'objet de la méditation qui est poétique, qui est la poésie (qu'il s'agisse du vallon, ou de l'horizon, ou de leur relation dialectique), c'est la méditation elle-même, le mouvement méditatif de la poésie sur elle-même.

Aussi l'on voit bien que ce n'est plus la perception et son procès qui importent le plus, encore moins la représentation et ses mirages ou ses images, mais l'effort, ou la tension, ou le relâchement nécessaires à ce que le réel ou l'image devienne chant-musique, poésie-mots. Moins sans doute le devenir image des mots lamartiniens que le devenir mot, chant, musique-poésie des images, sentiments, sensations, perceptions, idées, etc. Tel est, en dernière instance, le sujet des *Méditations* : la restitution de la poésie à elle-même, c'est-à-dire à sa fragilité, à son instabilité, à son impossibilité, et à tout cela comme aspirant la poésie en avant d'elle-même, vers ce qu'elle sera.

La poésie est mise à l'écart

Quel est le point de départ ? Celui-ci n'est ni formel (les genres, le vers), ni thématique (un ensemble de sujets, modulables et malléables à l'envi, donnés par la tradition, ou suscités par le contexte, ou spécifiques d'une individualité). Et pourtant : Lamartine est reconnu comme celui qui a assoupli le vers, qui l'a réglé euphoniement, l'a donc en quelque sorte une première fois « libéré » (avant le libérateur officiel, Victor Hugo), de même qu'on lui reconnaît d'avoir « inventé » un certain nombre de grands thèmes lyriques (la Nature, la Mort, l'Amour), pour les avoir personnellement travaillés, c'est-à-dire passés au tamis serré d'une sensibilité individuelle, et comme indissolublement mêlés à la démarche

poétique, en sorte que pour longtemps désormais celle-ci s'accomplisse toujours simultanément comme interrogation philosophique.

Non, le point de départ, pour Lamartine, est la langue : la poésie comme telle ne peut se penser que dans son rapport à la langue. Et tout d'abord dans un geste de séparation qui va produire la poésie comme langue à part, comme langue à l'écart, et le travail poétique comme compte tenu de cet écart, de cette distance entre deux langues. La poésie doit d'abord se connaître comme une autre langue. Cette problématique est énoncée dans le *Cours familier* : à la double nature de l'homme, à la fois matière et esprit, correspond le double plan de la « prose » et de la « poésie » ; l'homme double vivant sur deux plans, il doit disposer de deux langues, l'une pour le quotidien, l'autre pour le transcendant : « la prose et la poésie se sont partagé la langue comme elles se sont partagé la création ¹ ».

On notera ici quelques-unes des implications d'une telle mise à l'écart : tout d'abord, elle participe de la stratégie de réduction de la poésie à elle-même : celle-ci ne peut plus être pensée comme une mise en vers de la prose, ni une formation formelle secondaire (si elle produit des idées, elle n'en reproduit pas, elle énonce et travaille une pensée spécifique qui n'a son lieu qu'en elle), elle ne peut être ni agrément, ni ornement, ni jeu, surplus harmonique.

D'autre part, si la poésie est une langue séparée, elle est néanmoins une faculté humaine : elle correspond à l'un des deux aspects de l'homme ; elle est donc en tout homme une nécessité, au moins une virtualité. Et, si, d'un certain côté, la poésie s'éloigne en se séparant – vers le haut d'ailleurs, puisque, cette autre langue, Lamartine la dit « supérieure à la langue usuelle » –, dans le même temps il la restitue pleinement à tous et à chacun ; et l'on pourrait dire que, pour lui, l'homme est incomplet s'il ne sait (ou ne peut) parler cette langue qui atteste en lui le divin, qui est une part de lui-même.

Et l'on voit peut-être ici comment l'exigence ou l'hypothèse d'une poésie qui s'autonomise (hypothèse que l'on qualifiera volontiers ici ou là d'« aristocratique », d'« élitiste », etc.) rejoint une autre exigence qui, elle, peut déboucher sur une lutte, celle-ci directement politique, à laquelle Lamartine ne s'est nullement dérobé, au détriment d'ailleurs de la création poétique : celle d'une réalisation totale de l'homme, d'un homme fondamentalement bilingue. L'homme, capable de poésie.

1. *Cours familier de littérature*, IV^e Entretien.

Tout tient en ces trois mots : on s'explique pourquoi Lamartine n'est pas celui de nos poètes romantiques qui s'attarde le plus à fabriquer la statue du Poète-Prophète, du Poète-Prêtre, du Poète-Mage, Guide ou Médium : même s'il prend la pose et constitue (ou contribue à) l'image du poète alangui, « décollété » (Hugo), ça n'est pas d'abord en tant que « poète » que Lamartine écrit, c'est en tant qu'homme capable de poésie, en tant que chacun est (de droit) poète : c'est la situation (historique, sociologique) qui sépare les hommes sur ce plan. A quoi s'arrime cet apparent paradoxe que, plus la poésie s'autonomise, s'intériorise, devient elle-même, s'éloigne, s'intensifie comme telle, plus elle se rapproche et devient audible : sa proximité est fonction de son éloignement, cette autre langue est comprise par tous en tant qu'elle est autre, et même pour autant qu'elle est autre. Ainsi, même ceux qui sont momentanément mutilés peuvent l'entendre : les pêcheurs italiens comprennent Bernardin de Saint-Pierre, car ils comprennent immédiatement une langue qu'ils ne savent pas, ou ne savent plus, ou ne savent pas encore parler¹.

Une langue limite

Si la poésie est en son principe cette autre langue, dans les faits elle ne peut s'énoncer qu'avec les instruments de la première, en sorte que se substitue sans l'effacer au premier modèle, celui de la séparation des deux langues et de la mise à l'écart de la poésie, un second modèle qui le prolonge pour qu'il s'effectue : celui de la poésie comme langue limite ou limite de la langue. La poésie, c'est la langue poussée à sa plus haute puissance, vers sa perfection. Chanter consiste à produire concrètement cet écart qui constitue la poésie par principe. L'autre langue s'atteint à l'intérieur de celle-ci, par l'effort pour la porter au superlatif. Trois fragments, diversement datés, diront cet effort :

...un langage plus pénétrant, plus harmonieux, plus sensible, plus imagé, plus crié, plus chanté que sa langue habituelle, et qu'il invente le vers, ce chant de l'âme, comme la musique qui invente la mélodie, ce chant de l'oreille; comme la

1. Voir *Graziella*, chap. II, XIII.

peinture qui invente la couleur, ce chant des yeux, comme la sculpture qui invente les contours, ce chant des formes, car chaque art chante pour un de nos sens, quand l'enthousiasme, qui n'est que de l'émotion à sa suprême puissance, saisit l'artiste. L'art des arts, la poésie seule chante pour tous les sens à la fois et pour l'âme, centre divin et immortel de tous les sens (*Cours familial*).

... [la poésie, c'est] l'incarnation de ce que l'homme a de plus intime dans le cœur, et de plus divin dans la pensée, dans ce que la nature visible a de plus magnifique dans les images et de plus mélodieux dans les sons! C'est à la fois sentiment et sensation, esprit et matière, et voilà pourquoi c'est la langue complète, la langue par excellence qui saisit l'homme par son humanité tout entière, idée pour l'esprit, sentiment pour l'âme, image pour l'imagination, et musique pour l'oreille. Voilà pourquoi cette langue, quand elle est bien parlée, foudroie l'homme comme la foudre, et l'anéantit de conviction intérieure et d'évidence irréflichte, ou l'enchanté comme un philtre et le berce immobile et charmé comme un enfant dans son berceau, aux refrains sympathiques de la voix d'une mère (*Des destinées de la poésie*, 1834).

... J'ai toujours pensé que la poésie était la langue des prières, la langue parlée et la révélation de la langue intérieure. Quand l'homme parle au suprême interlocuteur, il doit nécessairement employer la forme la plus complète et la plus parfaite de ce langage que Dieu a mis en lui. Cette forme relativement parfaite et complète, c'est évidemment la forme poétique. Le vers réunit toutes les conditions de ce qu'on appelle la parole, c'est-à-dire le son, la couleur, l'image, le rythme, l'harmonie, l'idée, le sentiment, l'enthousiasme : la parole ne mérite véritablement le nom de Verbe ou de Logos que quand elle réunit toutes ces qualités. Depuis les temps les plus reculés, les hommes l'ont toujours senti par l'instinct; et tous les cultes ont eu pour langue la poésie, pour premier prophète ou pour premier pontife les poètes (Commentaire du poème « Dieu », 1849).

Il est certain que ces lignes comportent un certain flottement conceptuel : en particulier, ce qu'on pourrait appeler la « topique » lamartinienne a des contours assez flous : dans le fragment

précédemment évoqué sur les deux langues, on a vu que l'homme était essentiellement double : matière et esprit. Dans le chapitre « Ma philosophie personnelle » du *Cours familier*, on voit surgir une troisième instance : l'homme est à la fois « intelligence » (ce qui correspond à l'un des aspects de l'esprit en lui), « émotion » (ce qui correspond à sa dimension « matérielle » : il est émotion en tant qu'il est mû par les passions) et « conscience » : instance régissant les deux précédentes et les orientant dans le sens du Bien. Si, dans le premier cas la poésie relève (et ne relève que) de l'« esprit », dans le second, d'une façon plus réaliste si l'on veut, la poésie relève pour l'essentiel de l'émotion, c'est-à-dire du principe dynamique et porteur (l'intelligence étant statique et la conscience servant en quelque sorte de gouvernail pour que le mouvement émotif et/ou rationnel ne s'égaré point).

Dans les faits, on le voit bien à travers les trois fragments que nous avons cités, la langue poétique étant la langue totale, elle s'adresse à tout homme, et toute poésie sera un composé d'intelligence-conscience (c'est sa dimension didactique ou, plus subtilement, sa tension vers la Vérité par la mise en scène des Idées, ou « raison chantée ») et de matière. A ce double titre, elle s'adressera aux sens par l'agencement des mots (harmonie, mélodie) et sera tout entière mouvement, ce qui est le vrai sens générique d'« émotion », laquelle, portée « à sa suprême puissance », devient l'« enthousiasme ». Très belle formule, du reste, et décapante : « l'enthousiasme *n'est que...* ». Lamartine s'empare d'un vieux mythologème poétique et réduit l'Inspiration à ses bases matérielles ou, pour parler plus précisément, à sa source pulsionnelle.

Tel est le schéma général et la représentation psychologique sous-jacente à la description de l'entreprise poétique.

Son intérêt réside dans le fait qu'elle est le produit tremblé d'une hésitation entre un modèle purement métaphysique et un modèle psychologique très sensiblement moderne originant la poésie dans le corps (sentiment-émotion-sensation-vibration, etc.).

Dès lors, on ne s'étonnera pas que les termes puissent tour à tour échanger leurs places et leurs valeurs, le « sentiment » étant par exemple assimilé à l'« esprit » dans le fragment cité des *Destinées 1834* par opposition à « sensation-matière », tandis que l'« âme », concept englobant intelligence-sentiment-conscience dans « Ma philosophie personnelle », devient un simple élément parmi d'autres dans le même fragment cité des *Destinées* (esprit-âme-imagination-corps).

Selon l'occurrence, Lamartine utilise donc l'un ou l'autre modèle, celui de la langue séparée ou celui de l'accomplissement de la langue dans et par la poésie. Dans les deux cas, ce qui fonctionne, c'est une attirance vers le haut. Cependant, si l'on se réfère au schéma initial et fondamental de la dualité prose-poésie, matière-esprit, etc., on peut dire que le battement théorique lamartinien le plus constant s'énonce de la façon suivante : la langue poétique est pleinement la langue du haut (la poésie comme « divinité du langage »), elle tire et tend vers le haut. Mais aussi la poésie est pleinement la langue du bas (du « sentiment »), du mouvement physique, énergétique : la poésie ne prend forme qu'en étant et se sachant initialement force. Produite par et produisant du « frisson ». Oscillation qui se résout dans l'idée de langue « complète ». En réalité, *il n'y a plus ni haut ni bas*, ou, du moins, le haut et le bas ne sont maintenus (sous leur forme constamment antithétique, Dieu et matière, terre et ciel, esprit et sentiment, âme et corps, sous toutes les variations thématiques que l'on voudra, multipliées à satiété chez Lamartine) que pour assurer le mouvement, installer la poésie comme tension ou désir, parcours de l'un vers l'autre.

La poésie se définit alors comme un *plus* (plus mélodieuse, plus chantée, plus sensible, etc.) : elle abolit la pseudo-opposition du haut et du bas par ce « plus » : il ne s'agit plus d'opposer sensible, matériel, bas à intelligible, spirituel, haut, la poésie est à la fois, selon une logique certes quelque peu « insensée », plus sensible et plus intelligible, elle est issue de l'émotion « portée à sa plus haute puissance », elle est la langue « parfaite », « complète », etc. Aussitôt prononcés ces mots, il faut d'ailleurs les mettre sous rature ; Lamartine produit cette apparente incongruité conceptuelle d'écrire : « Presque » parfaite ; cela signifie que nous sommes bien toujours sous le signe du plus : la poésie est une langue *toujours plus* parfaite, toujours plus complète.

La poésie, et nous retrouvons ici une de nos observations initiales, tend donc à devenir toujours plus la poésie : c'est le sens d'un travail *qui répète et se répète*. Et peut-être touchet-on là une des raisons profondes et incontournables de la monotonie incontestable de la poésie, de toute poésie, et pas seulement de celle de Lamartine dans les *Méditations*.

La poésie se chante

La poésie se fantasmait essentiellement comme parole, et limite de la parole, réalisation aérienne de la parole, le chant. Le chant, c'est la parole qui s'enlève et qui enlève, qui élève et qui s'élève. Comme parole par opposition à l'écriture. Ou comme chant par opposition à la parole (celle-ci étant cette fois comprise comme la prose ou l'usage non poétique du langage).

Si la poésie se pense comme parole, c'est d'abord parce qu'elle est langage intérieur, écho à l'intérieur du logos divin, proximité de la voix à l'être; le chant réalise cette apparente impossibilité d'extérioriser l'intime, de conserver à l'intime son intériorité tout en l'extériorisant. Le chant n'est qu'en apparence extérieur, il n'y a pas solution de continuité entre la « parole intérieure » et le poème comme chant.

Dès lors, d'ailleurs, Lamartine peut aussi bien parler de « chant » pour désigner ce qui précède le poème que penser le chant lui-même comme pure parole intérieure : il n'y a pas de différence de nature, ni à proprement parler de chronologie : l'antériorité de la genèse intérieure du poème par rapport à son expression n'est qu'une façon de représenter le processus, elle n'a de valeur que pédagogique.

Cette notion de chant intérieur explique aussi les rapports de la poésie avec le silence : la poésie n'a pas besoin de s'effectuer, de s'actualiser dans la parole, elle n'a pas besoin de la réalisation linguistique.

La question du silence peut se penser selon plusieurs directions. Nous en retiendrons deux pour l'instant. Tout d'abord, celle-ci : l'émotion intérieure, intense, peut déboucher soit sur le silence, soit sur le chant : il y a là deux solutions possibles, qui s'équivalent, c'est « l'hymne ou l'extase » : « ...chantez alors, car vous êtes ému autant que les fibres de l'instrument peuvent l'être sans briser ses cordes. La poésie est née en vous, elle vous inonde, elle vous submerge, elle vous étouffe; l'hymne ou l'extase naissent sur vos lèvres, le silence ou le vers sont seuls à la mesure de vos émotions » (*Cours familier*). Belle définition du vers comme équivalent du silence. La poésie n'est qu'une forme particulière de silence; le chant est du silence porté à une intensité telle qu'il devient audible.

Le second aspect est lisible au niveau de la genèse du poème, on le verra un peu plus loin : idéalement, le poème se compose en dehors de toute expression extérieure, de tout passage à l'extériorité : Lamartine sépare radicalement la poésie de sa réalisation incarnée. La poésie comme chant, c'est d'abord cela : la possibilité fondamentale pour la poésie d'être pensée en dehors de toute forme précise.

Mais, penser la poésie comme parole et comme chant, c'est aussi, et surtout, la penser près du corps ; on insiste surtout d'habitude sur la « musique » du poème, sur le poème comme mélodie, harmonie, etc. En réalité, ce n'est pas le poème seul en tant que tel qui est chant, c'est le poème en tant qu'il est « à la mesure » du chant émotionnel qui l'engendre. En tant qu'il est en mesure avec ce chant. C'est tout le corps vibrant. La poésie-chant, c'est la parole mise en mouvement, en action, en activité, mue par le sentiment, l'émotion, la sensation; c'est l'action du corps sur la langue. C'est aussi la parole passant par le corps-instrument : la poésie, c'est le corps qui chante, vibre, « répond ».

Chacun connaît et cite la très célèbre affirmation de la préface de 1849 :

Je suis le premier qui ait fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ait donné à ce qu'on nommait la Muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature.

