



HAL
open science

Au commencement était le terme. Le statut du mot dans *Les Contemplations* de Victor Hugo

Claire Fourquet-Gracieux

► To cite this version:

Claire Fourquet-Gracieux. Au commencement était le terme. Le statut du mot dans *Les Contemplations* de Victor Hugo. Anna Jaubert et Anne-Marie Paillet. *Le Sel de la langue. Hommage à Michèle Aquien*, Presses Universitaires de Valenciennes, pp.29-42, 2015. hal-02079142

HAL Id: hal-02079142

<https://hal.science/hal-02079142v1>

Submitted on 25 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE SEL DE LA LANGUE

Les Presses Universitaires de Valenciennes ont été fondées,
en 1985, par † Jean-Pierre GIUSTO.

Diffusion directe :
Presses Universitaires de Valenciennes
Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis
Le Mont-Houy — Extension FLLASH
59313 Valenciennes cedex 9

Distribution en librairie :
Fondation Maison des Sciences de l'Homme
54 boulevard Raspail
75006 Paris

Tous droits de reproduction, de traduction
et d'adaptation entières ou partielles réservés pour tous les pays.

LE SEL DE LA LANGUE

Hommage à Michèle Aquien

Études réunies par Anna Jaubert & Anne-Marie Paillet

COLLECTION « PRATIQUES ET REPRÉSENTATION »
PRESSES UNIVERSITAIRES DE VALENCIENNES

SOMMAIRE

Anna JAUBERT & Anne-Marie PAILLET	
Les deux versants d'une carrière	7
Olivier SOUTET	
Pour une extension du domaine de la morphologie : y a-t-il un morphème <i>ij</i> en français?	17
Claire GRACIEUX	
Au commencement était le terme. Le statut du mot dans <i>Les Contemplations</i> de Victor Hugo	29
Marc PORÉE	
Version anglaise et autre versant du langage : « l'ici dans l'ailleurs »	43
Mireille HUCHON	
Claude de Taillemont en Labérynthe	75
Anne-Marie PAILLET	
Tours et détours de la communication : l'ironie de Molière	89
Florence LECA MERCIER	
Le romanesque mis à mal dans <i>Les Grandes Blondes</i> de Jean Echenoz	105
Françoise RULLIER	
« La philosophie de comptoir », digression et lieu commun chez San-Antonio	117

Pierre CHIRON	
« Plus or que l'or... »	135
Dominique MAINGUENEAU	
Rêverie généalogique et investissement du signifiant : l'exemple de José Maria de Heredia	149
Christelle REGGIANI	
La place de l'analyse : sur « Les lieux d'une ruse » de Georges Perec	161
Gérard BERTHOMIEU	
L'homme aux rakis : sur l'autre versant d'une correspondance dans <i>À Rebours</i> de Joris-Karl Huysmans	173
Eric PELLET	
Postlude aux Michellanées	187
PUBLICATIONS DE MICHÈLE AQUIEN	197

Les Presses Universitaires de Valenciennes, dont les bureaux sont accueillis au bâtiment Matisse de l'Université de Valenciennes, sont heureuses d'éditer cet *Hommage*. Il honore Michèle Aquien, chercheuse et psychanalyste déjà publiée aux PUV et qui, selon un mouvement à rebours du peintre né au Cateau et mort en pays niçois, a grandi sur la colline de Cimiez, tout près du musée Matisse, à Nice, mais, telle Épicure, s'est mise à cultiver son jardin dans le Nord, à côté de la ville natale du peintre, y faisant fleurir ses iris et ses roses niçoises. Bouclant la boucle de Matisse, elle apporte ainsi un peu de sa lumière en terre valenciennoise.

S.H.

Claire GRACIEUX

Université Paris-Est-Créteil

**Au commencement était le terme.
Le statut du mot
dans *Les Contemplations*
de Victor Hugo**

Le premier livre des *Contemplations*¹ multiplie les citations métopoétiques qui contribuent à faire de ce recueil l'un des manifestes hugoliens. Le poète entend ébranler les acquis du classicisme dans les domaines de la rhétorique, de la versification et du lexique. Depuis longtemps, de nombreux critiques estiment cependant que ces citations relèvent davantage de la provocation que de l'art poétique. Pourtant, Hugo ne se contente pas toujours de formules lapidaires : en particulier, la continuité de pensée qui unit « Réponse à un acte d'accusation » au poème « Suite » témoigne de l'approfondissement de la réflexion sur le mot, voire d'une complexification. En effet, à dix vers d'écart, le mot est tour à tour personnifié puis réifié, contraste souligné par le parallélisme de construction :

Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant
[...]

