

*Henri Meschonnic*

**Pour  
la poétique IV**

ÉCRIRE HUGO

★★

*Le Chemin*

---

*nrf*

**Gallimard**







© *Éditions Gallimard, 1977.*

Extrait de la publication

*Recommencements de l'inachevable*



Proche et lointain de la poésie moderne, Hugo nous parvient à travers des filtres que l'écriture même a contribué à produire, qui font l'idéologie de la littérature, où l'écriture se voit mal. Ce que Hugo a défait de l'alexandrin est reconnu pour une origine de la modernité. Plus que cette origine, l'analyse me semble contestable, — projective, schématique dans sa définition de l'objet nommé poésie moderne. C'est le tableau déjà ancien que présentait Roland Barthes, dans *Le Degré zéro de l'écriture*<sup>1</sup>. La poésie moderne y tient dans une

1. « Or la distorsion que Hugo a tenté de faire subir à l'alexandrin, qui est le plus relationnel de tous les mètres, contient déjà tout l'avenir de la poésie moderne, puisqu'il s'agit d'anéantir une intention de rapports pour lui substituer une explosion de mots. La poésie moderne, en effet, puisqu'il faut l'opposer à la poésie classique et à toute prose, détruit la nature spontanément fonctionnelle du langage et n'en laisse subsister que les assises lexicales. Elle ne garde des rapports que leur mouvement, leur musique, non leur vérité. Le Mot éclate au-dessus d'une ligne de rapports évidés, la grammaire est dépourvue de sa finalité, elle devient prosodie, elle n'est plus qu'une inflexion qui dure pour présenter le Mot. Les rapports ne sont pas à proprement parler supprimés, ils sont simplement des places gardées, ils sont une parodie de rapports et ce néant est nécessaire car il faut que la densité du Mot s'élève

« explosion de mots » où les « assises lexicales », seules restantes, sont opposées au « relationnel » du vers et à la nature « fonctionnelle » du langage, de Hugo à René Char — par allusion à *Fureur et mystère*. Il n'y a pas ici à reprendre la critique, déjà faite, de cette représentation de la poésie. Elle vaut comme symptôme de ce qui est déjà un passé. René Char lui échappe, comme la poésie s'échappe. Mais Hugo aussi. Ceux que la formule contient auront été prisonniers de leur idée de la poésie, les Albert Glatigny de notre époque, comme à chaque époque, victimes des maîtres, poètes à quelques mots la page, authentiques éclatés qui opposent la poésie au relationnel, au fonctionnel.

Si, au lieu de bâtir une représentation poétique de la poésie, on observe la poésie réelle, on ne voit nulle part qu'elle s'oppose, aussi commodément pour ses définisseurs, au relationnel, au fonctionnel. L'idée reçue (la seule reçue même dans certains salons fermés de la poésie) fait ici de Barthes non un innovateur mais l'héritier d'une tradition déjà contemporaine de Hugo, et qui régnait à l'époque symboliste : que tout, chez Hugo, viendrait des mots, de l'image, du *Mot*, le Verbe qui n'a rien de grammatical. Comme on le réduisait à un verbalisme, on ramenait son langage, et le langage de la poésie, à des effets de lexique, *ombre et sombre*. Cette idéologisation de l'écriture vient en partie de Hugo lui-même, trouvant un appui dans ce qu'il a écrit. Hugo, complice de toutes les déformations qu'il a subies, prête à ses trahisseurs. La métaphysique du Mot qui

hors d'un enchantement vide, comme un bruit et un signe sans fond, comme " une fureur et un mystère ". » *Le Degré zéro de l'écriture*, « Y a-t-il une écriture poétique? », éd. Gonthier, 1969, p. 43, 1<sup>re</sup> édition, 1953.

s'énonce dans *Réponse à un acte d'accusation* et dans sa *Suite* est une idéologie explicite. Les suiveurs y ont saisi un principe explicatif de la poésie. S'il y a une idéologie explicite, on peut présumer, avant tout examen, qu'elle est un des éléments du rapport entre l'écrire et la théorie de l'écriture, plutôt que ce rapport tout entier à elle seule, comme si un tel rapport pouvait tenir dans une notion.

