



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS  
centre de recherche en poésie,  
histoire littéraire et linguistique

**OP. CIT.**

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation lettres 2017 », N° 16, au-  
tomne 2016

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/139>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

## « Des pas dans l'escalier des âmes » : le bruit dans *Les Contemplations*

Esther Pinon

§I

En 1829, Victor Hugo compose une *Symphonie fantastique* avant l'heure. De même que Berlioz, l'année suivante, fait entendre à coups de timbales et cymbales les pas de la mort approchante dans sa « Marche au supplice », Hugo fait du bruit un matériau poétique lorsque gronde en ses vers le tumulte des « Djinns » :

La rumeur approche.  
L'écho la redit.  
C'est comme la cloche  
D'un couvent maudit ;  
Comme un bruit de foule,  
Qui tonne et qui roule,  
Et tantôt s'écroule,  
Et tantôt grandit,

Dieu ! la voix sépulcrale  
Des Djinns !... Quel bruit ils font !  
Fuyons sous la spirale  
De l'escalier profond<sup>1</sup>.

§2

L'effet sonore produit par les assonances, les allitérations et le *crescendo* du mètre est comparable à l'usage de la grosse caisse que propose Berlioz dans son *Traité d'instrumentation et d'orchestration* : « Elle peut [...] n'intervenir dans un morceau d'ensemble, au milieu d'un vaste orchestre, que pour redoubler peu à peu la force d'un grand rythme déjà établi, et graduellement renforcé par l'entrée successive des groupes d'instruments les plus sonores. Son intervention fait alors merveille ; le balancier de l'orchestre devient d'une puissance démesurée ; le bruit ainsi discipliné se transforme en musique<sup>2</sup>. » Hugo serait-il l'oiseau-prophète d'une poésie du bruit ? Pour un temps, peut-être : Alain Vaillant a montré que « avant le mot, Hugo perçoit les phonèmes ; avant les phonèmes, les sons ; avant les sons, les bruits<sup>3</sup>. » Dans *Les Contemplations* pourtant, les innovations sonores des *Orientales* semblent n'être plus qu'un écho lointain.

§3

Le lyrisme de l'exil est en effet celui de la vision, annoncée dès le titre et les premiers mots du poème liminaire, et relayée par l'inspiration photographique<sup>4</sup>. L'écoute n'est pas délaissée, mais elle est placée sous le signe du silence, figuré par la ligne de pointillés du 4 septembre 1843, ou de la parole articulée – de la « voix » murmurante qui « parl[e] à l'oreille » du contemplateur dans le premier poème<sup>5</sup>, à celle, tonnante, de la bouche d'ombre. *Les Contemplations* sont pourtant pleines de bruits et de rumeurs qui, selon la préface, structureraient le recueil : « Cela commence par un sourire, continue par un sanglot, et finit par un bruit du clairon de l'abîme » (p. 26). Du silence heureux à l'éclat apocalyptique en passant par les pleurs du deuil, les bruits du recueil traceraient ainsi un *crescendo* existentiel et mystique. La préface suggère aussi, plus implicitement, un second trajet sonore, qui croiserait le premier en réalisant le mouvement inverse, du

<sup>1</sup>V. Hugo, *Les Orientales*, in *Œuvres poétiques I. Avant l'exil, 1802-1851* (Pierre Albouy éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 654.

<sup>2</sup>H. Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration* [1844], Paris, Henry Lemoine, 1993, p. 275.

<sup>3</sup>A. Vaillant, « Le vers de Victor Hugo, "comme un lambeau sonore" », in *Victor Hugo et la langue* (F. Naugrette et G. Rosa dir.), Paris, Bréal, 2005, p. 489.

<sup>4</sup>Voir F. Naugrette, « L'instant photographique dans "Mes deux filles". L'album des *Contemplations* », *Choses vues à travers Victor Hugo. Hommage à Guy Rosa* (C. Millet, F. Naugrette et A. Spiquel édd.), Presses Universitaires de Valenciennes, 2008.

<sup>5</sup>« Un jour je vis, debout au bord des flots mouvants... », *Les Contemplations* (L. Charles-Wurtz éd.), Paris, Librairie Générale Française, coll. « Les Classiques de Poche », 2002, p. 31. (Toutes les références aux *Contemplations* renverront désormais à cette édition et seront signalées dans le corps du texte.)

vacarme au silence : « commencer à Foule et finir à Solitude, n'est-ce pas, les proportions individuelles réservées, l'histoire de tous ? » (*ibid.*) En-deçà ou au-delà des mots en même temps que par eux, *Les Contemplations* orchestrent ainsi, comme en sourdine, un vaste concert de « bruit discipliné » où l'intime et le politique, le terrestre et le métaphysique, cherchent à s'accorder.