Oui, vous tous, comprenez que les mots sont des choses (I, 8, pp. 48-49).

Hugo est un penseur du mot tout autant, si ce n'est davantage, qu'un polémiste en matière de rhétorique et de prosodie. Nous chercherons à comprendre la conception hugolienne du mot et ce qui l'amène à lui accorder une place aussi importante dans sa poétique².

¹ L'édition de référence qui a été adoptée pour cet article est la suivante : Victor HUGO, *Les Contemplations*, éd. Pierre ALBOUY, Paris : Poésie/Gallimard, 1973. On indique entre parenthèse, le numéro du livre du recueil, puis le numéro du poème dans ce livre.

² Parmi les critiques qui ont abordé la question de la linguistique hugolienne, voir Michaël RIFFATERRE, « La poétisation du mot chez Victor Hugo », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 1967, n° 19, pp. 177-194 ; Pierre LARTHOMAS, « Théories linguistiques de l'école romantique : le cas de Victor Hugo », *Romantisme*, 1994, n° 86 « Langue et idéologie », pp. 67-72 ; Florence NAUGRETTTE et Guy ROSA, Ed., *Victor Hugo et la langue*, actes du colloque de Cerisy, 2-12 août 2002, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2005.

LE SIGNIFIÉ EN CRISE

Quelle signification le poète donne-t-il au *mot*? Deux acceptions, l'une linguistique et l'autre figurée, se relaient dans le poème « Suite », entre emploi métonymique et connotation autonymique :

Quand, aux jours où la terre entr'ouvrait sa corolle,
Le premier homme dit la première parole,
Le mot né de sa lèvre, et que tout entendit,
Rencontra dans les cieux la lumière, et lui dit (I, 8, pp. 50-51)

Les vingt vers qui suivent contiennent le discours introduit par le verbe de parole. Selon cette configuration, *mot*, sujet du verbe *dit* qui suppose un agent humain, fonctionne comme métonymie du locuteur. Cependant, le discours direct est immédiatement suivi d'une acception grammaticale du terme, puisque *mot* est le support d'une connotation autonymique : « Oui, tout-puissant ! Tel est le mot » (p. 51). Face à cette concurrence référentielle (locuteur ou notion linguistique), la première occurrence de *mot* se prête alors à une relecture : et si, contrairement aux apparences, *mot* renvoyait à la seule apostrophe de deux syllabes « Ma sœur » plutôt que de s'identifier au locuteur ?

[32]

Le mot né de sa lèvre, et que tout entendit,
Rencontra dans les cieux la lumière, et lui dit :
Ma sœur !
Envoie-toi ! plane ! sois éternelle (I, 8, p. 51)

En effet, ces vers peuvent être interprétés comme paraphrastiques, auquel cas la séquence « Ma sœur ! » suivi du blanc typographique reformule et précise « le mot [...] rencontra la lumière ». Selon cette équation, l'acception de *mot* est linguistique. Dans ces quelques vers, l'interprétation linguistique domine donc, mais s'entremêle à l'interprétation allégorique.

Cette lecture rejoint une tendance plus générale des *Contemplations* où le vocabulaire métalinguistique abonde : *verbe* avec ses 9 occurrences, *nom* à 23 reprises, *nommer* 44 fois, et loin devant, *mot* caracole en tête en 81 endroits. Plus encore, c'est le *mot* qui constitue le principal thème de l'art poétique « Réponse à un acte d'accusation » et surtout de « Suite », poème qu'il vient encadrer :

Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant (premier vers, p. 48)
Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu (dernier vers, p. 51).

Entretemps, *mot* est répété cinq fois en sept vers (v. 14-20) et à l'échelle du poème, il apparaît vingt-sept fois, majoritairement à la place privilégiée par le poète, l'attaque du vers. Dans ce poème comme souvent dans

le reste de l'œuvre, le mot désigne une réalité à la fois graphique et sémantique; une suite de lettres entourée de blanc et qui a du sens.

