



HAL
open science

**“ Pyramide du temple, voûte du sépulcre ” : le
fonctionnement holistique de l’écriture dans
Les Contemplations**

Ilias Yocaris

► **To cite this version:**

Ilias Yocaris. “ Pyramide du temple, voûte du sépulcre ” : le fonctionnement holistique de l’écriture dans Les Contemplations. SHS Web of Conferences, 2018, 46, 10.1051/shsconf/20184606005 . hal-03522889

HAL Id: hal-03522889

<https://hal.science/hal-03522889>

Submitted on 12 Jan 2022

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.

« Pyramide du temple, voûte du sépulcre » : le fonctionnement holistique de l'écriture dans *Les Contemplations*

Ilias Yocaris

Maître de conférences HDR en littérature française, Université Nice-Sophia Antipolis

y.ilias@wanadoo.fr

Résumé. Conformément aux remarques de Victor Hugo sur sa propre technique scripturale, on peut relever dans *Les Contemplations* un grand nombre d'interactions sémantiques qui confèrent au texte une dimension holistique. Cette dimension se manifeste essentiellement à travers deux procédés discursifs : des projections sémantiques multidirectionnelles et des effets de solidarité d'échelle très variés. Un tel *modus operandi* est le fruit d'une stratégie auctoriale mûrement réfléchie, visant à accroître le potentiel investigateur de la langue littéraire pour la rendre apte à inscrire l'infini (objet de la contemplation du poète) dans un espace fictif et textuel fini.

Abstract. « "Pyramide du Temple, Voûte du Sépulcre" : a Holistic Approach of Victor Hugo's *The Contemplations* ». In accordance with Victor Hugo's remarks on his own writing technique, one can observe when reading *The Contemplations* a large number of semantic interactions that give to the text a holistic dimension. This dimension manifests itself mainly through two discursive processes : multidirectional semantic projections and scale analogies of all kinds. Such a *modus operandi* is the fruit of a well-considered authorial strategy which is aimed to increase the cognitive potential of literary language, thus making it capable of inscribing infinity (an object of contemplation for the poet) in a fictitious and verbal space that is finite.

0 Remarques introductives

Notre étude se situe dans la lignée d'une longue série de travaux² portant sur la « dynamique superpositionnelle » (Groupe μ 2015 : 246) liée à l'émergence du sens dans le discours littéraire. En effet, la mouvante complexité sémiotique des œuvres d'art verbales amène tout naturellement l'analyste à privilégier « une perspective processuelle que le statisme du signe saussurien et de la sémantique structurale ne peuvent prendre en charge » (Siblot 2001 : 196) : pour restituer adéquatement la signification de certaines composantes textuelles, il faut prendre en compte un grand nombre de paramètres liés à l'« environnement phrastique, textuel, interdiscursif, contextuel, communicationnel au sein duquel l'actualisation produit le sens enregistré » (Siblot 2007 : 37-38). Il s'esquisse ainsi une démarche d'analyse textuelle

résolument holistique, axée sur le principe que « le global détermine le local » (Rastier 2001 : 114). Afin de mettre concrètement en évidence toutes les implications de sa mise en œuvre, nous nous proposons de travailler sur *Les Contemplations* (1856 ; désormais C). Il importe pour commencer d'expliquer ce qui a motivé notre choix.

Les C sont un texte qui appelle par définition une approche sémiostylistique processuelle, dans la mesure où il illustre à la perfection la dimension holistique de l'écriture hugolienne. En quoi consiste cette dimension ? Chez Hugo, « le texte [devient] l'unité fondamentale de lecture » (Riffaterre 1985 : 39), puisque c'est avant tout sa configuration globale qui détermine le sens de chaque composante discursive. De façon symptomatique, Hugo insiste ainsi sur le fait que son ouvrage forme un tout, dont les différents constituants sont solidaires : « *Les Contemplations* sont un livre qu'il faut lire tout entier pour le comprendre. [...] Le premier vers n'a son sens complet qu'après qu'on a lu le dernier. Ce poème est une pyramide au dehors, une voûte au-dedans : pyramide du temple, voûte du sépulcre. Or, dans des édifices de ce genre, voûte et pyramide, toutes les pierres se tiennent³ ». Pour tout dire, les C offrent donc au regard du lecteur « une composition d'éléments interdépendants » (Schulman 1999 : 50). Comme on va le montrer, cette interdépendance va même au-delà du recueil envisagé en tant qu'entité close sur elle-même et autonome. Certes, la configuration globale des C fonctionne comme un interprétant peircien produisant « des signes à partir d'éléments linguistiques qui autrement seraient dépourvus de sens » (Riffaterre 1983 : 12). Toutefois, le sens des différentes unités discursives de détail dépend en même temps d'une série d'interactions avec l'espace (inter/para)textuel qui les englobe et/ou l'entour pragmatique de référence, qui fonctionnent eux aussi comme des interprétants⁴. En effet, pour évaluer la portée sémantique du texte hugolien, on doit aussi penser l'interaction de ses composantes de base avec : (i) les ouvrages auxquels il se réfère implicitement, dans le cadre d'une « polémique cachée » qui lui confère une dimension dialogique⁵ ; (ii) des données d'ordre paratextuel qui orientent sa lecture, en contribuant à mettre au jour sa dimension à la fois autoréflexive et autodialogique ; (iii) des points saillants de son entour pragmatique liés au parcours biographique de Victor Hugo, à sa vision du monde et de l'histoire, aux stratégies communicationnelles et argumentatives implicitement mises en œuvre dans les C etc. On voit dès lors émerger un système de renvois sémantiques multidirectionnels si complexe qu'il rend inopérante toute approche réductionniste de l'ouvrage hugolien : sa description sera l'enjeu des pages qui suivent.

1 « Le noir réseau du sort » : un dispositif textuel multirelationnel

Pour des raisons qui apparaîtront un peu plus loin, Victor Hugo (envisagé en tant qu'auteur impliqué des C⁶) met en place dans son ouvrage un réseau de « *multi-relations*, aptes chacune à unir plusieurs éléments » (Ricardou 1978 : 222 ; italiques de Ricardou). Qu'est-ce que cela implique concrètement ? Comme bon nombre de textes qui font un emploi « poétique » du langage⁷, le recueil hugolien est « sur-structuré » (cf. Aroui 1996 : 9-10, 12) : le message qu'il véhicule est soumis aux structures linguistiques à la fois « en tant que système autonome de signification et en tant que manifestation d'un langage naturel » (Klinkenberg 1990 : 74). Dès lors, le choix de ses différentes composantes est fréquemment motivé par des effets de surdétermination⁸ réduisant au maximum la part de hasard dans la création poétique : comme on le verra, ceci correspond à une stratégie référentielle et stylistique directement liée à la vision du monde hugolienne. Pour bien mettre en évidence cette stratégie, nous nous attacherons à analyser dans un premier temps les principaux procédés visant à rendre certaines unités discursives « textuellement indispensables » (Simon 2012 : 70).

1.1 Effets de dialogisme et d'autodialogisme

Le sens de certaines unités discursives observables dans les *C* ne peut être compris que si l'on prend en considération leur interaction dialogique avec d'autres passages du recueil, voire d'autres textes hugoliens. On en veut pour preuve tel extrait des « Oiseaux » (I, 18) : dans cet extrait, le poète, qui se promène dans un cimetière, s'en prend à des moineaux fort impertinents qui le traitent, comble de l'ironie, de « vieux classique » !

(1) C'était l'éternité que taquine l'instant.
Ils allaient et venaient, chantant, volant, sautant,
Égratignant la mort de leurs griffes pointues,
Lissant leur bec au nez lugubre des statues,
Beccquant les tombeaux, ces grains mystérieux.
Je pris ces tapageurs ailés au sérieux ;
Je criai : — Paix aux morts ! vous êtes des harpies.
— Nous sommes des moineaux, me dirent ces impies.
— Silence ! allez-vous-en ! repris-je, peu clément.
Ils s'enfuirent ; j'étais le plus fort. Seulement,
Un d'eux resta derrière, et, pour toute musique,
Dressa la queue, et dit : — Quel est ce vieux classique ? (C, 87)

Bien entendu, la description des moineaux donne lieu à un effet de dialogisme intertextuel qui modifie d'emblée sa portée sémantique : irrévérencieux à souhait, les « tapageurs ailés » incarnent évidemment l'esthétique romantique de la conjonction des contraires et du mélange des genres, telle qu'elle avait été esquissée dès 1827 dans la préface de *Cromwell*... C'est à la lumière de ce rapprochement qu'il faut lire le dernier vers de (1). En effet, compte tenu de la dimension métatextuelle du passage⁹, la formule « dressa la queue » actualise avantageusement les sèmes localement afférents /érection/, /excitation érotique/ : Hugo ne se prive jamais d'associer dans ses œuvres l'amour romantique au désir sexuel, en mettant en scène des héros dotés (comme on peut aisément le deviner) d'attributs phalliques imposants¹⁰ ! Dès lors, on comprend mieux la signification de telle formule visant explicitement les tenants du classicisme dans « Quelques mots à un autre » (I, 26) :

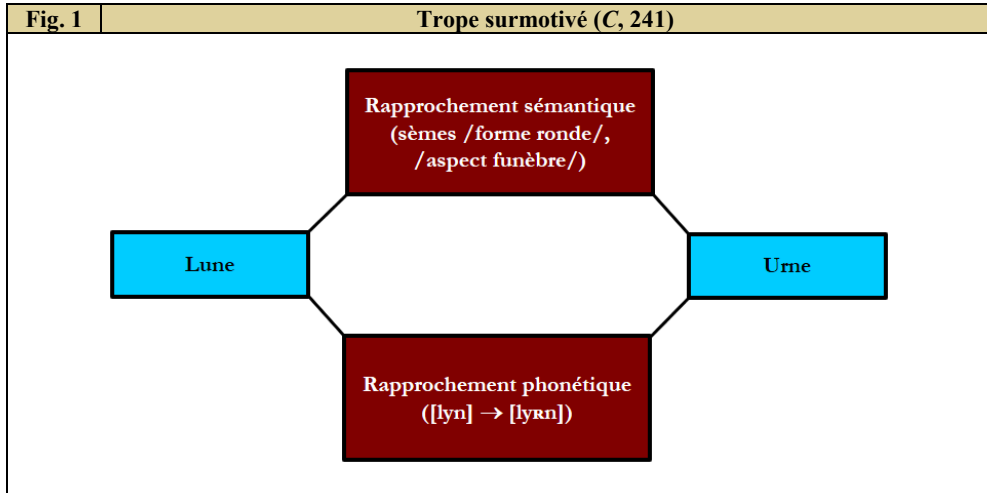
(2) Quand l'impuissance écrit, elle signe : Sagesse. (C, 102)

En raison de l'interaction (auto)dialogique de (2) avec (1) et ses prolongements intertextuels, le mot « impuissance » se teinte ici de connotations érotiques qui émergent dans le cadre d'un rapprochement métaphorique implicitement polémique : ne pouvant s'adonner à l'amour physique, les tenants du classicisme sont en fait incapables de créer, d'*enfanter* quoi que ce soit de nouveau...

1.2 Tropes surmotivés

Il y a trope surmotivé lorsque l'imageant et l'imagé sont simultanément reliés par plusieurs connexions analogiques différentes qui se superposent. L'exemple le plus simple de trope surmotivé dans les *C* est fourni dans « Magnitudo parvi » (III, 30) :

(3) Ceux dont les yeux pensifs contemplant la nature
Voyaient l'urne d'en haut, vague rondeur obscure,
Se pencher dans les cieux (C, 241)

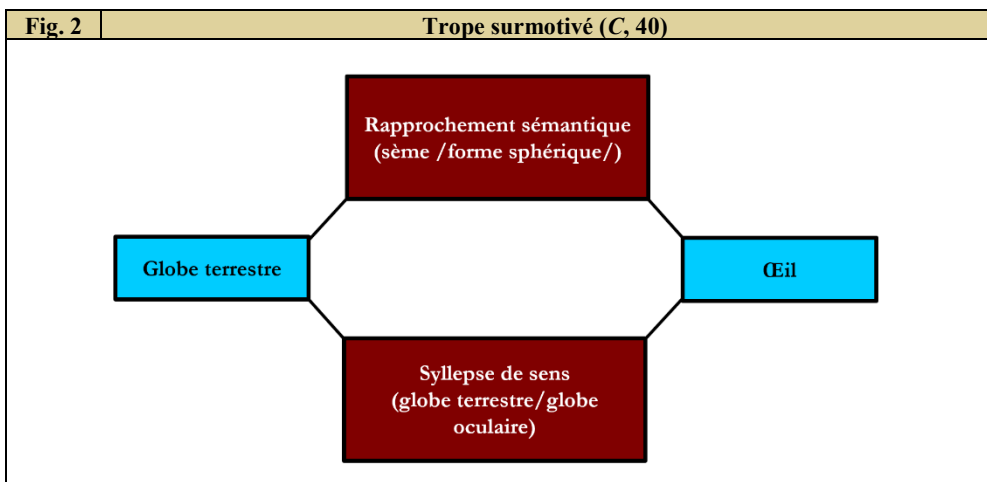


Ici, la métaphore *in absentia* [lune ↔ urne] est manifestement surmotivée, puisque l’imageant et l’imagé sont reliés à la fois (cf. fig. 1) : ① par un rapprochement sémantique reposant sur les sèmes communs /forme ronde/, /aspect funèbre/ (comme le suggère la formule « vague rondeur obscure ») ; ② par un rapprochement phonétique, la paronomase [lyn] → [lyRn].

