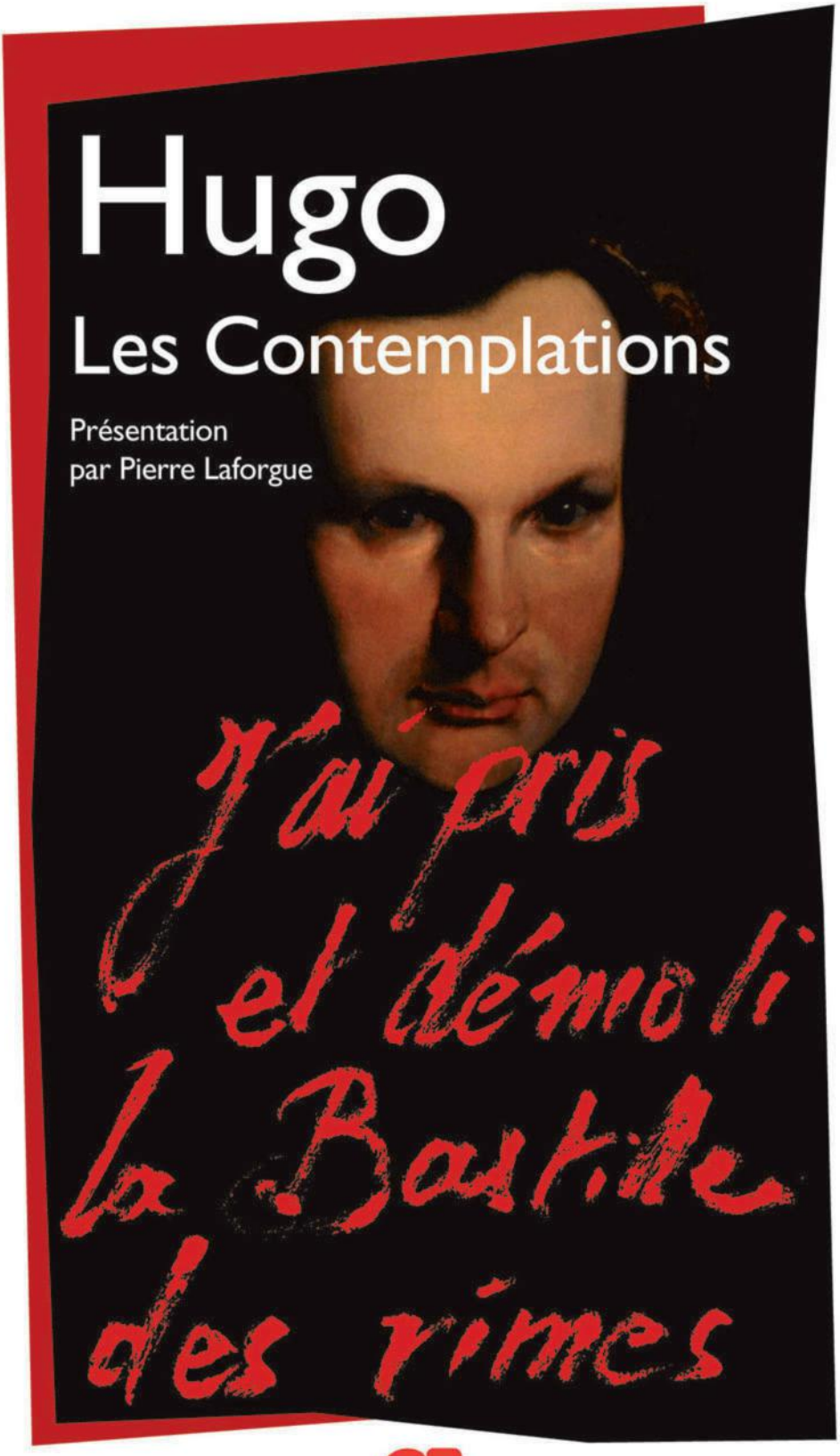
Hugo

Les Contemplations

Présentation
par Pierre Laforgue



Extrait de la publication

HUGO
Les Contemplations

Qu'est-ce que *Les Contemplations* ? « C'est l'existence humaine sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil ; c'est un esprit qui marche de lueur en lueur en laissant derrière lui la jeunesse, l'amour, l'illusion, le combat, le désespoir, et qui s'arrête éperdu *au bord de l'infini* » (Préface). Le recueil des *Contemplations* rassemble des textes écrits par Hugo sur plus de vingt ans, et classés selon une chronologie fictive. De la célèbre *Réponse à un acte d'accusation*, où le poète pose en révolutionnaire de la langue, à *Ce que dit la bouche d'ombre*, inspiré de l'expérience du spiritisme, en passant par les poèmes sur la mort de Léopoldine, ce sont les mémoires d'une âme qui se dessinent en creux. Parues en 1856 entre *Les Châtiments* et *La Légende des siècles*, *Les Contemplations* marquent le sommet de l'œuvre poétique de Victor Hugo.