La discursivité fait son poème autant que le poème fait sa narrativité, dans Hugo. C'est ce qu'il nous apporte, un rapport entre syntaxe et histoire, à tous les niveaux qu'on le prenne. Une pratique de l'anaphore syntaxique et du relationnel mène à la longue phrase sans pause, par exemple dans *Ave, dea, moriturus te salutat*, pour Judith Gautier, en 1872 :

*La mort et la beauté sont deux choses profondes  
Qui contiennent tant d'ombre et d'azur qu'on dirait  
Deux sœurs également terribles et fécondes  
Ayant la même énigme et le même secret ;...*

(*Toute la lyre*, V, 34 ;  
éd. J.M., XV-XVI /2, 127.)

La maîtrise est dans la tenue syntaxique, non dans la désyntagmatisation du Mot, dans l'éclatement. La lignée des syntaxiers n'a pas de coupure, de Hugo à Mallarmé et Breton. La forme brève est phrase chez René Char. Brève ou longue, la discursivité métaphorique est préparation, comme pour la double métaphore finale de *Pasteurs et Troupeaux* (*Cont.*, V, xxiii). Hugo ne se compose pas dans la correspondance du vers « religieux » au « livre religieux », — *Les Misérables*, correspondance du poétique au cosmique : « L'énormité de la nature est accablante » (*Philo-*

sophie, *Commencement d'un livre*, I, iv) et « Qui donc échappe à l'immensité? » (*ibid.*, I, xiv). La tenue de l'écoute, de nuit, notée dans les *Carnets*, la tenue du regard supporté et des contradictions mal supportées, la tenue d'une rhétorique longue sont une seule et même pratique. Tenue manifestée comme telle dans la rime à cheval entre deux sections, procédé de construction et refrain ensemble, dans *Solitudines coeli* (*Dieu*), — finale en *-oir* pour recommencer chaque fois par « Et je vis au-dessus de ma tête un point noir ». La construction narrative est intentionnelle dans la rime à cheval entre *Pleine mer* et *Plein ciel*, en 1859. Dans le récitatif narratif, le « beau vers » n'est plus ni l'objectif, ni l'unité. Ce que montre le premier vers de : « Mais qu'est-ce que cela me fait à moi qui suis La prunelle effarée au fond des vastes nuits » (*Le Satyre*, 649-650). Autre manifestation d'une recherche d'unités autres que celles du mot, du vers, mais plus vastes et non prescrites : ce que Hugo nomme la *strophe*, dans *La Fin de Satan* (livre I, *Le Glaive*), — plus rien de commun avec ce que la métrique désigne comme strophe, et peut-être un renvoi aux chœurs de la tragédie grecque, mouvement démultiplié par les blancs entre les masses plus ou moins brèves d'alexandrins. Le discursif du phrasé, de la petite et de la grande unité, est homologique à la continuité que Hugo reconnaît dans ses œuvres, du poème au roman : « Dans mon œuvre, les livres se mêlent comme les arbres dans une forêt. Il y a des branches des *Châtiments* dans *Les Feuilles d'automne* et des branches de *La Légende des Siècles* dans *Les Orientales* et *Les Burgraves* » (*Choses vues*, 1876, éd. « Folio », t. IV, p. 391). Une poétique du continu, pour une méta-

physique du continu. L'hypostase du Mot, dans *Les Contemplations*, la théorie et la pratique du nom, le vers défait, ne sont pas des lexicalisations du poème, vers la raréfaction intense (fragments involontaires ou volontaires de Hölderlin et de Nietzsche) mais les ascèses partielles d'une plus grande ascèse.