Comme on le voit, le recours à des énoncés tropiques de ce genre (récurrents dans les C) permet à Hugo d’orienter formellement le processus de création poétique, en déployant des images verbales « à lointaines polarités » (Linarès 2007 : 191) qui sont sélectionnées *en toute logique textuelle* malgré leur apparente incongruité sémantique... Ainsi, dans « Le firmament est plein... » (I, 4), on est confrontés à la métaphore qui suit :

(4) Le soir vient ; et le globe à son tour s’éblouit,
 Devient un œil énorme et regarde la nuit (C, 40)

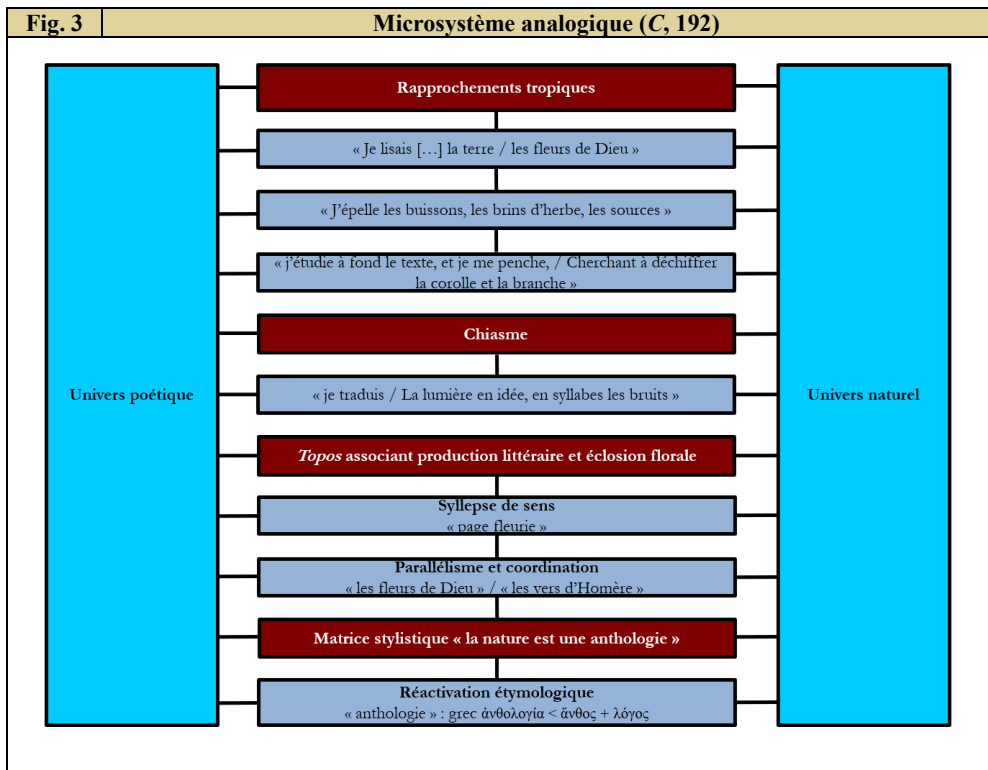
Bien entendu (cf. fig. 2), il s’agit là encore d’un trope surmotivé : cette métamorphose fantastique découle tout simplement d’une syllepse de sens implicite portant sur le mot « globe » (globe terrestre/globe oculaire).



1.3 Microsystèmes analogiques

Les dispositifs multirelationnels mis en place pour créer un trope surmotivé peuvent voir leur portée élargie : en effet, Hugo les utilise aussi pour articuler différents domaines isotopiques a priori sans rapport entre eux, en les rapprochant par le biais d'une série de procédés stylistiques convergents. On obtient dans ce cas de figure des microsystèmes analogiques comme celui qui émerge dans « Je lisais... » (III, 8) :

(5) Je lisais. Que lisais-je ? Oh ! le vieux livre austère,
 Le poème éternel ! — La Bible ? — Non, la terre.
 Platon, tous les matins, quand revit le ciel bleu,
 Lisait les vers d'Homère, et moi les fleurs de Dieu.
 J'épelle les buissons, les brins d'herbe, les sources ;
 Et je n'ai pas besoin d'emporter dans mes courses
 Mon livre sous mon bras, car je l'ai sous mes pieds.
 Je m'en vais devant moi dans les lieux non frayés,
 Et j'étudie à fond le texte, et je me penche,
 Cherchant à déchiffrer la corolle et la branche.
 Donc, courbé, — c'est ainsi qu'en marchant je traduis
 La lumière en idée, en syllabes les bruits, —
 J'étais en train de lire un champ, page fleurie. (C, 192)



La nature se présente ici comme un texte poétique, un « poème éternel » écrit dans une langue étrangère que le sujet lyrique doit apprendre à traduire. La consubstantialité entre univers poétique et univers naturel est mise en évidence (cf. fig. 3) par un agencement multirelationnel reposant sur :

① Des tropes appropriés (« Je lisais [...] la terre / les fleurs de Dieu », « J'épelle les buissons, les brins d'herbe, les sources », « j'étudie à fond le texte, et je me penche, / Cherchant à déchiffrer la corolle et la branche » etc.).

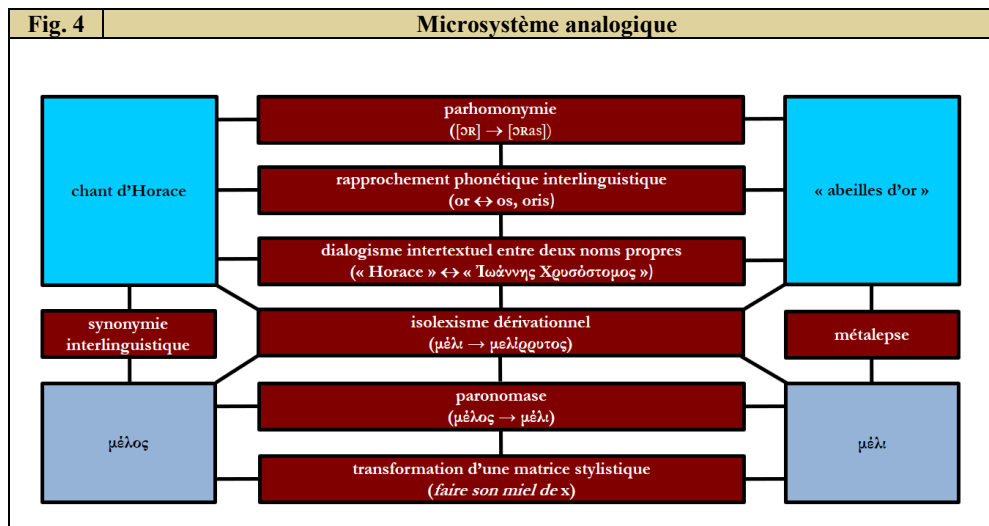
② Le chiasme « je traduis / La lumière [a] en idée [b], en syllabes [b] les bruits [a] », suggérant qu'il y a un échange de propriétés entre nature et poésie.

③ Le *topos* qui consiste à associer production littéraire et éclosion florale. Ce *topos* se manifeste : (i) à travers la syllepse de sens « page fleurie », qui renvoie simultanément à l'isotopie textuelle (« page écrite dans un style pittoresque ») et l'isotopie végétale ; (ii) à travers le parallélisme « les fleurs de Dieu » / « les vers d'Homère », renforcé par la coordination. De toute évidence, (i) et (ii) découlent de la matrice stylistique *la nature est une anthologie*¹¹, le mot anthologie (issu du grec ἀνθολογία) désignant étymologiquement un recueil de pièces de vers choisis, mais aussi l'action de cueillir des fleurs : érudit de très haut vol, Hugo n'ignore certainement pas qu'il est issu de ἄθος, la fleur, et λόγος, le discours...

Autre exemple de micro-système analogique : dans « Les Mages » (VI, 23), on évoque

(6) Horace, dont les lèvres

Font venir des abeilles d'or (C, 483)



Or, comme le souligne Ludmila Charles-Wurtz¹², le rapprochement entre le chant d'Horace et les « abeilles d'or » est surdéterminé par une paronomase implicite en grec, à savoir l'enchaînement [μέλος (le chant lyrique) → μέλι (le miel, lié par métalepse implicite aux abeilles)]. En outre (cf. fig. 4), le trope est également surmotivé par un grand nombre de procédés stylistiques qui convergent tous dans la même direction :

① Une parhomonymie implicite ([OR] → [ORAS]).

② Un rapprochement phonétique implicite entre le mot français « or » et le mot latin « os » (= bouche, « oris » au génitif).

③ Une référence implicite au nom propre « Jean Chrysostome » (Ἰωάννης Χρυσόστομος, littéralement « Jean Bouche d'Or ») : Chrysostome était un des trois pères de l'Église Orthodoxe, célèbre (au même titre qu'Horace) pour son éloquence. L'interaction dialogique implicite entre « lèvres [d'Horace] » et « Jean Chrysostome » amène, là encore en toute logique textuelle, l'image des « abeilles d'or ».

④ L'isolexisme dérivationnel implicite μέλι → μελίρροτος¹³, ce dernier mot désignant un orateur mellifluent (comme l'étaient justement Horace et Chrysostome)

⑤ La transformation d'une matrice stylistique implicite : si Horace attire les abeilles, c'est que celles-ci *font leur miel* de ses propos...

1.4 Macrosystèmes analogiques

On trouve dans le texte hugolien une quantité non négligeable de macrosystèmes analogiques reposant sur des transferts d'analogies, et dont la forme la plus simple est fournie par le dispositif suivant : si A est rapproché de B et B de C, alors A sera aussi rapproché de C. Pour étudier ces macrosystèmes, on peut partir du parallélisme esquissé en (5) entre les fleurs d'un champ et la page d'un livre. L'enchaînement analogique fleur/texte entre visiblement en résonance avec l'enchaînement fleur/étoile, récurrent dans C¹⁴ :

(7a) L'étoile aux cieux, ainsi qu'une fleur de lumière,
Ouvre et fait rayonner sa splendide fraîcheur. (II, 26, « Crépuscule », C, 160)

(7b) Ne verrons-nous jamais sous ces grandes haleines
D'autres fleurs de lumière éclore dans les plaines
De l'éternel avril ? (VI, 9, « À la fenêtre pendant la nuit », C, 441)

(7c) Des soleils ont jailli, fleurs de flamme, et sans nombre (VI, 17, « Dolor », C, 464)

De ce fait, on obtient en toute logique formelle à la fin des C le rapprochement texte/étoile, quand le poète dédie son livre à sa défunte enfant :

(8) Prends ce livre ; et dis-toi : Ceci vient du vivant
Que nous avons laissé derrière nous, rêvant. [...]
Et que, sous ton regard éblouissant et sombre,
Chaque page s'en aille en étoiles dans l'ombre ! (VI, « À celle qui est restée en France », C, 544-545)

Bien entendu, les dispositifs analogiques de ce genre prolifèrent dans tous les sens, et finissent par investir de proche en proche l'espace textuel des C dans sa quasi-totalité. Ainsi par exemple l'association texte/étoile, redoublée ailleurs dans le recueil, côtoie l'association étoile/regard :

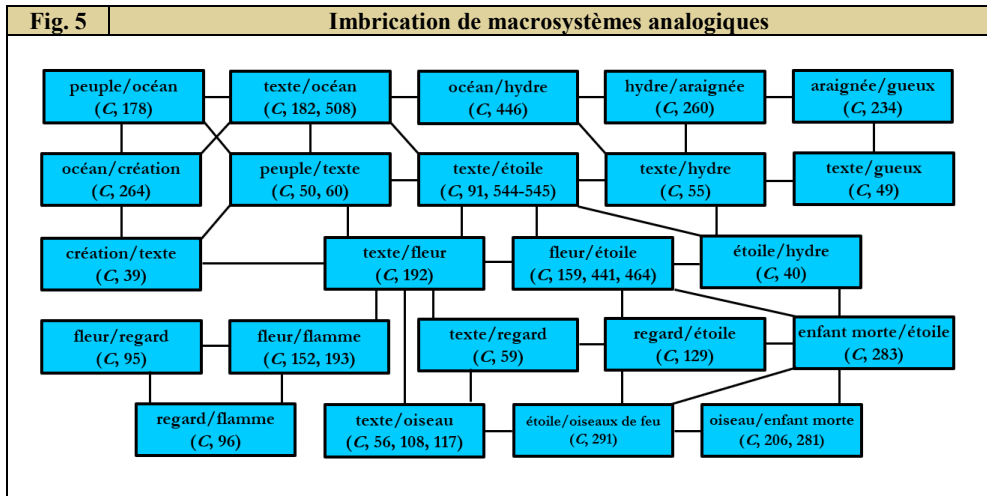
(9) Et l'auréole d'or de tes vers radieux
Brille autour de mon nom comme un cercle d'étoiles (I, 20, « À un poète aveugle », C, 91)

(10) Tu me regardais, dans ma nuit,
Avec ton beau regard d'étoile,
Qui m'éblouit (II, 10, C, 129, « Mon bras pressait ta taille... »)

Dès lors, on voit également émerger dans les C l'association texte/regard :

(11) Tel mot est un sourire, et tel autre un regard (I, 8, « Suite », C, 59)

On l'aura compris, ce processus se poursuit sans fin : en témoigne la figure 5, où nous avons reproduit à titre purement indicatif une petite partie des macrosystèmes analogiques qu'il permet d'imbriquer. Quelle est sa signification ? Il permet en fait d'*inscrire l'infini dans un espace fini*¹⁵, en faisant du poète un Demiurge omniscient et omnipuissant qui crée des « affinités électives¹⁶ » entre les différentes composantes de son recueil (cf. 1.6). De façon plus prosaïque, il transforme en même temps le texte hugolien en une machine à fabriquer des tropes, une combinatoire géante dont la mise en place trahit une vision de la poésie bien plus formaliste qu'elle n'en a l'air...