Présentation, notes,
chronologie et bibliographie
par Pierre Laforgue

Texte intégral

Illustration :
Virginie Berthemet
© Flammarion

GF
Flammarion

08-III N

LES CONTEMPLATIONS

Extrait de la publication

Du même auteur
dans la même collection

L'Art d'être grand-père
Les Burgraves
Les Chansons des rues et des bois
Les Châtiments (édition avec dossier)
Les Contemplations
Cromwell
Le Dernier Jour d'un condamné (édition avec dossier)
Les Feuilles d'automne. Les Chants du crépuscule
Hernani
La Légende des siècles (2 vol.)
L'Homme qui rit (2 vol.)
Les Misérables (3 vol.)
Notre-Dame de Paris
Odes et ballades. Les Orientales
Quatrevingt-Treize
Ruy Blas
Théâtre I
Théâtre II
Les Travailleurs de la mer
William Shakespeare (édition avec dossier)

VICTOR HUGO

LES CONTEMPLATIONS

Présentation, notes, chronologie
et bibliographie mise à jour (2008)
par
Pierre LAFORGUE

GF Flammarion

Extrait de la publication

© Flammarion, Paris, 1995.
Édition mise à jour en 2008.
ISBN : 978-2-0812-6268-3

Extrait de la publication

INTRODUCTION

à la mémoire de ma mère

La poésie de Hugo se confond avec sa poétique. Cela est spécialement vrai des grands recueils de l'exil, où le travail d'écriture va de pair avec la recherche d'une composition qui rende possible un tel travail, tout se passant comme si Hugo s'employait à inventer la textualité que le recueil doit mettre en œuvre. Ainsi *Châtiments*, dont le dernier poème écrit date d'octobre 1853 et qui paraît en novembre 1853, trouve son principe d'organisation en à peine un mois : à la mi-novembre de 1852 est écrit le poème-clef *Sacer esto*, suivi quelques jours après de *Nox*, et à la mi-décembre est achevé *Ultima verba*, suivi quelques jours après de *Lux*[1]. De son côté, la première série de *La Légende des Siècles* se constitue en l'espace de quelques semaines au printemps de 1859[2]. Il ne s'agit pas là de l'architecture qui est donnée par Hugo à ces vastes ensembles, car à ce niveau de conception ce n'est pas

1. *Sacer esto* est daté du 14 novembre 1852, *Nox* du 16-22 novembre, *Ultima verba* du 14 décembre, *Lux* du 16-20 décembre. Le poème *Stella* dont l'objet est le rapport du poète à la poésie date, sans autre précision, de décembre 1852.

2. Le 17 mars Hugo achève *Le Satyre*, le 9 avril *Pleine Mer-Plein Ciel*, le 26 avril *La Vision d'où est sorti ce livre* et le 15 mai *La Trompette du Jugement*.

en termes de livre, mais de texte que les choses sont envisagées. C'est pourquoi, avant de s'intéresser à la structure d'un recueil poétique de Hugo, il est indispensable d'en examiner la genèse, car l'œuvre chez lui est un chemin [1].

Genèse

Les Contemplations illustrent exemplairement ce travail de la poésie sur elle-même. Jusqu'aux *Mages*, au printemps de 1855, Hugo ne semble pas avoir été entièrement maître du processus poétique de très grande ampleur qui, semaine après semaine, s'était mis en branle depuis l'hiver de 1853. Il en était d'autant moins maître que celui-ci s'était installé presque indépendamment de Hugo lui-même et eut pour premier et durable effet de le déposséder de sa relation à la parole. L'histoire est aujourd'hui bien connue [2] : de passage à Jersey Delphine de Girardin initie les proscrits au spiritisme qui fait alors fureur dans les salons parisiens et le 11 septembre 1853 le premier esprit se manifeste : c'est la « fille morte [3] ». L'émotion de la plupart des assistants est réelle, assez forte en tout cas pour qu'ils soient désormais accueillants à cette parole de l'inconnu. Reconnaissons que l'inconnu a tout fait pour que ses nouveaux auditeurs prêtent une oreille attentive, puisque, juste après la séance mémorable du 11 septembre où est intervenue

1. « *Werk ist Weg* », selon la puissante formule de Paul Klee qu'aime à citer Bernard Leuilliot.

2. Grâce aux travaux de M. Levaillant, *La Crise mystique de Victor Hugo (1843-1856)*, José Corti, 1954, et surtout de J. Gaudon, *Le Temps de la Contemplation*, Flammarion [1969].

3. Les procès-verbaux des séances de Tables qui sont disponibles ont été édités au Club français du livre dans l'édition chronologique des *Œuvres complètes* de Hugo, sous la direction de Jean Massin, t. IX, 1968 [édition dorénavant désignée sous le sigle *M*, suivi de la tomaison et de la pagination].