#### DE LA SYMPHONIE PASTORALE À LA SONATE DES SPECTRES

§4 Les notations sonores qui jalonnent le recueil ne forment pas une basse continue : plusieurs mouvements sont perceptibles, organisés selon une logique tripartite qui recoupe partiellement le programme établi par la préface et l'architecture des six livres.

§5 Livres du « sourire », « Aurore » et « L'âme en fleur » sont aussi les plus bruyants des *Contemplations*. Bourdonnements, pépiements et souffles dans la ramée s'y font sans cesse entendre, manifestation sensible d'une vie et d'une vitalité débordantes. Les bruits participent alors, au même titre que les rayons et les fleurs, du *topos* de la reverdie, qui atteint les dimensions d'un élan panique. Ils traduisent en effet une plénitude sans cesse réaffirmée : « Les grands arbres profonds » sont « pleins de jour et d'ombre et de confuses voix » (p. 37), et toute la nature est à l'unisson :

Tout regorge de sève et de vie et de bruit,  
[...]  
Un refrain joyeux sort de la nature entière ;  
Chanson qui doucement monte et devient prière.  
(« Le firmament est plein... », p. 39)

§6 Une analogie, dans « Après l'hiver », souligne le caractère primordial de ces rumeurs printanières : les insectes sont au jour ce que les étoiles sont à la nuit. Au regard de l'importance conférée aux corps célestes dans le recueil, le parallèle équivaut à une véritable sacralisation du bruissement de la nature, qui suggère déjà la grandeur des petits et l'animisme que doit révéler la bouche d'ombre. Le vrombissement des abeilles, à la fois détail concret et image poétique traditionnelle, se fait ici l'égal d'une musique des sphères, qu'il rend familière et accessible :

On entend rire, on voit luire  
Tous les êtres tour à tour,  
La nuit les astres bruire,  
Et les abeilles, le jour. (p. 153)

§7 L'harmonie est à son comble lorsque les bruits humains se confondent avec ceux de la nature. Dans la « Lettre » qui décrit le séjour champêtre du poète, le « cordier patriarcale, /Vieux qui fait bruyamment tourner sa roue » est placé exactement sur le même plan que les poules et les coqs qui « causent sous [la] fenêtre » (p. 122). Avec « son chanvre autour des reins tordu », le cordier semble un ermite, frère des anachorètes que sont le pâtre de « *Magnitudo parvi* » et le vieillard des « Malheureux ». Par sa présence discrètement religieuse, et par la superposition des bruits simples, l'industrie des hommes se trouve intégrée à l'ordre de la nature. C'est néanmoins dans l'amour que se réalise le mieux l'accord, le battement des cœurs se faisant l'écho de toutes les pulsations du printemps, ainsi que le suggère « Sous les arbres » :

Ils songeaient ; ces deux cœurs, que le mystère écoute,  
 Sur la création au sourire innocent  
 Penchés, et s'y versant dans l'ombre, goutte à goutte,  
 Disaient à chaque fleur quelque chose en passant. (p. 139)

§8 Le bruit de l'autre devient alors un enjeu vital et, en deux vers du poème « Je respire où tu palpites... », Hugo – comme plus tard Paul Valéry<sup>6</sup> – fait battre les mots et les cœurs au rythme des pas de la femme aimée<sup>7</sup> : « Que veux-tu que je devienne, / Si je n'entends plus ton pas ? » (p. 156). Dans ces poèmes de la jeunesse et de la (re)naissance, les bruits non seulement manifestent la vie, mais la donnent : « La nichée sous le portail » opère, dans un cadre faussement chrétien, un petit miracle orphique : au murmure infime du nid d'un martinet, les pierres de l'église s'animent : « L'église, où l'ombre flamboie, / Vibre, émue à ce doux bruit » (p. 161). Rien d'étonnant dès lors à ce que le poète fasse son miel de toutes les rumeurs de la nature ; c'est en se mettant à son écoute qu'il se fait mage, dans « Oui, je suis le rêveur... » : « J'entends ce qu'entendit Rabelais ; je vois rire / Et pleurer ; et j'entends ce qu'Orphée entendit » (p. 106).

§9 Dans « Les luttes et les rêves », le poème dédié à la musicienne Louise Bertin, « Écrit sur la plinthe d'un bas-relief » antique, explicite la puissance esthétique et signifiante des bruits omniprésents en affirmant : « La musique est dans tout. Un hymne sort du monde » (p. 211). Les bruits se font moins présents, plus syncopés et plus douloureux dans ce livre et le suivant, « *Pauca mea* », qui marquent le temps du « sanglot ». Le

<sup>6</sup> « Car j'ai vécu de vous attendre, / Et mon cœur n'était que vos pas. » P. Valéry, « Les Pas », *Charmes* [1922], in *Œuvres* (J. Hytier éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, p. 120.