1.5 Montages discursifs

Poussée jusqu'à ses limites les plus extrêmes, la logique qui préside à l'élaboration de cette combinatoire produit d'authentiques montages discursifs, qui créent un effet d'illusion référentielle très puissant alors qu'ils sont issus d'agencements purement formels : souvent, dans les textes hugoliens, « le réel est calqué sur les mots, non les mots sur le réel » (Riffaterre 1967 : 190). On en veut pour preuve le poème « Je payai le pêcheur... » (V, 22), où l'on évoque la lutte entre le sujet lyrique et... un crabe qui essaie de le mordre :

(12) Je payai le pêcheur qui passa son chemin,
 Et je pris cette bête horrible dans ma main ;
 C'était un être obscur comme l'onde en apporte,
 Qui, plus grand, serait hydre, et, plus petit, cloporte ;
 Sans forme, comme l'ombre, et, comme Dieu, sans nom.
 Il ouvrait une bouche affreuse, un noir moignon
 Sortait de son écaille ; il tâchait de me mordre ;
 Dieu, dans l'immensité formidable de l'ordre,
 Donne une place sombre à ces spectres hideux.
 Il tâchait de me mordre, et nous luttions tous deux ;
 Ses dents cherchaient mes doigts qu'effrayait leur approche ;
 L'homme qui me l'avait vendu tourna la roche ;
 Comme il disparaissait, le crabe me mordit ;
 Je lui dis : — Vis ! et sois béni, pauvre maudit !
 Et je le rejetai dans la vague profonde,
 Afin qu'il allât dire à l'océan qui gronde,
 Et qui sert au soleil de vase baptismal,
 Que l'homme rend le bien au monstre pour le mal. (C, 373)

Ce poème met au jour de façon éclatante la dimension holistique de l'écriture hugolienne. Comme on va le voir, le sens des différentes unités discursives qui le composent ne peut être établi que si l'on prend en considération : (i) leur interaction avec l'ensemble des C ; (ii) la stratégie communicationnelle déployée par Victor Hugo pour se positionner en tant que poète métaphysique qui scrute le gouffre¹⁷ et sert d'intermédiaire entre Dieu et les hommes, tout en défendant l'esthétique romantique du mélange des genres. Le crabe devient en effet dans ce contexte un emblème du gouffre dont il est issu (les profondeurs océaniques) et de ses

attributs : de même que le gouffre, il apparaît comme un « objet flou » irréductible à toute catégorisation univoque (un « être obscur » qui conjoint le matériel et l'immatériel, l'horrible et le sublime, l'infiniment petit et l'infiniment grand, le naturel et le surnaturel, le maritime et le terrestre, le réel et le mythologique...) ; il est issu du monde énigmatique des bas-fonds sous-marins, où il occupe une « place sombre » ; il est à la fois informe et innommable, à l'instar de Dieu lui-même ; enfin, il ouvre une « bouche affreuse » qui constitue l'équivalent de la « bouche tombeau » (VI, 3, « Un spectre m'attendait... », C, 402). Pour tout dire, il se présente comme une allégorie de tout ce qui échappe aux catégories esthético-ontologiques héritées du classicisme littéraire et du rationalisme cartésien, et sa description traduit un questionnement typiquement hugolien sur « les limites de notre capacité d'appréhension de l'étranger, de l'indéterminé, de l'hétérogène ou du mouvant » (Wulf 2005 : 185). Dès lors, sa lutte avec l'énonciateur du poème acquiert elle aussi une dimension fortement allégorique : en rejetant le crabe dans l'eau, le poète essaie symboliquement d'éloigner de lui ce je-ne-sais-quoi qui l'attire irrésistiblement au fond de l'abîme et menace de détruire son identité.

C'est uniquement au sein de cet environnement verbal et pragmatique que l'on peut saisir les différentes nuances sémantiques des notations portant sur le crabe : la description de celui-ci ne saurait faire l'objet d'une approche réductionniste, parce qu'elle relève en somme d'un assemblage verbal purement idiolectal qui résume tout le parcours conceptuel de Victor Hugo et met en jeu simultanément plusieurs extraits différents des *C* qui se répondent à distance. En tant que créature issue du gouffre, le crabe est présenté comme un « être obscur ». Or, à ce titre, il devient l'équivalent de « l'être sombre » qui dévoile au poète les arcanes de l'univers métaphysique dans « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, 26, C, 507)¹⁸. Cette créature étant un « spectre » (*ibid.*), le crabe et ses semblables seront assimilés eux aussi à des « spectres hideux », par transfert d'analogie.... Par ailleurs, le spectre est désigné par la formule « la bouche d'ombre » ; le crabe étant de son côté « [s]ans forme, comme l'ombre », le poète va nécessairement se focaliser sur sa bouche en vertu là encore d'un transfert d'analogie. Dans le même ordre d'idées, c'est tout sauf un hasard si l'on évoque l'« écaille » du crustacé... D'un strict point de vue ichtyologique, le mot, utilisé au singulier, désigne en fait la carapace du crabe¹⁹, mais ce n'est pas cela qui explique son apparition ! Celle-ci obéit en fait à une logique combinatoire purement poétique, qui rend son choix contraint : il est en fait dicté par la description des bas-fonds de l'Univers²⁰, gangrénés par le Mal sous toutes ses formes.

(13) Dans cette plénitude horrible qu'on croit vide,
Le mal, qui par la chair, hélas ! vous asservit,
Dégorge une vapeur monstrueuse qui vit !
Là, sombre et s'engloutit, dans des flots de désastres,
L'hydre Univers tordant son corps écaillé d'astres ;
Là, tout flotte et s'en va dans un naufrage obscur ;
Dans ce gouffre sans bord, sans soupirail, sans mur,
De tout ce qui vécut pleut sans cesse la cendre (« Ce que dit la bouche d'ombre », C, 513)

On relève ici l'image de « [l]'hydre Univers au corps écaillé d'astres », qui entre évidemment en résonance avec la description du crabe : si en (12) ce dernier est l'équivalent d'une hydre (« plus grand, [il] serait hydre ») et que l'hydre a le corps couvert d'écailles, l'image du crabe sera elle aussi associée à celle de l'écaille, *c'était écrit* pour ainsi dire... Du reste, le même mécanisme explique pourquoi le crabe disparaît *in fine* « dans la vague profonde » : il est l'équivalent de « l'hydre Univers » qui « sombre et s'engloutit, dans des flots de désastres ». Enfin, *last but not least*, le crabe est qualifié de « monstre » puisqu'il est l'incarnation même de la « vapeur monstrueuse » qui vit au fond des ténèbres²¹. Comme on le voit, par conséquent, (12) est le fruit d'un montage discursif découlant d'une synergie textuelle *non descriptible dans un cadre réductionniste* : en effet (et pour s'en tenir aux rapprochements les plus évidents), elle repose sur un grand nombre d'interférences

référentielles et sémantiques entre « Je payai le pêcheur... » et « Ce que dit la bouche d'ombre ».

1.6 *Anankè* métaphysique, *anankè* textuelle : un « réseau de choses nécessaires »

Le déploiement de l'écriture poétique dans les *C* ne se fait donc pas de façon aléatoire : le recueil est sous-tendu par une armature formelle qui soude étroitement entre elles ses différentes composantes, les relie à distance et leur confère toutes sortes de sursignifications. Or, un tel *modus operandi* est le fruit d'une stratégie discursive délibérée, « suppos[ant] que le texte soit envisagé comme le lieu où se construit une image du locuteur qui influencera la lecture du poème » (Gardes-Tamine & Monte 2007 : s. p.). Comme on va le montrer, Hugo cherche à faire de son ouvrage un équivalent de la Création divine : le sujet lyrique mis en scène dans les *C* se présente implicitement comme un Demiurge²² contrôlant à distance l'univers scriptural qu'il a engendré à partir d'un projet préconçu, analogue de la Providence chrétienne...

Dieu est, aux yeux d'Hugo, une entité qui oriente constitutivement le cours des événements dans le monde qui nous entoure, en fonction d'un dessein secret qui les relie entre eux sans que l'homme puisse le mettre au jour — alors qu'il devine pourtant son existence :

(14) Captifs sous le réseau des choses nécessaires
Nous sentons se lier des fils à nos misères
Dans les immensités. (VI, 6, « Pleurs dans la nuit », *C*, 409)

Le monde n'est donc pas (et ne saurait être) gouverné par le hasard, puisque Dieu poursuit un « but qu'ici-bas tout révèle » (« Pleurs dans la nuit », *C*, 426) : si l'homme n'arrive pas à comprendre quel est l'objectif ainsi visé, c'est que la stratégie divine est par définition trop complexe et le dépasse²³. Bref, Dieu incarne ce qui est *nécessaire* par opposition à ce qui est — en apparence — fortuit, ce qu'on appelle dans la préface de *Notre-Dame de Paris* l'*anankè* (du grec ἀνάγκη, « nécessité »²⁴).

Or, les dispositifs multirelationnels déployés dans *C* ne sont rien d'autre qu'un équivalent métaphorique du « réseau [de] choses nécessaires » qui sous-tendrait ainsi le monde où nous vivons... Pour tout dire, l'*anankè* métaphysique se double d'une *anankè* textuelle, puisque les différentes composantes du recueil hugolien sont surdéterminées et échappent dès lors à toute contingence²⁵. Le poète se substitue en fait à Dieu, puisque sa démarche revient à motiver *de façon invisible au profane* des éléments textuels dont le choix semblait fortuit : confronté à des textes comme (5), (6) ou (12), un lecteur ordinaire ne réalise pas qu'ils découlent d'agencements stylistiques cryptiques, totalement inaccessibles aux non initiés. Dès lors, ces agencements deviennent l'équivalent des « fils invisibles de l'être²⁶ », censés orienter à notre insu le cours des événements dans un monde régi par la Providence divine ! En termes techniques, les dispositifs multirelationnels observables dans les *C* ont donc une dimension exemplificatoire²⁷, puisqu'ils confèrent au texte hugolien un fonctionnement iconique : la complexité des connexions reliant ses différents constituants est si parfaitement maîtrisée qu'elle contribue à mettre en relief le prédicat goodmanien /organisation réticulaire/ ; de ce fait, elle permet de diagrammatiser le fonctionnement d'un monde possible où le hasard aurait été « vaincu mot par mot » (Mallarmé 2003 : 234).

On comprend mieux dès lors pourquoi les *C* regorgent de formules qui actualisent les sèmes isotopants /intersection/, /intrication/, /entrecroisement/, /ramification/ :

(15a) Plaines où les sillons croisent leur mille raies (II, 6, « L'âme en fleur », *C*, 122)

(15b) Nous la sentons [l'Éternité] [...] tordre ses mille nœuds

[...]

Tremblants, nous la voyons croiser dans nos prunelles,
Ses fils vertigineux. (« Pleurs dans la nuit », C, 430)

(15c) Quels nids avez-vous vus, noirs comme des abîmes,
Sur ces rameaux noueux ? [*les rameaux de l'« arbre Éternité »*] (« Pleurs dans la nuit », C, 431)

(15d) Le noir réseau du sort trouble nos yeux sinistres ; (*ibid.*)

(15e) L'arbre prodigieux croise, agrandit, transforme,
Et mêle aux cieus profonds, comme une gerbe énorme,
Ses ténébreux rameaux. (VI, 9, « À la fenêtre pendant la nuit », C, 443)

(15f) Viens, si tu l'oses !
Regarde dans ce puits morne et vertigineux,
De la création compte les sombres nœuds (VI, 26, « Ce que dit la bouche d'ombre » C, 515)

Toutes ces notations ne portent pas uniquement sur la vision hugolienne de l'univers : elles apparaissent aussi en contexte comme autant d'instructions interprétatives métatextuelles, attirant l'attention du lecteur averti sur les réseaux morphosémantiques qui structurent en profondeur le texte des *C* ! Bien entendu, les sèmes /invisibilité/ et /dissimulation/ (actualisés par « noir », « ténébreux » et « sombres ») se voient ainsi associés non seulement à l'isotopie métaphysique, mais aussi à l'isotopie scripturale : les mises en abyme de ce genre sont par définition des notations ésotériques, destinées aux seuls initiés...