Extrait de la publication

Léopoldine, le lendemain c'est Badinguet, pas moins, qui visite les proscrits et leur tient des discours qui ne pouvaient que les satisfaire (il lit les *Châtiments*, éprouve du remords et annonce qu'il n'en a plus que pour deux ans). Sous d'aussi brillants auspices l'entreprise ne pouvait donc se poursuivre que de la manière la plus avantageuse. C'est ainsi qu'au cours de ce mois de septembre entreront en relation avec les proscrits Chateaubriand, le père Jésuite Roothan, Césarion, Racine, Dante, la Critique et la Poésie. Les deux mois suivants sont assez pauvres, les procès-verbaux sont insipides (cette impression est due aussi à l'absence de datation d'un grand nombre de séances). C'est en décembre que les choses sérieuses commencent, lorsque les poètes prennent la parole longuement [1] : Chénier, le premier [2], puis Shakespeare et Molière. Après, tous les hommes historiques du dictionnaire, accompagnés d'allégories et de personnages imaginaires, défileront à Jersey de jour comme de nuit. L'expérience continuera pendant près de deux ans, jusqu'en octobre 1855, quand l'un des participants, le docteur Jules Allix, sera victime d'une crise de folie. Tout au long de ces mois la table aura été interrogée et aura répondu laconiquement au début, pour se mettre par la suite à tenir des discours logorrhéiques lorsque, selon l'expression d'Auguste Vacquerie, elle se sentira comprise [3]. Au total c'est plus d'une centaine d'esprits qui auront pris la parole.

Hugo a immédiatement été sensible aux conséquences poétiques d'un tel phénomène, réel ou fantasmatique peu importe, sur sa propre œuvre ; il a, en particulier, senti aussitôt le danger qu'elles représen-

1. Dante et Racine sont intervenus en septembre, mais ils n'ont à peu près rien dit.

2. Sur l'importance de Chénier et la signification poétique de son intervention voir P. Laforgue, « Hugo et Chénier : un dialogue d'outre-tombe », *in Les Poètes sous la Terreur*, Colloque international de Versailles, 25-26 mars 1994, actes à paraître en 1995 dans les Cahiers Roucher-Chénier.

3. Expression citée par Jean Gaudon, dans sa Présentation des Procès-verbaux (*M*, IX, 1169).

Extrait de la publication

taient dans le domaine poétique et a veillé à ce que leurs discours n'empiètent pas sur son territoire [1]. Mais ce sont moins les déclarations de Hugo sur le phénomène ou sur l'identité des esprits que sa poésie même qu'il convient d'interroger pour comprendre ce que les Tables ont alors représenté pour lui et pour apprécier ce qui leur revient dans la création de cette époque.

À l'automne de 1853 l'inconnu, par l'intermédiaire des Tables, vient de prendre la parole : est-il situation plus poétique ? Mais comme jusqu'alors la poésie faisait coïncider un sujet et son discours, est-il situation qui le soit moins ? Que se passe-t-il lorsqu'un discours s'énonce en dehors de la référence à un sujet ? lorsque, pour détourner une formule célèbre, l'inconnu est le discours de l'autre, et que sa poétique se résumant à un « ça parle », le Moi non seulement n'est plus sujet, mais qu'il n'y a même plus de sujet comme instance du discours ? Ces questions, Hugo se les est posées pendant l'hiver de 1853-1854, et elles sont à l'origine des deux grands poèmes de cette époque : *Abîme* [2] et

1. Par la suite sa position évoluera, notamment à partir du printemps 1854, à la suite de la séance capitale du 24 avril, lorsqu'il acceptera d'écrire des vers dont le Drame lui aura passé commande. Un poème comme *Ce que dit la bouche d'ombre*, très largement inspiré par les Tables, montre que le meilleur moyen pour le poète de maîtriser au sein de sa propre production littéraire une parole qui n'est pas la sienne est de l'accueillir et de la transformer en poésie : une fois ce grand texte achevé, il n'y aura plus d'autre poème spirite, — ce qui n'empêchera pas les Tables de continuer leurs discours.

2. *Abîme* est daté du 26 novembre 1853 et ne sera publié qu'en 1877 dans la nouvelle série de *La Légende des Siècles*. Ce poème met en scène différents êtres, de l'homme à Dieu, qui prennent successivement la parole dans l'espace métaphysico-cosmique de la nuit, mais la parole de chacun, sauf de Dieu, bien sûr, qui a le dernier mot, est infirmée par le suivant. Par le biais d'une transposition symbolique ce sont quelques-unes des interrogations suscitées par la prise de parole de l'inconnu qui sont ainsi problématisées, notamment celle-ci : quelle valeur ont les discours prononcés par les esprits, plus encore quel sens de tels discours peuvent-ils avoir les uns par rapport aux autres dès lors qu'aucune instance n'est là pour en autoriser la tenue et pour les rassembler au foyer d'une signification ?

Extrait de la publication

surtout le monologue de *Satan dans la nuit* [1], où l'on entend l'autre par excellence, l'Autre, Satan. Son identité, plus que négative, est altérée. C'est pourquoi ce qui caractérise sa parole, c'est avant tout qu'elle est impossible (il chante l'amour qu'il éprouve pour... Dieu). Cette parole surtout est celle d'un poète, qui n'arrive pas à faire œuvre poétique, et qui le déplore [2]. Son chant est un « chant d'enfer », énoncé par un sujet qui n'a pas la qualité d'un sujet. C'est un chant sans destinataire et frappé d'intransitivité.

