Commencer à écrire en vers

Analyse de quelques fragments poétiques de Victor Hugo [1]

Claire Montanari
Université de Paris VII

Les brouillons des poèmes publiés de Hugo ne permettent pas, la plupart du temps, de rendre compte des premiers mouvements de la création : le poète détruit systématiquement les premières versions de ses textes une fois qu'il les a modifiées et recopiées. Comme le rappelle Pierre-Marc de Biasi à juste titre : « La plupart des manuscrits hugoliens [...] ne sont en fait que des mises au net rédigées [2]. » En revanche, les fragments que l'on a conservés [3], même s'ils ne révèlent pas le processus complet d'une genèse poétique, ont l'avantage de donner à voir, malgré tout, une véritable trace de l'entrée dans l'écriture. De nature très hétérogène, ils contiennent de nombreux

1. Cet article renvoie à un chapitre de notre thèse qui porte sur la genèse de l'œuvre lyrique de Victor Hugo et qui a été soutenue, sous la direction de Claude Millet, le 16 novembre 2012 à l'université Paris-Diderot – Paris VII.

2. Pierre-Marc de Biasi, « Le manuscrit spectaculaire. Réflexions sur l'esthétique hugolienne de la mise en page autographe », in Béatrice Didier et Jacques Neefs (dir.), *Hugo, de l'écrit au livre*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Manuscrits modernes », 1988, p. 213.

3. Hugo lui-même, très conscient de la valeur de ce que l'on appelle aujourd'hui ses « fragments », a tenu à ce qu'ils soient conservés. Il écrit ainsi, dans une note testamentaire datant de 1846 : « Le travail qui me reste à faire apparaît à mon esprit comme une mer. C'est tout un immense horizon d'idées entrevues, d'ouvrages commencés, d'ébauches, de plans, d'épures à demi éclairées, de linéaments vagues, drames, comédies, histoires, poésie, philosophie, socialisme, naturalisme, entassement d'œuvres flottantes où ma pensée s'enfonce sans savoir si elle en reviendra. Si je meurs avant d'avoir fini, mes enfants trouveront [...] une quantité considérable de choses à moitié faites ou tout à fait écrites, vers, prose, etc. – ils publieront tout cela sous ce titre : *Océan.* » (*Œuvres complètes*, éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », vol. « Poésie IV », p. 917. Ms. 24 78, f° 1.) Les fragments que l'on étudiera ici ont été publiés dans les volumes « Océan » et « Poésie IV » de l'édition Robert Laffont. Cette édition facilite considérablement l'étude des fragments. Les variantes alternatives, parfois présentes dans les manuscrits, n'y sont cependant pas reproduites. Nous les retranscrirons lorsqu'il y en a. Elles seront notées d'une écriture plus petite afin de signaler qu'elles ont été écrites dans l'interligne. Nous choisissons ainsi d'effectuer une transcription diplomatique des fragments étudiés. Nous indiquerons en note les numéros des manuscrits – conservés à la Bibliothèque Nationale de France dans le fonds des Nouvelles acquisitions françaises – et des folios. Nous donnerons également entre parenthèses les dates approximatives que propose René Journet pour chaque fragment. Leur datation est rendue très complexe par l'extrême variété des supports papier sur lesquels les ébauches sont notées.

morceaux de vers et bribes de strophes ; notés d'une écriture très hâtive, parfois très difficiles à déchiffrer, ils ne sont que très rarement raturés : il s'agit en effet de premiers jets qui, la plupart du temps, n'ont jamais été retravaillés.

« Le dernier volume est plus facile à écrire que la première ligne [4] », remarque Hugo dans un fragment, soulignant à la fois l'aisance avec laquelle il peut nourrir un texte et la difficulté que représente toujours l'entrée dans l'écriture. Ce qui est dit de la « première ligne » est sans doute vrai pour le premier vers. De fait, Hugo semble parfois insatisfait des premiers mots de ses poèmes : comme le montre l'observation de ses manuscrits, ce sont les passages qu'il modifie le plus fréquemment. Nombre de ses pièces poétiques, en revanche, ont été écrites à partir du dernier vers ou de la dernière strophe. Le vers, forme parfaite, n'arrive pas toujours de lui-même : il faut souvent une transition entre le silence absolu et l'expression la plus réglée de la parole.

La forme des fragments que nous étudierons – ceux qui sont inachevés ou qui font preuve d'une sorte d'« imperfection » formelle [5] – montre que l'arrivée du vers n'est pas toujours aussi immédiate que Hugo cherche parfois à laisser croire. Souvent, pour écrire de façon versifiée, le poète a besoin de transitions. Le passage du blanc et du silence à l'expression réglée de la prosodie ne peut pas toujours se faire spontanément. L'écriture poétique naît alors à partir d'un mot, qu'il s'agira de définir ou d'une situation d'énonciation particulière qui donnera aux vers toute leur consistance. Elle peut naître aussi de la confrontation avec tous les possibles que contiennent le silence et le non-dit.