Ce mot flamboyant qui luit sous leur paupière :

ESPERANCE! (I, 8, p. 50)

Le mot s'appelle Légion (I, 8, p. 49)

Pour vous, gloire et bonheur sont des mots décevants (III, 5, p. 140)

Vous lâchez le grand mot: Révolutionnaire (I, 26, p. 80)

C'est le mot ineffable: Aïmons! (II, 22, p. 111)

Les noms *Espérance*, *Légion*, *gloire*, *bonheur*, l'adjectif *Révolutionnaire* et le verbe *Aïmons* sont des parties du discours différentes, mais qui correspondent toutes à des unités graphiques et lexicales.

Si la réflexion est bien linguistique, ce n'est pas frontalement dans le cadre du débat entre le nominalisme et le cratylisme qu'elle prend place. Bien plutôt, les poèmes « Réponse à un acte d'accusation » (I, 7), « Suite » (I, 8), « Quelques mots à un autre » (I, 26), ou le poème « Jeunes genres, prenez garde aux choses que vous dites » de *Toute la lyre*, l'inscrivent dans une linguistique de l'énonciation.

Le poète républicain cherche à débarrasser les mots de leur connotation sociopolitique, selon un déplacement du poétique vers le politique. Tel est l'enjeu principal de « Réponse à un acte d'accusation ». Aux reproches qui lui sont adressés, avoir « foulé le bon goût et l'ancien vers françois » (I, 7, p. 42), Hugo oppose un argument de type linguistique à travers une *narratio* qui est centrée sur le vocabulaire :

Quand, tâchant de comprendre et de juger, j'ouvris
Les yeux sur la nature et sur l'art, l'idiome,
Peuple et noblesse, était l'image du royaume;
La poésie était la monarchie; un mot
Était un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud (p. 43)

À travers cette métaphore filée bien connue, se lisent deux desseins : faire entrer les mots populaires dans la poésie lyrique, mais aussi, plus ambitieux encore, supprimer les connotations qui sont affectées aux mots. Cette double ambition est résumée par : « Je nommai le cochon par son nom : pourquoi pas ? » (p. 44).

Or, la critique reproche souvent au bonnet rouge de n'être que « rose »³, c'est-à-dire à la théorie de ne pas être appliquée. Il est vrai que l'utilisation des mots populaires est souvent réservée aux satires littéraires ou politiques qui les accueillent traditionnellement : argot journalistique (« tartine » au sens d'article, I, 16, p. 67), sobriquets (« toutous » et « papa », I,

³ Pierre van RUTTEN, « "Ce que dit la Bouche d'Ombre" de Victor Hugo. Étude stylistique », *Revue de l'Université d'Ottawa*, n°38, 1968, pp. 225-247, ici p. 230.

7, pp. 43 et 46) et injures (« gredins » ou « faquins », I, 13, p. 57). Les mots poétiques et nobles ne s'en trouvent pas détrônés⁴. Ce que l'exilé introduit surtout, ce sont les emprunts à d'autres langues, latine ou anglaise tels « plebs » et « mob », pour désigner une réalité équivalente. Ne nous y trompons pas, c'est avant tout le champ référentiel qui s'élargit, les référents ordinaires tels que l'ortie entrent dans la poésie lyrique ; le vocabulaire correspondant s'engouffre alors dans la brèche. Cependant, sur le strict plan de la dénomination, la réforme prend la forme suivante : un vent d'égalité souffle dans l'ensemble du recueil lorsque le familier « papa » rime avec le religieux « *mea culpa* » (I, 7, p. 46) ou lorsque les classiques *narine* et *onde* sont accompagnés de leurs synonymes populaires *nez* et *vague* (respectivement, I, 7, p. 46 et V, 2, p. 239)⁵.

La transformation des connotations, quant à elle, est parfois mise en œuvre dans *Les Contemplations*, ce que résume bien Evelio Minano Marinez à propos de certaines lexies :

L'araignée et la roue ont des rayons comme l'étoile et la fleur et acquièrent une valeur positive qui s'oppose aux connotations habituellement négatives de l'araignée, et de l'autre, à une certaine neutralité connotative de la roue, hors de ce contexte⁶.