<sup>7</sup> Sur l'importance du rythme dans la poésie hugolienne, voir C. Millet, « Figures du rythme », communication au Groupe Hugo du 22 octobre 2005, <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/05-10-22Millet.htm>

bruissement heureux de la nature résonne encore dans « Les luttes et les rêves » (dans « Aux arbres », notamment), mais devient l'exception, dans un paysage sonore de plus en plus inquiétant. Dans « Chose vue un jour de printemps », le bruit des hommes et des choses forme déjà un contraste saisissant avec le silence de la mort, ineffable, que seule peut personnifier une créature mythologique :

§10

Oui, les buissons étaient replis de rouges-gorges,  
Les lourds marteaux sonnaient dans la lueur des forges,  
[...]

Tout vivait ; les marchands comptaient de grosses sommes ;  
On entendait rouler les chars, rire les hommes ;  
Les wagons ébranlaient les plaines ; le steamer  
Secouait son panache au-dessus de la mer ;  
Et dans cette rumeur de joie et de lumière,  
Cette femme étant seule au fond de sa chaumière,  
La faim, goule effarée aux hurlements plaintifs,  
Maigre et féroce était entrée à pas furtifs,  
Sans bruit, et l'avait prise à la gorge et tuée. (p. 213)

§11

Le poème préfigure ainsi le deuil et le désarroi d'« Aujourd'hui » où la mort passe « sans bruit » dans le livre, en une ligne de pointillés<sup>8</sup>. Cette irruption du silence perturbe toutes les perceptions : en même temps que la nuit et l'automne envahissent le livre, le sens des bruits se brouille. Ce qui était dialogue, musique et prière se mue en une indéchiffrable énigme. Dans « À quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt », les hommes entendent la nature mais ne la comprennent plus et s'interrogent : « Les fontaines chantaient. Que disaient les fontaines ? / Les chênes murmuraient. Que murmuraient les chênes ? » (p. 292). Les murmures d'« Autrefois » n'inspirent plus désormais que nostalgie : « Les buissons chuchotaient comme d'anciens amis » (*ibid.*). Les sons reprennent dans « En marche », mais la méfiance, si ce n'est l'hostilité, demeure. « À vous qui êtes là » renoue le dialogue, mais la nature se dérobe face aux appels de l'exilé : « Il disait aux ruisseaux : “Retiendrez-vous mon nom, / Ruisseaux ?” Et les ruisseaux coulaient en disant : “Non” » (p. 340). À l'optimisme d'« Écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique » répond l'autre poème dédié à Louise Bertin, dans lequel le silence du chagrin n'est plus rompu que par « le glas » et les sanglots de l'« océan triste » qui ressasse inlassablement les soupirs du deuil (p. 338). Il faut dès lors que retentisse le « clairon de

<sup>8</sup>Voir L. Charles-Wurtz, « La coupure des *Contemplations* », communication au Groupe Hugo du 21 octobre 2000, <http://groupuguo.div.jussieu.fr/groupuguo/00-10-21wurtz.htm>

l'abîme » pour que les sons de l'univers forment de nouveau un langage « discipliné » par les révélations des voix qui s'élèvent « Au bord de l'infini ».

### LES BRUITS, POÉSIE PURE ?

§12

Leur perte de signification partielle ne suffit pourtant pas à disqualifier les bruits. Leur transparence, au printemps et à l'aurore, était peut-être un leurre, mais leur opacité a aussi son prix. Les bruits constituent en effet une forme d'infra-langage, venu de l'ailleurs ou des temps primitifs, et qui donne à entendre le mystère et la pureté. Dans « À la fenêtre pendant la nuit », le songe change la parole en un bruit surgi des profondeurs et qui se mêle aux grandes voix inarticulées de la nature : « Par moments le vent parle, et dit des mots sans suite, / Comme un homme endormi » (p. 440) Mais ces confins du langage sont surtout l'apanage des enfants, *infantes*, littéralement « ceux qui ne parlent pas ». Le motif du bruit des petits, ou du petit bruit, est récurrent dans le recueil et toujours très positivement connoté. Dans « La vie aux champs », les enfants reconnaissent en la personne du poète « un homme qui les aime » à ce qu'il ne leur impose pas le silence, à ce qu'il est « Un être auprès duquel on peut jouer, et même / Crier, faire du bruit, parler à haute voix » (p. 42-43). Les enfants sont ici doués de parole, mais « Le revenant » remonte jusqu'aux premiers murmures de la vie et sacralise la respiration à peine perceptible du nouveau-né :