1 Provoquer l'écriture du vers

> L'histoire d'un texte traverse toujours des lieux de turbulences : moments charnières où tourne son destin. Les plus manifestes sont le début et la fin de l'écriture et il n'est pas de réflexion sur la genèse qui n'ait à passer par là. La notion de texte donne à ces lieux de passage – de la pensée à l'écriture, de l'écriture à la communication – une apparence de symétrie, puisque la rédaction est enclose entre ces deux frontières. Mais l'apparence est trompeuse. L'entrée en écriture, s'il faut entendre par là le travail du texte, surgit rarement du néant [...],

remarque très finement Louis Hay dans *La Littérature des écrivains. Questions de critique génétique* [6]. Il est en effet essentiel de parler de « début » et de « fin de l'écriture », et non de début et de fin de texte. Le début de l'écriture a ceci de particulier qu'il manifeste, par quelques indices, les traces des tentatives de l'auteur

4. Victor Hugo, *Faits et croyances*, éd. René Journet, in *Œuvres complètes*, vol. « Océan », 1985, p. 170 (Ms. 13 424, f° 156).

5. De très nombreux fragments de Hugo sont formés par des vers uniques ou par une succession de vers directement graphiés, sans intermédiaire. Mais nos analyses se fondent – comme toute étude génétique – sur des « accidents » visibles dans les manuscrits : formules inachevées, points de suspension et notes signalent que l'entrée dans l'écriture n'est pas toujours spontanée. Ces « accidents » sont suffisamment récurrents pour que l'on puisse en faire des objets d'étude fiables.

6. Louis Hay, *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, José Corti, 2002, p. 223.

pour accéder à l'écriture, pour sortir du silence. Nous verrons ainsi que Hugo a souvent besoin d'ancrer l'énoncé à venir dans une réalité extérieure à l'écriture.

1.1 Le vers et la définition

Dans les fragments de Hugo, de nombreux vers sont précédés d'un groupe nominal qu'ils complètent ou commentent. Les vers remplissent même, le plus souvent, un rôle définitoire, précisant le sens du groupe nominal posé auparavant. C'est le cas dans ces exemples :

(1) le poëte –
Cet homme, transparent comme une lampe ardente [7].

(2) les poëtes
Ces mages de l'ombre et du vent [8].

(3) la mort,
Cette visite brusque et terrible de l'ombre [9].

(4) ... les nuages
chiffons
Ces haillons de lumière envolés dans le vent [10].
drapeaux

(5) un ... le cloître
Ce paradis qui tient les âmes en prison [11].

Tous ces fragments commencent par un terme pris dans son extension maximale : le nom, précédé d'un article défini, possède une valeur générique. « Le poète » fait référence à « tous les poètes », de même que « la mort » est saisie en général, quelles que soient ses manifestations. Cette référence générique est, à chaque fois, suivie d'un groupe nominal apposé dont le déterminant est un adjectif démonstratif. L'apposition, elle, ne fait plus référence à un genre, mais qualifie celui qui vient d'être posé. Elle a une fonction anaphorique, c'est à dire qu'elle ne peut se comprendre entièrement sans ce qui précède. Le poète s'appuie sur une notion générale pour mieux produire ensuite un effet particulier. Il pose d'emblée un élément (« le poète », « les poètes », « la mort », « les nuages », « le cloître ») en se contentant de le nommer – c'est la fonction « thétique » du langage – puis il lui donne une définition précise et subjective à la

7. Victor Hugo, *Œuvres complètes*, vol. « Océan », p. 379. Ms. 13 432, f° 60 (1853-1854).
8. *Ibid.*, p. 309. Ms. 24 793, f° 89 (1856).
9. *Ibid.*, p. 395. Ms. 13 432, f° 158 (1856).
10. *Ibid.*, p. 440. Ms. 13 428, f° 101 (1859-1860). « Chiffons » et « drapeaux » sont notés de la même encre que le mot « haillons ». Hugo, dès ses premiers jets, indique souvent des alternatives à des termes sur lesquels il hésite. Ce balancement demeure souvent longtemps inscrit sur le manuscrit. Les copistes eux-mêmes sont parfois chargés de les recopier. Il arrive que le choix entre plusieurs termes ne soit effectué qu'au moment des épreuves. Le texte reste ainsi ouvert, le plus longtemps possible, sur une multitude de sens possibles.
11. Victor Hugo, *Œuvres complètes*, vol. « Poésie IV », p. 1063. Ms. 24 789, f° 153 (1878 ?).

fois, lui conférant ainsi une existence propre. Nommer les choses permettrait ainsi, grâce à la performativité de la parole du poète, de les créer ; la définition qui suit la nomination des éléments permet ensuite de leur donner toute leur épaisseur. Comme le souligne Jacques Dürrenmatt dans son ouvrage *Stylistique de la poésie*[12], « référer à des objets du monde, c'est actualiser en discours les substantifs qui les désignent ».