[34]

Critique vis-à-vis de la connotation, Hugo n'en vient cependant pas à privilégier la dénotation, comme en témoignent sa pratique de la synonymie et son goût des mots vagues. Tout d'abord, l'académicien se fie bien peu aux lexicographes. Ainsi, le nivellement qui affecte les connotations contamine-t-il parfois la dénotation : lorsqu'il fait « fraterniser la vache et la génisse » (I, 7, p. 44), Hugo ne fait allusion qu'à une différence connotative dans l'emploi des deux substantifs. Il passe sous silence toute idée de distinction dénotative alors que le sème spécifique <qui n'a pas mis bas> s'ajoute dans *génisse* aux traits sémantiques de *vache*. De même, les variations du dénoté ou du connoté ne retiennent pas Hugo :

Tel garnement du Pinde, nourrisson
Des Muses, au milieu d'un bruit de corybante,
Marmot sombre, ait mordu leur gorge un peu tombante (I, 26, p. 83)

Entre *garnement*, *nourrisson* et *marmot* existent en effet à la fois des variations connotatives de niveau de langue et dénotatives concernant les tranches d'âge, que Hugo lisse. La pratique de la substitution synony-

⁴ Au contraire, Hugo renoue avec l'acception étymologique des mots, tels que *peintes* (II, 3, p. 91), *sourds* (I, 19, p. 72) *sincère* (I, 26).

⁵ Voir l'analyse de J. A. FREY, « *Les Contemplations* » of Victor Hugo. *The Ash Wednesday Liturgy*, Charlottesville : University Press of Virginia, 1988, p. 66.

⁶ Evelio MINANO MARINEZ, « Image et réalité de l'animation dans *Les Contemplations* », *Queste*, n°2 dossier Victor Hugo, 1985, pp. 21-30, ici p. 24.

mique hugolienne est habitée par le dynamisme : elle vise ici à défiger la périphrase traditionnelle « nourrisson des Muses », ce qui est renforcé par l'enjambement qui vient rompre l'unité de l'expression.

Ensuite, Hugo exprime aussi sa défiance vis-à-vis de la précision sémantique en recourant fréquemment à des mots vides de sens. Le mot *chose* est placé en à la rime dans de très nombreux poèmes, soit comme substantif, soit comme centre d'une expression indéfinie : « Peu de chose » rime avec « morose » (I, 1, p. 33), « quelque chose » avec « rose » (I, 15, p. 66), « autres choses » avec « roses » (II, 1, p. 89) « ces choses » avec « oses » (II, 25, p. 119). *Chose* occupe des places stratégiques : parfois à l'attaque du vers (I, 24, v. 8, p. 78), il vient même clore le poème II, 21 : « De l'ombre ; et quel besoin avons-nous d'autre chose ? » (p. 111) Par ailleurs, certains adjectifs doivent leur récurrence à leur imprécision, tels que *profonds*⁷. Le poète ne prend pas pour acquis la précision sémantique, mais exploite l'imprécision.

Plus encore, les connotations autonymiques trahissent la méfiance de Victor Hugo vis-à-vis du travail des lexicographes, ce qui produit des énoncés polyphoniques :

Ces trous du noir plafond qu'on nomme les étoiles (I, 10, p. 54)

Sortons du domino nommé forme oratoire (I, 26, p. 80)

Toute cette caverne

Que nous nommons Création (VI, 23, p. 379)

L'ossuaire

Que nous nommons l'humanité (VI, 17, p. 354).

[35]

La connotation autonymique met à distance le mot tel qu'il est connu. Elle souligne l'hiatus entre la forme et le sens. Une définition ou un mot nouveaux sont proposés pour remplacer le mot ou le sens ordinaire, peu éclairants.

Par cette mise à distance du connoté et du dénoté, le signifié serait-il exclu du mot, pratique radicale qui serait en conformité avec la tonalité révolutionnaire de « Réponse à un acte d'accusation » ? Les réunions de contraires ou les énumérations hétéroclites pourraient nous conduire sur cette voie du nihilisme sémantique. Par exemple, qu'il s'agisse de l'énumération « vents, ondes, arbres, flammes, / roseaux, rochers » (p. 387), ou de la série « resplendit », « flamboie », « aboie » (VI, 26, p. 402), un intrus est introduit dans la cohérence sémantique du poème « Ce que dit la bouche d'ombre »⁸. Cependant, Hugo se montre attentif à la dimension

⁷ Léon CELLIER éd., Victor HUGO, *Les Contemplations*, Paris : Garnier frères, 1969, note du deuxième poème du livre I, p. 484.

⁸ Pierre van RUTTEN, « "Ce que dit la Bouche d'Ombre" de Victor Hugo. Étude

signifiante du mot. Il le formule dans une sentence, à travers l'hypozeux « Qui délivre le mot, délivre la pensée », qui établit un rapport très étroit entre le signifié et le signifiant, dont le lien est pensé sur le mode analogique de l'âme et du corps :

Et, de même que l'homme est l'animal où vit
L'âme, clarté d'en haut par le corps possédée,
C'est que Dieu fait du mot la bête de l'idée (I, 8, p. 49).