Le *Satan* de janvier 1854 est la première manifestation de cette poésie sans poète qui voit le jour au cours de cet hiver. Le poème suscitera à son tour des textes pareillement inspirés par la conscience d'un manque, d'un défaut essentiel, celui du poète à sa parole. L'important est que dans tous ces textes la poésie ne soit rien d'autre qu'une voix qui se déploie presque en dehors de tout sujet, comme c'est le cas avec le *Satan* de janvier 1854, ou le poème de février 1854, *Océan*, qui est aussi, dans sa plus grande partie, un monologue vociféré par un forcené cosmique ; mais l'originalité de ce monologue, c'est qu'il semble échapper à tout principe de limitation. En fait, *Océan* est moins un poème, avec ce que cela suppose de cohérence, qu'une nébuleuse [3].

L'activité de Hugo au printemps de 1854, de l'achèvement d'*Océan* à la mi-février jusqu'à l'achèvement au début du mois de mai de l'épisode de *La Fin de Satan* consacré à l'épopée de Nemrod et intitulé *Le*

1. Ce texte, achevé le 20 janvier 1854, s'intitulait alors simplement *Satan* ; c'est lorsque se constitua le projet d'une épopée ayant pour héros Satan et s'intitulant *La Fin de Satan*, que le monologue de Satan, amplifié, prit le titre de *Satan dans la nuit*. Sur le monologue de janvier 1854, voir Max Milner, *Le Diable dans la littérature française*, José Corti [1960], II, pp. 363-364, où se trouve reprise une argumentation de Jacques Beauverd.

2. Voir Hugo, *La Fin de Satan*, éd. d'Evelyn Blewer et de Jean Gaudon, Gallimard, « Poésie » [1984], pp. 211-212. La citation suivante se trouve p. 212. Ce monologue doit évidemment être rapproché d'*Une Saison en enfer* de Rimbaud, et notamment des épisodes intitulés *Nuit de l'enfer* et *Vierge folle* (*Délires*, I).

3. Voir Hugo, *Œuvres complètes*, *M*, IX, 670-692.

Extrait de la publication

Glaive, est très révélatrice des enjeux qu'il fixe à son écriture poétique et des difficultés qu'il rencontre. Deux écritures poétiques sont en présence : une qui relève de l'épopée et une seconde qui relève du lyrisme, chacune d'elle s'éprouvant à l'autre. Mais quel que soit le type de poésie pratiquée, la préoccupation fondamentale et unique de Hugo à cette époque est d'arriver à rétablir une relation entre le Moi et sa parole, précisément à faire assumer au Moi une parole qui soit la sienne. Pendant ces semaines du printemps de 1854, Satan apparaît comme le double noir et défectif du Moi poétique dont Hugo est en quête : alors qu'il travaille à l'épisode de *La Fin de Satan*, *Et nox facta est*, qui décrit la chute du maudit dans le gouffre, il compose au mois de mars les deux longs poèmes d'*Horror* et de *Dolor*, qui transposent l'un et l'autre sur le mode lyrique la thématique du poème épique. S'établissent ainsi des parallèles très nets entre les textes [1]. Ainsi dans *Dolor* le poète semble faire le point sur l'expérience en cours et en tirer cette conclusion :

> Homme, n'exige pas qu'on rompe le silence ;
> Dis-toi : Je suis puni. Baisse la tête et pense.
> C'est assez de ce que tu vois
> Une parole peut sortir du puits farouche ;
> Ne la demande pas. Si l'abîme est la bouche,
> Ô Dieu, qu'est-ce donc que la voix [2] ?

Cette voix qui peut « sortir du puits farouche », c'est évidemment celle de Satan, et maintenant Hugo voudrait la faire taire, mais il n'est pas possible de parler à sa place. Cela ne lui vient même pas à l'esprit : dans tous ces poèmes noirs de la fin du mois de mars 1854, il ne cesse de réclamer à l'inconnu le mot de l'énigme, sans envisager d'autre rôle pour lui-même que celui d'un auditeur. Pourtant, depuis le mois de janvier, les Tables sont devenues terriblement bavardes, certains

1. On comparera, par exemple, telle strophe d'*Horror* (« Depuis quatre mille ans que, courbé sous la haine ») avec le début d'*Et nox facta est* dans *La Fin de Satan*.

2. Hugo, *Les Contemplations*, VI, XVII, p. 331.

Extrait de la publication

esprits dictent même des vers, mais cela n'empêche pas Hugo de répéter que l'infini est muet. Autrement dit, si, malgré ces manifestations langagières de la nuit, qui sont des révélations de l'inconnu, Hugo affirme que tout est silence, cela implique que la parole ne peut exister que médiatisée par le poète — on s'en serait douté. D'un autre côté, Hugo ne peut usurper cette parole qui n'est pas la sienne, car alors il cesserait d'être lui-même. Aussi, retourne-t-il de nouveau, après ce qui n'aura été qu'un intermède de poésie à la première personne, vers l'épopée de Satan, qui, elle, s'écrit à la troisième personne [1].