2 La « palpitation du tout prodigieux » : holisme ontologique, holisme scriptural

2.1 Le poète face à Pan : une vision holistique de la nature

Tout au long des *C*, Hugo met en avant une vision holistique de la nature, perçue comme une totalité insécable englobant à la fois les animés et les inanimés. On en veut pour preuve les textes (16a) et (16b), qui résument parfaitement la *Weltanschauung* poétique de l'auteur des *Misérables* :

(16a) Qu'on sente frissonner dans toute la nature,
Sous la feuille des nids, au seuil blanc des maisons,
Dans l'obscur tremblement des profonds horizons,
Un vaste emportement d'aimer, dans l'herbe verte,
Dans l'antre, dans l'étang, dans la clairière ouverte,
D'aimer sans fin, d'aimer toujours, d'aimer encor,
Sous la sérénité des sombres astres d'or !
Faites tressaillir l'air, le flot, l'aile, la bouche,
Ô palpitations du grand amour farouche !
Qu'on sente le baiser de l'être illimité !
Et, paix, vertu, bonheur, espérance, bonté,
Ô fruits divins, tombez des branches éternelles ! (V, 17, « Mugitusque boum » ; C, 364-365)

(16b) L'Océan respandit sous sa vaste nuée.
L'onde, de son combat sans fin exténuée,
S'assoupit, et, laissant l'écueil se reposer,
Fait de toute la rive un immense baiser.
On dirait qu'en tous lieux, en même temps, la vie
Dissout le mal, le deuil, l'hiver, la nuit, l'envie,

Et que le mort couché dit au vivant debout :
Aime ! et qu'une âme obscure, épanouie en tout,
Avance doucement sa bouche vers nos lèvres.
L'être, éteignant dans l'ombre et l'extase ses fièvres,
Ouvrant ses flancs, ses seins, ses yeux, ses cœurs épars,
Dans ses pores profonds reçoit de toutes parts
La pénétration de la sève sacrée.
La grande paix d'en haut vient comme une marée.
Le brin d'herbe palpite aux fentes du pavé ;
Et l'âme a chaud. On sent que le nid est couvé.
L'infini semble plein d'un frisson de feuillée.
On croit être à cette heure où la terre éveillée
Entend le bruit que fait l'ouverture du jour,
Le premier pas du vent, du travail, de l'amour,
De l'homme, et le verrou de la porte sonore,
Et le hennissement du blanc cheval aurore. (VI, 10, « Éclaircie », C, 445)

Ces passages sont très révélateurs. En effet, on constate qu'Hugo perçoit la nature dans son ensemble comme un seul « être », vivant et doté de « cœurs épars ». Au sein de cet « être », on voit fusionner l'humain, l'animal, le végétal et le minéral : l'intrication de ses différentes composantes est verbalisée par l'image du coït cosmique (« un immense baiser », « une âme [...] / Avance doucement sa bouche vers nos lèvres », « La pénétration de la sève sacrée »). L'élan vital qui anime le monde, cette « âme obscure, épanouie en tout », serait insufflé par Dieu, d'où la récurrence du sème isotopant /oscillation/ (« frissonner », « obscur tremblement », « tressaillir », « palpitations », « frisson », voire « marée »). En effet, comme le souligne M. Riffaterre (1963 : 237, 1967 : 189), les isotopies du frissonnement et de l'oscillation sont systématiquement rattachées dans les textes hugoliens à celle du surnaturel : dans *Promontorium somnii* (II), on évoquera ainsi le « va-et-vient imperturbable du surnaturel dans la nature ». L'animisme holistique mis en avant dans les *C* constitue un enjeu scriptural majeur, c'est pourquoi les poètes seront définis dans « Les Mages » comme « [C]eux que Pan formidable enivre » (C, 478) : que signifie cette formule cryptique ? Pan est à la fois le dieu de la fécondité (représenté par un satyre) et une incarnation de l'univers perçu comme une totalité insécable, puisque le nom propre Πάν est en grec un homonyme du nom commun πᾶν (« tout »)²⁸. À ce titre, le NP « Pan » actualise simultanément dans ce contexte : (i) les sèmes /érotisation/, /désir transgressif/ (les satyres étant comme on le sait des créatures fort impudiques qui ne reculaient devant aucun méfait pour satisfaire leurs pulsions érotiques) ; (ii) le sème /totalisation/ (lié au rapprochement parétymologique entre Πάν et πᾶν)²⁹.

2.2 Une écriture Pan-sémiotique

Or, conformément à la stratégie consistant à faire du poète et de son recueil l'équivalent de Dieu et de la Création³⁰, on voit se développer dans les *C* une série de résonances holistiques qui confèrent à l'ouvrage une dimension pansémiotique (« Pan-sémiotique » serait la formule la plus appropriée !). En effet, comme on l'a vu, la mise en place d'agencements multirelationnels donne lieu à un grand nombre de synergies stylistiques entre l'environnement verbal et pragmatique du recueil hugolien, ses structures (figurales, métriques, grammaticales et syntaxiques, énonciatives...), son contenu lexical et thématique et sa configuration typographique. Or, ces synergies sont une composante *sine qua non* du style hugolien, comme on l'a montré ailleurs (cf. Yocaris 2016b) : elles génèrent des sursignifications qui contribuent à accroître le potentiel référentiel de la langue poétique, en la rendant notamment apte à restituer une *Weltanschauung* purement holistique et à inscrire

l'infini dans un espace textuel fini. Leur prolifération est elle aussi modélisée par le thème de l'oscillation, qui apparaît en définitive comme un embrayeur isotopique dans les *C* puisqu'il permet de visualiser à la fois : (i) la présence sous-jacente de Dieu, qui anime la nature en impulsant un élan vital à toutes ses composantes ; (ii) la présence sous-jacente du poète, qui anime son texte en créant force effets de convergence stylistique³¹... Ainsi, en plus de leurs prolongements métaphysiques, des formules comme « [la] palpitation du tout prodigieux » (VI, 13, « Cadaver », *C*, 450) renvoient de manière à peine voilée à la dynamique scripturale qui porte d'un bout à l'autre le recueil hugolien, dont les différents constituants se mettent à *vibrer à l'unisson*. Il reste donc à décrire dans le détail les composantes textuelles dont l'utilisation conjointe engendre cette vibration.

2.2.1 Figures de style

Loin d'être de simples écarts sémantico-syntaxiques, les figures de style utilisées dans les *C* s'avèrent « contextuellement hyperpertinentes » (cf. Gaudin-Bordes & Salvan 2013 : 18) : bon nombre d'entre elles sont des « pics fonctionnels » (Bonhomme 2005 : 200), autrement dit des raccourcis discursifs susceptibles de cristalliser telle ou telle facette du projet poétique hugolien qui n'aurait pu être verbalisée par le biais d'un emploi non figural du langage. En voici quelques échantillons.

□ *Métaphores condensées*. On trouve dans les *C* un grand nombre de métaphores du type NN, où le premier nom est (le plus souvent) le phore de la métaphore et le deuxième le thème (même si on peut dans certains cas opter aussi pour l'ordre inverse). On appelle ce type de construction une « métaphore condensée », dans la mesure où on fait l'économie de la copule permettant de relier phore et thème. Une telle technique scripturale engendre des énoncés métaphoriques comme ceux qui suivent (nous soulignons) :

(17a) *Le pâtre promontoire* au chapeau de nuées (V, 23, « Pasteurs et troupeaux », *C*, 375)

(17b) La mort est le baiser de *la bouche tombeau* (« Un spectre m'attendait... », *C*, 402 ; cf. 1.5)

(17c) Oh ! quand donc viendrez-vous ? vous retrouver, c'est naître.
Quand verrons-nous, ainsi qu'*un idéal flambeau*,
La douce étoile mort, rayonnante, apparaître
À ce noir horizon qu'on nomme le tombeau ? (VI, 8, « Claire », *C*, 439)

Les métaphores condensées sont un des invariants stylistiques les plus frappants de la poésie hugolienne : Wendy Greenberg (1982 : 266) en a dénombré au total 113 dans les *C*, soit une toutes les 4.5 pages environ... Quel est l'effet de sens qu'elles produisent ? Elles suggèrent que l'énoncé métaphorique (en l'occurrence, l'enchaînement [phore ↔ thème]) forme une totalité indivisible, ce qui permet de faire émerger de nouvelles propriétés sémantiques : « In condensed metaphor, the two terms together form a new concept. If used separately, the meaning changes » (Greenberg 1982 : 259). Pour tout dire, phore et thème sont envisagés « de façon consubstantielle » (Dürrenmatt 2005 : 85), dans la mesure où ils semblent s'interpénétrer et échanger mutuellement une partie de leurs propriétés. L'exemple le plus connu de cette interpénétration holistique est fourni par le célèbre « pâtre promontoire », qui a fait couler beaucoup d'encre ! Voici le contexte de cette métaphore : le poète vient de rencontrer une jeune bergère dont les agneaux paissent tranquillement dans un pré en scrutant l'océan.

(18) Ses agneaux, dans le pré plein de fleurs qui l'encense,
Bondissent, et chacun, au soleil s'empourprant,
Laisse aux buissons, à qui la bise le reprend,
Un peu de sa toison, comme un flocon d'écume.

Je passe ; enfant, troupeau, s’effacent dans la brume ;
 [...]

 Et, là-bas, devant moi, le vieux gardien pensif

 De l’écume, du flot, de l’algue, du récif,

 Et des vagues sans trêve et sans fin remuées,

 Le pâtre promontoire au chapeau de nuées,

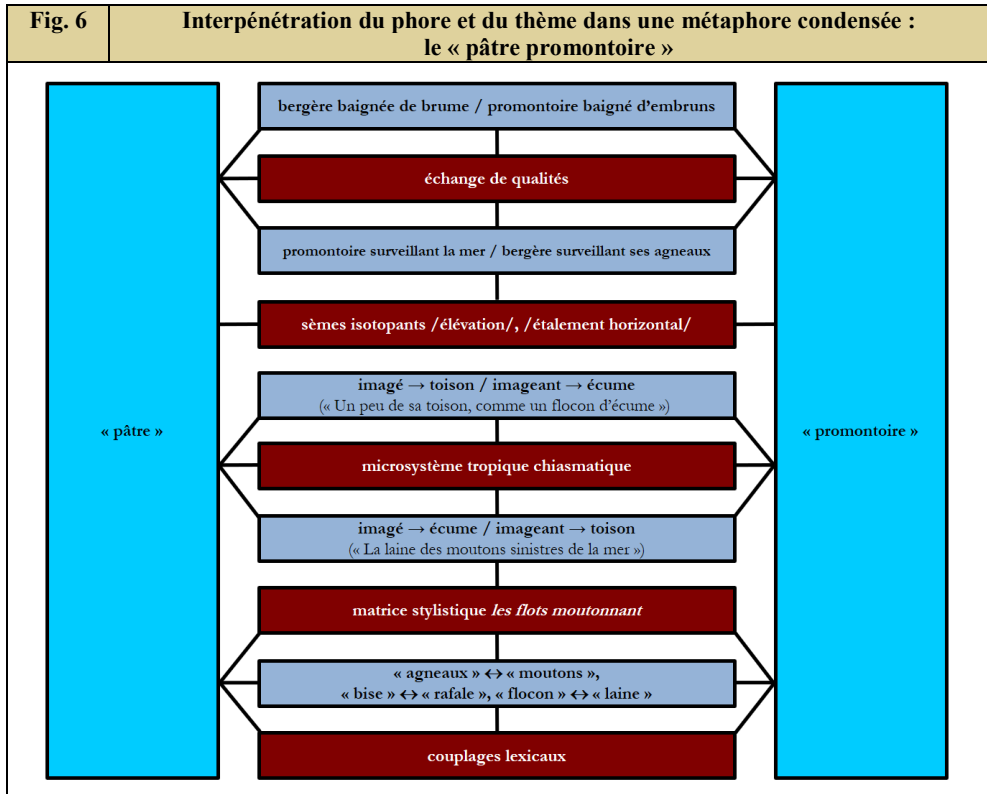
 S’accoude et rêve au bruit de tous les infinis,

 [...]

 Pendant que l’ombre tremble, et que l’âpre rafale

 Disperse à tous les vents avec son souffle amer

 La laine des moutons sinistres de la mer. (C, 375)



Comme on le voit dans la fig. 6, il y a ici interpénétration entre le phore « pâtre » et le thème « promontoire »³². Tout d’abord, d’un point de vue strictement référentiel, on assiste à un « échange de qualités » entre le pâtre (la bergère) et le promontoire : la bergère est baignée de brume tout comme le promontoire est baigné d’embruns ; inversement, le promontoire surveille la mer tout comme la bergère ses agneaux et les nuées qui le surplombent ressemblent à un chapeau, attribut qui se rattache en principe à la bergère.... Ensuite, sur le plan sémantique, la consubstantialité entre le phore « pâtre » et le thème « promontoire » se traduit par la communauté de sèmes isotopants /élévation/ et /étalement horizontal/ (la bergère se dresse au-dessus de ses agneaux comme le promontoire au-dessus de la mer). Qui plus est, au niveau figural, les agneaux de la bergère et les vagues qui entourent le promontoire deviennent le support d’un microsystème tropique, qui repose sur des renvois analogiques en chiasme : dans un premier temps, l’écume des vagues devient l’imageant de la toison des agneaux (« Un peu de sa toison, comme un flocon d’écume ») ; à la fin du poème, toutefois, la relation s’inverse, puisque c’est la toison des agneaux qui

apparaît comme l'imageant de l'écume (« La laine des moutons sinistres de la mer »). Enfin, sur le plan lexical, on note l'émergence de couplages terme à terme qui accentuent l'impression d'interférence entre l'environnement de la bergère et celui du promontoire :

- « Agneaux » ↔ « moutons ». Dans ce contexte, bien entendu, « moutons » est le support d'une syllepse de sens : le vocable désigne des vagues courtes frangées d'écume apparaissant par vent léger, mais renvoie aussi évidemment aux agneaux de la bergère, la formule *les flots moutonnant* pouvant à bon droit être considérée comme la matrice stylistique de la métaphore « le pâtre promontoire ».
- « Bise » ↔ « rafale ». Bien entendu, l'« âpre rafale » qui fouette les vagues est l'équivalent dysphorique de la bise qui caresse gentiment les moutons.
- « Flocon » ↔ « laine ». Hugo procède en l'occurrence à une réactivation étymologique qui permet de coupler les deux vocables : en effet, « flocon » est un dérivé du substantif « floc », « petite touffe d'une matière textile », lui-même issu du latin classique *flocus*, « flocon de laine ».