Ainsi, le rapport du mot à la pensée est conçu sur le mode d'une relation distendue mais permanente. L'hétérogénéité de nature est rendue par le parallélisme de l'hypozeux, mais aussi par la figure de l'antithèse qui se joue à un triple niveau :

Et je mêlai, parmi les ombres débordées,
Au peuple noir des mots l'essaim blanc des idées ;
Et je dis : Pas un mot où l'idée au vol pur
Ne puisse se poser, tout humide d'azur ! (I, 7, p. 44)

Dans une antithèse entre le noir et le blanc, entre l'animal et l'humain, entre l'animé et l'inanimé, le mot n'est pas étranger à la pensée, c'est-à-dire au signifié connotatif ou dénotatif, mais le rapport qu'il entretient avec elle n'est ni défini ni définitif. C'est ainsi que s'entend l'isotopie du mouvement pour qualifier le mot :

[36]

Le mot, le terme, type on ne sait d'où venu
[...]
Montant et descendant dans notre tête sombre,
Trouvant toujours le sens comme l'eau le niveau ;
Formule des lueurs flottantes du cerveau (I, 8, pp. 48-49).

L'antithèse « montant et descendant » et le sème du mouvement commun aux trois formes participiales constituent cette isotopie qui confirme que le mot est toujours lié au sens, mais sans fixité. C'est que Victor Hugo cherche à construire de nouveaux signifiés. Il se montre favorable à des connotations subjectives pour remplacer des connotations définies socialement. C'est en ce sens que le mot peut être défini à la fois comme un *être vivant* et comme une *chose* : c'est un objet de création, et non un outil préétabli ; un « terme » dans les deux acceptions possibles, plutôt qu'un point de départ.

Aussi le travail sur le signifié se trouve-t-il au cœur de plusieurs poèmes. Méfiant vis-à-vis du lexique institué, Hugo propose de nouvelles dénominations : « Quand l'impuissance écrit, elle signe : Sagesse » (I, 26, p. 80). Le mouvement même de certains poèmes est celui d'une

stylistique », *op. cit.*, p. 227.

recherche sémantique. Dans « *Vere Novo* », les périphrases se succèdent pour exprimer les différentes dimensions du signifié recherché : « charmants petits amoureux [...] éblouissement de folles ailes blanches [...] petits morceaux blancs » (I, 12, p. 56). Retardée une nouvelle fois par une manipulation de la syntaxe, en particulier par le retardement de l'agent du verbe *voir* et par la polysyndète « s'envoler [...] et rôder [...] et courir », la dénomination est dramatisée : il s'agit des « billets doux, devenus papillons ». Trouver le mot apparaît plus généralement comme le fruit de la recherche poétique, surtout s'agissant du nom :

Révèle-moi, d'un mot de ta bouche profonde,
La grande énigme humaine et le secret du monde (I, 10, p. 53)

— Quel est ton nom ? lui dis-je. Il me dit : — La prière (VI, 1, p. 298)

Le mot fait l'objet d'un deuxième traitement, figuré cette fois-ci. L'allégorie est récurrente dans les poèmes des *Contemplations* et dans « Jeunes gens, prenez garde aux choses que vous dites » (*Toute la lyre*). Le mot apparaît souvent en effet comme un personnage à qui est conférée une existence à la fois politique et géographique. Dans le poème de *Toute la lyre*, il prend même une dimension fantastique dans la mesure où il s'affranchit de toute contrainte physique au moment de traverser l'espace.

La constante allégorisation s'explique non seulement par la réflexion énonciative qui justifie la métonymie du mot pour le locuteur, mais surtout par l'origine divine que le poète pétri de culture biblique et chrétienne et familier de l'animisme accorde au mot. « Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu » (I, 8, p. 51). Cette paraphrase du verset néotestamentaire introduit le *mot* dans l'équation par laquelle débute l'évangile de Jean. En réduisant à un rythme binaire le rythme ternaire qui a une fonction hautement symbolique de la Trinité, Hugo met en miroir Dieu et l'homme à travers l'attribut commun du langage. Aussi la profération du mot est-elle systématiquement envisagée sous l'angle du sacré⁹, avec des formules au style direct qui sont empruntées à la Bible ou qui en pastichent le style. Cette dimension performative est soulignée plusieurs fois par un dispositif binaire dans lequel une première proposition, au style direct, est suivie d'une proposition contenant l'effet de la verbalisation :

[...] J'ai dit à l'ombre : Sois !
Et l'ombre fut (I, 7, p. 42)

Nemrod dit : Guerre ! alors, du Gange à l'Illissus,
Le fer luit, le sang coule. Aimez-vous ! dit Jésus.
Et ce mot à jamais brille et se réverbère (I, 8, p. 50).