Phrase à valeur de manifeste : c'est l'acte de naissance de la poésie lyrique, contre toute convention. La poésie devient elle-même en s'intériorisant intensément. Ce nouveau modèle, qui destitue la mythologie, la convention et l'artifice (c'est-à-dire qui rend caduc en même temps tout un pan exprimé de la poésie lamartinienne, puisque, si la Muse et la Lyre sont condamnées, du même coup, inéluctablement, les « gazons », les « urnes » et le « char de la nuit »), lie indissolublement le moi et la musique, et fait de l'homme l'instrument de la poésie : le moi est à la fois celui qui joue de cet instrument, et l'instrument lui-même. La poésie se joue dans l'homme. Pour bien comprendre ces cinq lignes, on peut ajouter ceci :

L'homme sensitif et pensant est un instrument sonore de sensations, de sentiments et d'idées. Chaque corde de cet

instrument, monté par le créateur, éprouve une vibration et rend un son proportionné à l'émotion que la nature sensible de l'homme imprime à son cœur ou à son esprit, par la commotion plus ou moins forte qu'il reçoit des choses extérieures ou intérieures.

On voit que les deux couples se répondent; sensitif/pensant et cœur/esprit, d'où cette précision importante sur la signification la plus constante du mot « cœur » chez Lamartine: il ne s'agit pas de l'homme « sentimental », mais de l'homme « sensitif », et l'on comprend que l'homme est capable de poésie en tant précisément qu'il est ce corps sensible, susceptible d'émotion et de commotion, de frisson et de vibration, donc, finalement, de musique.

On a donc au fond les trois moments suivants, fictivement successifs: le corps chantant, le corps vibrant, ému, au bord de l'expression, le corps instrument, agi. Puis: l'action du corps sur la langue, la mise en branle de la langue qui va produire la langue vibrante, émue. Enfin, le poème manifestant la langue en action, et manifesté par elle, va agir sur le corps du destinataire de poésie: le corps du « lecteur » (le mot est ici prononcé à défaut) doit idéalement vibrer au même rythme que le corps vibrant du poète. La poésie va réaliser une communication complète qui sera à la fois une surcommunication (c'est-à-dire la communication moins les « bruits » qui toujours l'entachent) et en même temps une infracommunication, c'est-à-dire une communication qui, bien qu'elle passe, comme un courant, par les fils du langage, est essentiellement infrasymbolique, ou pré-symbolique. C'est une des explications du « charme » de la poésie, de son efficace, sur laquelle Lamartine insiste d'ailleurs beaucoup: la poétique lamartinienne explicite est principalement une poétique, non du poème, mais des effets de poésie.

Écriture

Si, penser la poésie comme chant, c'est la penser hors de sa réalisation linguistique, c'est-à-dire à la fois, selon un apparent paradoxe, la dématérialiser radicalement et l'incorporer, la faire passer tout entière au corps, l'écriture, considérée elle-même comme purement notative, se trouve en ce système absolument

dévalorisée. Lorsque Lamartine envisage la poésie dans sa dimension mythiquement historique, il pose au départ une langue originaire, donnée à l'homme par Dieu, puis les langues « dérivées », qui sont le fait de l'homme, et l'écriture, dérivation de cette dérivation: l'écriture ne saurait donc avoir une « origine » divine, elle n'est, comme nos langues, qu'un artefact. La poésie est d'essence verbale, elle n'est qu'accessoirement écrite.

Mais, de même que la dématérialisation radicale de la poésie-chant avait pour corollaire la pensée du chant comme poussée du corps, de même le caractère accessoire *en principe* de l'écriture pour la poésie a pour corollaire la reconnaissance de sa nécessité absolue dans les faits.

C'est une évidence depuis longtemps remarquée que la poésie de Lamartine, fictivement non écrite, thématise obsessionnellement l'écriture; sous ce qu'on a coutume d'appeler le thème du « Temps »; mais le temps n'est pas un thème, ni un thème éternel de la poésie lyrique, ni un thème spécifique de la poésie romantique, ni un thème obsessionnel du poète Lamartine: l'effort pour penser la poésie implique de penser le couple poésie-temps, dans sa relation.

Cela passe, par exemple, chez Lamartine, par le motif de la *trace*. J.-P. Richard, dans son étude, rencontre ce motif, mais il lui fait subir un traitement partiellement réducteur: il ne s'agit pour lui que d'une des stratégies possibles de réponse à l'angoisse existentielle (avec le choix de l'instant, du ponctuel). En fait, ce motif est central pour la poésie qui se pense: la poésie consiste, pour Lamartine, à vouloir arrêter le temps, ou prolonger indéfiniment l'instant, etc. Le motif de la trace répond ici, sur le plan graphique, au motif de l'écho sur le plan phonique, étant entendu qu'écriture et son n'ont aucune spécificité; il s'agit d'un même geste de tracement, qui se pense tantôt comme trace écrite, tantôt comme trace sonore, toujours comme trace.

Cette relation poésie-temps est cependant l'objet d'un brouillage thématique: la temporalité s'exhibe sous la forme d'un investissement psychologique (regret), ou philosophico-religieux (et cela va, ou oscille, d'une mise en vers du « carpe diem » à la méditation sur l'Immortalité). Il est bien entendu possible, dès lors, de lire Lamartine en fonction de ses angoisses (reconstitution d'une psychologie existentielle par poèmes « personnels » interposés) ou de ses convictions (reconstitution d'une « philosophie » lamartinienne, par poèmes philosophiques interposés), et d'interpréter le sismographe, ou le cardiogramme, ou

la courbe d'évolution d'une angoisse à une espérance, d'un épicurisme diffus à un christianisme plus ou moins ferme selon les périodes ou les occurrences, etc. Tout cela produit une sorte de buée qui empêche de voir l'essentiel : même si Lamartine pense en ces termes, même si le poème est le lieu de la provisoire résolution symbolique de ces conflits intellectuels ou psychologiques ou métaphysiques, la « vraie » solution est ailleurs que dans la solution fournie par les poèmes (extase de l'instant, regret du passé, aspiration à l'immortalité), elle est dans l'acte de poésie lui-même comme production de traces ou d'échos, dans une conception du temps qui se situe par-delà la conception religieuse ou la sensation existentielle, dans une tension soutenue pour abolir le temps. Et ceci n'est pas lisible seulement dans le motif de la trace ou de l'écho, mais dans la matérialité du poème lui-même, dans la strophe ou la phrase-système d'échos multipliés, dans la reduplication de poèmes quasi identiques (dans l'aspect à tous égards *répétitif* de cette poésie). Marquage, remarquage, affolante reconstitution-pérennisation du dépassé.

Voilà où la poésie selon Lamartine devient sérieuse, et même tragiquement sérieuse : par la tentative indéfiniment renouvelée d'une tâche impossible.

Avec Lamartine, la poésie s'installe en effet dans l'impossibilité d'accomplir sa tâche, et dans le savoir et la rumination de cette impossibilité. Elle va désormais s'engouffrer dans ce trou-là.

Un récit génétique

Idéalement, on l'a vu, la poésie ne s'écrit pas. C'est le sens du récit très précieux que fait Lamartine de la genèse d'un poème particulier (« Dieu ») dans ses Commentaires de 1849. Il va de soi que la véracité référentielle du récit nous importe très peu, et même pas du tout, ce qui nous intéresse, c'est le poème du poème, ou comment Lamartine s'imagine avoir écrit ce texte, ou comment il tient à le faire imaginer. Ce récit est tout à fait exemplaire, nous le lirons selon sa dramaturgie spécifique, qui s'ordonne en trois séquences successives :

J'écrivis ces vers en retournant seul à cheval de Paris à Chambéry, par de belles et longues journées du mois de mai.

Je n'avais ni papier, ni crayon, ni plume. Tout se gravait dans ma mémoire à mesure que tout sortait de mon cœur et de mon imagination.

On voit ce qu'il en est de l'écriture ici (« j'écrivis ces vers... ») : il s'agit d'un processus intégralement intérieur. Les instruments de l'écriture ne sont convoqués avec insistance que pour être renvoyés à leur absence et à leur inutilité (papier, crayon, plume). On a bien le modèle de l'expulsion : le cœur et l'imagination sont ici la source d'où quelque chose « sort », mais cette sortie est aussitôt intériorisée ou plutôt réintériorisée : tout *se grave* dans la mémoire. Inscription mnésique, écriture intérieure, écriture poétique comme réintériorisation de l'intime. On voit l'enjeu : il ne faut pas faire basculer ce qui sort de l'intériorité dans l'extérieur. Cela qui s'expulse a chance de s'évaporer à l'air, de se détériorer en passant par les instruments de l'écriture. De sorte que tout ce processus, dont on ne peut pas dire qu'il soit immatériel, se réalise cependant immatériellement, sans trace *visible*, en circuit fermé. On notera aussi que cela suppose la passivité du sujet-support, du sujet-lieu : cela sort et se grave sans que l'individu poète agisse autrement qu'en étant le lieu où cela se passe. Dans son système, Lamartine évacue obstinément la dimension artisanale ou artistique de l'écriture : il place l'écriture poétique hors art.

La solitude et le silence des grandes routes à une certaine distance de Paris, l'aspect de la nature et du ciel, la splendeur de la saison, ce sentiment de voluptueux frisson que j'ai toujours éprouvé en quittant le tumulte d'une grande capitale pour me replonger dans l'air muet, profond et limpide des grands horizons, tout semblable, pour mon âme, à ce frisson qui saisit et raffermis les nerfs quand on plonge pour nager dans les vagues bleues et fraîches de la Méditerranée; enfin, le pas cadencé de mon cheval, qui berçait ma pensée comme mon corps, tout cela m'aidait à rêver, à contempler, à penser, à chanter.

Une parenthèse creuse cet espace où le poème arrive. Il s'agit de grandir et d'approfondir l'écart. La poésie ne peut survenir que dans l'écart, sur la route où cet écart se creuse : dans la solitude, le silence, « l'air muet ». C'est là que le corps se trouve en état de poésie. Le mouvement d'expulsion et de réintégration,

tout à l'heure simplement nommé, se précise comme processus intégralement physique : *bercement, frisson*, c'est le corps qui est en état de chant. Nous venons de le dire : le sujet n'est plus que le lieu où cela se passe (processus expulsion-réintériorisation), mais il ne devient ce lieu qu'à s'être mis à l'écart, en mouvement, sur la route du chant, où bientôt il ne fait plus qu'un avec l'espace qui l'englobe : l'image de la plongée dans l'eau est ici essentielle; qu'il s'agisse de l'air muet, *profond, liquide*, ou de la masse liquide, il y a fusion, c'est le sujet lui-même qui devient mouvement. Dès lors, le réel s'efface absolument comme spectacle, les « grands horizons » ne sont pas l'objet de la poésie : la poésie (rêver-contempler-penser-chanter n'y sont plus qu'un même acte rythmé) survient au moment où tous ces éléments se fondent dans un unique battement.

En arrivant, le soir, au cabaret de village où je m'arrêtais ordinairement pour passer la nuit, et après avoir donné l'avoine, le seau d'eau du puits, et étendu la paille de sa litière à mon cheval, que j'aimais mieux encore que mes vers, je demandais une plume et du papier à mon hôtesse, et j'écrivais ce que j'avais composé dans la journée.

Le récit s'achève par un apparent retour au prosaïque, et ce retour au prosaïque correspond à la transcription définitive du poème, qui se dit d'ailleurs clairement comme une dévalorisation. A l'ouverture à l'infini de l'espace initial succède l'enfermement dans les limites étroites et « ordinaires » de la réalité en prose : la plume, le papier, sont ici comme le puits, l'avoine ou la litière, objets d'auberge. La poésie est ailleurs. Mais l'on se méprendrait fortement si l'on voulait voir une pose aristocratique dans la déclaration de préférence du cheval au vers : Lamartine nous habitue à considérer la poésie avec cette désinvolture un peu systématique que certains prennent à contresens : en réalité, si l'on a suivi le raisonnement précédent, si l'on a bien voulu lire les deux premières séquences de ce récit théorique, on a compris que la poésie c'était le cheval et non les vers, et que toujours, ce qui comptera pour Lamartine, c'est la cadence imprimée par ce « cheval » « à la pensée *comme au corps* » et non sa réalisation hexamétrique, sur papier. Au moment même où le récit se referme sur la prosaïcité et la banalité du réel, Lamartine récrit à sa manière le mythe du cheval Pégase.

Ceci est absolument capital, on ne veut pas comprendre que

les affirmations réitérées d'amateurisme (constantes d'un bout à l'autre de l'œuvre de Lamartine) ne sont ni simplement le fait d'une attitude de classe commandée par l'époque et l'éducation, ni d'on ne sait quelle désinvolture congénitale à l'égard du travail poétique, mais aussi (nous pensons : mais *surtout*, assumant toutes les implications de ce « surtout ») d'une cohérence théorique tout à fait remarquable : pour Lamartine, la poésie est le geste de poésie, ou l'état conduisant à ce geste, et non le poème lui-même. Dès lors, la poésie n'est pas achevable, et les poèmes ne sont toujours que des traces, des échos, dont l'importance est essentiellement *relative*.

La question du sens

Si l'on suit Lamartine dans ses conséquences les plus radicales, on peut dire que, pour lui, la poésie n'a pas de sens, ou n'a pas à avoir de sens, n'a ni pour condition première l'existence d'un sens à exprimer, d'un message à délivrer, ni pour effet (sur le lecteur) d'émouvoir par le sens. Le sens de la poésie n'est pas contenu dans son sens. Dans le modèle génétique de la préface des *Recueils*, ou dans celui qui déploie le poème « L'Enthousiasme », la force prime la forme et le sens, la poésie se conçoit comme acte et non comme message, comme orgasme et non comme discours.

Les affirmations qui précèdent, conséquences logiques et ultimes de la poétique lamartinienne, sont dans une certaine mesure tout à fait scandaleuses dans l'optique même de la méditation consciente de Lamartine : cette poésie qui tend à se justifier par elle-même, qui, en dernière instance, utilise la représentation du sens à d'autres fins que la signification, cette poésie ne peut pas ne pas se représenter elle-même comme orientée vers le sens, aimantée par le sens (Dieu).

On touche ici une difficulté quasi insurmontable : de même que la poésie de Lamartine est ouvertement et nécessairement spiritualiste, mais qu'en même temps le signifiant « Dieu » dans cette poésie n'est qu'un mot pour désigner une aspiration en général (et l'arrachement au carcan rationaliste), de même la poésie de Lamartine est ouvertement et nécessairement une poésie qui chante la Vérité, mais en même temps cette vérité, comme Dieu, est un mot qui porte la poésie en avant, qui

l'aimante, *sans pouvoir la définir*. Cette poésie qui se dit porteuse de vérité, passeuse du Sens, n'a en fait pour sens et pour vérité que sa propre pratique qui se situe non pas dans le non-sens (comme le disaient certains critiques de l'époque épris de « clarté », et qui sentaient bien que cette poésie troublait l'eau calme des vérités connues et admises), mais dans son lieu propre, *hors sens*.

Pour dire les choses nettement, Sens, Dieu sont des préalables nécessaires, mais fonctionnent comme des alibis métaphysiques dont tout l'effort consiste à se débarrasser. Réduire la poésie à elle-même, c'est la tirer hors art, hors sens, hors Dieu. Entreprise contradictoire, bien sûr, et sans aucun doute impensable, en ces termes, par Lamartine lui-même. Quelques-uns l'ont cependant très vite et très bien compris, comme Vigny par exemple, et c'est devenu ensuite un lieu commun de la critique que d'insister sur l'inconsistance sémantique de cette poésie, sur l'insignifiance du bercement, etc. A partir de quoi, le plus souvent, on tente une justification ou réhabilitation purement esthétique du faire lamartini (Lamartine incomparable musicien), complétée par une justification psychologique (la sincérité évidente, ou la sincérité profonde à travers des « arrangements » de surface). On peut se demander si ce Lamartine musicien ou ce Lamartine sincère ne cachent pas tout simplement le Lamartine Poète, et la poésie de ce poète : non pas inconsistante, mais non consistante, non pas par hasard pauvre de sens, mais lieu d'un effectif appauvrissement du sens, comme si c'était par là que la poésie avait chance de devenir elle-même.