Pour tout dire, la formule « pâtre promontoire » suggère donc qu'il y a du pâtre dans le promontoire et du promontoire dans le pâtre³³. Effectivement, elle est la marque d'une vision du monde constitutivement déterminée par le principe cardinal du mélange des genres, qui s'exprime en l'occurrence à travers une intrication holistique des objets décrits par le poète. À ce titre, on note l'importance décisive — dans ce contexte — des mots « brume » et « vagues » : comme l'avait déjà signalé Jean-Pierre Richard, ces derniers actualisent dans l'idiotele hugolien le sème /estompement des limites/, soulignant ainsi la « faiblesse de la frontière interobjectale » (Richard 1970 : 184).

□ *Métalepses*. Les métalepses observables dans les *C* constituent en quelque sorte le pendant des métaphores condensées, puisqu'elles permettent de verbaliser des phénomènes d'interpénétration non plus spatiale mais temporelle. Pour s'en convaincre, il suffit de se pencher sur le texte (19) :

(19) Tout va, tout vient, tout ment, tout fuit.
Parfois nous devenons pâles, hommes et femmes,
Comme si nous sentions se fermer sur nos âmes
La main de la géante nuit.

Nous voyons fuir la flèche et l'ombre est sur la cible.
L'homme est lancé. Par qui ? vers qui ? Dans l'invisible.
L'arc ténébreux siffle dans l'air (VI, 16, « Horror », *C*, 458 ; nous soulignons).

Le choix de rattacher à « arc » le qualifiant « ténébreux » donne lieu à une métalepse, puisque la caractérisation découle d'un raccourci temporel : l'arc décoche une flèche (l'homme) et celle-ci se dirige vers les ténèbres de la mort (« l'ombre [qui] est sur la cible ») ; de ce fait, l'arc lui-même est présenté d'emblée comme « ténébreux »... Bref, la métalepse réorganise ici le « réel » par écrasement (chrono)logique³⁴, en projetant sur le même référent deux points de vue différents qui se succèdent dans le temps et se télescopent (l'arc est envisagé à la fois au moment où il décoche l'homme-flèche et au moment où ce dernier atteint la cible³⁵). De la sorte, Hugo accroît le potentiel référentiel de la langue ordinaire, puisque sa formule permet de verbaliser un « complexe référentiel inédit » (Bonhomme 2005 : 114) résumé dans « Ce que dit la bouche d'ombre » par cette formule définitive : « aujourd'hui par demain est guetté » (*C*, 520).

□ *Réactivations étymologiques*. Les réactivations étymologiques jouent un rôle décisif dans les *C*, étant donné qu'elles exemplifient automatiquement le prédicat goodmanien /réticulation sous-jacente/ (cf. 1.6) : elles permettent de créer des connexions sémantico-

référentielles implicites qui abolissent le hasard en faisant émerger des effets de surdétermination de toutes sortes ; à ce titre, elles offrent un équivalent stylistique de la « préméditation mystérieuse qui se mêle d'en haut aux choses humaines³⁶ », puisqu'elles reproduisent les « fils invisibles de l'être³⁷ » reliant entre elles les différentes composantes du monde poétique forgé de toutes pièces par Hugo. On en veut pour preuve une formule-clé, qui apparaît dans les dernières lignes des *C* :

(20) Tout est religion et rien n'est imposture. (« À celle qui est restée en France », *C*, 546)

Ici, le mot « religion » subit une réactivation étymologique. En effet, il est emprunté au latin *re(l)ligio* (« attention scrupuleuse », « conscience », « scrupule religieux », « sentiment religieux », « crainte pieuse », « vénération », « pratique religieuse », « culte », « croyance religieuse », « religion »). Or, traditionnellement, le mot *re(l)ligio* est considéré (par des auteurs comme Servius, Lactance ou Saint-Augustin) comme un dérivé possible de *religare*, « relier ». Dès lors, la formule « Tout est religion » prend une tout autre signification : Hugo signale entre les lignes que la « vérité » poétique est un équivalent de la « vérité » religieuse, puisqu'elle fait émerger des connexions jusque-là invisibles qui *relient* entre elles les différentes composantes du réel à l'instar du « filet de l'être³⁸ » mis en place par la Providence divine ; en même temps, il offre au lecteur un équivalent diagrammatique de ces connexions, à savoir les ramifications sémantiques générées par la réactivation étymologique elle-même ! L'ambiguïté du sens attribué au mot « religion » dans l'idiolecte hugolien apparaît très nettement dans le poème intitulé (comme par hasard) « Relligio » (VI, 20) :

(21) L'ombre venait ; le soir tombait, calme et terrible.
Hermann me dit : – Quelle est ta foi, quelle est ta bible ?
Parle. Es-tu ton propre géant ?
Si tes vers ne sont pas de vains flocons d'écume,
Si ta strophe n'est pas un tison noir qui fume
Sur le tas de cendre Néant,
Si tu n'es pas une âme en l'abîme engloutie,
Quel est donc ton ciboire et ton eucharistie ?
Quelle est donc la source où tu bois ? –
Je me taisais ; il dit : – Songeur qui civilises,
Pourquoi ne vas-tu pas prier dans les églises ? –
Nous marchions tous deux dans les bois.
Et je lui dis : – Je prie. – Hermann dit : – Dans quel temple ?
Quel est le célébrant que ton âme contemple,
Et l'autel qu'elle réfléchit ?
Devant quel confesseur la fais-tu comparaître ?
– L'église, c'est l'azur, lui dis-je ; et quant au prêtre... –
En ce moment le ciel blanchit.
La lune à l'horizon montait, hostie énorme ;
Tout avait le frisson, le pin, le cèdre et l'orme,
Le loup, et l'aigle, et l'alcyon ;
Lui montrant l'astre d'or sur la terre obscurcie,
Je lui dis : – Courbe-toi. Dieu lui-même officie,
Et voici l'élévation. (*C*, 471)

Dans ce poème, Dieu est assimilé à un prêtre invisible qui élève la lune-hostie au-dessus de la terre. Or, *c'est en réalité le poète qui fait de la lune une hostie*, il prend donc la place de Dieu par le biais d'un acte de baptême approprié. Dès lors, il devient *de facto* son propre Dieu, « [s]on propre géant » : il reproduit dans ses ouvrages le « filet de l'être » par des rapprochements tropiques appropriés, qui se ramifient dans plusieurs directions à la fois... En toute logique, donc, sa « bible » s'identifie au livre que le lecteur des *C* tient entre ses

mains !³⁹ La consubstantialité entre cette « bible » et le recueil poétique composé par Hugo apparaît dans « Les Mages », où l'on insiste à dessein sur le fait que Dieu écrit sous le crâne des poètes « la bible / Des arbres, des monts et des eaux » (C, 477). Bien entendu, cette formule renvoie au *topos* chrétien du grand livre du monde⁴⁰, issu de la littérature médiévale⁴¹. Or, en l'occurrence, le mot « bible » subit lui aussi une réactivation étymologique qui permet d'articuler avantageusement ce *topos* avec l'isotopie religieuse, créant ainsi une équivalence entre spectacle de la nature, parole poétique et parole divine : « bible » vient en effet du latin chrétien *biblia*, « livres sacrés », lui-même issu du grec βιβλίον, « livre ».

2.2.2 Structures métriques

Les structures métriques des *C* servent de support à toutes sortes d'effets exemplificatoires, et à ce titre elles peuvent endosser un fonctionnement iconique (cf. Yocarès 2008 : 228-230) : ceci n'a rien d'étonnant, puisque Hugo explique dans la préface de *Cromwell* que le vers est à ses yeux la « forme optique de la pensée » (Hugo 1963 : 440). Le recours à des dispositifs métriques à valeur exemplificatoire permet d'envisager les poèmes hugoliens comme de purs objets verbaux, dotés de propriétés formelles spécifiques dont l'émergence confère une sursignification métatextuelle à la formule « les mots sont des choses » (« Suite », C, 59). Voici quelques échantillons de ce *modus operandi*.

□ *Diérèses à valeur exemplificatoire*. Dans « Magnitudo parvi », on évoque « [l]a dilatation immense / de l'infini mystérieux » (C, 254). Or, de toute évidence, la double diérèse subie par « dilatation » et « mystérieux » en contexte⁴² (on prononce [dilatasið] et [misteriø]) exemplifie le prédicat goodmanien /expansion/ : la structure métrique du texte hugolien entre en résonance avec son contenu thématique, créant ainsi un effet de convergence sémiotique qui permet (une fois de plus) d'inscrire symboliquement l'infini dans un espace fini. Un effet de sens similaire est obtenu en (22) :

(22) Ô vent, que feras-tu de ces tourbillons d'êtres,
Hommes, femmes, vieillards, enfants, esclaves, maîtres,
Souffrant, priant, aimant,
Doutant, peut-être cendre et peut-être semence,
Qui roulent, frémissants et pâles, vers l'immense
Évanouissement ! (« Pleurs dans la nuit », C, 429)

On note ici évidemment la diérèse subie par « évanouissement » (on prononce [evanusimã]) : combinée au non-amuïssement du [ə] pour des raisons prosodiques, cette diérèse exemplifie une fois de plus le prédicat /expansion/, la structure métrique du texte entrant en résonance avec le contenu sémique du mot « immense ». De surcroît, le mot « évanouissement » ainsi « dilaté » occupe à lui seul un vers entier, ce qui redouble l'effet exemplificatoire et permet là encore d'inscrire l'infini dans le fini : en effet, un tel agencement métrique met en relief le prédicat /expansion sans limites/ et renvoie aussi, dès lors, à la manière dont l'évanouissement se prolonge jusqu'à la fin des temps... Enfin, on relève également, dans le même ordre d'idées, les enjambements successifs (toute la strophe constitue une seule unité phrastique) : ceux-ci exemplifient évidemment le prédicat goodmanien /absence de limites/, redoublant ainsi à un autre niveau le contenu sémique de « immense ».

□ *Enjambements à valeur exemplificatoire*. On relève un enjambement de ce genre en (23) :

(23) Dieu, triple feu, triple harmonie,

Amour, puissance, volonté,
Prunelle énorme d'insomnie,
De flamboiement et de bonté,
Vu dans toute l'épaisseur noire,
Montrant ses trois faces de gloire
À l'âme, à l'être, au firmament,
Effarant les yeux et les bouches,
Emplit les profondeurs farouches
D'un immense éblouissement (« Les Mages », C, 495-496)

Bien entendu, le choix de l'enjambement fait sens ici au plus haut point : il permet de mettre en relief les prédicats goodmaniens /absence de limites/ ou encore /unification du multiple/ (la strophe forme une seule unité phrastique en dépit du fait qu'elle comporte dix vers) ; dès lors, le texte hugolien devient un objet verbal dont les propriétés miment les attributs divins, ce qui confère — par contrecoup — une sursignification à la fois métaphorique et métatextuelle à la formule « Le mot, c'est Dieu » (« Pleurs dans la nuit », C, 431).

□ *Rejets à valeur exemplificatoire.* Dans « À celle qui est restée en France », le poète apostrophe sa défunte enfant en ces termes :

(24) Et t'es-tu, m'attendant, réveillée à demi ?
T'es-tu, pâle, accoudée à l'obscur fenêtré
De l'infini, cherchant dans l'ombre à reconnaître
Un passant, à travers le noir cercueil mal joint,
Attentive, écoutant si tu n'entendais point
Quelqu'un marcher vers toi dans l'éternité sombre ? (C, 538)

Ici, les rejets « de l'infini » / « un passant » et l'enjambement observable dans les deux derniers vers sont manifestement « expressifs » au sens goodmanien du terme⁴³ : qu'est-ce qui motive cette affirmation ? Un tel dispositif exemplifie en l'occurrence des prédicats comme /isolement/, /séparation/, la structure métrique et la configuration typographique du texte permettant ainsi de visualiser la limite infranchissable qui sépare : (i) notre monde de « l'infini » ; (ii) la défunte enfant de son père (d'où la séparation des formes verbales « reconnaître », « tu n'entendais point », dont le sujet⁴⁴ est l'enfant, des COD « Un passant », « Quelqu'un », qui renvoient au poète⁴⁵). De la sorte, « the poem not only describes the process [of coming to terms with death] but dramatizes it in the very texture of the verse » (Lunn-Rockliffe 2008 : 20). Bien entendu, la formule « mal joint », appliquée de prime abord au cercueil de la morte, attire métatextuellement l'attention du lecteur sur le décalage entre la construction phrastique et la construction métrique du texte hugolien : plus que jamais ici *les mots sont des choses...*

2.2.3 Textures grammaticales et syntaxiques

Hugo fait un emploi purement idiolectal de la grammaire et de la syntaxe, en recourant à des tournures *sui generis* qui visent elles aussi à repousser les limites du rendement référentiel de la langue ordinaire. Ces tournures permettent d'imposer *ipso facto* à l'attention du lecteur un certain nombre de prédicats goodmaniens et de schèmes discursifs⁴⁶ directement liés à la vision du monde et au projet littéraire mis en avant dans les *C* : dans ses poèmes comme dans ses textes en prose, Hugo crée ainsi « une syntaxe profonde, un mode de composition et de récit qui défont et refont le monde et le langage usuels » (Merleau-Ponty 1968 : 40). Un tel *modus operandi* se traduit entre autres dans les *C* à travers deux procédés.