⁹ Voir Ludmila CHARLES-WURTZ, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris : Champion, 1998, pp. 323-360.

L'effet est présenté dans son immédiateté grâce aux connecteurs incolores *et* et *alors*, et grâce à l'enjambement. L'efficace du langage renouette-elle avec l'idée du poète inspiré? Certains critiques la déchiffrent du moins dans la pratique du vers croustique, qui commence par une tonique, c'est-à-dire par la mise en valeur d'un mot. Et selon la même perspective, Charles Renouvier et Léon Cellier placent le mot à l'origine de la poésie hugolienne. Cependant, soulignons que le pastiche génésiaque de la première occurrence s'inscrit dans une critique des adversaires de Victor Hugo qui lui attribuent un pouvoir divin qu'il n'a pas. C'est la raison pour laquelle le pastiche procède par antithèse, évoquant l'ombre plutôt que la lumière divine. Hugo ne prétend pas égaler Dieu : il n'atteint l'efficacité du mot que par le travail, qui lui permet de percer un mystère, celui du « chiffre énorme : DIEU » (III, 8, p. 143). En raison de ce travail, le mot constitue non pas le point de départ, mais le terme.

Ce recours à l'allégorie vient surtout souligner le pouvoir du mot, en l'associant à des verbes de mouvement :

Le mot veut, ne veut pas, accourt, fée ou bacchante,
S'offre, se donne ou fuit [...]
Il frappe, il blesse, il marque, il ressuscite, il tue (I, 8, p. 49)

[38]

Le mot devient le héros d'une épopée, par l'énumération et par l'emploi absolu des verbes transitifs. La pensée du mot s'inscrit dans une réflexion pragmatique que développe « Pleurs dans la nuit » autour des adverbes qui correspondent à autant d'attitudes : « Soyons l'immense Oui » ; « Non est un précipice » (V, 6 xvi, pp. 327-328). La toute-puissance est sous le signe du silence ou du mot bref, car l'idée de secret est centrale dans l'herméneutique hugolienne du mot, qui est celle d'un symbolisme formel.

LE SIGNIFIANT PALPITANT : LE SYMBOLISME FORMEL

Hugo est moins un inventeur qu'un animateur des mots¹⁰. Il exploite, sollicite, active les différentes facettes formelles du signifiant, graphique ou phonique. Puisque les mots sont définis comme « un troupeau de signes et de sons » (I, 8), le poète nous invite à percevoir toute la sémantique des constituants que sont les phonèmes (unités sonores) et graphèmes (unités graphiques). L'inscription du sens dans la forme constitue un symbolisme de la forme.

À la différence d'Étienne Brunet qui s'accorde à faire de l'explicite

¹⁰ Deux néologismes seulement sont enregistrés dans *Les Contemplations* par Étienne BRUNET, *Le Vocabulaire de Victor Hugo*, Champion-Slatkine, 1988.

une spécificité de la poésie hugolienne¹¹, et avec Marie-Hélène Prat, nous gageons que l'utilisation des mots repose sur une « lecture active » qui « pourrait bien être un modèle de lecture poétique »¹² en raison de la conception dynamique du mot. Cette lecture, nous la devons à la définition paradoxale du mot à la fois comme « chose » et comme « être vivant ». Ces deux directions trouvent un terrain de conciliation si l'on envisage que *vivant* renvoie à l'idée de souplesse, de changement, de dynamisme.

La répétition est la figure centrale des *Contemplations* qui autorise cette lecture active. Elle témoigne d'une position poétique dont l'enjeu est également pragmatique. Position poétique car la répétition est représentative d'un style simple revendiqué par son auteur. Ce faisant, elle permet de créer de nouvelles réalités, de passer d'un signifié à l'autre, ou d'un signifiant à l'autre. La répétition de *mot* dans le poème « Suite » provoque un effet de familiarisation qui fait accepter au lecteur l'idée d'un mot qui s'anime dans le poème, et fait passer du domaine de la fantaisie au domaine du réel, de l'allégorie à la définition. L'enjeu est également pragmatique car la répétition accompagne une *energeia* consistant à hypnotiser le lecteur, qui s'accroche à la répétition comme élément de stabilité alors qu'elle-même accompagne une transformation. La répétition crée et le sens et le texte.