Un récit de rencontre

Que l'expérience originelle de la poésie – et l'expérience de la poésie est toujours originelle – soit une expérience hors sens, et l'expérience du hors sens (à quoi sans doute elle doit son caractère exactement bouleversant), c'est ce qui s'explicite dans ce récit double proposé par la préface des *Méditations*. Il faut répéter ici ce qui a été dit à propos du Commentaire de « Dieu » : ce double récit, dans sa dualité même, a valeur de fiction théorique, sa véracité référentielle est hors de cause, seule importe sa vérité imaginaire. Lamartine raconte comment l'enfant qu'il fut rencontre la poésie. Première anecdote : le père lit la tragédie de *Méropé* (Voltaire) :

Ce langage cadencé comme une danse des mots dans l'oreille, ces belles images qui font voir ce qu'on entend, ces hémistiches qui reposent le son pour le précipiter ensuite plus rapide, ces consonances de la fin des vers qui sont comme des échos répercutés où le même sentiment se prolonge dans le même son, cette symétrie des rimes qui correspond matériellement à je ne sais quel instinct de symétrie morale cachée au fond de notre nature, et qui pourrait bien être une contre-empreinte de l'ordre divin, du rythme increé dans l'univers; enfin cette solennité de la voix de mon père, qui rappelait l'accent religieux des psalmodies du prêtre le dimanche dans l'église de Milly...

Seconde anecdote : l'enfant visite avec son père un vieillard retiré au fond de la campagne :

Il y avait sur la table une écritoire en bois de rose avec deux petites coupes d'argent ciselé, l'une pour la liqueur noire, l'autre pour le sable d'or. Au milieu de la table on voyait de belles feuilles de papier vélin blanc comme l'albâtre, longues et larges comme celles des grands livres de plain-chant que j'admirais le dimanche à l'église sur le pupitre du sacristain. Ces feuilles de papier étaient liées ensemble par le dos avec des nœuds d'un petit ruban bleu de ciel qui aurait fait envie aux collerettes des jeunes filles de Milly. Sur la première de ces feuilles, où la plume à blanches ailes était couchée depuis l'arrivée de mon père, on voyait quelque chose d'écrit. C'étaient des lignes régulières, espacées, égales, tracées avec la règle et le compas, d'une forme et d'une netteté admirables, entre deux larges marges blanches encadrées elles-mêmes dans de jolis dessins de fleurs à l'encre bleue. Je n'ai pas besoin d'ajouter que ces lignes étaient des vers.

Ces deux séquences se suivent dans ce fragment d'autobiographie intellectuelle que constitue la préface de 1849. Elles se répètent et elles se *complètent*. Significativement, l'une fait apparaître la poésie dans sa dimension phonique, comme réalité sonore rythmée, l'autre dans sa dimension graphique, comme réalité scripturale rythmée, espacée, margée, inscription prosodée pour les yeux. On voit bien aussi que dans les deux cas le sens du message disparaît ou s'estompe derrière l'apparition violente et irrésistible, irréfutable, de la poésie comme telle, qui

LA MISE À L'ÉCART

s'impose. Ni la tragédie de *Méropé*, dont les incidents retiennent cependant l'attention de l'enfant, ni surtout le contenu des productions versifiées du vieillard, ni l'une ni l'autre n'existent pour Lamartine, en cette expérience de première rencontre, dans leur dimension de message : on assiste à l'apparition d'une langue, la langue devenue visible, audible, concrète et agissante.

Le chant s'écoute et se voit, « Le lac »

« Le lac », parce que c'est de ce lac que surgit la poésie française. Lac du Bourget, puis lac de B., puis lac, simplement, soustrait à la référence¹. Pour, à son tour, devenir référence. C'est désormais depuis cette matrice, devenue, par l'éloignement, sourde rumeur, que va monter tout le reste, en une inlassable réinscription. A commencer par Lamartine lui-même, qui va réitérer le geste, sans fin, puiser à l'énergie contenue dans ces bords. Faire infiniment résonner le battement initial. Puis tous les autres, identifiant ce battement à « la » poésie. Jusqu'à ne plus pouvoir l'entendre². C'est encore, aujourd'hui, dans les écoles, la même identification. De sorte que ce poème figure aussi bien l'impossible emblème. Il a été soustrait à l'histoire

1. A partir de la troisième édition, « Le lac de B. » devient « Le lac ». Nécessairement. Pour devenir intime, la poésie doit cesser d'être personnelle. Le lyrisme qu'invente Lamartine n'est pas un lyrisme « personnel ». Ou, si l'on veut conserver ce terme, il faut en préciser l'enjeu. Le poète fait rentrer l'émotion dans la langue, fait rentrer la langue dans le poème, identifie le poème au lac. Travail de figuration d'un espace inédit, et travail dans cet espace. Le « je » du poème n'est pas plus Alphonse de Lamartine que le lac n'est celui du Bourget. Poésie subjective sans doute (de l'inscription du sujet, de son ébat dans la langue, de son débat avec elle, de son travail mnésique), poésie intime certainement (nous y reviendrons).

2. Corbière vomit Lamartine. Mais cette négation supposera la lecture, l'évaluation, la critique. C'est l'historicité du faire. On ne peut ignorer. Reste le travail. La rumeur ne cessera que si l'on parvient à lui substituer autre chose. En même temps qu'elle *fait* la poésie intime, la pratique de Lamartine *devient* la poésie personnelle. Ce sont les utilisateurs qui la font devenir ce qu'elle n'est pas (académiques, par imitation ou réminiscence, insuffisance, ou professeurs, Brunetière par exemple). Et cette poésie finit par être ce qu'elle est devenue. D'où la nécessité des relectures. Mais aussi, plus efficacement encore, la pensée active, transformatrice, poétique-poésie des poètes : « La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes » (Lautréamont). Qui vise moins un texte qu'une idéologie.

MÉDITATIONS

MÉDITATION ONZIÈME

LE LAC

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour?

Ô lac! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle doit revoir,
Regarde! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir!

Tu mugissois ainsi sous ces roches profondes,
Ainsi tu te brisois sur leurs flancs déchirés.
Ainsi le vent jetoit l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

Un soir, t'en souvient-il? nous voguions en silence,
On n'entendoit au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

par l'histoire. Devenu la poésie, il ne signifie plus comme texte, dans l'histoire de la poésie. Il faut aider à l'y resituer.

Le poème feint de ne pas commencer. Son premier mot suggère qu'il a déjà commencé – dans le silence de la méditation intérieure –, et que la « première » strophe n'est que la conclusion, l'aboutissement, sous la forme d'une interrogation exclamative, d'un débat antérieur¹. Plus qu'une conclusion, au sens logique, c'est le prolongement affectif d'une méditation qui a conclu à l'impossibilité de retrouver le temps ou le moment perdu. On lira la question : ne pourrions-nous jamais l'impossible ? l'impossible sera-t-il jamais possible ?²

On peut considérer, je viens de le faire, que cette question n'en est une que formellement. Conclusion ou « cri de l'âme », elle constate plus qu'elle n'interroge.

Mais on peut également penser que le débat antérieur-intérieur, qui échoue sur une conclusion négative et sur une exclamation inquiète, produit en même temps une vraie question. Que le poème maintenant va poser à nouveau, reposer (nous faisant assister, paradoxalement en apparence, au débat silencieux qui le précède) et, d'une certaine manière, résoudre.

C'est, semble-t-il, précisément en s'extériorisant dans le langage, en se poursuivant par un poème, que cette question va, par les mots, trouver une réponse. L'impossible, jeter l'ancre, arrêter le flot du temps, sera possible si l'on écrit, si quelque chose de quelque façon s'écrit, si quelque part (en moi, en nous) ou partout (dans la nature) se « fixe » une « trace » ou se « répète » un « écho ». Si donc on substitue l'encre à l'ancre, si commence la poésie, si la vie se continue en poème³.

On vient d'écrire : « s'extériorisant... ». Oui, la méditation intérieure, antérieure, silencieuse se concrétise et s'extériorise par des mots (la première strophe comme conclusion de cette

1. Strophe 1, v. 1 : « Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages... » On soulignera également le participe passé, la *poussée* qu'il indique vers la nouveauté. Indépendamment de sa valeur en contexte, le mot est significatif : le premier vers est comme poussé en avant, hors du silence. Lamartine pense la poésie et la vie comme mouvement vers, et le moi où se font les deux comme creuset d'émotions.

2. Cette lecture est une « traduction ». On la préfère au calcul des références, sources ou intertexte culturel (d'Héraclite à Manoel ou Lamennais la métaphore qui fait la strophe est un lieu commun). Lecture orientée par la question du : pourquoi écrire ? Le stéréotype n'est pris ici que pour ce qu'il est : véhicule et matière d'un autre travail, vers un autre horizon poétique.

3. Dès lors, et ça n'est pas le moindre des apports de la méditation lamartinienne, la poésie devient *nécessaire*.

pensée qui l'a *poussée*) et cette extériorisation est sans doute, même si en partie vaine et se sachant telle, une délivrance (comme l'analyse J.-P. Richard¹). Mais en même temps cette extériorisation est une intériorisation, tout d'abord à cause de la structure spécifique du poème qui fait (on y revient à l'instant) que l'« après » première strophe va apparaître en fait comme son avant. De sorte que nous allons entrer dans la méditation dont cette première strophe apparaissait comme le point extrême. D'autre part, pour qu'il y ait vraiment réponse à l'exclamation-question initiale, il *faut* qu'il y ait mouvement d'intériorisation : la question ne souffre pas de réponse extérieure (systématique, philosophique).

Elle suppose une réponse intérieure, ou intériorisante. Pour produire concrètement l'arrêt du temps, on doit intérioriser l'instant. Au milieu d'un lac, dans un poème. Réussir à constituer l'espace où il puisse vibrer à l'infini. Le poème sera donc l'intériorisation, l'intimation², d'un problème extérieur. Il s'agit d'enfermer le temps à double tour dans le cercle du poème, bordé par du silence.

C'est donc au poème comme « récit », si l'on veut, qu'il faut d'abord revenir. A cet étagement ou étalement temporel-narratif.

La première strophe apparaît hors temps, dans l'achronie pure de la méditation. Le « nous » désigne ici les hommes en général, et qui énonce cette anxieuse interrogation est partout et nulle part, dans l'espace utopique des grandes vérités humaines. Il n'en va pas de même de la seconde strophe, où cet énonciateur abstrait qui se situe dans l'éternel présent de la vérité s'actualise et se spécifie dans un « je » qui est « ici » (au bord du lac), dans un présent bien défini (à peine un an après). Il y a donc un double cadre d'énonciation : chronique et achronique, topique et atopique, deux présents qui se chevauchent et se superposent, mais qu'on ne peut identifier l'un à l'autre. C'est à partir de ce second présent que va maintenant s'énoncer la suite du poème, comme un récit fait depuis ici maintenant : une plongée dans le passé, un an avant, et ceci de façon de plus en plus précise, de plus en plus « ponctuelle ». D'abord l'imparfait large et descriptif de la troisième strophe, puis l'imparfait découpé sur le précédent de la quatrième (« un soir »), puis le passé composé de la cin-

1. « Lamartine », in *Études sur le romantisme*, op. cit., p. 143-144.

2. On écrit ici, malgré son autre sens, « intimation » pour « intimisation », dont la dérivation serait peut-être plus conforme. On voudrait éviter la confusion de ce travail superlatif d'intériorisation avec les notions d'intimité ou d'intimisme.

quième, qui introduit le chant (« tout à coup »). Lorsque, après les quatre strophes qu'occupe le chant, au milieu du poème, on revient à la méditation, celle-ci semble se situer sur le même plan que la première strophe. Le « je » a disparu, le « nous » revient, avec la même valeur générale qu'au tout début. La méditation du poète succède au chant de la voix, la prolonge et lui fait écho, mais l'on ne peut savoir si elle se situe sur le même plan temporel. Est-ce une « réponse » au moment même (le poème se poursuivant alors selon la suite chronologique des événements – de parole, de pensée – rapportés)? Est-ce un retour au maintenant de l'énonciation, du récit (le poète, seul, prolongeant le souvenir de ce chant par une méditation qui lui répond)? Ou bien encore y a-t-il reprise, après le détour par l'évocation du passé, au même plan d'énonciation méditative qui était celui de la première strophe?

Il peut apparaître bien inutile de formuler ces différentes hypothèses qui semblent, au fond, s'équivaloir. On le fait pour montrer que la structure temporelle-énonciative du poème n'est pas si simple qu'il y paraît. C'est, assurément, la seconde que l'on retient toujours, en toute vraisemblance d'ailleurs, puisque le poète prend à témoin le « paysage » qui l'entoure et qui a été décrit aux strophes II à IV. Cependant, c'est à la fois pour parler d'une façon très générale, comme dans la première strophe, et pour faire écho et comme réponse aux strophes du chant. En sorte qu'il subsiste un tremblement par quoi, me semble-t-il, ce qui se trouve nié, ou du moins ce qui tend à être effacé, ou surmonté, c'est l'écoulement linéaire du temps : ces différents moments du texte se suivent moins qu'ils ne se répondent les uns les autres musicalement, qu'ils ne résonnent les uns avec les autres. Établissant une temporalité très particulière, spécifique au poème, et qui est déjà, activement, tentative de réponse à la question matrice, celle de l'impossible. La méditation ne se déroule pas à proprement parler, elle se déploie simultanément sur plusieurs plans. Le chant de l'absente est aussi présent qu'est absent celui, présent, qui l'évoque. Présent et passé, présence et absence s'équivalent et fusionnent par et dans le présent et la présence du poème.

Il y a donc *ce que* dit cette voix : l'injonction qu'elle fait au temps de s'arrêter, la vanité qu'elle constate de ce désir, le parti qu'elle prend enfin de jouir, c'est-à-dire de renoncer à son fantasme initial. Puis il y a *ce que* lui répond cette autre voix qui l'a suscitée et qui lui succède, la répétant en partie d'abord, en

une sorte d'écho amplifié, s'exclamant sur l'impossibilité de suspendre le flot du temps, et se tournant, enfin, vers la Nature, pour lui demander d'inscrire, indélébile, la trace de cet amour, que le flot du temps efface. *Ce que* disent ces voix : en effet, bien sûr, elles disent quelque chose, et dont il faut tenir compte, puisque ce quelque chose est l'angoisse initiale qui suscite le poème. Les deux réponses ne sont d'ailleurs pas superposables : on passe d'une problématique qui se situe au niveau du vécu, jouir de l'instant dans l'instant, à une autre, symbolique, jouir ou rejouir indéfiniment de l'instant dans un acte d'inscription, ou par intériorisation de cet instant en un espace qui permette sa conservation (sa répétition). La réponse invente le signe; qui sera toujours disponible en l'absence de la chose. Il faut donc vivre dans l'univers du signe, des signes. « Le lac » introduit la poésie comme substitut de jouissance, par le travail des signes. Ou ce travail comme nouvelle jouissance. A jamais séparée, certainement, de la chose elle-même (par exemple, de sa circonstance, de sa référence), mais recomposant, reconstituant, resituant cette circonstance ou cette référence dans le site du poème, dans le poème comme lieu, désormais, de l'expérience. Seul moyen de faire que ce qui est impossible soit possible. Ou encore : définition de la poésie comme pratique possible de l'impossible, ou tentative.

Il n'y a donc pas, à proprement parler, deux « réponses » successives, une qui serait l'épicurienne, et puis une autre, plus difficilement nommable en termes d'étiquette philosophique et qui correspondrait à une sorte d'optimisme tout de même. La croyance, volontariste ou sincère, en la toute-puissance du Souvenir, face à l'accent tragique d'un épicurisme crié en *désespoir* de cause. En fait, la « seconde réponse » ne peut se penser sous les catégories abstraites de la psychologie ou de la philosophie. Elle s'« énonce », bien entendu, dans le poème, mais elle n'est pas réductible à cet énoncé; elle est acte d'énonciation; elle est plutôt d'ordre pratique que d'ordre idéologique¹. La réponse véritable (utile, efficace), c'est en effet une pratique de la poésie, *cette* pratique de la poésie, à l'œuvre dans « Le lac », par exemple. Par laquelle le chant d'Elvire *lui-même* vaut moins pour *ce qu'il*

1. Dès lors il faut tenir pour relativement accessoire le contenu intellectuel d'un texte comme celui-ci. L'orchestration plus ou moins cohérente de lieux communs sur la fuite du temps ne peut pas en elle-même justifier l'importance d'un tel poème.

dit que par le fait qu'il se trouve réinséré, répété, dans le chant du poète, dans la chambre d'échos du lac ou du poème¹.