□ *Dérivations impropres.* Hugo recourt souvent à des dérivations impropres stylistiquement marquées, comme dans le texte (25) :

(25) Qui, dans l'ombre vivante et l'aube sépulcrale,
Qui, dans l'horreur fatale et dans l'amour profond,
A tordu ta splendide et sinistre spirale,
Ciel, où les univers se font et se défont ?
Un double précipice à la fois les réclame.
« Immensité ! » dit l'être. « Éternité ! » dit l'âme.
À jamais ! le sans fin roule dans le sans fond. (C, 248)

Ici, la formule « le sans fin roule dans le sans fond » constitue une double dérivation impropre : les syntagmes prépositionnels « sans fin » et « sans fond » sont transformés en locutions nominales, actualisées par un déterminant défini. Bien entendu, la dérivation impropre est sursémiotisée dans ce contexte. En effet, elle permet de mettre en relief les prédicats goodmaniens /décatégorisation/, /indistinction/, /indifférenciation/, qui renvoient :

- À la manière dont l'infini (spatial et temporel) abolit en fait toute délimitation conceptuelle et toute forme d'identité.
- À l'esthétique du mélange des genres, dont le texte hugolien (considéré là encore en tant que pur objet verbal) offre un échantillon : « Le langage hugolien parle le fantasma de l'universelle subversion, il *est* ce fantasma » (Richard 1970 : 191, italiques de Richard).

□ *Emploi idiolectal de l'article partitif.* On relève également dans les C un emploi sémantiquement « déviant » de l'article partitif, utilisé contre toute logique grammaticale avec des noms comptables. On en veut pour preuve l'emploi du mot « nuit » avec un partitif, récurrent dans le recueil hugolien :

(26a) Et la guerre, cette gloire
Qu'on fait avec de la nuit (II, 18, « Je sais bien qu'il est d'usage... » C, 141)

(26b) À quoi bon vivre, étant l'ombre
De cet ange qui s'enfuit ?
À quoi bon, sous le ciel sombre,
N'être plus que de la nuit ? (II, 25, « Je respire où tu palpites... », C, 156)

(26c) Je dis oui, tu dis non. Ténèbres et rayons
Affirment à la fois. Doute, Adam ! nous voyons
De la nuit dans l'enfant, de la nuit dans la femme (VI, 19, « Voyage de nuit », C, 470).

Les occurrences de ce type sont fort nombreuses et ont une importance stratégique dans les textes hugoliens⁴⁷ : qu'est-ce qui explique leur fréquence ? Hugo transforme en somme des entités comptables en entités non comptables, impossibles à délimiter de façon précise⁴⁸ : en l'occurrence, la tournure « de la nuit » actualise en contexte les sèmes /absence de limites/, /absence de contours/, ce qui renvoie évidemment à la manière dont l'obscurité, attribut par excellence du gouffre, met à mal toute identité et toute frontière interobjectale. L'emploi déviant du partitif constitue donc *in fine* la quintessenciation stylisée de toute une vision du monde : qu'est-ce à dire ? Il résume en fait les questionnements ontologiques et les préoccupations métaphysiques de Victor Hugo, qui refuse le découpage du « réel » en entités « claires et distinctes » hérité de la philosophie rationaliste : « Croire des choses qui ont des contours, c'est doux. Je crois des choses qui n'ont pas de contours. Cela me fatigue » note-t-il ainsi dans un carnet de 1864⁴⁹.

2.2.4 Composantes lexicales

Comme on l'a déjà montré en analysant notamment « Je payai le pêcheur... » (cf. *supra*, 1.5), la signification des vocables utilisés dans les différents poèmes des *C* ne saurait en aucun cas être analysée hors contexte : en effet, ils « reçoivent des fonctions propres à l'écriture hugolienne, lesquelles annulent ou modifient leur signification normale » (Riffaterre 1985 : 39). Les effets d'idiosémie de ce genre sont monnaie courante dans le recueil hugolien, et contribuent évidemment eux aussi à accroître l'impact référentiel du français ordinaire. Ainsi par exemple, passant outre toutes les définitions fournies par les dictionnaires, Hugo utilise les mots « livide », « lividité » en les associant au sème localement afférent /infinité/ : dans « Magnitudo parvi », la « livide surface » (*C*, 246) d'une planète devient le « couvercle immense » (*ibid.*) du « puits du vertige éternel » (*ibid.*) ; dans « Ibo » (VI, 2) on insiste sur les « [g]louffres ouverts / Que garde la meute livide / Des noirs éclairs » (*C*, 400) ; dans « Pleurs dans la nuit », le gouffre est assimilé à une « épouvantable et livide citerne » (*C*, 419) ; dans « Dolor », la nuit « devient livide / En contemplant l'immensité » (*C*, 466) ; dans « Les Mages », on évoque « [c]ette lividité suprême / De l'énigme et de l'infini » (*C*, 490), etc.

Le mot « livide » signifiant en langue « d'un bleu tirant sur le noir », l'insertion dans son sémème du sème localement afférent /infinité/ ouvre au poète de nouvelles perspectives figurales : elle génère des images verbales à polarités lointaines entre imageant et imagé qui seraient incompréhensibles si on ne prenait pas en considération cet effet d'idiosémie. On pense par exemple à l'énoncé métaphorique « la mort est bleue » (« Cadaver », *C*, 450), a priori totalement inintelligible hors contexte. Comme le souligne M. Riffaterre (1967 : 193), cette image découle d'un invariant structural du texte hugolien, « [l']équation *fin = commencement* ». En effet, comme l'explique Riffaterre (1967 : 193-194), le bleu est associé dans l'idiolecte hugolien à la lumière de l'aube ; comme le noir est par ailleurs rituellement associé à la nuit et à la mort, la formule « la mort est bleue » signifie en somme que la fin de la vie humaine n'est pas seulement une nuit qui s'abat sur nous mais aussi l'aube d'une nouvelle ère, puisque notre âme s'élanche dans l'au-delà ! Bref, symboliquement parlant, *la mort est un mélange de bleu et de noir* : en toute logique textuelle, elle a donc « cette lividité suprême [...] de l'infini », l'énoncé « la mort est bleue » interagissant de façon holistique avec l'emploi idiosémique des mots « livide », « lividité ». Dès lors, on ne sera pas étonné d'entendre la bouche d'ombre évoquer à propos de l'infini « la nuit que vous nommez l'azur » (*C*, 526).

3 Conclusion

Compte tenu de tout ce qui précède, on dira que la dimension holistique de l'écriture dans les *C* se manifeste essentiellement à travers deux procédés discursifs, qui constituent en fait autant d'invariants du style hugolien en général :

(i) *Des projections sémantiques multidirectionnelles*, puisque les composantes du recueil se trouvent secrètement reliées entre elles par des réseaux analogiques sous-jacents qui génèrent toutes sortes d'interactions discursives à distance et ancrent solidement le texte dans un entour verbal et pragmatique dont il devient indissociable.

(ii) *Des effets de solidarité d'échelle*, puisque le contenu notionnel du texte hugolien se voit systématiquement reproduit « en miniature » au niveau de ses textures formelles à travers des effets de convergence stylistique impliquant une intrication incessante du global et du local.

Or, de façon symptomatique, les deux procédés se voient abymés dans le recueil, ce qui induit le lecteur à croire qu'ils sont le fruit d'une stratégie discursive mûrement réfléchie. Tout d'abord, Hugo précise à propos du mot poétique qu'il est « le noir polype » de « l'océan pensée » (« Suite », *C*, 61), en d'autres termes — on ne saurait le dire plus clairement — le support de dispositifs multirelationnels qui s'irradient en profondeur dans plusieurs directions différentes *tout en ayant vocation à rester invisibles* (comme les polypes au fond des océans⁵⁰...). Ensuite, il prend soin de signaler que le poète-penseur métaphysique qui

sonde le gouffre est capable de mettre au jour des équivalences terme à terme entre l'infiniment grand et l'infiniment petit qui font que l'un est contenu dans l'autre : pour lui, « chaque créature / Est toute la création » (« Magnitudo parvi », *C*, 256)⁵¹... De toute évidence, les interactions holistiques observables dans les *C* relèvent donc d'un codage sémiotique idiolectal parfaitement maîtrisé, qui permet d'accroître de façon exponentielle le potentiel d'investigation de la langue ordinaire afin de mettre en place une « écriture de l'indéfini » (Wulf 2005 : 179). Cette écriture a une dimension éminemment participative, puisqu'il appartient en définitive au lecteur de (re)constituer le sens et le référent visés en procédant à des appartements sémiotiques appropriés⁵². Pour tout dire, elle est caractérisée par « une circulation générale, une liquidité permanente⁵³ » du sens : les mises en abyme observables dans les *C*, les indications paratextuelles fournies par Victor Hugo sur son œuvre et le balisage de celle-ci par la critique permettent de rattacher un nombre sans cesse croissant d'unités discursives à un système de renvois interprétatifs parfaitement cohérent qui oriente et remodèle leur signification, en faisant émerger des agencements discursifs, des artefacts stylistiques et des nuances sémantiques sans cesse plus complexes. Le lecteur se trouve ainsi en définitive dans une position qui rappelle fortement celle du penseur métaphysique sondant le gouffre et essayant tant bien que mal de le circonscrire : il sonde, lui, l'abîme sémantique qui s'ouvre sous ses yeux et prend conscience de la faiblesse de ses moyens face à la puissance d'évocation infinie du texte poétique.

4 Références bibliographiques

- Aroui, J.-L. (1996) : « L'interface forme/sens en poétique (post)jakobsonienne », in Dominicy dir. 1996 : 4-15.
- Authier-Revuz, J. (1984) : « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, 73, pp. 98-111.
- Bakhtine, M. (1970) : *La Poétique de Dostoïevski*, trad. du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives ».
- Bitbol, M. (2010) : *De l'intérieur du monde. Pour une philosophie et une science des relations*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque des savoirs ».
- Bonhomme, M. (2005) : *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique ».
- Booth, W. (1983 [1961]) : *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press.
- Bres, J. & Nowakowska, A. (2006) : « Dialogisme : du principe à la matérialité discursive », in Perrin dir. 2006 : 21-48.
- Charles-Wurtz, L. dir. (2006) : *Victor Hugo 6. L'Écriture poétique*, Paris/Caen, Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes ».
- Cislaru, G. et al. dirs (2007) : *L'Acte de nommer. Une dynamique entre langue et discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Dällenbach, L. (1977) : *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- Delas, D. & Filliolet, J. (1973) : *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage ».
- Dominicy, M. dir. (1996) : *Linguistique et poétique : après Jakobson*, *Langue française*, 110, 1.
- Dürrenmatt, J. (2005) : « Virgules et blancs : une question d'importance ? », in Naugrette & Rosa dirs 2005 : 71-86.
- Gardes-Tamine, J. & Monte, M. (2007) : « Introduction. Linguistique et poésie : état des lieux et perspectives », in Gardes-Tamine & Monte dirs 2007 : s. p., <http://journals.openedition.org/semen/6583>.
- Gardes-Tamine, J. & Monte, M. dirs (2007) : *Linguistique et poésie : le poème et ses réseaux*, *Semen*, 24.

- Gaudin-Bordes, L. & Salvan, G. (2013) : « Contextualisation et hyperpertinence figurale », in Salvan dir. 2013 : 17-24.
- Gély, C. (1986) : « Le signe floral dans la poésie hugolienne des *Odes aux Contemplations* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 38, 1986, pp. 241-256.
- Genette, G. (1983) : *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- Goodman, N. (1968) : *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis/New York/Kansas City, Bobbs-Merrill.
- Greenberg, W. (1982) : « Structure and Function of Hugo's Condensed Metaphor », *French Review*, 56, 2, pp. 257-266.
- Grize, J.-B. (1997) : *Logique et langage*, Paris/Gap, Ophrys, coll. « L'homme dans la langue ».
- Groupe μ (2015) : « Aux sources du sens. Sensorialité et sémantique », in Alain Rabatel *et al.* dirs, *La Sémantique et ses interfaces*, Limoges, Lambert Lucas, pp. 243-262.
- Hugo, V. (1963 [¹1827]) : Préface de *Cromwell*, in *Théâtre complet*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 409-454.
— (2002 [¹1856]) : *Les Contemplations* [C], édition présentée et annotée par Ludmila Charles-Wurtz, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classique ».
- Klinkenberg, J.-M. (1990) : *Le Sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*, Bruxelles, Les Éperonniers / Toronto, Éditions du GREF, coll. « Theoria ».
- Linarès, S. (2007) : « Images de la poésie : les recueils illustrés de Pierre Reverdy », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 107, 1, pp. 181-200.
- Lunn-Rockcliffe, K. (2008) : « Death and the Aesthetic of Continuity : Reading Victor Hugo's *Contemplations* », *French Studies*, 62, 1, pp. 13-25.
— (2011) : « Victor Hugo's Changing Constellations in *À la fenêtre pendant la nuit* », in Naomi Segal & Gill Rye dirs, « *When Familiar Meanings Dissolve...* » : *Essays in French Studies in Memory of Malcolm Bowie*, Berne, Peter Lang, pp. 83-96.
- Mallarmé, S. (2003) : « Le Mystère dans les Lettres », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », tome II, pp. 229-234.
- Marque-Pucheu, C. dir. (2001) : *Les Figures entre langue et discours*, *Langue Française*, 129.
- Merleau-Ponty, M. (1968) : *Résumés de cours. Collège de France (1952-1960)*, Paris, Gallimard.
- Millet, C. (2005) : « Figures du rythme chez Victor Hugo », communication au Groupe Hugo du 22 octobre 2005, groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/doc/05-10-22Millet.doc.
- Molinié, G. & Cahné, P. dirs (1994) : *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle ».
- Monte, M. dir. (2012a) : « Pour une autonomie relative des niveaux sémantique, énonciatif et iconique des textes poétiques », in Franck Neveu *et al.* dirs, *Collection des Congrès Mondiaux de Linguistique Française, CMLF 2012*, pp. 1199-1213, http://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2012/01/shsconf_cmlf12_0000_44.pdf.
— (2012b) : « Pour une conception historicisée et graduelle de la poéticité. L'interaction des dimensions sémantique, énonciative et iconique dans trois poèmes (Sponde, Follain, Bonnefoy) », *Langue et discours, Recherches ACLIF* 7, pp. 14-39.
- Naugrette, F. & Rosa, G. dirs (2005) : *Hugo et la langue*, Paris, Bréal.