Les anadiploses constituent l'une des manières d'entraîner le lecteur dans la vision hugolienne : « Amours de l'âme monstre et du monstre univers » (VI, 26, p. 402). Associée à l'énumération, la répétition syntaxico-lexicale « *Nomen, numen, lumen* » (VI, 25, p. 385) met en valeur la fécondité de l'homéoptote et illustre le principe de création par la reprise avec variation d'un seul phonème. La répétition des sons produit ainsi une logique, du sens et du texte. Polyptote et figure dérivative autour du mot *amour* entraînent à leur tour le substantif *âme* dans une attraction paronymique (II, 22, pp. 111-113).

Par ailleurs, la répétition assure une continuité entre les poèmes qui permet d'envisager *Les Contemplations* comme un poème plutôt que d'un recueil. Les enchaînements d'une pièce à l'autre se font souvent sur le mot : répétition lexicale de *hideux* entre I, 6 et I, 7 ou de *deuil* entre IV, 16 et IV, 17 ; polyptote sur le verbe *aller* entre IV, 13 et IV, 14. Dans ce dernier cas, le verbe *aller* est d'abord entendu négativement, synonyme de *disparaître* :

¹¹ « Peu de dissimulation, d'implicite. Plus de chocs et d'antithèses que de pièges et de dissimulation », *Id.*, p. 426.

¹² Marie-Hélène PRAT, « Le monde des titres dans *Les Contemplations* de Victor Hugo », dans Claude LACHET, Ed., *À plus d'un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen-âge au XX^e siècle*. Actes du Colloque (18 et 19 avril 2000), Lyon : Université Jean Moulin Lyon III, 2000, pp. 187-196.

Afin que je m'en aille et que je disparaisse (IV, 13, p. 225)

avant d'être connoté positivement, porteur sinon d'espoir, du moins d'énergie dans le poème suivant :

J'irai par la forêt, j'irai par la montagne (IV, 14, p. 226)

Le rapport entre deux poèmes est analogique à travers le polyptote du verbe *se pencher* qui réunit la fin du poème I, 24 et le début de I, 25 : la répétition assure la confusion entre les deux compléments d'objet indirect, *homme* et *livre*. Plus encore, le poème II, 1, qui se termine sur la mention métapoétique du « quatrain », est suivi d'un poème formé de quatrains, ce qui invite à une lecture continue selon laquelle un poème complète l'autre.

Les sonorités elles-mêmes ont un pouvoir poétique et une fécondité sémantique, logique voire métaphysique. Les mots « agissent en générateurs d'échos »¹³.

En guise de rimes riches et enrichies, relevons la surprenante alliance entre « bavard » et « buvard » (II, 1, p. 90) ; l'attraction paronymique est également féconde à l'intérieur d'un vers avec l'homéoptote « Ils sont ! ils vont ! » (III, 30, p. 184), tandis que la paronomase travaille à l'échelle de la strophe :

[40]

Jeunes amours, si vite épanouies

[...]

Jeunes amours, si vite évanouies (I, 11, p. 55)

De nombreux exemples de cette créativité sonore pourraient être sollicités. En voici un :

On marche, on court, on rêve, on souffre, on penche, on tombe,
On monte. Quelle est donc cette aube ? C'est la tombe (VI, 22, p. 362)

Le dernier mot est préparé non seulement par la rime d'appel, mais aussi, pour lui donner une plus grande force argumentative, par tous les mots du vers qu'il clôture : sa nasale apparaît dans « on monte » et « donc », sa dentale dans « monte » et « donc » et sa labiale dans « aube ». La logique sonore remplace la logique lexicale pour créer une logique sémantique. La réflexion d'Étienne Brunet trouve ainsi à s'appliquer à l'ensemble des mots :

Le nom propre gagne en évocation et en connotations tout ce qu'il perd en désignation et en dénotation, et [...] le son suppléée au sens, les noms étant retenus pour leur sonorité¹⁴.

La lecture poétique que propose René Bourgeois de « Demain dès

¹³ Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique IV, Écrire Hugo*, Paris : Gallimard, 1977, p. 170.