On lit, à la quatrième strophe :

Un soir, t'en souvient-il? nous voguions en silence,
On n'entendait au loin, sous l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

La voix n'a pas encore chanté. Le « bruit » de ces rameurs prépare son apparition. Il dresse la toile de silence sur laquelle « tout à coup » vont venir les accents d'un chant céleste. En l'absence d'autre précision, cette strophe est celle de l'instant parfait, des « extases sublimes », des « rapides délices » auxquels la voix puis le poète feront ensuite allusion. Nulle description dans ces vers, mais la tentative (réussie, notre mémoire culturelle en témoigne) pour figurer le silence. La musique, c'est ici l'harmonie absolue, une harmonie silencieuse, c'est-à-dire non significative, non porteuse de sens, un rythme sans paroles². Celui, proprement, de l'extase. Où la parole (poétique) tend à représenter la non-parole. Si la poésie-le poème tend à ressusciter la morte³, à pérenniser l'amour, à produire le souvenir, dans un

1. Voici un résumé type : « La vie est un combat de l'homme contre le temps. Le bonheur, dont la forme supérieure est l'amour, suppose la stabilité dans une existence qui n'est que changement. Pour être heureux, il faut donc vivre dans l'instant et de l'instant : c'est la doctrine d'Épicure telle que la tradition poétique la présente. Dans cette lutte, l'homme est nécessairement vaincu : il peut connaître le plaisir, non l'amour qui est un état sublime, rare et précaire. Mais il a un allié, parfois méconnu, la nature, qui éternise ce que nous laisse le temps : le souvenir. » (Decesse et Godard, *XIX^e siècle, Documents*, Bordas, 1971). Ce résumé n'est pas faux, il est déplacé; hors poésie. Lamartine ne dit pas cela. On ne peut rendre compte de ce que dit Lamartine qu'en tenant compte de ce qu'il fait. Le texte pense autrement. Une telle réduction au signifié suppose détruit la pensée paradoxale, la pensée du poème, pour l'aligner, la linéariser, dans l'orthodoxie.

2. La langue est ici, effectivement, musicalisée. Une analyse sommaire de la prosodie et de la structure phonique du vers, de la strophe, le montre. Nul besoin d'y insister. Mais cette « harmonie » n'est pas imitative, figurative. La poésie se fait ici en s'éloignant du visible. Ce qui se voit, enfin, c'est le chant. Pas de poésie moins descriptive, en somme.

3. Si l'on s'en tient à la référence, « Elle » n'est pas (encore) morte, on le sait. Mais cette sorte de vérité circonstancielle ne concerne pas le texte (qui ne dit rien directement de la vie, de la maladie ou de la mort de celle qui restera inconnue). Je désigne la signification d'un geste, spiritisme poétique ici autant que poésie spiritualiste. Même présence des morts, des absents, même invocation

mouvement incessant de reproduction et de répétition généralisée, elle tend aussi, purement et simplement, à reconstituer ces rares moments de vibration harmonique où l'extase s'obtient par le vide du sens. On disait tout à l'heure que le poème sort en quelque sorte du silence où il a déjà commencé. Lamartine est sans doute le premier poète français non seulement à parler du silence, mais à lui accorder consistance et valeur, à l'utiliser de façon dynamique, à en tenir compte dans la profération poétique. A écrire avec lui.

Donc, non pas une poésie qui représente les « extases sublimes » (en termes psychologiques, les « moments d'ivresse » amoureuse), mais qui tend, elle-même, à devenir expérience extatique, expérience d'abolition du temps.

Qu'est-ce qu'un lac? Des coteaux. Entouré de rocs sauvages et muets (qui pendent sur ses eaux). D'une forêt obscure de noirs sapins. Le lac se définit par ses bords. Un lac ne va nulle part : il est entouré, borné, essentiellement immobile. Surface immobile (c'est la même figure dans « Isolement »). Il peut être agité par le vent. Il est alors secoué, troublé. Mais nul courant. Par quoi il échappe au temps. Au discours, au sens. En tant que surface-miroir, comme aussi étendue bornée-bordée, sa vérité est celle de la réflexion. Le lac, une sorte de miroir magique, retient les images. Chambre d'échos, écrivions-nous. On peut, et c'est ce que fait Lamartine, se situer en son centre, « sur l'onde et sous les cieux », c'est-à-dire en ce lieu où les éléments, l'eau, l'air, communiquent directement, s'interpénètrent, l'eau réfléchissant le ciel, et l'inverse. Verticalement. À l'horizontale : « Le bruit de ses bords par tes bords répétés. » Ce qui commence alors, c'est précisément la répétition, le vers (ce vers est une définition du vers). La cadence, l'harmonie, la transformation du bruit en musique par la répétition. Répétition et rétention du son¹.

dans « Le soir » (cette fois Elvire est morte, depuis deux ans, s'il faut en croire les lamartiniens qui datent avec vraisemblance la composition de ce poème de mai-juin 1819).

1. La seconde strophe d'« Isolement » oppose le fleuve qui « gronde » et « s'enfonce en un lointain obscur » au lac « immobile » qui « étend ses eaux dormantes ». Le fleuve joue ici un rôle analogue à l'océan de la première strophe du « Lac », « emportant » les hommes « dans la nuit éternelle », vers on ne sait quoi. La poésie, selon Lamartine, va se situer dans cette tension : l'emportement vers l'obscur, l'inconnu, le lointain, le noir, la fascination de l'arrêt, de l'immobilité ou de l'immobilisation. Troisième terme : l'aller vers, par-delà, l'élévation, la transgression, vers le haut, des limites humaines. Le premier terme indique une poésie qui sait (et craint) les passions, le corps, les pulsions, qui sent la poussée

On ne peut pas ne pas voir que c'est l'essentielle leçon du « Lac ». L'installation de la poésie en son lieu. Par-delà ce que nous croyons reconstituer de la religion de Lamartine, ou de ses accès d'incrédulité, de ses moments de révolte, la recherche d'une issue par l'écriture, et la délimitation magique d'un espace. Le magicien inscrit un triangle dans un cercle. Lamartine une barque sur un lac. Puis il invoque, dans un silence cadencé, rituel, la voix qui ne peut manquer, ensuite, de s'élever, revenante.

Situant ainsi le poème, il n'est pas exagéré de dire que Lamartine l'invente. Ou du moins en invente la formule moderne. S'il faut « localiser » « Le lac », comme l'écrit F. Letessier, ce ne sera ni à Hautecombe, ni sur la colline de Tresserve (où peut se voir une stèle commémorative du poème, érigée en 1927), ni même dans le « paysage intérieur » du poète, mais dans l'histoire de la poésie française. Comme geste augural, inaugural.

et l'inscrit; le second désigne le travail concret du poème, l'exorcisme rythmique, la ritualisation protectrice de la langue; le troisième fournit le cadre idéaliste général qui résout idéologiquement cette tension. La poésie, donc, figure la tension. Mais, comme acte, toujours, elle va tendre à dominer l'obscur, à charmer le mouvement (on sait, v. 10 du « Vallon », que les ruisseaux « serpentent »). Le carmen lamartinien veut immobiliser le serpent.

Le lyrisme en question

Victor Hugo

Pour Guy Rosa

Ce chapitre sur Victor Hugo se situe dans la suite des recherches ouvertes par Pierre Albouy¹, et en particulier des analyses proposées dans son important article « Hugo ou le Je éclaté », paru dans la revue *Romantisme* en 1971. Si l'on veut essayer de comprendre quelque chose à la question de l'espace lyrique, à son remodelage au cours du XIX^e siècle et à ce qu'il advient ensuite de cette problématique de la place du sujet dans la poésie, au lien par exemple de cette question avec celle de la lisibilité du poème, il est absolument nécessaire de ne pas manquer le moment Hugo, ou ce qu'on pourrait appeler, d'un autre mot qui, nous l'espérons, se justifiera dans les pages qui suivent, le « mouvement » Hugo. Il y a plusieurs façons de le manquer : l'une d'elles, et sans doute l'une des plus tenacement aveuglantes, consiste à ne lire Hugo qu'à partir de ce qui, par la suite, le rendrait caduc. Dans nombre de travaux qui ont pour objet l'évolution de la poésie au XIX^e siècle, Hugo fonctionne encore comme cela; comme le repoussoir à partir duquel est calculée l'ampleur des subversions-mutations qui suivent et qui sont, elles, décisives pour ce qui continue, aujourd'hui, de se faire. C'est le cas du récent essai de Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*². Non que, dans ce livre, ce qui est dit du vers hugolien, dans les limites affichées d'une problématique strictement formelle, soit contestable; ce que nous déplorons pour notre part, c'est le rôle qu'on fait jouer à Hugo et qui reste en définitive,

1. Essentiellement son édition critique des *Œuvres poétiques* de V. Hugo (Gallimard, coll. « La Pléiade », 2 vol., 1967 et 1968), son livre *la Création mythologique chez Victor Hugo* (José Corti, 1968) et l'ensemble posthume *Mythographies* (José Corti, 1976).

2. J. Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre, essai sur quelques états récents du vers français*, op. cit.

et malgré les travaux que nous évoquions au début ou ceux d'Henri Meschonnic par exemple ¹, toujours le même. A l'inverse, il n'est pas question non plus de faire de Hugo ce qu'il n'est pas, de projeter sur lui la grille, au réseau souvent bien lâche, d'une conception hâtive de la « modernité » poétique, pour applaudir dans son œuvre un « déjà-là », et la proclamer, contre toute raison historique, d'« avant-garde ». Cette seconde façon de le manquer serait, somme toute, moins dangereuse que la première, dans la mesure où elle nous inviterait à considérer chez Hugo du jamais-vu, à reconsidérer son texte à la lumière des pratiques postérieures, non plus négativement cette fois (Hugo repoussoir), mais positivement (Hugo précurseur). Il n'en reste pas moins que cette démarche serait tout aussi fautive que la précédente en ce qu'elle raterait la spécificité et la complexité contradictoire de l'entreprise hugolienne, en en gommant, tendancieusement, certains aspects au profit de certains autres, plus conformes à la nouvelle image qu'on entendrait imposer. Il nous faut cependant reconnaître qu'il est assez difficile, lorsqu'on entreprend la réévaluation de l'apport hugolien, d'éviter de mettre l'accent sur ce qui fait que son œuvre est toujours vivante, c'est-à-dire efficace, et sur ce qui a fait que sa poésie, à côté de ce *contre* quoi Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé devaient écrire, contenait *aussi* les germes puissants des transformations ultérieures. Du second écueil donc, nous ne saurions être tout à fait innocents, étant entendu qu'il comporte aussi bien sa part de nécessité stratégique. Ainsi Pierre Albouy, savant historien de l'écriture hugolienne, et peu suspect de s'être laissé prendre au jeu d'un anachronisme facile et manipulateur, terminait l'article auquel nous nous référions au début par ces mots : « écriture de la transcendance, poésie du moi qui se brise incessamment pour renaître, soumise à cette impulsion sans fin qu'est la rupture, l'écriture poétique des *Contemplations* se produit continûment en ne cessant de se raturer. Telle est, à partir de l'exil, la modernité de Hugo ² ». Une telle affirmation, dans la mesure où les analyses qui la précèdent l'ont rigoureusement prouvée, est de celles qui permettent une relecture de Hugo dans le sens de l'évaluation de sa *place* dans l'évolution générale de la poésie française. Ceci étant posé, reste à préciser en quoi les recherches de Pierre Albouy constituent pour nous un point de départ décisif. Tout

1. H. Meschonnic, *Écrire Hugo*, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1977.

2. Art. cit., p. 64.

d'abord en ce qu'elles marquent avec fermeté l'urgence d'un retour problématique sur ce que la tradition critique nomme la « poésie personnelle » ; si le moment romantique est désigné par l'ensemble de la critique (celle des historiens ou celle des « formalistes », celle des universitaires ou celle des poètes) comme le moment du « lyrisme », celui-ci étant compris comme l'expression du moi, il faut cesser de raisonner comme si ce lyrisme allait de soi, comme si le « moi » lyrique était un moi unitaire et sans failles, comme si « poésie personnelle » signifiait simplement poésie expressive, poésie de l'expression du moi ; nécessité donc d'un retour à ces questions, que Pierre Albouy résume dans cette phrase programmatique : « Dans ce domaine du lyrisme romantique, il serait urgent de compliquer les problèmes. » L'analyse attentive de l'œuvre poétique de Hugo montre d'ailleurs amplement que, si la notion de « poésie personnelle » apparaît simple, c'est qu'on s'est contenté, sur ce point, d'idées reçues. Et ceci est d'autant plus paradoxal qu'un des caractères essentiels de cette œuvre semble bien être le développement systématique ¹ d'une véritable stratégie de la position lyrique. De cette manœuvre progressive, il est possible de décrire les différents moments, sur un axe menant des recueils d'avant l'exil (où se constituent lentement une poésie du moi et une « poétique de l'harmonie ») aux recueils d'après (*Châtiments* et *Contemplations*) (où s'expose, cette fois de façon massivement affirmative, une « poétique de la transcendance »). Le parcours donc d'une poétique du moi qui se cherche à une poétique du moi qui s'affirme ou, plus précisément encore, d'une poésie qui cherche comment dire « je » à une poésie où le « moi », devenu *possible*, tend, dans le même temps qu'il s'affirme, à constamment s'évanouir et s'effacer. Ce que montre le travail effectué dans les recueils, c'est qu'au fond le thème principal de la lyrique hugolienne est le suivant : à quelles conditions la poésie lyrique, la poésie tout court est-elle possible ? Il n'est aucun poème dont le sujet ne soit, en dernière instance, la poésie ; il n'y a pas d'un côté des poèmes « méta-poétiques » (« Fonction du poète » ou « Les mages », par exemple), de l'autre des poèmes sur l'amour, la nature, l'enfance, etc. Et

1. Cette idée d'une systématisme ferait bien entendu problème si l'on entendait par là que tout pour Hugo est donné au départ et qu'il n'a plus ensuite qu'à développer une stratégie progressive ; il ne s'agit pas de cela : ce qui apparaît systématique au regard qui reprend les recueils dans leur suite chronologique, c'est la permanence d'une question et la cohérence des réponses successives que l'histoire (personnelle et collective) permet à Hugo d'y apporter.

c'est peut-être une première et fondamentale caractéristique de la démarche hugolienne : la poésie est ce langage qui ne peut rien dire qu'en posant incessamment la question de sa possibilité et de sa légitimité, la poésie n'est pas véhicule de réponses toutes faites, mais creusement d'un espace où le sens (du moins pour Hugo) doit pouvoir surgir; en l'occurrence, évidemment, et c'est ce qui apparaît si l'on observe non pas tel ou tel poème, mais la dynamique du geste hugolien, c'est ce creusement qui est essentiel, non le surgissement, puis la saisie du sens. Ce creusement, qui fait de la poésie un acte et de cet acte une question toujours maintenue, une tension productrice, ne va pas sans ouvrir, à l'intérieur du moi, une faille, une fissure, par où pourra s'engouffrer toute la suite (jusqu'à la « disparition élocutoire » du poète). L'essentiel est là : que, dès sa naissance romantique, la poésie personnelle est une question pour elle-même, qu'il n'y a jamais eu, sauf dans les Histoires de la Littérature, de poésie lyrique transparente, qu'il y a une réflexion lyrique où se pose simultanément la double question de l'apparition et de la disparition du « je ».

Le moi se remplit et se vide, les Châtiments

« Ne vous attendez pas à ce que ce livre soit aussi impersonnel que *Napoléon le Petit*; il n'y a pas de poésie lyrique sans le moi. » Cet avertissement constitue le premier commentaire des *Châtiments*. Hugo l'adresse à Hetzel dans sa lettre du 21 décembre 1852¹. Premier commentaire en date, il pose aussi immédiatement la question première, celle du « moi » dans son rapport avec le type de discours dans lequel ce sujet s'implique. Il pose cette question et semble, d'emblée, lui apporter une réponse : *les Châtiments* sont catalogués comme « poésie lyrique », étiquette qui, même pour Hugo, désigne une poésie du moi².

Pourtant, l'acuité de ce propos est sans doute davantage du côté de la question que du côté de la réponse. Derrière cette injonction sans appel et cette définition péremptoire, et par

1. Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Club français du livre, t. VIII, p. 1040.

2. On se reportera à l'article de P. Albouy cité au début de cette étude. Si Hugo a besoin d'affirmer si fort l'implication réciproque du moi et de l'écriture poétique, c'est que ce moi va faire puissamment retour après une période où il s'était volontairement effacé. Il s'agit de mesurer quelle dimension nouvelle il acquiert de l'écriture exilée.

l'intermédiaire d'une comparaison qui juxtapose deux textes pour les distinguer, se profilent quelques incertitudes : *Napoléon le Petit* n'est pas plus absolument impersonnel que *les Châtiments* ne sont entièrement personnels et, si, poème lyrique, ils exigent la présence du moi, celui-ci n'est peut-être pas exactement, ou seulement, celui de l'auteur.

Par-delà Hetzel, Hugo nous interpelle et nous invite à poser en priorité cette question au texte et à sa genèse entendue comme production idéologique d'un moi poétique.