- Neefs, J. (1985) : « L'espace démocratique du roman », in Anne Ubersfeld & Guy Rosa dirs, *Lire Les Misérables*, Paris, José Corti, pp. 77-95.
- Perrin, L. dir. (2006) : *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Université Paul Verlaine, coll. « Recherches linguistiques », n° 28.
- Rabatel, A. dir. (2008) : *Figures et point de vue, Langue Française*, 160, 4.
- Rastier, F. (1989) : *Sens et textualité*, Paris, Hachette, coll. « Supérieur / Langue, linguistique, communication ».
- (1994) : « Le problème du style pour la sémantique du texte », in Molinié & Cahné dirs 1994 : 263-282.
- (2001) : « Indécidable hypallage », in Marque-Pucheu dir. 2001 : 111-127.
- Ricardou, J. (1967) : « Un ordre dans la débâcle », in *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », pp. 44-55.
- (1972) : « Naissance d'une fiction », in Ricardou & van Rossum-Guyon dirs 1972b : 379-392 (suivi d'une discussion, pp. 393-417).
- (1973) : « Nouveau Roman : un entretien de Jean Ricardou avec Jean Thibaudeau », *La Nouvelle Critique*, 60, pp. 62-70.
- (1978) : *Nouveaux Problèmes du Roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- Ricardou, J. & van Rossum-Guyon, F. dirs (1972a) : *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t. I, *Problèmes généraux*, Paris, Union Générale d'Éditeurs, coll. « 10/18 ».
- (1972b) : *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t. II, *Pratiques*, Paris, Union Générale d'Éditeurs, coll. « 10/18 ».
- Richard, J.-P. (1970) : « Hugo », in *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, pp. 177-199.
- Riffaterre, M. (1963) : « La vision hallucinatoire chez Victor Hugo », *Modern Language Notes*, 78, 3, pp. 225-241.
- (1967) : « La poétisation du mot chez Victor Hugo », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 19, pp. 177-194.
- (1971) : *Essais de stylistique structurale*, trad. de l'américain par Daniel Delas, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque Scientifique ».
- (1979) : *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- (1983) : *Sémiotique de la poésie*, trad. de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- (1985) : « Sémiosis hugolienne », in Seebacher & Ubersfeld dirs 1985 : 38-57.
- Salvan, G. (2008) : « Dire décalé et sélection de point de vue dans la métalepse », in Rabatel dir. 2008 : 73-88.
- Salvan, G. dir. (2013) : *Figure(s) et contexte, Le Discours et la langue*, 4, 2.
- Schulman, P. (1999) : « Temples, tombes et énigmes. Structures de l'"inconnue" dans *Les Contemplations* », *Les Lettres Romanes*, 8, pp. 49-61.
- Seebacher, J. & Ubersfeld, A. dirs (1985) : *Hugo le fabuleux*, Paris, Seghers.
- Siblot, P. (2001) : « De la dénomination à la nomination. Les dynamiques de la signifiante nominale et le propre du nom », *Cahiers de praxématique*, 36, pp. 189-214.
- (2007) : « Nomination et point de vue : la composante déictique des catégorisations lexicales », in Cislaru *et al.* dirs 2007 : 25-38.
- Simon, C. (2012 [1980]) : « "L'absente de tous bouquets" », in *Quatre conférences*, Paris, Minit, pp. 39-71.

- van Rossum-Guyon, F. (1972) : « Conclusion et perspectives », in Ricardou & van Rossum-Guyon dirs 1972a : 399-415 (suivi d'une discussion, p. 416-426).
- Wilmet, M. (1986) : *La Détermination nominale. Quantification et caractérisation*, Paris, PUF.
- Wulf, J. (2005) : « Le polype et le madrépore comme formations discursives romanesques », in Naugrette & Rosa dirs 2005 : 169-187.
- Yocaris, I. (2008) : « Style et référence : le concept goodmanien d'exemplification », *Poétique*, 154, pp. 225-248.
- (2009) : « Qu'est-ce que le "style verbal" ? », *Poétique*, 160, pp. 417-442.
- (2016a) : *Style et semiosis littéraire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Investigations stylistiques ».
- (2016b) : « Les deux barricades : complexité sémiotique et objectivation des faits de style dans un extrait des *Misérables* », *Semiotica*, 213, pp. 91-122.

¹ Adresse électronique : ilias.yocaris@unice.fr.

² À titre purement indicatif, cf. Delas & Filliolet 1973, Riffaterre 1979, 1983, Rastier 1989, 1994, Monte & Gardes-Tamine dirs 2007, Monte 2012a, 2012b, Yocaris 2016a, 2016b.

³ Brouillon d'une lettre relative aux *Contemplations*, datée du 15 novembre 1855 et adressée à Émile Deschanel.

⁴ Cf. Yocaris 2016a : 173-179.

⁵ V. notamment Hugo 1963 ; cf. Bakhtine 1970 : 255, Bres & Nowakowska 2006.

⁶ Le concept d'« auteur impliqué » (*implied author*) a été forgé par Wayne Booth (1983 : 71-76 et *passim*). L'auteur impliqué peut être défini comme « une *image* de l'auteur (réel) construite par le texte et perçue comme telle par le lecteur » (Genette 1983 : 97 ; italiques de Genette). Le choix de rattacher les constantes stylistiques observables dans les *C* à un projet littéraire conçu par Hugo-auteur impliqué permet de mener une réflexion approfondie sur l'ancrage pragmatique (contextuel et locutoire) du recueil : comme nous allons le montrer, la stratégie discursive adoptée dans celui-ci oriente constitutivement sa signification, et ne saurait donc être passée sous silence par l'analyste. Il importe simplement de préciser qu'elle ne relève pas d'une intentionnalité réelle, mais d'une intentionnalité *simulée* : en clair, nous n'attribuons pas l'intention de la mettre en œuvre au Victor Hugo « actuel » (dont la conscience nous demeure à jamais inaccessible), mais à un Hugo possible forgé de toutes pièces — et dont on simule les intentions d'après un certain nombre d'indices disséminés dans ses œuvres littéraires, ses écrits théoriques etc. Une telle démarche « suppose d'abord de revenir réflexivement du comportement constaté à une intention vécue (telle que *je* pourrais la vivre), puis d'avancer une interprétation intentionnelle de ce comportement par le biais d'un acte de projection » (Bitbol 2010 : 652 ; italiques de Bitbol).

⁷ Cf. Yocaris 2016a : 89-112.

⁸ Il y a surdétermination chaque fois que le choix d'une composante textuelle quelconque s'avère plus ou moins contraint, dans la mesure où il découle *in fine* de « l'intersection de deux ou plusieurs déterminations » (Ricardou 1972 : 381 ; cf. Ricardou 1973 : 68).

⁹ Les mises en abyme de ce genre sont monnaie courante dans les textes hugoliens : v. p. ex. Yocaris 2016b : 109-111.

¹⁰ On pense notamment à telle didascalie de *Ruy Blas* (II, 3-4), qui survient juste avant que Don Guritan (l'emblème de l'esthétique classique dans ce qu'elle a d'obsolète, de normatif, de guindé et de ridicule, de *ringard* pour tout dire !) ne provoque Ruy Blas en duel : « *[E]ntre don Guritan. Il revient par la porte de la chambre où il a suivi la reine. Il marche à pas lents vers Ruy Blas. Arrivé près de lui sans dire un mot, il tire à demi son épée, et la mesure du regard avec celle de Ruy Blas. Elles sont inégales. Il remet son épée dans le fourreau. Ruy Blas le regarde avec étonnement* ». De toute évidence,

on a affaire ici à un *concours de virilité* entre classicisme et romantisme, et l'issue de ce concours ne fait strictement aucun doute...

¹¹ On peut certes objecter que les matrices stylistiques de ce genre (cf. Riffaterre 1983 : 25-26, 33-35 et *passim*) ne sont rien d'autre qu'un artefact d'analyse à valeur heuristique : elles font effectivement émerger des dispositifs multidirectionnels qui eussent pu faire l'objet de plusieurs reconstitutions différentes. De tels artefacts jouent toutefois un rôle très important, parce qu'ils permettent de restituer *in fine* le « vertigineux effacement de l'énonciateur traversé par le "ça parle" de l'interdiscours » (Authier-Revuz 1984 : 108). Or, il s'agit là d'un paramètre incontournable quand on étudie la poésie hugolienne parce que celle-ci repose par définition sur des stéréotypes discursifs de toutes sortes, le sujet lyrique évoluant dans un monde déjà verbalisé, littéralement *dévoré par les mots* : « La terre est sous les mots comme un champ sous les mouches / Le mot dévore, et rien ne résiste à sa dent » (I, 8, « Suite », C, 61).

¹² V. C, 483, n. 4.

¹³ Littéralement « celui qui fait couler le miel ».

¹⁴ Cf. Gély 1986 : 253-254.

¹⁵ La question obsède littéralement Victor Hugo : comme l'explique Jacques Neefs (1985 : 77) à propos des *Misérables*, celui-ci s'attache systématiquement dans ses œuvres à ouvrir un « espace de visibilité » nouveau, fruit d'une volonté « de saisir et de faire apparaître de l'insaisissable » (autrement dit, en l'occurrence, d'inscrire un objet infini dans un espace fictif et textuel fini). On verra plus loin (cf. *infra*, 2.2.3) que la manifestation stylistique suprême de cette aspiration est l'emploi grammaticalement déviant de l'article partitif.

¹⁶ L'anthropomorphisation constante de la nature dans les *C* permet de créer toutes sortes d'équivalences entre ses différentes composantes, au gré des préoccupations du sujet lyrique. Ainsi par exemple, dans « Mon bras pressait ta taille... », le poète fusionne l'animé humain, l'animé non humain et le végétal : « Mon bras pressait ta taille frêle / Et souple comme le roseau ; / Ton sein palpitait comme l'aile / D'un jeune oiseau » (C, 129). On voit dès lors apparaître dans *C* le thème omniprésent de *l'attraction universelle*, puisque le *moi* poétique est capable de mettre au jour des similitudes secrètes, des affinités électives entre des composantes du « réel » a priori sans rapport entre elles. Il s'esquisse ainsi une harmonie cosmique dont le garant est, en définitive, Dieu lui-même : c'est parce que Dieu l'a voulu ainsi que « [l]a même immense étincelle / Allume l'astre et la fleur » (II, 23, « Après l'hiver », C, 152), que les fleurs sont l'équivalent des femmes (II, 11, « Les femmes sont sur la terre... », C, 130) etc. Dieu apparaît donc dans les *C* comme un « archimusicien » (Millet 2005 : 1), qui compose « les suprêmes symphonies / Des grands abîmes étoilés » (VI, 23, « Les Mages », C, 503). Le poète, quant à lui, est celui qui sait écouter et valoriser sa musique, tout en reproduisant métaphoriquement le travail même de la Création divine au sein de son propre recueil (cf. *infra*, 1.6).

¹⁷ Le thème du gouffre permet de visualiser, dans les œuvres hugoliennes, l'image de l'infini métaphysique auquel l'homme est censé accéder après sa mort, « l'abîme / Qui n'a pas de rivage et qui n'a pas de cime » (VI, 1, « Le pont », C, 395) : au sein du gouffre, toute identité se trouve abolie, puisque les entités qui le peuplent perdent leurs contours et se diluent en quelque sorte dans un chaos obscur où tout devient indistinct.

¹⁸ De façon symptomatique, cet « être » prend le poète « dans sa main qui grandit », ce qui fait qu'il se retrouve à son tour dans la position du crabe...