Imposer un langage symbolique revient à imposer un rêve, intégrer le « que sommes-nous ? » au « qu'est-ce que c'est ? », parler entre inconscients. Le fasciné par le Promontoire du songe a pratiqué une onirisation du langage qui étend son histoire au discours. Le langage ne cesse de reprendre l'être vu, lié à la contemplation de la mort : « Les morts présents, mais invisibles, Fixent leurs yeux profonds sur moi ! » (1850, *T.L.* V, xxvii), « suivi par l'œil fixe des morts » (*Châtiments, Sacer esto*), « Terre au visage étrange où l'on ne se sent plus Regardé par les yeux de la douce patrie » (*ibid.*, V, xi), « L'éternel océan nous regarde, et sanglote » (*Chât.*, 1870, *Saint-Arnaud*, 95). Être regardé, dans *La Conscience* (1853), fait de Caïn un paradigme de Hugo, — « Caïn n'était pas autre chose qu'un regardeur de ténèbres » (*Philosophie, Comm. d'un livre*, II, vii, 1860). Comme Hugo s'est transposé dans Satan avec sa fille. C'est une poétique du terrible, où l'homme, le prophète est passif, en proie à, « L'homme est en proie au rut sinistre de l'abîme » (*Carnet*, 1858; éd. J.M., X, 1528), alors que le partenaire actif est la mort : « Que fait Sennachérib, roi plus grand que le sort ? Le roi Sennachérib fait ceci qu'il est mort » (*Lég. S., Zim-Zizimi*, 261-262 — 1852). Ce système symbolique organise ses valeurs, comme la curiosité pour les instruments de torture (*Choses vues*, 10-12 octobre

1864; éd. « Folio », t. III, 415) ou l'homme rouge qui passe, de *Marion de Lorme* (*ibid.*, 14-2-1873; IV, 308), qui répond à l'ancien « Enfants, voici les bœufs qui passent, Cachez vos rouges tabliers ». Et la neutralisation de l'opposition entre *blanc* ou *pâle* et *obscur* : « S'ouvrir le monde obscur des pâles visions » (*Cont.*, III, III, 92, 1839), « Un voile blanc marcher droit dans l'ombre et sans bruit », repris huit vers plus loin par « Tout à coup une voix sortit du voile obscur » (*F.S.*, *La Première Page*, 196, 204). La contemplation est l'inscription qui apparaît ensuite prémonition et poème-prophétie, de la pièce de 1837 « Jeune fille, l'amour c'est d'abord un miroir [...]. Puis on descend un peu, le pied vous glisse... — Alors C'est un abîme! en vain la main s'attache aux bords, On s'en va dans l'eau qui tournoi! — L'amour est charmant, pur, et mortel. N'y crois pas! Tel l'enfant, par un fleuve attiré pas à pas, S'y mire, s'y lave et s'y noie » (*V.I.*, XXVI) jusqu'aux métaphores de l'eau et de l'engloutissement, même pour dire le feu, dans *La Fin de Satan* (*Et nox facta est*, v. 79, 84, 102, 120, 150, 157, — « Satan, comme un nageur fait un effort suprême », 180, 193). L'énonciation s'annonce, se raconte. Ce n'est pas le mot qui est éclaté, mais l'audition, par sa persistance, ses recommencements.

Il y a un ressassement Hugo qui est son rythme de vision et d'écoute. Les *ténèbres*, comme l'*ombre*, sont liées au *bruit* jusque par-dessus la négation logique : « Les ténèbres sans bruit croissaient dans le néant » (*F.S.*, *Hors de la terre*, I, 63), « Alors un bruit sortit de l'ombre universelle » (*ibid.*, *La Première Page*, 166), « Un voile blanc marcher droit dans l'ombre et sans bruit » (*ibid.*,