Ce nouveau-né couchait dans un berceau de soie ;  
Sa mère l'allaitait ; il faisait un doux bruit  
À côté du chevet nuptial ; et, la nuit,  
La mère ouvrait son âme aux chimères sans nombre,  
Pauvre mère, et ses yeux resplendissaient dans l'ombre,  
Quand, sans souffle, sans voix, renonçant au sommeil  
Penchée, elle écoutait dormir l'enfant vermeil. (p. 225)

§13

Les remémorations nostalgiques de « *Pauca mea* » mêlent les cris et les rires des enfants libres de « La vie aux champs » au « doux bruit » des êtres fragiles qui ne sont pas tout à fait de ce monde. Le père se souvient de sa fille qui « jasait à petit bruit » (« Quand nous habitons tous ensemble... », p. 283) et de ses fils plus tapageurs :

Ses frères riaient... – Aube pure !  
Tout chantait sous ces frais berceaux,  
Ma famille avec la nature,

Mes enfants avec les oiseaux ! –  
 (« Ô souvenirs ! printemps ! aurore !... », p. 287)

§14

Par la grâce du souvenir et des rires enfantins, la nature retrouve son harmonie purement musicale. Seule la fille aînée parle : polyphonique, le recueil renferme aussi les mots de Léopoldine, mais ceux-ci demeurent minimalistes et se caractérisent toujours par leur brièveté et leur simplicité : « Elle entra et disait : “Bonjour, mon petit père” » (« Elle avait pris ce plis, dans son âge enfantin... », p. 281); « Lorsqu’elle me disait : Mon père, / Tout mon cœur s’écriait : Mon Dieu ! » (« Quand nous habitons tous ensemble... », p. 282); « Elle disait souvent : Je n’ose, / Et ne disait jamais : Je veux » (« Elle était pâle, et pourtant rose... », p. 284). Le discours, parfois, est légèrement plus développé, mais il appelle alors un sourire discret et ému, parce que l’enfant qui ne doit jamais vieillir imite le langage des adultes. Cette parole mimétique est suggérée dans « Ô souvenirs ! printemps ! aurore !... » (« [elle] disait d’un ton très grave : / “J’ai laissé les enfants en bas.” », p. 287), et explicite dans « Elle était pâle, et pourtant rose... » :

Et l’on aurait dit une aïeule  
 Tant elle parlait doucement !  
 Elle lui disait : « Sois bien sage ! »  
 Sans jamais nommer le démon. (p. 284)

§15

En somme, Léopoldine tait plus qu’elle ne dit, elle reste petite, purement enfant, et c’est là sa grandeur, énoncée dès les premiers vers de « *Magnitudo parvi* » : « Je tenais par la main ma fille, enfant qui rêve, / Jeune esprit qui se tait ! » (p. 240).

§16

Pour que les bruits enfantins se chargent d’ambivalence, il faut que l’innocence de la nature cède la place à la violence de la société que forment les jeunes élèves du « Maître d’études » : leur bruit est toujours synonyme de vitalité, mais il se teinte d’une part de cruauté, parce qu’il est également la rumeur du groupe à laquelle se heurte le silence du penseur solitaire, et qui menace son individualité :

Vos mains, jetant chacune un bruit, un trouble, un mot,  
 En raturant en lui l’idée dès qu’elle éclot,  
 Toutes en même temps dans son esprit écrivent. (p. 209)

§17

Les bruits du monde semblent en effet le contraire des harmonies naturelles : au babil des enfants et des oiseaux, qui est un langage sans être une parole, s’oppose la grande

Babel sociale<sup>9</sup>, grande confusion de mots qui traduisent la vanité des existences et des ambitions. Avant de se mettre à l'écoute des bruissements du printemps, « Aurore » propose, avec « À ma fille », un tableau des misères humaines dont le bruit est l'un des symptômes : « Le ciel, qui sait nos maux et nos douleurs, / Prend en pitié nos jours vains et sonores » (p. 36). Lorsqu'il s'écarte de la vérité, le langage humain perd sa consistance et se dégrade en bruit, ainsi que le devine le pâtre de « *Magnitudo parvi* » qui, solitaire et en quête de l'essentiel, rejette les rumeurs superficielles des hommes à la périphérie de son univers : « Il se dit : – Le vrai, c'est le centre. / Le reste est apparence ou bruit » (p. 256). « Le vrai » que cherche ici le contemplateur est l'ineffable : Dieu et la mort<sup>10</sup>. Devant l'expérience de l'indicible et de l'insoutenable, la parole humaine, plus encore que le chant des oiseaux ou le souffle des forêts, perd sa valeur et son sens. « Le revenant » le dit et le fait entendre, en une syntaxe averbale et une métrique hachée, déchirées de chagrin et de silence :

– Une mère, un père, la douleur,  
Le noir cercueil, le front qui se heurte aux murailles,  
Les lugubres sanglots qui sortent des entrailles,  
Oh ! la parole expire où commence cri ;  
Silence aux mots humains ! (p. 226-227)