¹⁴ Étienne BRUNET, *op. cit.*, p. 309.

l'aube » peut être généralisée. Le choix des mots est motivé par le réseau que leurs sonorités instaurent : l'homophonie entre *le voile* et *la voile* ajoute le sème de la légèreté, tandis que le choix du nom propre *Harfleur* vaut moins pour sa précision référentielle que pour ses sonorités qui mettent un coup d'arrêt à « la série des sonorités fluides et douces »¹⁵ des deux vers.

Ajoutons à ce cratylisme latent le rôle que joue la forme visuelle dans la conception hugolienne du mot. Certes, les rimes des *Contemplations* ne suivent pas le principe parnassien de la rime pour l'œil¹⁶, mais le dessinateur et dramaturge tient compte à sa manière du visuel.

Les mots simples, à l'écrit, sont des groupements de lettres séparés des autres éléments par un blanc. Hugo y ajoute comme caractéristique la démarcation qu'introduit la majuscule. Sensible à la graphie, Hugo adopte aussi l'orthographe ancienne de « poème », « poète » (I, 9), utilise les petites capitales « NON », « ESPÉRANCE », « FIAT LUX » (I, 8, p. 50-51), tandis qu'il transpose la pratique dramatique des vers brisés au domaine lyrique :

Et, là, je m'écriais :

— Horace ! ô bon garçon ! (I, 13, p. 58)

Certes, les chiffres sont encore retranscrits en toutes lettres, « Charles neuf » n'est pas le « Pie X » des *Calligrammes*, mais ils constituent tout autant une nouveauté scandaleuse. La présence de purs graphèmes dans *Les Contemplations* ouvre également la voie à l'écriture visuelle des poèmes d'Apollinaire : « une F » et « ABCD » riment audacieusement avec « chef » et « débordé » (I, 7, p. 42-43). Du moins, elle se caractérise par un niveau de langue familier :

Ils en sont à l'A B C D du cœur humain

[...]

Le pluriel met une S à leurs meas culpas

[...]

Sur l'affreux chevalet des X et des Y (I, 13, pp. 60-61).

L'attention que Hugo prête à la longueur du mot témoigne plus encore de ce symbolisme de la forme. Adeptes de l'épistrochisme qui l'amène à privilégier dans un vers les monosyllabes, Hugo ordonne parfois les mots selon un critère presque uniquement arithmétique :

Où croit, monte, s'enfle et bouillonne

L'incommensurable Babel ! (VI, 23, p. 368)

¹⁵ René BOURGEOIS, « *Les Contemplations*, IV, 14 », *Recherches et travaux* n° 17, 1978, pp. 21-29, ici p. 28.

¹⁶ Pour un échantillon des rimes pour l'oreille, voir Pierre van RUTTEN, *op. cit.*, p. 226.

Les mots se suivent ici en fonction du nombre de leurs syllabes, du monosyllabe *croit* à l'adjectif de six syllabes *incommensurable*, selon une progression qui mime le mouvement dénoté.

Dans le débat entre le nominalisme (arbitraire du signe) et le cratylisme (motivation entre son et signifié), Hugo garde la souplesse du nominalisme mais trouve une nouvelle motivation au rapport entre signifié et signifiant. Il favorise les rapports associatifs qui sont virtuels, sous-jacents, et les rapports syntagmatiques qui articulent les syntagmes les uns aux autres. En même temps qu'il écrit *Les Contemplations*, l'auteur de lavis développe une herméneutique du signe. Il exploite ainsi ses initiales de poète et celles de sa maîtresse Léonie d'Aunet comme autant d'objets (chevalet, prie-Dieu etc.)¹⁷, mais la réserve encore à l'espace du dessin. Il y a là une indéniable modernité qui motive le lien entre forme et sens. Paul Claudel ira plus loin dans son *Journal*. Hugo, lui, ne va pas jusqu'à interpréter dans ses textes les phonèmes et graphèmes pour eux-mêmes, indépendamment du signifié du mot qu'ils constituent. Cependant, tous deux partagent cette même sensibilité à la matérialité, dont l'horizon est métaphysique. « Tout, jusqu'à leur regard, écoute » (I, 6, p. 40) peut être lu comme un écho annonciateur de « l'œil écoute » de Claudel.

[42]

¹⁷ Voir l'analyse que fait Georges ASCOLI du dessin de Victor Hugo qu'il reproduit, « À propos du "Rouet d'Omphale" de Victor Hugo », *Mélanges de philologie et d'histoire littéraire offerts à Edmond Huguet*, Paris : Boivin, 1940, pp. 351-362, ici pp. 353-355.