D'une certaine manière, *les Châtiments* apparaissent comme le type même du texte qui dit, très fort et très clair, d'où il vient; qui le prononce. Et ce sujet-auteur, sujet de l'énonciation et de la dénonciation, tout le monde le connaît : son nom est garant de l'efficacité du livre; recueil « interdit », *les Châtiments* ne sauraient être un livre anonyme. Le nom de Victor Hugo fait publicité en ce sens que ce qu'il dit et ce qu'il écrit est essentiellement *public*. Par ailleurs, comme la « massue », ou le « fouet », ou la « torche » (qui sont dans le recueil les attributs du poète vengeur¹), il « tient » son discours et le dédie violemment. En fait, celui-ci n'est possible que parce qu'il y a quelque part un « je » qui l'énonce; ce serait cependant une erreur de croire que ce « je » est donné au départ, le texte le construit, et toute la question est bien de savoir quel est ce « je » qui dit qu'il sera « celui-là » (« Ultima Verba »). Nous voudrions montrer brièvement comment s'élabore dans le recueil la figure de quelque chose comme un « archi-énonciateur », ce que Hugo nomme « le Poète » ou, sur un autre registre, ce moi-nom qui est à la fois moi et non-moi, « Ego-Hugo² », dont la définition ne résulte pas seulement de la somme des fonctions qu'il lui attribue (venger, montrer, dénoncer, dire le futur, etc.), mais du jeu entre diverses solutions ou positions énonciatives qui sont essentiellement au nombre de trois.

Le « moi » origine du discours s'étage en effet et se distribue au fil du texte (de poème à poème et souvent à l'intérieur d'un même poème) selon trois modalités différentes que l'on pourrait désigner de la façon suivante : un sujet historico-biographique tout d'abord (celui qui signe le recueil et se dédouble en un sujet de l'énonciation, celui qui écrit ces vers, et un sujet de l'énoncé, le même, témoin et acteur des événements qu'il met en mots);

1. Pour ces attributs, voir par exemple les poèmes II,6 et II,7.

2. Cette formule sert notamment de titre à un poème du 14 octobre 1853 (*Œuvres complètes*, t. IX, p. 778).

un sujet abstrait-idéal d'autre part, où le « je » se désincarne dans les fonctions générales de son devoir de poète : le « je » comme représentant du peuple, conscience individuelle, etc. ; un sujet enfin qu'il est difficile de nommer dans la mesure même où par lui le texte, si fortement signé, se « désénonce » en quelque sorte pour ne venir plus que d'une Voix, d'une Bouche, de « quelqu'un » qui est derrière le discours, par où le discours passe, sans être à proprement parler identifiable. Nous pourrions appeler cette modalité d'énonciation le sujet absent, ou le sujet vide, en n'ignorant pas ce que de telles formules peuvent avoir d'ambigu. Cet étagement pourrait être lu, toutes précautions prises, en correspondance avec les trois étapes de l'écriture – *Histoire d'un Crime* (le je témoin-acteur), *Napoléon le Petit* (le Juge et le Penseur), *les Châtiments* (la Voix qui vient d'autre part) – qui répondraient à une certaine mise en perspective : le crime, le jugement, le châtement. Schéma un peu mécanique qu'il faut immédiatement préciser comme ceci : *les Châtiments* intègrent et dépassent les deux étapes précédentes, établissant ainsi les contours de ce moi spécifique qui est le « moi poétique » de l'exil. J'examinerai tout d'abord cette image du moi en ce qu'explicitement il se nomme ou qu'implicitement les contours de sa présence sont dessinés par un certain nombre de procédures et d'effets textuels, en ce qu'il se définit également par les modalités de la destination du poème, en ce qu'implique enfin la référence à quelques modèles discursifs, textuels ou mythiques, qui sont à la fois des modèles stylistiques (ils fournissent une phraséologie, un type de discours) et des modèles énonciatifs : celui de l'énonciation « prophétique », celui de l'énonciation « personnelle » (le souvenir), celui de l'énonciation « politique » (l'appel), etc.

Victor Hugo est donc présent dans son texte et à son texte comme sujet historique-personnel ; *les Châtiments* sont aussi un poème autobiographique dans lequel tout d'abord celui qui écrit et qui signe le recueil s'indique comme sujet écrivant ses vers ; ainsi dans la conclusion de « Nox » où l'« auteur » invoque la « muse Indignation », ou dans tels poèmes qui commentent ce qu'ils font et désignent explicitement le geste et la main de celui qui écrit dans le moment qu'il le fait – « le loup sur qui je lâche une meute de strophes », « Malgré moi je reviens et mes vers s'y résignent » –, ou, plus proche encore du réel vécu, désignent moins le poète écrivant ce recueil ou ce poème que plus généralement ou plus précisément l'homme-poète Hugo dont l'écriture

accompagne la vie, comme une sorte de respiration naturelle : « la strophe, éclosée de ma bouche... »¹.

La localisation-datation de chacun des textes en constitue d'autre part la signature explicite par un sujet situé ; chaque poème apparaît en quelque sorte comme circonstanciel, et leur succession institue le signataire dans le temps, réfère au parcours de l'individu signataire-destinateur dans l'histoire et dans un espace significatif : Paris, Bruxelles, Jersey, aucune étape du parcours personnel n'est omise. Il y a donc, référé par l'insistante inscription de l'origine du poème, un « je » successif et historique qui se profile, un « je » de 1848, un « je » de 1851, etc. Mais en même temps ce « je » ou les présents successifs du poème sont pris en écharpe par une mise en perspective globale, celle du présent de l'exil qui s'oppose au passé du coup d'État et d'avant, celle du « je » actuel, proscrit, qui regarde et prolonge un « je » passé, témoin, homme politique, celle de l'ici, Jersey, qui considère un là-bas, la France, l'Empire.

Celui qui parle ici parle donc depuis Jersey, il est exilé et de nombreux poèmes font allusion, plus ou moins explicitement, à cette situation d'exil, à ce lieu précis, le rocher, d'où ces poèmes sont envoyés ; voici le poète dans l'île : « Nous nous promenions, parmi les décombres, à Rozel Tower... », « Cette nuit il pleuvait, ... j'entendis le canon... je sortis... »². Le lecteur est convié dans l'intimité d'un paysage, d'un homme et de ses habitudes. Le poète, c'est également le témoin, l'acteur des événements qu'il rapporte, l'homme de la rue Tiquetone (« Souvenir de la nuit du 4 »), ou l'homme qui a eu des responsabilités politiques ou qui en a rêvé l'exercice dans certaines conditions (« Ce que se disait le poète en 1848 », « Écrit le 17 juillet 1851 »).

On remarquera que ces deux poèmes se trouvent dans le livre IV qui constitue, avec aussi le poème XII et l'extension spéciale qu'y prend la répartition temporelle des textes, comme le noyau biographique du recueil dont il est structurellement le centre. Ainsi le proscrit, celui qui parle, se met en scène au centre de son discours, existe dans *les Châtiments* à la fois comme personnage historique, et comme historien, et comme historien de ce personnage. Il n'est sans doute pas indifférent que cette personne privée, si présente tout au long du recueil, et de multiples manières, mais en même temps si avare d'allusions

1. Pour les citations qui précèdent, respectivement et dans l'ordre de leur apparition : VI,11, IV,8, et VI,14.

2. Poèmes VI,4 et VII,8.

qui seraient strictement personnelles, se définisse cependant par deux fois, l'une comme « père » (« A quatre prisonniers »), l'autre comme « fils » et comme « neveu » (« Napoléon III ». « C'est pour toi que mon père et mes oncles vaillants / Ont répandu leur sang dans ces guerres épiques »), double définition qui inscrit l'individu dans l'histoire et qui noue indissolublement sujet historique et sujet historien d'une part, histoire et histoire personnelle de l'autre : le sujet des *Châtiments*, c'est bien lui, Victor Hugo, fils de l'Empire et père de la liberté, homme de la République et de la tribune, passant et combattant de la rue Tiquetone, témoin des caves de Lille et du cimetière Montmartre, exilé pour tout cela, écrivant du haut de cette expérience et depuis ce rocher.

A ce « je » historico-biographique correspond une adresse immédiate qui est double : Napoléon III et ses avatars monstrueux d'une part, dédicataires-destinataires-bénéficiaires des *Châtiments* comme texte d'autre part, sous les yeux de qui le destinataire numéro un est « marqué ». Double vocation du recueil, double vocatif du texte. L'un supposant d'ailleurs l'autre puisque le châtement n'est complet que s'il est public. Ceci correspond à la mobilité de l'adresse rhétorique et textuelle, mais aussi, profondément, à la destination effective du livre, aux avatars réels et connus de sa distribution clandestine, de sa lecture populaire : Victor Hugo écrit pour ceux-là, qu'il connaît, et qui connaissent Victor Hugo. De l'autre côté, il suffit de rappeler l'épigraphe de « L'Homme a ri » : la lecture supposée et probable de Victor Hugo par Louis Bonaparte et par son entourage donne un poids de réalité à la situation fictive de dialogue et d'interpellation personnelle¹.

Tout ceci ne se construit pas sans la référence à un modèle du discours comme acte où se retrouvent et l'adresse directe et le destinataire plein, présent, responsable : *les Châtiments* prolongent et transposent tout un texte politique dont ils reprennent les marques et auxquels ils renvoient explicitement : ainsi du discours parlementaire qui, dans la note première, est cité : le poème renvoie au recueil des *Œuvres oratoires* comme à sa marge ou à sa matrice ; ainsi du discours aux enterrements qui sert de modèle et de source à de nombreux poèmes épitaphes ;

1. Lecture qui est au moins nécessaire dans l'esprit de Hugo pour que *les Châtiments* fonctionnent effectivement comme châtements : cf. ce qu'Adèle rapporte dans son journal ; c'est Hugo qui parle : « Je voudrais trouver un titre qui brûlât la bouche des bonapartistes lorsqu'ils le prononceraient » (*Journal d'Adèle*, t. II, Minard, 1971) ; la parole qui tue doit au moins brûler.

ainsi encore des appels au peuple (en particulier celui d'octobre 1852)¹ dont l'écho se multiplie dans plusieurs poèmes qui en reprennent la forme et la substance sur le mode lyrique ; ainsi enfin du texte de la proscription, cité par Hugo dans sa note seconde (les ouvrages de Schœlcher), et qui fournit la matière, la référence ; *Napoléon le Petit* est là, sous *les Châtiments*, comme leur socle².

En fait, ce « je » personnel-historique ne s'affirme que pour s'effacer devant ou se dépasser dans un « moi » abstrait-idéal où celui qui parle désigne l'origine « véritable » de son discours. Celui-ci ne cesse pas de se voir assigner une origine, mais dans un processus de désindividualisation progressif et dont le dispositif est, sinon complexe, du moins assez sophistiqué. Cette désindividualisation se marque tout d'abord textuellement dans le passage au pluriel de la première personne ; c'est la constitution d'un sujet collectif qui construit la figure du Proscrit (« Nous autres les proscrits, les vaincus... », « Nous les martyrs du droit... », etc.) et qui va permettre la vocation sur la scène du texte de toute une population de figures mythiques-mythologiques, désignées à la troisième personne, à quoi le « je » va pouvoir s'identifier : le Proscrit-Poète, le Proscrit-Prophète, etc. Le passage à la troisième personne permet en effet de désigner le poète non plus dans sa personne ou son identité, mais dans son rôle, et par là même de justifier ou d'habiliter le discours qu'il tient : ainsi celui qui parle sera désigné à distance comme le penseur, le voyant, le savant, le philosophe, le songeur, le rêveur, l'historien, le vengeur, le belluaire, le chasseur, l'esprit, le citoyen, le tribun, etc. Nous nous contenterons d'indiquer trois aspects de cette image :

1. Ces poèmes sont nombreux : cf. « Au peuple » (VI,9 et II,2), « A ceux qui dorment » (VI,6), « Aux femmes » (VI,8), « Le parti du crime » (VI,11). La proclamation au peuple rédigée par V. Hugo et adoptée par l'assemblée générale des proscrits le 31 octobre apparaît comme logiquement et chronologiquement liée à la genèse des *Châtiments*.

2. Il est bien évident que ce moi « historico-biographique » n'a pas plus ou pas moins de « réalité » que le moi abstrait-idéal dont il va être question à l'instant ; il s'agit de toutes les façons d'une construction après coup, dont l'analyse détaillée serait sans doute instructive. « Le poème autobiographique est, pour des raisons paradoxales, mais claires, le lieu où le moi du poète ne peut se dire qu'à travers les médiations d'un récit. *Les Contemplations* de Hugo réclament pour être lues l'analyse de cette problématique particulière qui est celle du rétrospectif » (A. Übersfeld, art. cit., p. 67-75.) Mais tel n'est pas mon propos ici ; j'entends simplement désigner dans le texte la mise en place nécessaire d'un Victor Hugo « référentiel », si l'on peut dire.

Tout d'abord le poète est celui qui parle au nom d'un certain savoir; s'il parle, c'est qu'il écoute, qu'il voit et qu'il sait; ainsi par exemple en VI,8 : « lorsqu'en nos visions... » (où l'on remarquera l'évitement de la première personne dès lors qu'il s'agit de légitimer le discours par une faculté de clairvoyance); ou dans le poème VII,12 qui se termine par l'image du voyant-savant-philosophe qui, « incliné sur les choses futures », non plus parlant mais muet (« le doigt sur la bouche »), « entend dans l'avenir, déjà vivant sous ses prunelles » : c'est le savant-voyant qui cautionne l'historien, c'est cette mutité pensive ou cette pensivité visionnaire qui garantit sa parole.

Le poète est également celui qui parle parce qu'il est mandaté pour le faire. Par qui? Par l'Histoire (« la muse c'est l'histoire », « l'histoire à mes côtés ¹ »), par Dieu, par le Peuple ; si, comme sujet historico-personnel, Victor Hugo se présente comme l'élu du peuple, si, dans *les Châtiments*, il parle aussi comme « tribun » (il le rappelle explicitement dans « A Juvénal »), il faut bien comprendre ce que cela implique : lui, Victor Hugo, parle « au nom » du peuple, parce que celui-ci, hypnotisé, a fui, ou dort, parce que celui-ci, exploité, croupit dans les caves de Lille, parce que celui-ci est mort, a été tué; il parle donc pour ceux qui se taisent; mais en même temps cette qualité de représentant a pour lui valeur absolument religieuse : le poète-pâtre-prophète est l'« élu » (ce mot a un sens à la fois politique et spirituel), sa parole ne lui appartient pas.

Le poète est enfin une « conscience », et c'est ici, après le double processus de dilatation du moi dans le nous et d'effacement du moi devant l'image de ceux ou de ce qui parle par lui, un retour au « je », un retour du « je », mais d'un « je » qui est à la fois et indissolublement personnel (tout à fait unique) et tout à fait impersonnel : celui qui dit : « Dans la chute d'autrui, je ne veux pas descendre », est un « citoyen », un « Français », un « homme »; « Le droit sacré toujours à soi-même fidèle / Dans chaque citoyen trouve une citadelle », « Un Français c'est la France, un Romain contient Rome / Et ce qui brise un peuple avorte au pied d'un homme ² ». En tant qu'individu, celui qui parle n'est rien (et il le dit : « Et moi qui ne suis rien ³ »), il se définit, en tant que tel, essentiellement par ses limites, son impuissance et, d'une certaine façon, ses échecs; en tant que

1. Entre autres : III,9 et III,2.

2. III,4.

3. II,7.

« conscience », il est au contraire tout et toute-puissance. C'est bien entendu ce « je »-là qui conclut « Ultima Verba » de la façon que l'on sait.

Il apparaît donc que la constitution d'une image abstraite-idéale du moi a pour essentielle fonction de légitimer le discours qui se tient, et c'est un des caractères principaux du discours des *Châtiments* que d'incessamment produire ses titres à parler. C'est la raison pour laquelle un très grand nombre de poèmes se terminent par la mise en place d'une figure de l'énonciateur, que celui-ci dise « je », ou qu'il s'adresse à l'un de ses substituts, ou que ce soit un de ces substituts qui parle lui-même (I,7 : le Seigneur; I,8 : le Christ; I,9 : le Peuple; I,11 : l'esprit vengeur; I,12 : l'Éternel; etc.). En sorte que chaque poème reçoit, avant sa signature ponctuelle (lieu-date du moi qui n'est rien), une sorte de paraphe qui, rétrospectivement, l'autorise. Tout ceci donne lieu, dans le recueil, à une stratégie du paraphe : parfois, à la fin du poème, le poète s'efface complètement devant la voix ou l'image de Dieu, la voix ou l'image de l'Histoire, la voix ou l'image du Peuple; dans d'autres poèmes on assiste, à la fin du texte, à l'invocation de ces instances par un « je » qui leur demande de lui prêter leur force; parfois, toujours à la même place, c'est le « je » qui est seul enfin, mais multiplié dans sa puissance par ce jeu de surimpression : la même formule d'injonction par exemple qui, dans le poème I,12, est attribuée à Dieu (« Allons, dit l'Éternel ») se retrouve, deux poèmes plus loin, dans le vers final du poème I,14 (« Debout, forçats! ») : qui l'énonce? personne, ou le « je » qui s'identifie à la figure de l'Éternel.