§18

Aussi le poète s'indigne-t-il lorsque, « Trois ans après » la mort de sa fille, on lui suggère de quitter le deuil et son silence pour reprendre la parole et se mêler au vacarme mondain :

Quoi ! vous voulez que je souhaite,  
Moi, plié par un coup soudain,  
La rumeur qui suit le poète,  
Le bruit que fait le paladin ! (p. 279)

§19

« Le bruit » désigne ici la renommée, le retentissement d'une carrière forcément vaine à l'oreille de celui qui écrit « le livre d'un mort » (Préface, p. 25). Ce n'est que par exception que le poète « Croit qu'un peu de gloire éternelle / Se mêle au bruit contemporain » (« Au poète qui m'envoie une plume d'aigle », p. 367) ; encore le verbe

<sup>9</sup>Sur le mythe de Babel dans l'œuvre de Hugo, voir L. Charles-Wurtz, « Image, imaginaire et pensée de Babel », in *L'Œil de Hugo* (P. Georget, D. Gleizes, S. Guégan, S. Le Men, G. Rosa et N. Savy dir.), Paris, Éditions des Cendres, 2004.

<sup>10</sup>« Il se dit : – Mourir, c'est connaître ; / Nous cherchons l'issue à tâtons. / [...] / Cherchons le lion et non l'ancre ; / Allons où l'œil fixe reluit. – », *ibid.*



« croire » laisse-t-il supposer que cette pensée, bien que consolante, est illusoire. Quant aux vivants de « *Quia pulvis es* », ils ont tort de plaindre les morts de leur surdité supposée, et révèlent par là leur propre incapacité à entendre l'ordre du monde : « Ceux qui restent à ceux qui passent / Disent : – Infortunés ! déjà vos fronts s'effacent. / Quoi ! vous n'entendrez plus la parole et le bruit ! » (p. 188). La juxtaposition de la « parole » et du « bruit » dit l'inanité d'un certain langage, sans rime, raison ni harmonie.

§20

L'attachement du poète au murmure des petits – enfants et choses – pourrait alors représenter la forme ultime de la « guerre à la rhétorique » déclarée dans « Réponse à un acte d'accusation » (p. 53). *Les Contemplations* ne reproduisent pas, ou peu, les balbutiements du parler enfantin – ce sera, une vingtaine d'années plus tard, l'œuvre de *L'Art d'être grand-père*, qui prolonge la méditation sur les « gazouillements » des tout-petits<sup>11</sup> et les fait entendre, notamment dans « Ce que dit le public », dialogue de trois enfants de cinq, six et sept ans à la ménagerie du Jardin des Plantes : « Cinq ans, regardant l'ours : Joli ! / Six ans : Ça grimpe<sup>12</sup>. » Le langage inarticulé demeure néanmoins un horizon vers lequel tend la poésie du contemplateur, dans la mesure où, à l'opposé de « la langue en ordre, auguste, époussetée » (« Réponse à un acte d'accusation », p. 55), le petit bruit familier renferme toute la vie et représente un gage de simplicité, de sincérité, d'authenticité. En même temps qu'elles constituent des flèches décochées à l'égard des hiérarchies classiques, certaines audaces de « Réponse à un acte d'accusation » peuvent se lire comme une irruption du bruit en poésie. Le langage se réduit parfois à ses composantes les plus minimales : de même que Musset, désinvolte et provocateur, avait fait rimer « le clocher jauni » avec « un point sur un i<sup>13</sup> », Hugo fait rimer « débordé » avec « A B C D » (p. 48) et « chef » avec « F » (p. 49). Dans le même esprit, les mots « toutou » (p. 51) et « papa » (p. 55), sans être à proprement parler des onomatopées, intègrent au vers des sonorités faussement hypocoristiques et vraiment ironiques, qui sonnent comme des insolences enfantines. Quant à l'interjection que le poète prête à ses détracteurs rétrogrades, « Racca » (p. 48), il souligne la vacuité de leurs discours.

<sup>11</sup>Le souvenir des enfants disparus, Charles (décédé en 1871) et « Dédé » (Adèle, vivante mais internée en maison de santé depuis 1872), situe « Georges et Jeanne » dans la continuité de « *Pauca mea* » : « Ils jasant. Parlent-ils ? Oui, comme la fleur parle / À la source des bois ; comme leur père Charle, / Enfant, parlait jadis à leur tante Dédé ; / [...] / Ce n'est pas la parole, ô ciel bleu, c'est le verbe ; / C'est la langue infinie, innocente et superbe / Que soupirent les vents, les forêts et les flots », V. Hugo, *L'Art d'être grand-père* [1877] (C. Gély éd), in *Œuvres complètes*, (J. Massin dir.), Paris, Club Français du Livre, 1970, vol. XV, t. 2, p. 863-864.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 886.