196). L'écriture a son rythme en ce qu'elle est menée par des schèmes auditifs et visuels. Par exemple, celui des *étoiles* : « Ces trous du noir plafond qu'on nomme les étoiles » (*Cont.* I, x), *Le Mendiant* : « Sa bure où je voyais des constellations », et une ébauche : « Ainsi lorsqu'un flambeau luit derrière une toile, Chaque trou s'illumine et devient une étoile » (éd. J.M., VII, 507), « Les astres à travers les plumes de ses ailes » (*Cont.*, V, xviii), paradigme des « Larmes blanches du drap mortuaire des nuits » (*A celle...*), inversé dans « Ils étaient noirs, ayant derrière eux la clarté » (*La Vision de Dante*, III, 1853), *étoiles*, mot clause de *La Légende des Siècles* de 1859. Schème aussi, les nombreuses reprises du vers de Virgile *Majoresque cadunt altis de montibus umbrae*, recommencé tout le long de sa vie, comme dans « Déjà l'ombre des monts descend plus allongée / ou (au sens figuré) / Le soir vient, la tristesse a saisi les génies... / Déjà la nuit se fait dans les esprits plus sombres; Nous voyons s'obscurcir les fronts que nous aimons; Et de plus grandes ombres Tombent du haut des monts » (*D.G. Tas...*; éd. J.M., VII, 507). Schèmes syntaxiques, les *motifs* de Mallarmé, poésie de la grammaire notée par Claudel, les *quand...*, dans *La Vision de Dante, Et je vis*, « Et je vis quelque chose en bas qui remuait » (*ibid.*, VI), « Et je vis au-dessus de ma tête un point noir » (*Solitudines coeli*), le *et* initial répété, index de l'illimité. Toutes les reprises de l'abîme, de la chute, jusqu'à *La Vision de Dante* et à *La Fin de Satan*. Et les oppositions binaires qui émettent les réalisations du système texte sans résidu, par quoi certains vers de Hugo définissent leur *beauté*, non comme la reconnaissance heureuse des patrons

culturels, mais comme la production de modèles qui ne peuvent être les modèles d'aucun autre langage : « Et tous les chers amours dont nous sommes les tombes, Et toutes les clartés dont nous sommes les nuits » (*Cont., Claire*, VI, 8, 1854). Et toujours la spécificité, chez Hugo, est enchaînement, aboutissement, paroxysme : « Ainsi qu'un fruit pourri, la vie est dans ma bouche [...] Et le pus de ma plaie et les pleurs de mes yeux, Je les sème au sillon des splendeurs infinies... » (*F.S., Le Glaive*, 265, 360-361). Elle est la trouvaille du relationnel, non un éclatement solitaire.

La continuité de l'audition est la continuité d'un travail. Le travailleur du vers et du rêve n'a pas de vacance de l'écoute, et note tout : « Tout est sérieux dans le travail; donc il faut tout noter, même les rimes qui me traversent l'esprit » (1868-1870, éd. J.M., XIV, 1017). Il note, en 1846 ou 1847, « Ne pourrait-on pas [un mot oublié] que les voyelles existent pour le regard presque autant que pour l'oreille et qu'elles peignent des couleurs? On les voit. *A* et *i* sont des voyelles blanches et brillantes. *O* est une voyelle rouge. *E* et *en* sont des voyelles bleues. *U* est la voyelle noire. » Commentant la « puissance mystérieuse qui est donnée aux signes », et faisant des listes de mots, Hugo éclaire la nuit : « Les mots où se trouvent mêlées l'idée d'obscurité et l'idée de lumière contiennent en général l'*u* et l'*i*. Ainsi, *Sirius*, *nuage*, *nuit*. La nuit a les étoiles »<sup>1</sup>. Savoir et pratique du siècle, continus au précédent, jusqu'au Sonnet des *Voyelles*, aux *Mots anglais* de Mallarmé. Mais le travail réel des poèmes se