A ce destinataire abstrait-ideal correspond un destinataire idéal et abstrait dont on s'aperçoit immédiatement qu'il se confond dans une large mesure avec lui. Le Peuple est aussi bien le destinataire explicite du poème que son énonciateur idéal. La même instance est donc des deux côtés : le texte va vers le Sujet Dieu-Vérité-Histoire-Peuple, mais il en vient aussi, et c'est ce que se charge incessamment de dire la manœuvre d'identification dont on vient de parler. En somme : une conscience qui s'adresse à des consciences, le discours de l'histoire qui s'adresse aux citoyens des temps où l'histoire aura repris son cours. Mais il y a plus : ce schéma joue avec le précédent; nous disions tout à l'heure que le destinataire effectif du recueil était double : le destinataire objet du châtement (Napoléon III) et le destinataire spectateur du châtement (lecteurs victimes historiques du pré-

cèdent); on assiste, au niveau qui nous occupe maintenant, à une répétition dans l'abstrait de cette structure : si Dieu, la Vérité, la Justice, l'Histoire, le Peuple sont, en même temps que la source désignée du discours, les destinataires rhétoriques de nombreux poèmes, c'est que la première structure n'acquiert de signification et d'efficace réelle qu'autant que sont présentes, comme spectatrices du premier spectacle, les Instances idéales; c'est sous le regard de Dieu et du Peuple comme garants de la Justice et de la Vérité que s'effectuent pleinement et le châtement, et la véritable destination du Poème.

Dans le même temps les figures à quoi le poète s'identifie induisent une autre série de modèles discursifs qui viennent se superposer au texte politique de premier niveau : à des titres divers ils nourrissent et organisent le recueil. Passagèrement, comme Harmodius qui emprunte au dialogue shakespearien, ou le Chasseur noir qui introduit la légende allemande. D'une façon plus prégnante et plus continue, d'autres modèles informent en profondeur le discours de la non-personne : c'est, à côté et au-delà de la chanson populaire, le Chant du Poète-Proscrit (Dante-Eschyle-Juvénal), à côté et au-delà du discours parlementaire, le Discours canonique et sacré de la Tribune révolutionnaire par quoi le peuple français, « peuple messie », s'est révélé au monde (Mirabeau, Danton, Robespierre).

On passe très facilement de la dépersonnalisation du discours à la dépossession du discours qui n'est, à la vérité, qu'une expression limite, et dont la formule la plus claire peut se lire dans la préface du recueil, celle de « la bouche qui parle ».

Dans cette préface en effet, à aucun moment Hugo ne dit « je », et ce n'est pas sans raisons : ce n'est pas en effet lui qui parle (en son « nom »), mais une « bouche », une « voix »; pas encore tout à fait la bouche d'ombre, mais une bouche dans l'ombre; à la « toute-puissance » apparente et réelle du pouvoir (qui a pu censurer une partie du texte) répond la toute-puissance effective et idéale non du poète à proprement parler, mais d'une parole dont l'existence même nie ce pouvoir. Et qui peut le faire parce qu'elle n'est à vrai dire la voix de personne; toute-puissance d'une parole qui n'est ni censurable ni césurable parce qu'en dernière instance son origine n'est pas un individu mais Dieu; on a rencontré Dieu déjà comme figure d'identification ou de soutien du « je » impersonnel; ici un pas de plus est franchi : il ne s'agit plus seulement de l'image du Seigneur, ou du Christ, ou de Dieu, noms garants, noms statues

d'un moi qui veut cautionner sa parole, mais de Dieu comme origine impensable du discours, comme origine d'une parole sans origine : « Dieu » est le dernier « mot » de la préface et, d'une certaine manière, il la signe, en même temps que « Victor Hugo », et c'est dans cette double signature que tout se joue : les deux noms se soutiennent l'un l'autre et se détruisent l'un l'autre; la préface se termine sur tout un ensemble de termes composant un vaste système d'équivalences, et qui répètent cette disparition de l'origine : « pensée-voix-lumière-conscience-Dieu »; une fois affirmée la polymorphie de la pensée (incensurable), sa capacité de métamorphose, celle-ci, compressée, devient voix, et la voix, à son tour, étouffée, devient lumière (où s'implique quelque part, de façon très indirecte, l'image d'un poète chrysostome, la bouche d'ombre devenant une bouche de lumière). Que la voix qui parle ici (dans « ce livre ») soit la voix de la pensée, la voix de la conscience, la voix de Dieu, la pensée de Dieu, la conscience de l'homme, la lumière de Dieu, le Verbe, tout ceci veut dire que la figure du poète, l'auteur de ce livre, personnel ou impersonnel, passe au second plan; si l'image s'en esquisse un moment : « l'homme qui lutte pour la justice et pour la vérité », la conclusion lui assigne sa juste place et sa juste consistance; le poète est simplement ce lieu où la « pensée de Dieu », la Vérité, se dira, d'elle-même; le poète devient alors une bouche, un instrument, et le modèle de l'énonciation se trouve plus proche de celui de la révélation que d'aucun autre.

Le complémentaire de cette désindividualisation-dépossession du discours, c'est l'autonomisation de la parole : celle-ci tire son efficace d'être devenue la parole qui parle toute seule, la parole mobile et autonome, qui se solidifie en quelque sorte en même temps que tout aussi bien elle se vaporise. C'est ce que dit, entre autres, le poème 1 du livre I qui continue le travail de la préface : si l'on regarde quel est le sujet censé tenir le discours dont ce poème autotréférentiel fait son unique thème, on s'aperçoit qu'après l'évocation fugitive (et fantomatique) du « banni, debout sur la grève », dont la voix s'élève par-delà le double écran du rêve et de l'ombre, ce sont « ses paroles » qui deviennent l'unique et insistant sujet du reste du poème : peu à peu, le « banni » disparaît, et ses paroles prennent de plus en plus de consistance : « elles seront l'airain... », de plus en plus de mobilité : elles « seront comme des mains qui passent », de plus en plus de légèreté invisible : « le souffle inconnu dont frissonne... », de plus en plus

d'efficace et de force : ces « paroles qui menacent » vont bientôt devenir « la parole qui tue »¹.

Cette dépossession du discours et cette autonomisation de la parole sont non seulement thématiques dans le contenu autoréférentiel du recueil, mais elles se trouvent aussi effectuées par le texte lui-même; il faut retenir trois aspects de cette désénonciation maximum : les nombreuses « chansons » dont le texte est troué réalisent virtuellement la disparition du banni ou du poète derrière une parole qui pourrait se détacher du recueil pour être prise en charge par d'autres énonciateurs, réénoncée dans la rue, anonymisée de redevenir bientôt la parole collective qu'elle est pour l'instant chargée de suppléer. Le poème en forme de dialogue dramatique est une autre manière d'opérer le retrait maximum de l'instance médiatrice; le poète est absent de la scène où se joue désormais une simple « confrontation » des voix, et c'est dès lors à cette pratique du montage que se restreint le rôle de l'auteur; au retrait de celui-ci dans sa position de « montreur² » correspond son retrait dans la position de monteur de discours qu'il se contente de juxtaposer, les uns sur et contre les autres. C'est d'ailleurs la totalité du recueil qui peut être lue de cette manière : Hugo se contente de mettre en scène un certain nombre de discours et la lutte de ces discours, l'espace des *Châtiments* est à la fois l'espace scénique du tréteau et l'espace citationnel où se déroule une vaste logomachie.

Ce discours, qui l'adresse? On vient de le voir, l'origine est indéfiniment reculée-effacée. A qui? Sa destination est universelle, donc, à la limite, elle est nulle. La Parole tend à se suffire

1. Les paroles qui menacent (I,1) deviennent en effet « la parole qui tue » dans l'avant-dernière section du poème « Joyeuse vie » (III,9). Dans l'un et l'autre poème, les paroles prennent consistance et deviennent visibles, elles se séparent donc de la bouche qui les profère; la séparation se produit dans l'entre-deux : « ses paroles » deviennent « la parole », le passage du pluriel au singulier, du possessif à l'article dit cet envol. On remarquera enfin que, dans cette avant-dernière section du poème, l'origine du discours est infiniment reculée-multipliée : le « je » est là présent, défini et/ou indéfini (c'est aussi bien le « quelqu'un » de « quelqu'un parlera »), mais qui est aussitôt dépossédé de la maîtrise de sa parole au profit de l'Histoire (« la muse, c'est l'histoire ») avant que la parole, enfin libérée, surgisse de l'absolu d'un non-lieu : « Et l'on verra la parole qui tue/sortir des cieus profonds. » Une fois disparu, le Poète peut s'affirmer enfin dans sa formidable puissance : « Bah! le poète, il est dans les nuages! – Soit, le tonnerre aussi. »

2. Pour cette « position » du poète, on se reportera à l'étude d'A. Ubersfeld, *Théâtre et Châtiments*, Colloque de la Société des études romantiques, janvier 1976, noté.

à elle-même, les *Châtiments* à être un texte qui se justifie simplement d'exister; un dernier modèle s'impose alors, et qui domine tous les autres : celui de la prophétie : un discours prononcé nulle part, par personne, et qui est absolument vrai, absolument puissant.

On lit souvent le dernier poème du recueil, « Ultima Verba », comme celui de l'affirmation, au terme du parcours, du moi hugolien : il « affirme éperdument, à la fois l'Ego-Hugo et cet être universel, « celui-là » qui, dans tous les temps, face à tous les tyrans, a été et sera le Proscrit éternel¹ ». On peut être, me semble-t-il, plus précis encore : dans ce poème, le « je-Hugo » est là présent qui dit à la France : « Je ne reverrai pas ta terre douce et triste / Tombeau de *mes aïeux* et nid de *mes amours!* »; mais, simultanément, ce moi personnel et historique se soutient d'être confondu avec le « moi » du célèbre dernier vers, « Et, s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là », qui est le moi abstrait, le moi Conscience qui s'incarne en effet et se pétrifie *in fine* en la figure du proscrit éternel ou du proscrit définitif, cependant que ces deux niveaux d'existence du moi sont en même temps abolis-renforcés par le retour de la figure prophétique :

Je serai, sous le sac de cendre qui me couvre,
La voix qui dit : malheur! la bouche qui dit : non!

A tout prendre, il y a là peut-être les deux vers les plus significatifs du poème et du recueil : un « je » qui affirme son existence (« je serai », détaché par le déplacement de la césure), immédiatement statufié, pris en charge par la figuration des attributs et de la position prophétique, annulé enfin par la reprise des deux termes qui, dans la préface, font de cette existence une absence et nient la possibilité de figurer l'origine : « la voix », « la bouche ». Ce sont là les conditions qui permettent à Hugo de dire « je », de penser un instant qu'il pourra donner pour titre à son dernier poème ce seul mot : « Moi² ».

1. Note de présentation du livre VII (« La Pléiade », p. 1143).

2. D'après la liste des poèmes publiés par P. Albouy dans son édition de « La Pléiade » (p. 907), « Ultima Verba » semble bien s'être intitulé d'abord « Moi », titre qui aurait pu sans doute être également celui de tout le livre VII (*ibid.*, p. xxxv de l'Introduction).

Le sens est arrêté puis remis en marche, les Contemplations

La nuit est ma nudité
les étoiles sont mes dents
je me jette chez les morts
habillé de blanc soleil

G. Bataille

Cette lecture des *Contemplations* aurait pu, aussi bien, s'intituler « Un jour, La nuit », qui sont les deux premiers mots des deux poèmes étudiés. Il s'agit d'une part du poème liminaire, sans titre, et d'autre part du célèbre poème du livre IV « A quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt ». C'est à dessein que je n'interroge pas la poétique de Hugo dans *les Contemplations* à partir des poèmes explicitement consacrés à la poésie et à la mise en place de la figure et de la fonction du poète (« Les Mages », par exemple). Il s'agit non seulement de montrer que Hugo parle *toujours* de la poésie, mais encore que l'intérêt de sa démarche réside dans l'élaboration, ou plutôt dans le maintien ensemble, de deux modèles contradictoires, contradiction dont témoignent exemplairement les deux premiers mots des poèmes que nous tentons de relire ici. On s'installe donc un peu ironiquement à l'intérieur d'une figure hugolienne par excellence, l'antithèse, et de la plus hugolienne des antithèses, celle du jour et de la nuit, de la lumière et de l'ombre : en l'occurrence, nous proposons le face-à-face d'un modèle du sens et de la représentation, et du Poète, et d'un modèle de l'indécidable, de l'irreprésentable et du double ou du dédoublement. Un modèle de la constitution et de la consolidation du sens, de la présence et de la lisibilité absolue, et un modèle qui met en jeu sa mobilité contradictoire, par quoi surgit une certaine « panique », et le spectre de l'illisibilité. Nous n'accorderons pas aux deux textes le même temps d'attention; le premier est court, clair, et il occupe une place visible dans l'économie de l'ensemble du recueil; le second est pris dans le tissu du texte, sa place n'est pas immédiatement lisible, il faut la lui restituer (c'est pourquoi je m'attarderai sur les ruses de Hugo dans la constitution de son livre IV).

LES CONTEMPLATIONS

AUTREFOIS

1830-1843

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.

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.

La mer, c'est le Seigneur, que, misère ou bonheur,
Tout destin montre et nomme :
Le vent, c'est le Seigneur; l'astre, c'est le Seigneur,
Le navire, c'est l'homme.

18 juin 1839.

Les yeux, le vent, la voix (figure 1).

Frontispice. Le poème à l'entrée du livre est une vignette. Il en a la brièveté et la netteté. Une description simple, allégorique. Un moment du dispositif préfaciel (la préface proprement dite, ce poème, le poème I du livre I, à quoi répondra, au bout, le poème épilogue, dédié à la même). Dans cet appareil, sa fonction est claire, figurer d'emblée le Poète dans sa fonction essentielle, écouter des voix, « rêver », être un « puiser d'ombres » (VI,23). Par ailleurs, il joue comme une matrice lexicale et thématique, tout est déjà là : la mer, l'astre, le vent, l'abîme, le Seigneur, etc. Matrice pour ce qui suit, il assure également (et c'est la signification de sa date, la même dans le manuscrit et dans l'édition) la continuité; par lui, *les Contemplations* sont rattachées au passé, continuent la recherche poétique dont *les Rayons et les Ombres* étaient le dernier jalon.

Donc une fiction commence le livre. Un récit où se posent et le Poète, et la Parole, et un Lieu. Le poème grave cet espace. Et toutes les coordonnées : d'où ça vient, où ça passe et se passe, où le haut et le bas, où et comment la machine à produire-entendre-voir du poétique (là aussi s'esquisse un Corps : « oreilles »-« yeux »-« bouche »). Et cet Espace de la Poésie dans un espace du poème qui en redouble le caractère sécurisant : la mise en scène de la révélation poétique et de la Poésie comme Révélation s'effectue en effet dans le *cadre* d'un poème dont la loi est l'ordonnance réglée, quadrillage et orientation – vers le Sens, le Seigneur, le Singulier.

Précisons quant à ce réglage, où la circulation du sens est canalisée. D'abord, un dispositif à deux temps, deux plus deux : les deux premiers quatrains s'opposent aux deux suivants, un « je » (I et II) qui raconte est converti, dans le second versant, en un Poète auquel une voix s'adresse; le récit (le poème, ce que ce « je » raconte) est même l'histoire de cette conversion-là. Mais encore : autre dispositif à deux temps, dissymétrique celui-là, trois plus un, les trois premiers quatrains s'opposent au dernier, une instance personnelle (qu'il s'agisse du « je » qui nous raconte ou, dans cette histoire, de la voix qui s'adresse à ce « je ») cède la place à l'impersonnel, au discours de la Vérité, au Message, où le présent n'a plus de valeur temporelle; plus personne ne parle, si l'on veut, cela s'énonce, ce qui est. Ou encore, en cet

enclos où tout s'organise, et se jointe, et s'intègre, aux deux premiers quatrains répond le troisième, et au premier, le quatrième, après quoi, le tour est fait, et le silence, plein. Aux deux premiers, le troisième : à la description des huit premiers vers, où le narrateur-personnage qui n'est encore, à la lettre, personne, prend posture, position dans et possession d'un espace perceptif, répond, dans les quatre suivants, un discours de légitimation, par quoi « je » qui n'était personne (ou qui n'était peut-être qu'une personne) trouve un nom propre : « Poète » (III, v. 1) est le Nom du « je », le nom que le poème donne à celui qui dans le poème dit « je ». De plus, cette troisième strophe reprend ou traduit en la resserrant à l'intérieur de ses quatre vers la double désignation de la posture initiale. « Je vis » / « au bord des flots mouvants » (I, v. 1), « Et j'entendis » / « penché sur l'abîme des cieux » (II, v. 1), sont repris par « tu rêves » / « près des ondes » (III, v. 2) et « tu tires » / « des mers » (III, v. 3). Resserrement (ce qui « tenait » structurellement deux strophes se trouve tenu dans le carré d'une seule), redoublement de ce resserrement (ce qui « lançait » les deux premières strophes se trouve inclus aux deux vers *intérieurs* de la troisième), traduction (ce qui n'était que posture, position, décrites de l'extérieur, vides de sens comme le « je » vide de nom, trouve sens d'être retranscrit en « travail » du Poète, rêve et sonde). Enfin : la quatrième strophe reprend terme à terme la première, pour ajouter à la traduction de la troisième une nouvelle traduction, mais, au lieu que chaque élément ou signifiant du texte ou du tableau se trouve converti en autant d'autres unités sur un autre plan, on assiste à une réduction : le pluriel des éléments se résorbe dans l'unité. Passage du pluriel au singulier (les flots, les vagues / la mer, les vents / le vent, les étoiles / l'astre), et d'un *ensemble* de singuliers (la mer, le vent, l'astre) au singulier absolu : le Seigneur. Quant au navire, surgissant hors de son enveloppe, il finit lui aussi, désormais seul face à Dieu dans la transparence, par dire son nom (« c'est l'homme »).