¹⁹ Dans la langue classique, le mot « écaille » désigne en fait la coque dure qui protège les testacés et les tortues (cf. p. ex. les notices « Écaille » du dictionnaire d'Antoine Furetière, éd. de 1690, et du dictionnaire de l'Académie Française, éd. de 1762) : il en va de même dans la langue du XIX^e siècle, comme le confirme la notice « Écaille » du Littré. L'évocation de l'« écaille » d'un crustacé semble donc relever d'une légère extension de la portée sémantique du vocable, sans que l'on puisse parler pour autant d'un écart lexical à proprement parler : de façon symptomatique, l'encyclopédie de Diderot (éd. de 1751) utilise pour désigner la carapace des crustacés le mot « taie », tout en précisant que la taie est une « espèce d'écaille ou de coquille ».

²⁰ Le « précipice où sont les larves et les crimes » (« Ce que dit la bouche d'ombre », C, 513).

²¹ Le vocable « monstre », éminemment polysémique, cumule en fait sous (12) les significations suivantes (cf. la notice « monstre » du *Trésor de la Langue Française*) :

① « Individu dont la morphologie est anormale, soit par excès ou défaut d'un organe, soit par position anormale des membres » (dimension transgressive de la poésie romantique, qui entend rompre une fois pour toutes avec l'aspect normatif du classicisme).

② « Personne qui provoque la répulsion par sa laideur, sa difformité » (glorification romantique de la marginalité sous toutes ses formes, mais aussi bienveillance du bourgeois progressiste vis-à-vis des

prolétaires stigmatisés : avec sa « bouche affreuse » de prostituée avilie et son « moignon » de mendiant éclopé, le crabe est aussi l'équivalent d'un « misérable », tout droit sorti de la Cour des Miracles !).

③ « Créature légendaire, mythique, dont le corps est composé d'éléments disparates empruntés à différents êtres réels » (esthétique romantique du mélange des genres).

④ « Animal dont la grande taille, la laideur ou l'aspect féroce inspire l'étonnement ou la crainte » (cf. ②).

⑤ « Chose qui s'écarte des normes habituelles » / « Chose (abstraite) qui provoque l'étonnement ou la désapprobation par son caractère incohérent ou hors des normes » (cf. ①).

Par ailleurs, « monstre » est emprunté au lat. *monstrum*, « prodige qui avertit de la volonté des dieux », « objet de caractère exceptionnel », « être de caractère surnaturel » : ces formules s'appliquent parfaitement au crabe dans la mesure où il est une incarnation de Dieu et de l'infini ; dès lors, le mot « monstre » subit en l'occurrence une réactivation étymologique typiquement hugolienne (cf. *infra*, 2.2.1).

²² De façon symptomatique (et assez peu discrète), l'énonciateur des *C* se donne à voir systématiquement comme un équivalent de Dieu : « Et le petit oiseau, mère inquiète et sainte, / N'a pas plus peur de moi que nous n'aurions de crainte, / Nous, si l'œil du bon Dieu regardait dans nos trous » (I, 27, « Oui, je suis le rêveur », *C*, 107). Pour tout dire, le poète acquiert des attributs divins parce qu'il est celui « en qui Dieu se concentre » (VI, 23, « Les Mages », *C*, 477), celui à qui l'on choisit de dévoiler la vraie nature de l'infini métaphysique auquel on est censés accéder après la mort.

²³ Comme on l'explique dans un extrait célèbre de « À Villequier » (IV, 15) : « Je le sais, ô mon Dieu ! / Dans vos cieux, au-delà de la sphère des nues, / Au fond de cet azur immobile et dormant, / Peut-être faites-vous des choses inconnues / Où la douleur de l'homme entre comme élément. / Peut-être est-il utile à vos desseins sans nombre / Que des êtres charmants / S'en aillent, emportés par le tourbillon sombre / Des noirs événements. / Nos destins ténébreux vont sous des lois immenses / Que rien ne déconcerte et que rien n'attendrit » (*C*, 298-299).

²⁴ À en croire l'énonciateur mis en scène dans la préface de *Notre-Dame de Paris*, le mot, gravé sur une des tours de Notre-Dame, aurait inspiré en fait tout le livre.

²⁵ On le sait (cf. J. Ricardou, intervention qui suit Ricardou 1972 : 396), les effets de surdétermination sont traditionnellement abymés dans les textes autoréflexifs à travers l'image de l'*intersection* (que l'on pense par exemple à la « croisée » de la fenêtre dans le « Sonnet en X » de Mallarmé). Or, dans les *C*, on constate *comme par hasard* que Dieu est assimilé à un croisement, « un X » comme le souligne très pertinemment Peter Schulman (1999 : 52) : « Oui, la création tout entière, les choses, / Les êtres, les rapports, les éléments, les causes, / Rameaux dont le ciel clair perce le réseau noir, / L'arabesque des bois sur les cuivres du soir, / La bête, le rocher, l'épi d'or, l'aile peinte, / Tout cet ensemble obscur, végétation sainte, / Compose *en se croisant* ce chiffre énorme : DIEU » (« Je lisais... », *C*, 193 ; nous soulignons).

²⁶ Victor Hugo, *Les Quatre vents de l'esprit*, XLVI.

²⁷ Pour plus de précisions sur le concept d'« exemplification » et le fonctionnement iconique de la langue littéraire, v. Goodman 1968 : 3-6, 45-57, Yocaris 2008 : 226-230.

²⁸ Comme l'a effectivement relevé Ludmila Charles-Wurtz (cf. *C*, 478, n. 2).

²⁹ Bien entendu, on instaure ainsi une équivalence entre quête d'infini et débauche sexuelle de bas étage, ce qui permet de glorifier implicitement l'esthétique romantique du mélange des genres et des registres ! Dans le même ordre d'idées, le moi poétique des *C* laisse entendre qu'il a envie de percer « ce grand voile de vierge / Qu'on nomme éternité » (« Pleurs dans la nuit », *C*, 423) : même si la formule désigne en apparence un tissu voilant les fronts des vierges, il faut être d'une naïveté abyssale pour s'en tenir ici à l'isotopie textile...

³⁰ Cf. *supra*, 1.6.

³¹ La convergence peut être définie comme « l'accumulation en un point donné de plusieurs procédés stylistiques indépendants », dont chacun « ajoute son expressivité à celle des autres » (Riffaterre 1971 : 60). Elle permet de constituer des signes complexes dont les composantes appartiennent à des niveaux linguistiques différents, mais véhiculent toutes la même signification (ou, à tout le moins, des significations similaires).

³² Les développements qui suivent reprennent en partie l'analyse proposée par M. Riffaterre (1985 : 54-56).

³³ Cf. *Les Misérables*, V, 1, 1 : « Il y avait du cloaque dans cette redoute et quelque chose d'olympien dans ce fouillis ».

³⁴ Cf. Salvan 2008 : 81-82.

³⁵ Bien entendu, la métalepse peut aussi être considérée comme une métonymie (ou est doublée d'une métonymie), puisque les ténèbres de la cible (« l'ombre ») sont projetées sur l'arc : déplacement spatial et raccourci temporel sont en fait indissociables.

³⁶ Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, III, 6, 2.

³⁷ Cf. *supra*, n. 26.

³⁸ C, 409, « Pleurs dans la nuit ».

³⁹ Dans le même ordre d'idées, le mot « élévation », qui clôt le poème, est le support d'une syllepse de sens articulant l'isotopie religieuse et l'isotopie textuelle. À un premier niveau, il renvoie au geste par lequel le prêtre, à la messe, élève l'hostie et le calice après la consécration, pour les montrer aux fidèles. Dans ce contexte, toutefois, il a également une signification métatextuelle qui consacre subrepticement la gloire non plus de Dieu, mais du poète : le poème « s'élève » puisqu'il se termine sur une « pointe », un trait d'esprit que l'on exhibe fièrement au lecteur ! Bien entendu, ce trait d'esprit, c'est la syllepse elle-même... La dimension performative du texte hugolien s'impose à l'attention, et contribue elle aussi à créer une équivalence entre le poète et Dieu : en tant que créateurs de mondes par la grâce de leur Verbe poétique, les deux sont capables d'énoncer un discours dont le signifié s'identifie au référent.

⁴⁰ En activant le *topos* en question, le poète se fait l'équivalent de la Providence divine, qui aurait déjà tracé toutes les lignes du « grand livre du monde » : cf. *supra*, texte (5).

⁴¹ L'image du « grand livre du monde » apparaît pour la première fois dans *Rhythmus de incarnatione Christi* d'Alain de Lille (1128-1202) : *Omnis mundi creatura / Quasi liber et pictura / Nobis est in speculum* (« Toute créature de l'univers / Comme un livre et une peinture / Nous apparaît dans un miroir »).

⁴² Cette partie du poème ne comporte que des octosyllabes.

⁴³ Cf. Yocaris 2008 : 226.

⁴⁴ Le contrôleur référentiel dans le cas de l'infinif.

⁴⁵ On relève évidemment ici l'énallage de personne qui frappe le sujet lyrique, désigné à la P3 (« Un passant », « Quelqu'un » = « moi, ton père »). Cette énallage est hyperpertinente à double titre. D'une part, elle contribue à élargir la portée référentielle du poème en détachant la situation évoquée du parcours personnel de l'énonciateur (qui *trouve ainsi moyen d'être un et d'être tous*, cf. « Lueur au couchant », V, 16, C, 361). D'autre part, elle suggère que le *moi* poétique, irrésistiblement attiré par l'abîme qui a englouti sa fille, a désormais perdu son identité et n'est plus reconnaissable.

⁴⁶ *Grosso modo*, un schème discursif est un canevas infralangagier susceptible d'orienter dans une certaine direction la formalisation discursive de la matière référentielle (v. Bonhomme 2005 : 38-49 ; cf. Grize 1997 : 35-39). Ainsi par exemple, quand Gavroche affronte un sergent de la Garde Nationale à la fin de la quatrième partie des *Misérables*, ce dernier est décrit en ces termes : « Tout à coup, Gavroche, poussant sa charrette, au moment où il allait déboucher de la rue des Vieilles-Haudriettes, se trouva face à face avec un *unifome*, un *shako*, un *plumet* et un *fusil* » (IV, 15, 4 ; nous soulignons). Ici, le recours à une périphrase métonymique pour désigner le sergent dans la séquence soulignée active le schème discursif « fragmentation » et amène le lecteur à mettre en évidence trois composantes du référent fictionnel : (i) l'inconsistance totale de ce militaire du dimanche, qui *n'a rien dans le ventre* (il semble dépourvu d'unité et se dessine uniquement « en creux », comme s'il n'était pas là) ; (ii) l'aspect carnavalesque de son accoutrement ; (iii) le point de vue projeté sur lui par le gamin parisien, qui le jauge avec un œil expert et le tourne immanquablement en dérision. Bref, la périphrase métonymique permet en l'occurrence d'instaurer une « vision spécifique » (Bonhomme 2005 : 41) du référent textuel, déterminée par le choix d'une « focalisation langagière » (*ibid.*) implicitement orientée sur le plan argumentatif.

⁴⁷ Comme le montre plus que tout telle formule que l'on trouve dans *Les Misérables* : « Ce qu'on avait au-dessous de soi, ce n'était pas de l'eau, c'était *du gouffre* » (*Les Misérables*, V, 4 ; nous soulignons ; cf. Yocaris 2009 : 442, n. 31).

⁴⁸ Comme le souligne Marc Wilmet (1986 : 94), le recours à l'article partitif dans ce genre de co(n)texte permet de « [mettre] sous représentation *massive* une réalité [...] discrète » (italiques de Wilmet).

⁴⁹ Carnet 13459, f° 47 v°, Bibliothèque Nationale.

⁵⁰ Comme l'a montré Judith Wulf (2005) dans une étude très perspicace, le mot « polype », qui constitue un *hapax* dans les *C*, résume non seulement les préoccupations esthétiques, ontologiques et métaphysiques de Victor Hugo mais aussi la configuration globale de son texte : dans l'idiolecte hugolien, il actualise selon les cas des sèmes (inhérents ou afférents) comme /aspect tentaculaire/,

/aspect acentré/, /aspect réticulaire/, /aspect informe/, /aspect protéiforme/, /multiplicité/, /déhiérarchisation/, /intrication/, /ancrage multiple/ ou encore /instabilité des contours/.

⁵¹ On notera que cette façon d'utiliser la mise en abyme (afin de rendre le texte lisible « en profondeur », en exhibant les mécanismes discursifs qui interagissent en permanence avec son contenu thématique) *se voit elle-même abymée* dans un extrait célèbre des *Misérables*, qui constitue une magnifique mise en abyme au deuxième degré (cf. Dällenbach 1977 : 179, n. 1) : de quoi s'agit-il ? Dans le chapitre éloquent intitulé « Buvard, bavard » (IV, 15, 1), Jean Valjean décrypte par hasard une lettre écrite par Cosette à Marius quand le buvard utilisé par la jeune fille se voit reflété dans un miroir (équivalent des mises en abyme qui jalonnent les textes hugoliens) : le renversement des lettres imprimées dans le buvard en fait « un griffonnage bizarre », où on ne voit « aucun sens » ; or, « l'écriture [*de Cosette/d'Hugo*] redressée dans le miroir » devient lisible *comme par enchantement*, sa signification réelle apparaît au lecteur (Valjean en l'occurrence) « avec une netteté inexorable »...

⁵² K. Lunn-Rockliffe (2008 : 14) évoque à ce sujet « Hugo's connective readability ». Pour plus de précisions sur la dimension participative du travail de stylisation en général, v. Yocaris 2016a : 116-169.

⁵³ J. Ricardou, intervention qui suit van Rossum-Guyon 1972 : 423.