<sup>13</sup>A. de Musset, « Ballade à la lune », in *Poésies complètes* (F. Lestringant éd.), Paris, Librairie Générale Française, coll. « Classiques de Poche », 2006, p. 161.

D'ascendance noble – il est emprunté à l'évangile selon Matthieu<sup>14</sup> – le mot est en effet la transcription phonétique d'un *hapax* dont le contexte permet de déduire qu'il est injurieux, mais dont le sens précis échappe : la parole des classiques se réduit dès lors à un bruit vain et incongru, mais qui ignore sa propre insignifiance.

§21

La poésie est tout l'inverse : une maîtrise harmonieuse, signifiante mais naturelle du son, à l'image des rumeurs de la nature qui, sans parole, mêle poésie et musique : « Les vagues font la musique / Des vers que les arbres font » (« À Granville, en 1836 », p. 81). L'exil est par conséquent le lieu privilégié de son éclosion : le fracas des paroles humaines y laisse place au bruit d'une nature sublime : « La rumeur des vivants s'éteint diminuée / Ici, le bruit du gouffre est tout ce qu'on entend » (« Écrit en 1855, p. 332-333).

### ÉCOUTER L'OMBRE

§22

Dans le voisinage du grondement des gouffres – l'océan, la nuit, la mort –, la poésie gagne en profondeurs, et les métaphores sonores sont convoquées pour dire sa puissance. Dès « Aurore », le poète affirme qu'au bruit charmant de la nature printanière et de l'églogue, son art doit mêler des clameurs plus sombres :

Dans cette paix sacrée où croît la fleur choisie,  
Où l'on entend couler les sources et les pleurs,  
Où les strophes, oiseaux peints de mille couleurs,  
Volent chantant l'amour, l'espérance et la joie ;  
Il faut que, par instants, on frissonne, et qu'on voie  
Tout à coup, sombre et grave et terrible au passant,  
Un vers fauve sortir de l'ombre en rugissant !  
(« Il faut que le poète... », p. 108)

§23

« *Ibo* » réitère cette exigence, qui devient promesse et défi : « Et, si vous aboyez, tonnerres, / Je rugirai » (p. 401). Poème de l'audace et de la révolte, « *Ibo* » est paradoxalement aussi celui d'une forme d'abandon de soi, de soumission à un devoir supérieur : à l'instant où il s'affirme, le poète s'efface pour n'être plus qu'un médium, l'immense instrument de l'obscur : « Je suis le poète farouche, / L'homme devoir, / Le souffle des douleurs, la bouche / Du clairon noir » (p. 399). L'image fait écho au « clairon de l'abîme » de la préface, et marque une évolution par rapport au don du pâtre de « *Magnitudo*

<sup>14</sup> « Celui qui dira à son frère *raca* mérite d'être puni par les juges », Matthieu, 5 : 22.

*parvi* » qui « entend le clairon du ciel » (p. 254) : le voyant perçoit le bruit, le poète l'incarne. Le motif du clairon, apocalyptique<sup>15</sup>, fait de lui le messager des révélations, à moins qu'il ne soit la révélation en personne. Car celle-ci est auditive autant que visuelle, ainsi que le proclame la bouche d'ombre, dès les premiers vers de son discours : « Et l'oreille pourrait avoir sa vision, / Car les choses et l'être ont un grand dialogue » (p. 507). La contemplation se double d'une écoute, déjà à l'œuvre dans le troisième poème d'« Au bord de l'infini », première allocution de l'au-delà où un spectre multiplie les notations sonores pour faire de la rumeur et du silence les deux faces du mystère (« Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre... », p. 508).

§24

Tout bruit fait sens : telle est l'une des leçons majeures de la bouche d'ombre qui enseigne que « Dieu n'a pas fait un bruit sans y mêler le Verbe » (p. 508). Les mots humains, glorifiés dans « Suite » – « Car le mot c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu » (p. 63) –, ne sont donc qu'un bruit de plus dans la grande rumeur universelle, ni plus ni moins signifiant que les autres. La parole conserve néanmoins ses droits et s'avère indispensable pour transcrire des vérités confusément entendues et rendre intelligible le bruissement indistinct du monde. Aussi le poète déchiffre-t-il la partition de l'univers en même temps qu'il lit le livre de la nature décrit et partiellement décrypté dans « Je lisais. Que lisais-je?... » :

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. (p. 192)

§25

Sur cet acte de traduction repose tout le poème « *Mugitusque boum* » dans lequel Hugo, après Virgile, donne forme humaine aux « grandes voix solennelles » des bœufs (p. 365). Le mage est donc avant toute chose un interprète, chargé de faire entendre raison à ceux qui ne saisissent pas la langue des choses et du gouffre. « Pleurs dans la nuit » fait du scepticisme et de l'athéisme des surdités plus que des aveuglements :