Poétique du lyrisme et poétique de l'épopée sont liées tout au long du printemps de 1854 dans l'entreprise de réappropriation de sa parole par le poète. À chaque nouvel état d'avancement de *La Fin de Satan*, Hugo écrit en effet à son éditeur, Hetzel, pour l'entretenir des *Contemplations*, c'est-à-dire au moins deux fois en l'espace de deux mois : le 26 mars, alors qu'il vient d'achever *Et nox facta est* et le 8 mai, alors qu'il vient d'achever l'épisode de Nemrod, *Le Glaive* [2]. Pourtant *Les Contemplations* n'existent pas encore et Hugo ne travaille qu'à *La Fin de Satan*. Une telle stratégie, qui est sans doute de nature quasi fantasmatique, permet de vérifier que le poème de Satan est le truchement imaginaire et poétique des futures *Contemplations*.

Le 24 juillet 1854 Hugo signe avec Hetzel le contrat des *Contemplations*. Or la signature du contrat à cette date est d'autant plus remarquable que le même jour Hugo a achevé *Ibo*, qui montre le poète en gloire, entreprenant la conquête du ciel — comme Nemrod, au début du mois de mai, s'embarquait sur sa fusée des temps bibliques pour conquêter le ciel bleu [3]. Seulement, au mois de juillet 1854, ce n'est plus un personnage de fiction qui est en scène, mais le Moi poétique.

1. Sauf dans *Satan dans la nuit*, où le Je et le Lui s'altèrent réciproquement de façon si troublante.
2. Voir Hugo, *Œuvres complètes*, *M*, IX, 1075 et 1077.
3. Voir Hugo, *La Fin de Satan*, éd. cit., pp. 77-87.

Les Contemplations sont rendues possibles le jour où le Moi redevient poète et commencent à s'écrire le jour où la poésie trouve en lui son principe. C'est ce qui se passe dans le grand poème d'octobre 1854, *Ce que dit la bouche d'ombre* : comme l'indique le titre, il s'agit d'une poétique, et apparemment d'une poétique négative qui montre le poète dépossédé de sa parole. Le Moi n'est sujet que l'espace d'un vers, le deuxième, et dès le quatrième il devient objet et le restera presque jusqu'à la fin du poème. C'est donc le discours de l'autre qui s'entend et cette altérité est elle-même redoublée, puisque les premiers mots de l'esprit sont pour dire que la nature entière est douée de parole :

> Crois-tu que la nature énorme balbutie
> Et que Dieu se serait, dans son immensité,
> Donné pour tout plaisir, pendant l'éternité,
> D'entendre bégayer une sourde-muette ?
> Non, l'abîme est un prêtre et l'ombre est un poëte ;
> Non, tout est une voix et tout est un parfum ;
> Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un ;
> Une pensée emplit le tumulte superbe.
> Dieu n'a pas fait un bruit sans y mêler le Verbe.
> Tout, comme toi, gémit, ou chante, comme moi ;
> Tout parle [1].

Le fait que la nature participe au Verbe devrait faire perdre de son prestige au poète. Il n'est d'ailleurs même plus le maître du chant, puisqu'il est ici réduit au rôle d'auditeur passif d'une révélation. « Ce que dit la bouche d'ombre », c'est la religion des Tables telle qu'elle s'est constituée depuis plusieurs mois, et pour l'essentiel le poème est une paraphrase des discours qui ont été dictés par les esprits. Bien sûr, la poésie de *Ce que dit la bouche d'ombre* n'est pas comparable au charabia spirite, mais il n'empêche que la thématique et la philosophie du poème sont directement inspirées par les Tables. Pourquoi alors, Hugo, auparavant si jaloux de ses prérogatives de poète et si soucieux de ne pas se laisser influencer par les Tables, accepte-t-il

1. Hugo, *Les Contemplations*, VI, XXVI, p. 362.

maintenant d'être leur porte-parole très fidèle et très obéissant ? Un revirement aussi complet ne peut s'expliquer que par la constitution depuis *Ibo* d'un sujet poétique : dès lors qu'il y a un Moi à qui se réfère le discours, il n'y a aucun danger pour qu'au bout du compte la parole lui échappe : dans ce poème « ça parle », parce que de l'autre côté du miroir le Moi est le principe de la parole. Il en va de même à la fin de *Ce que dit la bouche d'ombre*, où dans les trois dernières pages le poète se réapproprie tout ce qui vient d'être dit [1]. La révélation spirite en tant que telle, en tant que parole autonome de l'inconnu, est donc à assez court terme condamnée au silence.

Le signe le plus visible que quelque chose de décisif s'est produit avec *Ce que dit la bouche d'ombre* est l'écriture aux mois d'octobre et de novembre 1854 de tout un cycle de poèmes ayant pour objet la nature de la poésie et la fonction du poète. Cet ensemble, écrit en à peine plus d'un mois [2], est dominé par les pièces monumentales que sont *Réponse à un acte d'accusation* et *Écrit en 1846*, mais l'on ne saurait négliger des textes comme « *Ô strophe du poète...* » ou « *Le poëme éploré se lamente...* » ou encore « *Oui, je suis le rêveur...* », tous textes dont l'aspect métapoétique est tout de suite perceptible : dans ces poèmes de l'automne de 1854, il s'agit pour Hugo de se définir par rapport à la poésie et par rapport à son passé de poète. Car il lui faut s'inscrire dans une histoire qui légitime sa prise de parole.