1. Journet-Robert, *Journal de ce que j'apprends chaque jour*, éd. J. M., VII, 601-602.

trouve être essentiellement consonantique, sans programmation psychologisée de *la langue* (le mot « nuit »), échappant autant au volontarisme que l'écriture échappe à l'application : l'écriture n'est pas une mystique. Mais elle peut développer un savoir. Comme Brecht. Et Hugo réalise le langage : « Les ténèbres. Pas de singulier. Les ténèbres sont plusieurs. Elles sont légion »<sup>1</sup>. Mais la nuit est *la* nuit : « Et moi dans l'unité sinistre de la nuit » (*Cont.*, V, xv, dern. vers). Il en joue : « Une Y de plus, Noé était noyé » (1846?, éd. J.M., X, 1170). C'est une motivation et réalisation fréquente de l'alphabet : « chacun des sept péchés écrit Une lettre du mot composite : Sagesse » (1856-1858 — *L'Ane*, IX, v. 1933). C'est une réification des mots : « Il cria : — Mort! — Les poings tendus vers l'ombre vide. Ce mot plus tard fut homme et s'appela Caïn » (*La Fin de Satan, Hors de la terre* I, 10-11 et aux vers 20, 86), « Alors l'être effrayant qui s'appelle Jamais Songea... » (*ibid.*, 44). Le langage lui-même devient allégorie. Le genre humain est « Double, ayant Oui pour aile et Non pour carapace » (*L'Ane*, VI, 1385). La réflexion sur la vie est une réflexion dans les mots : « Ma vie se résume en deux mots : solitaire, solidaire » (*Choses vues*, éd. citée, IV, 271). Il y a chez Hugo des constantes, indissociablement référentielles et langagières : — l'alliance *Vénus-nue*, écho, comme on disait épithète, de nature. Des *Voix intérieures* en 1837 (IV, 229), « Vénus toute nue », à « Vénus rit toute nue au-dessus de mon lit » (1849-1851. *T.L.*, V, ix), et si ce n'est pas *nu*, c'est *vu* « Avez-vous vu Vénus à travers la forêt »

1. Fragments (1870-1885). H. Guillemin, *Post-scriptum de ma vie*, 1951, éd. J. M., XV-XVI /2, 457.

(*Cont.*, II, xxvi, 4), « Si belle, que Vénus, jalouse de sa gorge, La traîna toute nue en la céleste forge » (*Eviradnus*, *Lég. S.* 1859, v. 787), *Vénus* et « pieds nus » riment dans *Le Satyre* (v. 233-234) et on voit « Vénus au front divin sourire toute nue » (1861, *D.G.*, xx). Le poème fait rendre au langage toutes ses rimes, remontant de la métrique au mode de signifier, généralisé, « Augustules » pour « pustules » (*Le Crapaud*, 9-10).

C'est la continuité de la prosodie sémantique, qui rapproche dans *Les Contemplations* les termes *âme* — *Adam*, « J'existais avant l'âme. Adam n'est pas mon père » (*Suite*), *Adam-aime-amour* (II, xxiii), *aime-amour* et *âme* : « Laissez, laissez brûler pour vous, ô vous que j'aime, Mes chants dans mon âme allumés » (II, xxiv), « Il aime; il est l'âme voyante » (III, xxx, 610), « Aime! et qu'une âme obscure... » (VI, x, 8), (Dieu disperse) « Le corps dans l'univers et l'âme dans l'amour » (VI, xiii, 43; et VI, xv, 64-67; VI, xxii, 19-20), « Prouvez que deux amants Livraient leur âme aux fleurs » (III, x, 41-42), parmi d'autres exemples, de même que l'écho *homme-âme* : « Dieu cache une âme au fond des bois. Dieu cache un homme sous les chênes » (III, xxx, 255-256), « L'homme, comme âme, en Dieu palpite » (VI, xxiii, 415), et l'*âme* et le *mal*, prosodiquement l'envers l'un de l'autre : « Quand l'homme, spectre obscur du mal et de l'exil, Ose approcher ton âme » (III, ix, 14) ou « Lugubre intimité du mal et de l'abîme! Amours de l'âme monstre et du monstre univers! » (*Ce que dit...*, 532-533), débanalisation et réalisation métaphysique de l'inclusion *âme-flamme* : « La mouche, âme, s'envole et se brûle à la flamme; Et la flamme, esprit, brûle avec angoisse une âme » (*ibid.*, 603-604). Continuité aussi, de la