Travail, donc, de traduction : tout s'explique, tout se *réduit*; le poème s'accomplit selon un progressif dévoilement du sens, selon un glissement progressif du désir de voir le sens; et même, le poème ne dit que cela : que le Message doit sortir de ce qui l'« enveloppe ». Par un système de filtrage à l'intérieur d'une structure saturée : Un « je » inclus dans un paysage devient le Poète pour une Voix qui s'efface aussitôt derrière le Message, lequel réduit le pluriel en singuliers et les singuliers à l'Unité. Remontée de l'énonciation relative à l'énonciation absolue. D'une

« scène » à la même, mais en pictogramme de la vérité. Tout porte à penser que ça n'est pas le contenu du message qui ici importe; sa généralité, sa banalité, sa pauvreté affichées montrent assez que ce que *dit* le poème est ailleurs : dans le processus qui vient d'être décrit. Dans le montage et l'imposition d'un cadre où puisse circuler puis monter le Sens; dans la transformation du tableau en hiéroglyphe, du sujet en poète et du poète en lieu de la révélation; tout le dispositif y concourt, et c'est lui qu'on voit, non ce vers quoi il coule. C'est la première figure ¹.

Forêt Tresse Ombre (figure 2).

On n'ajoutera pas de nouveaux arguments à l'appui d'une nouvelle traduction du poème de Hugo « A quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt »; il suffira d'introduire quelques notes, comme telles discontinues ², dans l'énigme qu'il ouvre. Les voix de l'exégèse ayant parlé (J. Vianey, P. Albouy, les deux plus importantes ³), traduction, identification, explicitation semblent pouvoir être évitées ou contournées, si l'on veut restituer au texte hugolien de son tranchant, à sa poésie une certaine verticalité : « Son plafond monte sur une verticale sûre » (René Char).

« *Pauca meae* » : seul « titre » où s'implique précisément le sujet, au pronom possessif, désignant en même temps le père et la fille, lexicalement, étrangeté et religieusement unis en ces deux mots latins. Il s'agit donc, comme l'affiche la dédicace, d'un livre « personnel » : qui écrit « je » est ici qui *signe* le recueil et ne réfère qu'à lui; le poème s'adresse (au lecteur, à Dieu, aux deux enfants disparus), où fait retour un matériau autobiographique précis (« la colline / Qui joint Montlignon à Saint-Leu »

1. Si ce poème ne comporte pas de titre, c'est peut-être précisément parce qu'il n'a pas de sens (ou plutôt n'est pas principalement à lire selon ce qu'il véhicule ou représente explicitement). Il n'expose pas un sens, il pose les conditions de possibilité de l'apparition du sens dans le recueil, il ouvre un espace, construit un modèle d'énonciation, remplit lui-même une fonction de titre par rapport au livre : il explicite « poétiquement », c'est-à-dire pratiquement, ce qu'implique le titre « Contemplations ».

2. La discontinuité relative de l'analyse qui suit est liée d'une part à la cohérence spécifique de ce texte (au fait qu'il *maintient* un « jeu » entre deux voix), d'autre part à la cohérence de notre propre visée critique, qui veut *éviter* ici toute réduction herméneutique.

3. Albouy, éd. des *Œuvres poétiques*, t. II, *op. cit.*, J. Vianey, éd. critique des *Contemplations*, 3 vol., Hachette, coll. « Grands Écrivains de la France », 1922.

A QUOI SONGEAIENT LES DEUX CAVALIERS
DANS LA FORÊT

La nuit était fort noire et la forêt très sombre.
Hermann à mes côtés me paraissait une ombre.
Nos chevaux galopaient. A la garde de Dieu!
Les nuages du ciel ressemblaient à des marbres.
Les étoiles volaient dans les branches des arbres
Comme un essaim d'oiseaux de feu.

Je suis plein de regrets. Brisé par la souffrance,
L'esprit profond d'Hermann est vide d'espérance.
Je suis plein de regrets. Ô mes amours, dormez!
Or, tout en traversant ces solitudes vertes,
Hermann me dit : Je songe aux tombes entr'ouvertes!
Et je lui dis : Je pense aux tombeaux refermés!

Lui regarde en avant; je regarde en arrière.
Nos chevaux galopaient à travers la clairière;
Le vent nous apportait de lointains angelus;
Il dit : Je songe à ceux que l'existence afflige,
A ceux qui sont, à ceux qui vivent. – Moi, lui dis-je,
Je pense à ceux qui ne sont plus.

Les fontaines chantaient. Que disaient les fontaines?
Les chênes murmuraient. Que murmuraient les chênes?
Les buissons chuchotaient comme d'anciens amis.
Hermann me dit : Jamais les vivants ne sommeillent.
En ce moment, des yeux pleurent, d'autres yeux veillent.
Et je lui dis : Hélas! d'autres sont endormis!

Hermann reprit alors : Le malheur, c'est la vie.
Les morts ne souffrent plus. Ils sont heureux! J'envie
Leur fosse où l'herbe pousse, où s'effeuillent les bois.
Car la nuit les caresse avec ses douces flammes;
Car le ciel rayonnant calme toutes les âmes
Dans tous les tombeaux à la fois!

Et je lui dis : Tais-toi! respect au noir mystère!
Les morts gisent couchés sous nos pieds dans la terre.
Les morts, ce sont les cœurs qui t'aimaient autrefois!
C'est ton ange expiré! c'est ton père et ta mère!
Ne les attristons pas par l'ironie amère.
Comme à travers un rêve, ils entendent nos voix.

Octobre 1853.

(IX), « Charles Vacquerie » (XVII), se plaçant au parcours d'une triple chronologie savamment ménagée; au terme duquel cette voix personnelle se désigne elle-même comme « voix du père » (XVII).

C'est un évidement du moi qui se produit au poème XII : le « je » n'assume plus aucune expérience *situable*; le poème est sans lieu : il sort de l'espace biographique et de ses repères : l'église (Saint-Paul), Saint-Leu, Villequier, Jersey; le passé auquel il réfère n'a pas de date, il flotte dans l'achronie d'une fiction.

Chambre d'échos, la forêt qui se constitue dans le silence du premier vers : Hugo ne « plante » aucun « décor », il réalise dans les premiers mots l'espace du poème qui est aussi l'espace d'une « écoute », de sa possibilité : c'est dans tous les sens, littéralement, que ce vers se répète et insiste, insiste à faire se recouper et s'entredire en se reproduisant dans la superposition chacun de ses termes : nuit/noire (attaque consonantique semblable, redondance sémantique), était/forêt (rime à la même place dans les deux hémistiches, quatrième syllabe), fort/forêt (paronomase), fort/forêt/très (les deux derniers étant contigus), fort/très, noire/sombre (équivalence sémantique, morphologique/syntaxique et prosodique). Nuit et forêt forment un seul et même milieu, la nuit devenant un qualificatif essentiel de la forêt et la forêt un équivalent concret, sensible, épais de la nuit.

Comme l'écrivait le premier vers où tous les mots s'entredisaient, se com-prenaient, la première strophe s'établit selon le galop de la semblance et de la ressemblance : un ou deux (je/Hermann), ombre dans s/ombre comme arbre dans m/arbre, branche d'arbre ou branche de marbre (le diphone /br/ assemblant ici les morceaux), un continu sans cesse à se faire ou se refaire, jusque dans le balbutiement : *Hermann à mes... ga/loper à la ga/rde... à la gar/de de D-ieu... un ess/aim...*

Pour le mettre là, en douzième de ces dix-sept textes (ce livre IV est aussi le plus court du recueil, et chaque pièce ou chaque pierre – pour répéter la métaphore architecturale qui s'accomplit ici comme tombeau, monument – est taillée (aucun de ces longs poèmes-discours qui scandent les autres livres) et placée, calculée dans sa place), pour le mettre là, Hugo a dû le relire, pour l'écrire là, le déplacer sans y rien changer sauf le sens qu'il prend de cette relecture et de ce placement, lui faire jouer son ancienne note dans cette nouvelle « phrase ».

Déplacé, nous dirons de ce texte qu'il s'inscrit comme entre parenthèses, détour de fiction, dans les « Pauca meae ». Si l'on

PAUCA MEAE

<i>ordre textuel</i>	<i>date édition</i>	<i>date manuscrit</i>
I	1843	1855
II	1843	1843
III	1846	1846
IV	1852	(1846)
V	1846	1846
VI	1844	1846
VII	1846	1846
VIII	1845	1854
IX	1846	(1846)
X	1847	1847
XI	1846	1846
XII	1853	1841
XIII	1848	1848
XIV	1847	1847~
XV	1847	1846
XVI	1854	1854
XVII	1852	(1854)

(Trois poèmes ne sont pas datés sur le manuscrit. Les dates entre parenthèses sont des dates restituées par l'analyse de l'écriture, de l'encre et du papier.)

s'en tient aux dates de l'édition, qui modifient et jouent avec la succession des poèmes dans le livre, ceci apparaît : les textes se répartissent inégalement entre deux butées temporelles : 1843 et 1854; de 1843 à 1848, à chaque année correspondent un ou plusieurs poèmes : 1843, 2 poèmes, 1844, 1 poème, 1845, 1 poème, 1846, 5 poèmes, 1847, 3 poèmes, 1848, 1 poème; suit un trou de trois ans (1849-1851); enfin 4 poèmes sont situés-datés de l'exil et ferment le temps de ce tombeau : 1852, 2 poèmes, 1853, 1 poème, 1854, 1 poème. Sur ces quatre poèmes qui apparaissent au lecteur comme prononcés par la voix de l'exil, deux concluent aussi le livre : le poème XVI (1854) et le poème XVII (1852), et l'on pourrait parler à leur égard d'une triple coïncidence : de leur date réelle (le manuscrit montre qu'ils sont tous deux de 1854) à leur date textuelle, de leur date textuelle à leur place dans le livre (*in fine*). Il en va tout autrement du poème XII : malgré quelques tremblements de détail, le livre suit dans l'ensemble une trajectoire chronologique allant d'avant la mort de Léopoldine (I et II) au début de l'exil (XVI et XVII), et XII s'y place en une zone intermédiaire : les trois poèmes qui le précèdent sont respectivement datés 1846-1847-1846, les trois qui le suivent : 1848-1847-1847, XII fait donc ici trembler la linéarité du temps, il en troue le tissu, se décale, s'interpose. C'est surtout sur un autre décalage qu'on insiste d'ordinaire : daté de 1853, le poème est écrit en 1841, date qui n'a aucun lieu dans le livre IV, seul poème absolument antérieur à la mort de Léopoldine (I étant antidaté, II circonstanciel, disant un premier départ, le mariage, avant la mort, et participant ainsi pleinement de la chronologie du livre). Par ses dates et sa place, il traverse les « *Pauca meae* », simultanément présent au début, et même avant le début, premier selon le manuscrit; central, intercalé, par sa place; avant-dernier par la date qu'il inscrit sous son dernier vers. Déplacé, il se déplace dans le livre et déplace le livre de l'espace situé-daté-signé à l'utopie indatable où parlent les morts; et où il est possible de leur parler. Le livre IV ne se transforme en « tombeau » qu'à la condition de ces six strophes.

Le second vers du poème introduit deux personnages, ou plutôt un personnage (Hermann), nommé, et une personne grammaticale (je); tout se passe comme si l'indécision ou la réversibilité des qualifications portant sur les termes du « réel », la nuit et la forêt, touchait par contagion les entités humaines : le statut d'Hermann est indécis, indécidable; le nom d'Hermann renvoie tout d'abord au texte allemand, au *Rhin*, à Bürger, etc., et, si l'on quitte le

texte, ce nom se gonfle à éclater (Arminius, Irmensul, Ahriman, Hermannus Hugo, ou l'équation Hermann = l'amour, dans la topique hugolienne de l'exil¹); tout aussi bien, ce dissyllabe surdéterminé, on pourrait le vider : « Il se nommait Hermann, comme presque tous les Allemands mis en scène par les auteurs » (Balzac, *L'Auberge rouge*, 1831); et le vider encore, par retour à la lettre : à ce nom, étranger, se remarque, par insistance pléonastique, un vide de l'individu, un degré zéro de la personne (et le vide se dira au vers 3) : Hermann, c'est l'homme, monsieur l'homme, personne; une « ombre », un spectre, préfigurant par sa présence même la présence des morts dans la nature ou leur progressive inscription dans le poème. Un autre « moi-même » (motif du double noir s'extrayant ici de l'initiale majuscule), ombre portée sur le sol, sur la portée du texte. Hermann se trouve donc en double relation d'équivalence, avec le « je » dont il ne se distingue que peu, ou mal, ombre de « je » ou pour « je » une ombre, avec la nature aussi (la nuit, la forêt), par l'intermédiaire de la rime, de l'ultrarime hugolienne, ombre-sombre.

Au dernier vers du poème s'écrivent l'un sur l'autre, aux deux points stratégiques que sont la césure et la rime, *rêve* et *voix*, titrant à l'explicit le poème qui meurt. C'est ainsi que la clausule rejoint le titre où s'est choisi *songer* pour désigner ce qui sera le discours des deux voix : rien n'implique qu'elles prononcent ce qu'elles énoncent, elles disent en rêve (et ce poème dit un rêve), et ne « dialoguent » pas : deux voix cheminent et se tressent, d'elles-mêmes à la fois proches et lointaines, des morts à la fois lointaines et proches. Avec le poème XII, la communication cesse d'être immédiate, le lecteur, à qui on s'adressait familièrement (« Connaissez-vous sur la colline... », IX), ou qu'on incluait aux sources du discours (« A qui donc sommes-nous?... », VIII), se trouve déjeté à l'extérieur, spectateur de cette nouvelle scène où se parlent aux morts qui leur parlent (nous condensons ainsi, malgré la syntaxe, un circuit non orienté) deux « voix » qui précisément, d'être deux, désorientent le poème et le désorientent en l'établissant par-delà l'espace rassurant jusqu'ici dessiné des ancrages biographiques, psychologiques, etc. Ni souvenir, ni présent vécu d'un « je » qui s'autorise à nous mettre avec lui aux pieds du « sphinx » (VIII), temps passé et première personne sont

1. « Mon moi se décompose en : Olympio : la lyre, Hermann : l'amour, Maglia : le rire, Hierro : le combat » (fragment cité par P. Albouy, *Œuvres poétiques*, t. I, p. 1524).

ici sans référent, tout entier dans le volume du poème : le lieu d'apparition et d'expiration de ces voix (espace du texte comme espace représenté dans le texte, poème et forêt, l'un en l'autre) est le lieu du rêve, et de la mort, et du rêve des morts.

C'est bien aussi ce vers (le dernier) la pointe sur quoi repose le tombeau : il autorise la dédicace et l'adresse à la morte.

Et la forêt, où naît l'écho, se lève ou tombe en l'espace (silencieux) ménagé au dernier vers du poème précédent : « Puis le vaste et profond silence de la mort » : sur la toile tendue de ce silence, en cette profondeur qui, là, qualifie le silence, ici, reste suspendue en mémoire, viennent s'épaissir la nuit et la forêt de notre début.

L'assemblage des morceaux se poursuit dans la seconde strophe à la reprise du jeu diphonique déjà inscrit (strophe I), liant en II, 1, regrets, brisé, souffrance, et puis ce couple nom-adjectif, déjà soudé syntaxiquement, l'esprit profond, le diphone intérieur (regret, esprit) engendrant l'initiale du mot suivant (brisé, profond), un peu comme Hermann engendre celui dont il n'est que l'ombre, le vers étant par ailleurs encadré de deux semblables — esprit/espérance —, qui se complètent et se renforcent ainsi : d'un rappel — l'esprit / est vide (é/i) —, de part et d'autre de la césure, à l'initiale des hémistiches, et de l'écho des deux nasales (profond/espérance).