Poétique et politique

La multiplication de poèmes comme *Suite* ou *À André Chénier*, qui constituent autant d'interrogations sur la relation du poète et de sa parole, ne saurait

1. Voir Hugo, *Les Contemplations*, VI, XXVI, pp. 380-383 et la note 41 de ce poème.

2. Le premier de ces poèmes, *À André Chénier*, date du 14 octobre, c'est-à-dire du lendemain de l'achèvement de *La Bouche d'ombre*, et le dernier de la série est *Écrit en 1846*, le 17 novembre.

Extrait de la publication

cependant faire oublier que les enjeux de cette réflexion sur la poésie ne sont pas tous de nature poétique. L'argumentation de *Réponse à un acte d'accusation* et *Écrit en 1846* est essentiellement politique, en effet ; la poésie y est désignée comme une pratique idéologique : dans *Réponse* le poète assimile métaphoriquement la révolution romantique à la révolution française et c'est en se fondant, de façon métonymique, sur ses poèmes que l'accusateur du poète dénonce, dans *Écrit*, les idées politiques de ce dernier. L'aspect politique de ces deux textes est d'autant plus net puisqu'ils sont immédiatement contemporains du poème *Saint-Arnaud* [1], achevé le 17 octobre 1854. Cette pièce, une des plus violentes jamais écrites par Hugo, n'est pas, malgré les apparences, à lire immédiatement dans la perspective de *Châtiments* ; à la date où elle est composée, elle se rattache bien plus étroitement à *Ce que dit la bouche d'ombre*, qui vient juste d'être achevé : alors que le grand poème spirite promet le pardon aux maudits et notamment aux criminels de l'histoire, la mort de l'un des hommes de main de Napoléon III permet opportunément à Hugo de tempérer cette générosité [2] et de se désigner à lui-même les limites politiques du spiritisme qu'il pratique en poésie. Ainsi est-ce dans le poème dont l'inspiration semble si étrangère aux futures *Contemplations*, que la poétique qui s'élabore à partir de *Ce que dit la bouche d'ombre*, et dont on voit la première application dans *Réponse à un acte d'accusation* et *Écrit en 1846*, trouve à se formuler, *Saint-Arnaud* faisant pour ainsi dire office de plaque tournante entre le poème spirite et la série des arts poétiques, et mettant en perspective la poésie et le politique.

Le projet lui-même des *Contemplations*, lorsqu'il est

1. Ce poème prendra place dans l'édition de 1870 des *Châtiments*.

2. Sur le sens de *Saint-Arnaud* dans l'œuvre, cf. J. Gaudon, *Le Temps de la Contemplation*, Flammarion [1969], pp. 242-244, et en particulier ce jugement : « Sauver Satan ne veut pas dire qu'il faut être indulgent à Napoléon-le-Petit et à ses complices. » (p. 243)

Extrait de la publication

exposé pour la première fois par Hugo à son éditeur Hetzel [1], porte témoignage de la part politique qui entre dans sa conception et dans sa composition :

> J'ai pensé, — et autour de moi c'est l'avis unanime, — qu'il m'était impossible de publier en ce moment un volume de poésie pure. Cela ferait l'effet d'un désarmement, et je suis plus armé et plus combattant que jamais. *Les Contemplations* en conséquence se composeront de deux volumes, premier volume : *autrefois*, poésie pure. Deuxième volume : *aujourd'hui*, flagellation de tous ces drôles et du drôle en chef. On pourrait vendre les deux volumes ensemble ou séparément au choix de l'acheteur [2].

Assez rapidement, dès le 18 novembre, Hugo renoncera à cette idée, mais sans l'abandonner entièrement : d'abord, la partition entre poésie satirique et « poésie pure » se retrouvera à l'intérieur de l'œuvre poétique de 1852-1856 entre *Châtiments* et *Les Contemplations* ; ensuite cette division entre *Autrefois* et *Aujourd'hui* sera reprise dans le corps même des *Contemplations*. Cette reprise est essentielle à la compréhension du recueil de 1856, mais elle ne peut être pleinement comprise qu'une fois réapprécié le sens du lyrisme en ces années-là, et particulièrement en 1852, au moment où Hugo songe à un recueil intitulé *Les Contemplations*.