métaphore du peuple océan au rapport prosodique *flot-foule, flux-foule, foule-souffle* : « On est flot dans la foule, âme dans la tempête » (IV, XI, 17), « Flux que la foule ne voit pas » (*Les Mages*, 44), « Nous entendons, foule égarée Dont le vent souffle le flambeau » (*ibid.*, 366-367). Continuité du rapport ancien entre *voir* (je vois, tu vois, le Dieu voit, l'âme entrevoit) et la *voix*, ailleurs qu'à la rime (VI, IV, 7-10; ou VI, XXII, 19-20). Continuité de l'écho renversé *aube-beau* : « Sans aube et sans flambeau » (*Pleurs dans la nuit*, 303), « L'affreux coq du tombeau chanter son aube obscure » (III, XXIII, 55), « Trait d'union de l'aube à l'ombre, il est si beau » (*La Pitié suprême*, 112, 1858). Ou la transformation : « On monte. Quelle est donc *cette aube*? C'est la *tombe* » (VI, XXII, 12). Ce sont des constantes sémantiques autant que des structurations prosodiques, à l'inverse de la masse des rencontres ponctuelles : « Sur cette *grève nue, aigre, isolée et vide* » (V, VI, 6), « Fleurir le chardon *bleu des sables* » (V, XIII, dern. vers), chaînes de signifiante qui font à la fois la rhétorique de l'écriture et le réseau individuel des poèmes, syntaxe dans la syntaxe.

Hugo est arrivé à une simplicité qui lui est spécifique, conjonction d'effets de masse et du vers isolé, de l'énoncé fabuleux, développant la présence des géants qui croissait déjà avant 1840 en même temps qu'un effet de répétition : « Le premier homme auprès de la première femme » (*Le Sacre de la femme*, 142, 1858), comme dans *Le Parricide* (1858). C'est l'énoncé de la démesure, avec ou sans humour, qui commence dès *Le Mariage de Roland* (1846), « Il dit, et déracine un chêne », *Aymerillot* (avant 1848), « Mais tout le grand ciel bleu n'emplirait pas mon cœur », et

« Combien faut-il de poux pour manger un lion ? » (*Lég. S.*, 1859; V, 1, 447). S'il y a un langage épique (plus qu'un vers épique), chez Hugo, c'est dans une inséparation de la métaphore et du récit. La métaphorique est narrative : « La mort tombe de lui comme l'eau du glacier » (*Eviradnus*, 78, 1859) et la narration, de la grande à la petite unité, est métaphore. D'où la raréfaction de la métaphore apposition. Le contraste de l'ancien et du nouveau, superposé à celui des géants et des nains, comme une dérive généralisée de Napoléon-le-Grand sur Napoléon-le-Petit, toujours l'Empire, les Pères, amène : « Les hommes de mon temps faisaient la guerre franche. Tout l'arbre tressaillait quand ils cassaient la branche » (*Les Quatre Jours d'Elciis*, I, 1857). D'où l'écriture de l'histoire est rétroactive, projective : Kanut par Louis-Napoléon. Hugo oralise le vers, y incluant le parlé, puisque c'est autant un discours qu'un récit : « Qu'est-ce que vous voulez maintenant qu'on vous dise... » (*ibid.*), Le long récit versifié est un récit de l'histoire, comme *La Révolution* (1857), — des poèmes qui sont « de la réalité historique condensée ou de la réalité historique devinée », comme dit la préface en prose de *La Légende des Siècles* de 1859. Le poème raconte « le genre humain ». L'histoire morale-individuelle (*Le Cra-paud*) est liée à l'histoire-archive. L'histoire est une matière autant qu'elle est langage : « On sent qu'il pourrit là de l'histoire inconnue » (*Eviradnus*, XV, 912). La dégradation irrémédiable du pouvoir, commencée dans *Châtiments*, fait que la réflexion politique et le déchaînement du discours énumératif sont liés : « Est-il de bons rois ? Non, dit Épicète ; non, Dit Platon ; non, dit Jean à Pathmos, et Zénon Dit : Il est de bons rois comme

de bonnes haches [...] Et tous sont dans chacun et chacun est dans tous » (*La Pitié suprême*, V, 482-484, 495).