Lieu du rêve, lieu d'une traversée du rêve : « fort », « très » où l'intensif, au premier vers, se développe en « forêt » ; où s'écrivent à l'avance et la voix des « morts », et la « traversée » de la forêt, traversée qui trois fois, dans le poème, revient : « Or, tout en traversant ces solitudes vertes » (II,4), « Nos chevaux galopaient à travers la clairière » (III,2), « Comme à travers un rêve, ils entendent nos voix » (VI,6), un même lieu phonique, d'échange : fort, très, forêt, traversée, travers, vertes, morts, rêve, voix. C'est l'espace où ces voix se croisent et se tressent (elles alternent régulièrement dans la trame des strophes), puis se séparent et s'amplifient (les deux voix qui d'abord se répondent à l'intérieur des strophes I, II, III occupent chacune une des deux strophes V et VI), se révoltent enfin (« nos » voix) et s'annulent dans l'écoute des morts.

C'est le « rêve » des morts ou le « vent » des vivants qui véhiculent les voix, qui les apportent : « Le vent nous apportait de lointains angelus », « Comme à travers un rêve ils entendent nos voix », définissant un type d'écoute : à la vérité, Hermann et « je » ne s'entendent pas, ne s'écoutent pas, ils parlent ensemble ;

ce qui s'entend, ce qu'ils entendent, c'est l'angelus, à la fois proche et lointain, comme à travers un rêve : le vent apporte et retire en même temps le sens de l'angelus (voix des morts, il n'est pas indifférent ici que ces angelus soient au pluriel) ; ainsi des morts à la fin du texte, le rêve, le vent du rêve leur apporte les voix des vivants qu'ils n'entendent que comme dans un rêve : rêve et vent voilent-dévoilent simultanément, c'est la modalité de l'effraction qui définit la connaissance au premier poème du livre : « Elles montrent, malgré les voiles. »

Si l'on redistribue les textes selon l'ordre chronologique de l'édition, XII est l'avant-dernier poème, et il précède « Mors » (XVI, 1854) qui conclut le livre. Les deux derniers vers de « Mors » disent donc, de ce point de vue, une conclusion des « Pauca meae » : ils affirment la survie des âmes et le bonheur de ces âmes, indiqué au sourire de l'ange :

Derrière elle, le front baigné de douces flammes,
Un ange souriant portait la gerbe d'âmes.

Ces deux vers, où se relativise et s'annule l'omnipotence destructrice de la Mort, sont interprétés souvent comme porteurs d'une partie des lumineuses certitudes qui, à la fin du livre, répondent aux questions posées par VIII, au désarroi de XII, etc. Le livre IV se dirigerait donc, selon une pente ascendante, sur le plan de la connaissance, des incertitudes (VIII) où inquiétudes vécues dans la contradiction (XII) aux certitudes ou fragments de vérité perçant à la fin (XVI, XVII), sur le plan « psychologique », du désespoir à l'espoir, de la révolte à la soumission, les deux plans n'étant pas séparables ; Pierre Albouy résume ainsi cette progression, qui implique une opposition entre XII et XVI-XVII : « Le très beau poème "A quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt" nous ramène à l'énigme, au noir mystère ; le poème reste lui-même obscur, comme si, à ce moment du livre IV, entre la démission dont le poème III fait l'aveu et la foi affirmée par les poèmes XVI et XVII, il convenait de suggérer le désarroi de l'esprit en proie à la contradiction¹. » Pour notre part, nous étudierons notre perplexité (quant à ce schéma, et à la place de XII dans ce schéma) de la comparaison de deux vers du poème XII (strophe v) avec les deux vers déjà cités de XVI :

1. *Œuvres poétiques*, t. II, p. LXVIII de l'Introduction.

Car la nuit les caresses avec ses douces flammes
Car le ciel rayonnant calme toutes les âmes

où le rayonnement du ciel répond au sourire de l'ange, où, dans l'espace phonico-sémantique d'une même rime, le même apaisement est apporté par les mêmes « douces flammes ». Il paraît difficile alors, d'autant que les deux vers de XII sont empruntés au discours de celui qu'on désigne comme le « douteur », d'affirmer que XVI apporte réponse au désarroi qui s'écrirait dans l'entrelacs des deux voix; car la reprise n'est pas simplement formelle, pur retour de stéréotypes hugoliens, il s'agit en fait d'une seule et même figure, et de sa métamorphose : XVI dit bien la même chose, rien de plus, qu'Hermann. Plaçant là son texte, lui assignant cette date, Hugo n'a pas pu ne pas s'apercevoir de la rencontre de ces quatre vers, de leur superposition, c'est peut-être même à cause de cet écho qu'il a daté là ce poème XII (nous négligeons volontairement le recours à Pierre Leroux, tout extérieur), assurant ainsi la résonance avec le poème XVI. A vrai dire, cette résonance devrait nous requérir davantage que l'évaluation du degré de vérité métaphysique porté par les énoncés : puisque les signes peuvent changer, s'inverser; ce qui est là (XII), disqualifié par la voix du « je » comme « ironie amère », se trouve ici (XVI) devenir énoncé conclusif, distique faisant basculer le poème, et le livre si l'on s'en tient à la chronologie textuelle, du côté de la « foi ».

Traversée : de même que les voix sans s'adresser à (sans chercher le destinataire) s'entendent dans l'espace de résonance où s'établit le poème, de même l'espace de la forêt, pour les deux cavaliers, est un espace désorienté : ils ne viennent de nulle part (sinon du « silence » au dernier vers du poème précédent) et ne vont nulle part (sinon se dissoudre dans le rêve des morts) : la traversée ne conduit pas d'un point à un autre, la forêt est dans la nuit, la clairière dans la forêt, espace continu essentiellement indistinct où s'échangent et se répètent les mots, sons et mots, leur « sens » résidant précisément dans cet échange et cette répétition, dans cette transparence indistincte. Ce qui semble désigner la rapidité (traversée, galop) immobilise en fait le poème : la répétition de cet hémistiche (« Nos chevaux galo-paient ») n'est pas seulement destinée à « rappeler » le refrain des ballades allemandes – ce retour interdit toute idée de progression; le poème est en proie au balbutiement; ainsi des chênes et des buissons, qui « murmurent » et « chuchotent » (où les mots

eux-mêmes répètent, la mimant, l'indistinction de ce qu'ils disent), ainsi des deux voix, parallèlement disposées, espacées, qui se répètent en s'effaçant : le double galop, la répétition deux fois du galop dans le poème, le redoublement iconique du chuchotement ou du murmure, l'espacement alterné et comme mécanique des deux voix : bouclage, parenthèse.

Ce balbutiement : ce sont d'abord les angelus (1,3), puis la parlerie de la nature (IV,1-3); trait commun : un discours inaudible, reste sonore inexpliqué; que signifient ces angelus? et, explicitement cette fois, que dit la nature? Les angelus participent aussi des voix de la nature dans la mesure où ils sont métonymiquement portés par le vent; on mesure mieux le lien entre ce premier signe et le second (les voix de la nature) si l'on rapproche les deux qualifications : adjectif d'une part, « de lointains angelus », comparaison de l'autre, « comme d'anciens amis »; double effet d'éloignement, dans l'espace et dans le temps, renvoi au passé et à l'ailleurs, lien renforcé par la rime anciens/lointains; ces voix sont présentes sur le mode de la présence-absence, éloignées, anciennes, voilées. On peut s'interroger sur le pourquoi du brouillage et répondre que, chez Hugo, le message émis par la nature en direction du poète ne passe pas lorsqu'il s'agit de mettre l'accent sur le doute (« Toutes ces voix ne sont qu'un bégaiement immense » – « Penser, Dudar », *les Voix intérieures*, XXVIII); cependant, ici, à qui s'adresse la voix de-la nature? au « douteur »? au « croyeur »? strictement, à aucun des deux; ces voix de la nature sont pur signe d'une présence, et sans doute celle des morts, qui, par retour, « comme à travers un rêve... entendent nos voix »; quintuple dialogue : Hermann-je, bien sûr, mais aussi hommes-nature (en double sens), vivants-morts (en double sens); des « essais d'oiseaux de feu » aux fontaines, buissons, chênes, quelque chose est là qui parle, prépare, programme ou pré-dit la dernière strophe. En ce dialogue généralisé, aucune transparence : Hermann et « je », on l'a dit, ne « dialoguent » pas; quant aux voix de la nature, elles ne disent rien d'autre que leur présence parlante, revers actif de la fonction d'écoute ou d'« entente » accordée, *in fine*, aux morts.

Ayant posé que la nature parlante portait parole des morts eux-mêmes à l'écoute, que désigne l'angelus? C'est d'abord, strictement, une certaine prière, c'est aussi la cloche annonçant cette prière; mais encore : comment ne pas être attentif à cette autre chaîne qui des « lointains angelus » passe par les « anciens amis » pour aboutir à l'« ange expiré » (VI,4)? Double chaîne

LE LYRISME EN QUESTION

phono-sémantique : lointains/anciens/expirés, angelus/amis/ange; angelus, c'est étymologiquement, l'ange; passé, mort, enfant mort, angelus, voix dans le vent parlante pour ceux qui n'ont plus de voix.

Les fragments qui précèdent s'arrêtent aux noyaux durs d'un poème redevenu étranger, c'est-à-dire relu plutôt comme poème « noir » (nocturne et indécis, à la signification « indécidable ») que comme porteur de réponses (fussent-elles contradictoires). A mesure que l'on avance dans le poème, le sens recule, il échappe et se reforme *ailleurs*. Le discontinuant dans la criblure de nos analyses, nous n'avons pu faire qu'il ne se reconstitue, sans nous. L'essentiel était de le faire se lever, il aurait été contradictoire de l'enclorre aux rets d'une démonstration : ce poème « philosophique », si dérangeant au trou de tombeau où se restreint le moi personnel avant que ne s'édifient les poussées théoriques des deux livres suivants, s'énonce avant tout comme une fiction. Et cette fiction est loin d'être « pittoresque ».

Deux lignes de haute tension

Lamartine et Hugo ne sont pas tout le romantisme. Ce qui vient d'en être dit ne rend pas compte non plus de l'étendue de leur travail. On s'est attaché simplement à mettre en évidence quelques aspects « utiles » de leur intervention. Utiles en ce qu'ils poussent en avant, creusent des questions qui continuent de brûler, aujourd'hui. Quand, d'une certaine manière, pour ce qui est du moins de cet horizon-là, un Musset par exemple tranche plus faiblement : oui, il exécute brillamment certains procédés romantiques, les portant au bout, par le pastiche; geste salubre, sans doute (Lamartine et Hugo sont essentiellement « sérieux », peu capables de distances par rapport à eux-mêmes, encore que Hugo sache poétiquement se contredire). Il ouvre donc, à l'intérieur du romantisme, la première brèche critique, autocritique. Mais pourquoi? Pour revenir, avec virtuosité, à l'alexandrin le plus classique, mieux conforme à ses goûts. Sa critique n'est donc nullement porteuse d'autre chose; symptôme d'écoeurement devant la facilité des autres, et devant la sienne propre, elle n'aboutit qu'au retour en arrière. Et, même s'il porte à sa perfection (dans les Nuits par exemple) la poésie du « cœur » et de la « douleur », ce qu'il retient, finalement, de l'élégie, c'est son contenu; or, nous aurions voulu au moins l'indiquer dans les pages qui précèdent, ce qu'il y a de nouveau dans l'élégie lamartinienne, c'est l'écriture elle-même, non ce qu'elle dit, ou, si l'on préfère, si le contenu lyrique paraît nouveau, c'est parce qu'il est porté par un battement inouï de la langue. La réussite poétique de Musset est indéniable, mais son manque de portée historique l'est tout autant. Il arrête la forme et, finalement, « psychologise » la démarche poétique. Lamartine et Hugo partant de l'« émotion », si l'on veut (ce mot est en tout cas commun à Lamartine et à Musset), ne font jamais de l'émotion le sujet du poème. Pour Musset, certaine-

ment, le « moi » est une évidence, sa poésie est strictement, et magistralement, expressive; par là, il s'oppose à Hugo pour qui la poésie est le lieu d'une incessante mise en question du moi, tentative pour le situer, interroger son identité et sa légitimité lyrique. Pour Musset aussi, non moins certainement, la poésie est un moyen, n'est qu'un moyen. Il échappe certes en ce sens au fétichisme romantique, à sa religiosité, mais il se situe aussi, par là, hors du mouvement qui fait la poésie une question à la poésie, une question ouverte, que pose Lamartine. D'une tout autre façon, sans doute plus complexe, mais non moins évidente, Vigny, dans son œuvre poétique, ne fait pas signe sur l'axe que nous avons choisi. Il revendique d'être le premier à avoir mis en vers « une pensée philosophique ». Si Lamartine et Hugo réussissent à ne pas être les philosophes en vers qu'ils voudraient être, eux aussi, et ceci parce qu'ils sont poètes, c'est-à-dire parce qu'ils font la poésie comme telle, et non comme genre véhiculaire, et si leur poésie, n'étant pas la versification d'une idéologie constituée, devient une pensée par le langage, une pensée autre, inédite, Vigny, lui, réussit en effet, malgré son discours sur « la poésie », à faire de la poésie un écrin pour une pensée. Son « symbolisme » est l'habillage, serré mais l'habillage, de l'« idée ». Lui aussi, comme Musset, considère l'écriture rythmée comme un moyen. S'il prend date pour un peu plus tard en résistant à ce qu'il croit être de l'exhibitionnisme, en impersonnalisant son discours, s'il prend date aussi en énonçant les valeurs de travail, de densité et de cristallisation, sa poésie reste massivement, de fait, didactique. Il ne réalise pas son programme, il se contente de le proclamer. L'architecture des Destinées, quelle que soit la façon dont on la reconstitue, est une construction « purement » conceptuelle, implacablement figurative. C'est aussi pourquoi son vers tend à la formule. Là où Lamartine opère à travers les oripeaux du néo-classicisme, et malgré eux, Vigny, lui, produit ce qu'il fait de mieux dans l'alexandrin le plus stabilisé, comme Musset. C'est ainsi que, malgré l'antithèse avec Musset, son loup faisant face au pélican, il se situe, lui aussi, à côté de ce que nous tentons de décrire, croyant que le diamant-poésie est chargé de « garder » les « profondes pensées ». Avant d'être prémallarméenne, comme tous les commentateurs se plaisent à le souligner, la métaphore du diamant et du cristal fait blocage, elle met la poésie sous dominance philosophique. En ce sens, elle la nie et la stérilise. Lamartine la lance. Il « invente » le lyrisme. Il travaille une

langue morte qu'il rebranche sur la respiration du corps. Il subjectivise la poésie. Il voudrait la réduire à elle-même, c'est-à-dire au chant. Il la cherche, par épuration, sublimation. Il fait toujours plus concrète, la tirant hors de la raison, vers sensation, et toujours plus abstraite, ne laissant pas s'épaissir les images. C'est la langue qu'il touche, et non pas seulement, comme il le dit, « les fibres du cœur », pour la faire vibrer. Cherchant la poésie « elle-même », il la détache de tout pittoresque, il ne peint pas, il musicalise : poussée, frappe en cadence, vers la limite du silence ou la jouissance extatique de l'instant, vide de sens, qu'il tente de prolonger, ou de réitérer, indéfiniment. Par une opération mélodique. Il est le premier à donner valeur au silence, à le faire entrer dans le vers, dans le poème. Il fait du poème une expérience, tout autant que le récit d'une expérience. Son mouvement est double, vers le haut, transgressant les limites, les limitations, c'est son idéalisme, qui prend parfois la forme religieuse. Et d'encerclement, d'enfermement, pour faire résonner, indéfiniment, pour retenir. Il borde, il inscrit un cercle, il s'entoure. Le poème est ce lieu : espace de transgression, de passage, d'effacement des limites, pour une élévation. Espace de rétention, chambre liquide où tout reste et se répète, pour une jouissance. « Extase » est sans doute le mot qui réunit les deux gestes. Hugo, face à lui, fait un autre jeu, complémentaire. Il anonymise la poésie, mais autrement que Vigny qui résout d'un coup le problème en s'effaçant derrière le théâtre d'idées. S'il contribue au lyrisme, il fait plutôt du moi un échangeur. Les voix, intérieures, extérieures, s'y croisent, s'y tressent (tressage plutôt que « fusion » comme le voudrait la préface des Voix intérieures). Si, d'emblée, Lamartine trouve son rythme et pose sa voix, c'est pour Hugo une longue histoire, un travail dans le temps. Le moi se construit en s'interrogeant. Et, plus cette recherche se déploie, plus il va vers un lyrisme apersonnel. Il réinvente aussi, à côté d'une poésie subjective et par elle, une tension vers la connaissance, transposant de voir à voyance, de voir à savoir, d'image à magie, mage, médium; mais il fait de la poésie le trajet, non la saisie. Dès lors sont sans doute en place les deux lignes, qui interfèrent, et dont il sera difficile de sortir; l'une qui va vers Verlaine et un aspect du symbolisme, par le rythme et la musicalisation, l'autre vers Rimbaud, et le symbolisme encore, et le surréalisme et le Grand Jeu, par l'expérience et l'expérimentation, et le mouvement d'images.