En réalité, le titre des *Contemplations* en 1852 n'est pas entièrement nouveau, il est apparu vers 1845. À cette époque Hugo envisageait un nouveau recueil de poésie lyrique, après *Les Rayons et les ombres*, qu'il aurait intitulé *Les Contemplations d'Olympio*. Qu'Olympio qui était le représentant, dans l'espace du lyrisme, du poète depuis *Les Voix intérieures*, en 1837,

1. Dans une lettre du 15 août 1852 à Hetzel Hugo avait déjà mentionné *Les Contemplations* (voir *Correspondance entre Victor Hugo et P.-J. Hetzel*, éd. p. p. S. Gaudon, Klincksieck, 1979, p. 127), mais il s'agissait alors uniquement du titre. Le titre lui-même était mentionné pour la première fois le 11 mars 1848.

2. *Correspondance entre Victor Hugo et P.-J. Hetzel*, *op. cit.*, p. 146.

Extrait de la publication

ait disparu avec l'exil n'est pas étonnant : le coup d'État a banni non seulement le poète, mais aussi le Moi lyrique et à la place de ce Moi c'est le Lui odieux de l'autre qui s'est installé. Depuis le 2 décembre la poésie de Hugo c'est Napoléon-le-Petit par Victor Hugo-le-grand [1]. Le seul Moi qui se manifeste au terme de *Châtiments* est désigné par le démonstratif « celui-là [2] ». Littéralement le Moi a été confisqué par l'Autre et du même coup c'est la possibilité du lyrisme qui est profondément compromise. Il est vrai que Hugo, alors qu'il vient de mettre au point la textualité de *Châtiments*, écrit à Hetzel : « Ne vous attendez pas à ce que ce livre soit aussi impersonnel que *Napoléon le Petit* : il n'y a pas de poésie lyrique sans le moi [3] » ; dans la réalité la part du lyrisme sera très réduite dans *Châtiments*, à moins qu'il ne faille comprendre par lyrisme, comme y invite cette déclaration à Hetzel, ce qui s'oppose à l'impersonnalité dénonciatrice d'une écriture historienne.

Dans cette optique l'écriture des *Contemplations* après *Châtiments* revêt une signification politique : si, au terme de *Châtiments*, Badinguet a réduit le poète à n'être dans le refus qu'il lui oppose qu'un farouche adversaire, la contrepartie dans l'ordre de la poésie, c'est que trois ans plus tard, dans *Les Contemplations*, le Moi, du fond de l'exil et de la mort, se retrouve sujet et fasse entendre maintenant, *aujourd'hui*, la parole lyrique dont hier, *autrefois*, il

1. Voir dans *Châtiments* l'épigraphe indignée du poème *L'homme a ri* (III, 2).Voir également le poème qui forme avec *Sacer esto* le centre de *Châtiments*, *Ce que le poëte se disait en 1848*, s'intitulait primitivement *À Ol[lympio]* : ce changement de titre, en 1852-1853, dit assez clairement qu'Olympio est maintenant une figure du passé.

2. Voir *Châtiments*, *Ultima verba* (VII, XIV) : « Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là ! ». À rapprocher du « C'est moi », presque immédiatement donné, dans le poème initial des *Feuilles d'automne*, en 1831.

3. Hugo, *Correspondance entre Victor Hugo et P.-J. Hetzel*, *op. cit.*, p. 206. Ce propos se trouve dans une lettre du 21 décembre 1852, c'est-à-dire à peine trois mois après l'idée d'un ouvrage en partie lyrique, en partie polémique intitulé *Les Contemplations*.

avait été dépossédé [1]. Si dans *Châtiments* le Moi est réduit à n'être une instance problématique (« je serai celui-là... »), qu'en projet, dans le futur, il parvient avec *Les Contemplations* à échapper à pareille réduction, en se réinventant lui-même. Car avec *Les Contemplations*, le poète, plutôt que Hugo, reconquiert un passé, une histoire, — son passé et son histoire, tels qu'il les recompose par la fiction poétique. Cette recomposition passe par le récit, par l'élaboration d'un récit, fondée notamment sur la mise en place d'une datation des poèmes qui dessine la courbe chronologique d'une vie et, par-delà, donne à celle-ci la trajectoire d'un destin.

Qu'un tel travail de soi sur soi-même obéisse à des motivations d'ordre poétique et d'ordre politique, on en a presque l'assurance dès lors que l'on s'attache à la signification de la césure qui traverse le recueil de part en part. Cette césure est double, puisqu'en 1852 c'est la date du 2 décembre qui devait séparer l'autrefois de la « poésie pure » de l'aujourd'hui de la « flagellation » des drôles, alors qu'en 1854 c'est autour de la date du 4 septembre 1843 que s'opère la distribution entre passé et présent. Une bonne part du sens des *Contemplations* passe par le rapport qui s'établit entre ces deux dates. L'une appartient à la sphère du privé et de l'intimité personnelle, l'autre à celle du public et de l'histoire, et pourtant chacune est réductible à l'autre, — non qu'il faille penser ce rapport en termes d'analogie ou d'homologie, le 4 septembre ne représentant pas dans l'existence du poète une rupture comparable au 2 décembre 1851 dans l'histoire de France, pour la simple raison que le 2 décembre est dans l'existence du poète une date elle-même aussi ruptrice que l'a été, huit ans plus tôt, le 4 septembre 1843. Il s'agit donc moins d'un déplacement de l'historique vers le familial ou d'une superposition de l'une et l'autre césure que d'une hésitation et d'une confusion savamment entre-

1. Là-dessus, voir P. Laforgue, « Poésie et poétique de l'exil : le livre cinquième des *Contemplations* », C.A.I.E.F., n° 43, 1991, pp. 101-103.