Ce discours-histoire-récit figure l'énonciation. Le « rieur effrayant » de *La Révolution* identifie l'histoire et le je énonciateur : extension du « Je suis la poésie ardente » de *Stella*, approprié au je énonciateur premier, réel, et par là lançant le poème. *L'Ane* discoureur est une représentation de l'énonciation. L'énonciation se dit en même temps qu'elle dit : « Je nomme seulement les monstres remarquables » (*Lég. S.*, 1859, VII, I, 66). Elle fait la convocation, l'énumération : « J'ai donné rendez-vous à la misère humaine » (*La Pitié suprême*, XII, 966), « J'ai compulsé l'antique archive universelle » (*ibid.*, XV, 1306), « J'ai passé la revue étrange des tyrans » (*ibid.*, V, 375). L'extension de *Châtiments* à l'histoire universelle et la transformation en métaphysique sont liées : l'énonciateur dialogue avec la mort : « Et tu t'en emparas, profonde pourriture » (*Lég. S.*, 2<sup>e</sup> série, 1874, *La Comète*). Hugo est peut-être l'écrire qui a porté la prosopopée à l'extrême. Il en fait le discours de l'épopée, celui de sa propre énonciation, qui inclut l'humain et le non-humain dans une pan-subjectivité. C'est l'effet de la succession des je, par exemple, dans *Solitudines coeli* (*Dieu*). D'abord le narrateur parle : « Or ce que j'avais pris pour une mouche était Un hibou... », puis le hibou parle et dit : « Je guette Dieu » (v. 36), « Je suis le regardeur formidable du puits » (v. 108) — une seule et continue énonciation, un seul et identique énoncé. Hugo est *le parleur*, Elciis : « Qui suis-je maintenant, moi qui parle? Je suis Un vieux homme qui va sur la route [...] Je suis triste jusqu'à la haine devant vous » (III). C'est



HENRI MESCHONNIC

## Pour la poétique IV

Hugo reste stratégique. Comme, sur un autre plan, Humboldt et Saussure. Actualité paradoxale par rapport à l'après-Mallarmé du post-surréalisme, aux mythes qui régissent et idéologisent l'écriture actuellement. Stratégique, pour la narrativité propre du poème, toujours à conquérir. Ce livre cherche pourquoi et comment Hugo est moderne, non parce qu'on peut en faire une lecture informée par des méthodes récentes, mais parce que son écriture déborde toutes les réductions idéologiques successives. L'étude porte sur l'écriture qui fait Hugo, sa formation, ses systémativités : ainsi la mort par l'eau (Léopoldine) préparée d'avance par l'écriture. Hugo, laboratoire du travail l'un sur l'autre de la poétique et de la politique, du langage et de l'histoire, par là reste actuel, combattant, un révélateur idéologique. Ce qui fait que *Châtiments*, par exemple, peut se montrer le sommet d'une aventure : plus elle se politise, plus elle est poésie. Ou la prosodie du *Dernier jour d'un condamné*. Ce livre n'est donc une monographie qu'en apparence. On n'a étudié ni *le vers*, ni *le récit* chez Hugo. Mais, du rythme et de la prosodie aux champs métaphoriques, pris non comme des niveaux mais comme un seul mode de signifier, on a cherché, à travers un concret exemplaire, ce que fait le travail d'écrire, cette activité d'un sujet dans une histoire. Aussi l'analyse a-t-elle seulement pu situer sa propre stratégie par *Le Signe et le poème* et par *Poésie sans réponse*, pour ce qui touche aux questions qu'elle pose, en se fondant sur *Pour la poétique I, II, III* pour ce qui tient l'une par l'autre la théorie et la pratique. En quoi *Écrire Hugo* est en même temps une préparation et une étape d'une recherche en cours sur l'interaction du langage et de l'histoire.