Leur âme, en agitant l'immensité profonde,  
N'y sent même pas l'être, et dans le grelot monde  
N'entend pas sonner Dieu ! (p. 412)

§26

<sup>15</sup>Le motif du clairon, ou de la trompette, est récurrent dans l'Apocalypse, et fonde la mission prophétique de Jean : « Je fus ravi en esprit au jour du Seigneur, et j'entendis derrière moi une voix forte, comme le son d'une trompette, qui disait : Ce que tu vois, écris-le dans un livre ». Apocalypse, 1 : 10-11.

Les mots eux-mêmes ne suffisent cependant pas à clarifier les bruits du monde, et peuvent ajouter la confusion à l'énigme. Même « Suite », qui dit leur force performatrice, en offre une image inquiétante : « Cette toute-puissance immense sort des bouches. / La terre est sous les mots comme un champ sous les mouches » (p. 61). Pour faire de ce bourdonnement une pensée, il faut une parole autre : la poésie. Celle-ci revêt une dimension pythique, oraculaire, que Hugo, dans un mouvement syncrétique, relie non seulement à un prophétisme chrétien, *via* les trompettes de l'Apocalypse, mais aussi à la divination antique. Si le titre du recueil renvoie à l'interprétation des auspices<sup>16</sup>, leur équivalent sonore est également évoqué, dans « Écrit sur un exemplaire de la *Divina Commedia* », lorsque Dante décrit sa deuxième métépsychose : « Je fus un chêne, et j'eus des autels et des prêtres, / Et je jetais des bruits étranges dans les airs » (p. 169). De même que le révolté d'« *Ibo* » est un clairon, l'auteur de la *Divine comédie* « fut » l'un des chênes de Dodone qui, par le bruit du vent dans leurs branchages, permettaient aux prêtres de Zeus d'entendre les paroles du dieu.

§27

Poursuivant son ascension dans l'échelle des êtres, Dante devient « un lion rêvant dans les déserts, / Parlant à la nuit sombre avec sa voix grondante » (*ibid.*). Matérialisation de la poésie rugissante souhaitée dans « Il faut que le poète... », l'animal préfigure également l'un des esprits qui, peu après la rédaction du poème, se manifestent à Marine-Terrace<sup>17</sup>. Le Lion d'Androclos, qui selon la légende, aurait épargné dans le cirque un esclave qui l'avait autrefois soigné, est en effet l'une des voix qui s'expriment le plus régulièrement par l'entremise des Tables parlantes. Dans cette étrange écoute de l'au-delà, à la fois gigantesque et intime, qui occupa des mois durant les proscrits de Jersey, s'enracine un autre prophétisme, un autre rapport aux bruits, qui retentit partout dans *Les Contemplations*. Lors de leurs séances spirites, Hugo et ses proches n'avaient rien à voir, et tout à entendre : les Tables ne tournent pas, elles parlent, par des craquements tout d'abord, puis par des coups qui épellent, lettre à lettre, des mots, des phrases, des vers, des discours, parfois des ébauches de drames surgis de la nuit et du silence. Patiemment, les secrétaires des séances notent ces lentes révélations, ils entendent l'écriture en train de se faire. Le mage, l'oracle, se fait alors médium, dans tous les sens du terme. Le 23 juin 1854, un esprit qui se fait appeler le « portier sombre » se manifeste au cours d'une séance particulièrement bruyante : aux coups de la table s'ajoutent les aboiements des chiens, que

<sup>16</sup>Étymologiquement, le mot « contemplation » renvoie au *templum*, espace de ciel délimité par l'augure et dans lequel le vol des oiseaux pouvait être interprété.

<sup>17</sup>Le manuscrit d'« Écrit sur un exemplaire de la *Divina Commedia* » est daté du 22 juillet 1853 ; sous l'influence de Delphine de Girardin, la première expérience spirite de la famille Hugo a lieu le 11 septembre de la même année.

l'assistance suppose troublés par la présence de spectres, et qui se taisent sur l'injonction de l'esprit : « Les chiens hurlaient dans toute la plaine et sur toute la grève. Nous constatons qu'ils se sont tus tous à la fois », note Hugo dans le procès-verbal<sup>18</sup>. L'esprit répond aux questions que se posent les exilés suite à un phénomène inexplicable dont ils ont été les témoins : un coup de sonnette a retenti pendant la nuit, dont ils ne parviennent pas à déterminer l'origine. « Tous les esprits ont un bruit. Seulement votre bruit couvre parfois le leur<sup>19</sup> », répond le « portier sombre ». Dans cette logique à la fois simple et stupéfiante pourrait résider l'une des clefs de la dialectique du bruit et du silence qui traverse *Les Contemplations* : dans l'œuvre poétique du jour comme dans l'œuvre spirite de la nuit, Hugo s'attache à dé-couvrir le murmure des morts enfoui dans le brouhaha de la vie.