Extrait de la publication

tenues entre politique et poétique. Ainsi le caractère erratique de cette césure à l'intérieur du recueil de 1856 reproduit-il finalement la division envisagée en 1852 entre poésie lyrique et poésie politique, à ceci près que le lyrisme des *Contemplations* est désormais en lui-même de nature politique.

Contempler

Le lieu des *Contemplations* où apparaisse de la façon la plus évidente la réflexion de Hugo sur son recueil est occupé par le dernier poème du livre trois, *Magnitudo parvi*. Par la position qu'il occupe dans *Les Contemplations*, il reviendrait à ce texte de constituer le centre du recueil, si à elle seule sa poétique ne lui assignait cette fonction, puisque c'est là que se formule la théorie de la contemplation. Cette théorie est exposée dans le long développement de la troisième section du poème à propos d'un pâtre que le poète et sa fille aperçoivent au cours de leur promenade de nuit :

> Et, dépassant la créature,
> Montant toujours, toujours accru,
> Il regarde tant la nature,
> Que la nature a disparu !
>
> Car, des effets allant aux causes,
> L'œil perce et franchit le miroir,
> Enfant ; et contempler les choses,
> C'est finir par ne plus les voir.
>
> La matière tombe détruite
> Devant l'esprit aux yeux de lynx ;
> Voir, c'est rejeter ; la poursuite
> De l'énigme est l'oubli du sphinx[1].

« Contempler les choses,/C'est finir par ne plus les voir » et « Voir, c'est rejeter » : la contemplation sup-

1. Hugo, *Les Contemplations*, III, XXX, p. 183.

Extrait de la publication

ALLAIS
À se tordre (1149)
BALZAC
Eugénie Grandet (1110)
BEAUMARCHAIS
Le Barbier de Séville (1138)
Le Mariage de Figaro (977)
CHATEAUBRIAND
Mémoires d'outre-tombe, livres I à V (906)
COLLODI
Les Aventures de Pinocchio (bilingue) (1087)
CORNEILLE
Le Cid (1079)
Horace (1117)
L'Illusion comique (951)
La Place Royale (1116)
Trois Discours sur le poème dramatique (1025)
DIDEROT
Jacques le Fataliste (904)
Lettre sur les aveugles. Lettre sur les sourds et muets (1081)
Paradoxe sur le comédien (1131)
ESCHYLE
Les Perses (1127)
FLAUBERT
Bouvard et Pécuchet (1063)
L'Éducation sentimentale (1103)
Salammbô (1112)
FONTENELLE
Entretiens sur la pluralité des mondes (1024)
FURETIÈRE
Le Roman bourgeois (1073)
GOGOL
Nouvelles de Pétersbourg (1018)
HOMÈRE
L'Iliade (1124)
HUGO
Les Châtiments (1017)
Hernani (968)
Quatrevingt-treize (1160)
Ruy Blas (908)
JAMES
Le Tour d'écrou (bilingue) (1034)
LAFORGUE
Moralités légendaires (1108)
LESAGE
Turcaret (982)
LORRAIN
Monsieur de Phocas (1111)
MARIVAUX
La Double Inconstance (952)
Les Fausses Confidences (978)
L'Île des esclaves (1064)
Le Jeu de l'amour et du hasard (976)
MAUPASSANT
Bel-Ami (1071)
MOLIÈRE
Dom Juan (903)
Le Misanthrope (981)
Tartuffe (995)
MONTAIGNE
Sans commencement et sans fin. Extraits des *Essais* (980)
MUSSET
Les Caprices de Marianne (971)
Lorenzaccio (1026)
On ne badine pas avec l'amour (907)
PLAUTE
Amphitryon (bilingue) (1015)
PROUST
Un amour de Swann (1113)
RACINE
Bérénice (902)
Iphigénie (1022)
Phèdre (1027)
Les Plaideurs (999)
ROTROU
Le Véritable Saint Genest (1052)
ROUSSEAU
Les Rêveries du promeneur solitaire (905)
SAINT-SIMON
Mémoires (extraits) (1075)
SÉNÈQUE
Médée (992)
SHAKESPEARE
Henry V (bilingue) (1120)
SOPHOCLE
Antigone (1023)
STENDHAL
La Chartreuse de Parme (1119)
VALINCOUR
Lettres à Madame la marquise *** sur *La Princesse de Clèves* (1114)
WILDE
L'Importance d'être constant (bilingue) (1074)
ZOLA
L'Assommoir (1085)
Au Bonheur des Dames (1086)
Germinal (1072)
Nana (1106)

Extrait de la publication

GF Flammarion

09/03/145648-III-2009 – Impr. MAURY Imprimeur, 45330 Malesherbes.
N° d'édition L.01EHPN000202.C002 – Mars 1995 – Printed in France.

Extrait de la publication