§28

De l'« Aurore » jusqu'« Au bord de l'infini », le poète se met en effet à l'écoute du moindre souffle qui pourrait le faire entrer en communication avec les disparus. Dans « À celle qui est restée en France », il entend « toute l'ombre » crier vers lui : « Ô songeur ! penche-toi sur l'être et l'élément ! / Écoute la rumeur des âmes dans les ondes ! » (p. 543). À cette injonction, il obéissait déjà dans les premiers temps du recueil, dans le cimetière des « Oiseaux », poème qui s'ouvre par une contemplation auditive : « De mon âme et des morts j'écoutais le concert » (p. 87). Cette scrutation éperdue du silence apparaît comme un mouvement instinctif, le seul peut-être qui puisse triompher de la mort : puisque « Aurore » et « L'âme en fleur » ont fait du bruit le signe même de la jeunesse et de la vie, entendre les défunts, les faire parler – par la pratique des Tables ou par la création poétique – c'est littéralement leur rendre la vie, les ramener au monde. Aussi le père endeuillé guette-t-il les bruits familiers de la disparue :

Oh ! que de fois j'ai dit : Silence ! elle a parlé !  
 Tenez ! voici le bruit de sa main sur la clé !  
 Attendez ! elle vient ! laissez-moi, que j'écoute !  
 Car elle est quelque part dans la maison sans doute !  
 (« Oh ! je fus comme fou dans le premier moment... », p. 280)

§29

Ce poème, écrit en 1846, avant le silence de l'exil et la révélation des Tables, donne les perceptions auditives pour des illusions désolantes, nées de l'égarement du deuil. À partir du 11 septembre 1853 pourtant, le dernier vers devient, pour les habitants de Marine-Terrace, une vérité incontestable. De même que l'expérience spirite peut infléchir le sens d'un texte, les révélations de la bouche d'ombre invitent à une relecture du

<sup>18</sup> *Le Livre des Tables* (P. Boivin éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2014, p. 411.

<sup>19</sup> Ibid.

recueil : puisque « tout est plein d'âmes » (p. 508), les bruissements des premiers livres sont autant de voix à déchiffrer ; le lecteur, désormais, est, comme le poète, à l'écoute. Dans « *Quand nous habitions tous ensemble...* », un bruit à peine perceptible se mêle, dans la mémoire, du poète, au murmure déjà tenu de sa fille :

Le soir, auprès de ma bougie,  
Elle jasait à petit bruit,  
Tandis qu'à la vitre rougie,  
Heurtaient les papillons de nuit. (p. 283)

§30 Au lecteur qui tend l'oreille à la symbolique des bruits, ce quatrain laisse entendre plus qu'un souvenir ému. Le papillon, dont le nom grec est *psyché*, est une représentation traditionnelle de l'âme : entre les vers se lit donc l'espérance, née avant même que Delphine de Girardin n'initie la famille Hugo aux conversations avec l'au-delà<sup>20</sup>, de pouvoir entendre les coups furtifs que des âmes nocturnes frapperaient au seuil des vivants.

§31 Le 28 mai 1854, les médiums de Marine-Terrace s'entretiennent avec l'esprit de Shakespeare qui leur livre, en une phrase, un saisissant résumé du mystérieux phénomène qu'ils sont convaincus de vivre : « Les pieds d'une table sont des pas qui résonnent dans l'escalier des âmes<sup>21</sup> ». En 1829, dans « Les Djinns », « l'escalier profond » était un refuge où l'on fuyait une marche surnaturelle orchestrée pour le plaisir du frisson. En 1856, dans *Les Contemplations*, les « pieds » des tables et ceux de la versification font de nouveau retentir l'approche d'esprits étranges ; mais l'escalier est désormais devenu la caisse de résonance de l'ombre et de l'ailleurs, et les rumeurs du monde, « disciplinées » et déchiffrées par le travail conjoint du poète-compositeur et du lecteur-interprète, orchestrent une élévation.

### Quelques mots à propos de : Esther Pinon

HCTI et CÉRÉdi

<sup>20</sup>Le manuscrit de « *Quand nous habitions tous ensemble...* » est daté du 16 octobre 1852.

<sup>21</sup>Le Livre des Tables, op. cit., p. 389.

**Pour citer cet article**

Esther Pinon, « Des pas dans l'escalier des âmes » : le bruit dans *Les Contemplations* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation lettres 2017 », n° 16, automne 2016, mis à jour le : 03/11/2016, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/139>.