L'exercice, au fond, est proprement poétique ; donner la définition d'un terme est l'occasion unique de faire naître une image. L'apposition, dans les exemples que l'on a cités, devient alors périphrase poétique.

1.2 La vision inaugurale

Parfois, pour amorcer un groupe de quelque vers, Hugo utilise un verbe introducteur qui lui permet de faire une transition plus explicite entre un « dehors » réel ou rêvé et le « dedans » de l'œuvre.

La plupart du temps, le verbe introduisant un groupe de vers est un verbe de vision. Plutôt que de décrire la chose vue directement, Hugo commence par insister sur le regard qui l'observe et qui lui donne toute sa consistance. Le spectacle est vu par un moi qui se construit comme auteur en même temps qu'il dit le monde :

(6) je vois là-haut…
S'épanouir quelques étoiles pâles,
blancs nénuphars du lac sombre des nuits[13].

(7) … j'ai vu, dans l'horizon immense,
Sombre, et jusqu'aux aspects monstrueux élargi,
Le soleil se lever sur le haut du Rigi[14].

(8) je contemplais, accoudé.
…
Et les monts étaient là, groupés ; de leurs flancs mornes
Montaient sinistrement dans l'horizon sans bornes
Des flots de brume, épars sur l'horizon noirci[15].

Parfois, le poète n'est pas le seul sujet du verbe « voir », il peut alors s'inclure dans un « on » plus général :

(9) On voit dans ma demeure
Comme dans les palais des antiques romains
Des spectres d'or portant des lampes dans leurs mains[16].

12. Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005, p. 40.
13. Victor Hugo, *Œuvres complètes,* vol. « Océan », p. 370. Ms. 13 432, f° 6 (1840).
14. *Ibid.*, p. 437. Ms. 13 428, f° 79 (1855-1856).
15. Victor Hugo, *Œuvres complètes,* vol. « Poésie IV », p. 1055. Ms. 24 789, f° 122 (1876).
16. Victor Hugo, *Œuvres complètes,* vol. « Océan », p. 301. Ms. 24 793, f° 34 (1849-1850).

Il arrive même que la vision soit caractérisée par l'absence de tout sujet exprimé. Certains fragments s'amorcent ainsi sur le verbe « voir », présenté à l'infinitif :

(10a) voir se mêler sous l'ombre des tilleuls
Les vieillards, les enfans [*sic*], extrêmes qui se touchent [17].

Alors que l'infinitif constitue le mode le moins actualisé du verbe, l'introduction du verbe « voir » en début de fragment permet paradoxalement de dessiner une forme de subjectivité et d'offrir une véritable profondeur à la pensée poétique ainsi exprimée. Certes, le sujet de la vision n'est pas connu, mais cela importe peu. Le verbe « voir » laisse entendre que le spectacle est vu – ou peut être vu – à travers une conscience indéfinie. Si le fragment était privé de la notion de « vue », son sens en serait radicalement différent et considérablement appauvri :

(10b) Les vieillards, les enfans [*sic*], extrêmes qui se touchent
[se mêlent sous l'ombre des tilleuls].

Le fragment prendrait alors la forme d'un simple tableau, descriptif, objectif – abstraction faite de l'apposition « extrêmes qui se touchent », qui a déjà valeur de commentaire. Grâce à la présence du verbe « voir », la scène n'est pas seulement tableau mais conscience du tableau... La vue appelle l'interprétation. Elle est, implicitement, pierre d'attente, et semble impliquer une suite :

(10c) voir se mêler sous l'ombre des tilleuls
Les vieillards, les enfans [*sic*], extrêmes qui se touchent
[et penser alors...]

Le regard jeté sur le tableau fait naître la pensée. Les fragments de Hugo ne sont donc pas figés, terminés : ils sont des appels à l'écriture ultérieure.

Le verbe « voir », conjugué ou pas, ne peut se lire comme un simple outil permettant au poète de commencer à écrire. Il permet d'entrer non seulement dans le langage, mais dans la poésie, c'est-à-dire dans une langue polysémique et complexe qui joue sur les différents niveaux de sens. La notion de vue fait en effet naître un double mouvement dans le fragment : le mouvement de la scène décrite est doublé par celui du regard qui l'observe. Au delà de la fonction d'initiation de l'écriture poétique, le verbe « voir » porte en lui le signe de la subjectivité profonde du poète, sans laquelle l'écriture, entreprise profondément personnelle, est impossible.

1.3 Le dialogue

Michael Riffaterre « définit le brouillon comme un texte sans destinataire [18] ». Il l'est dans la mesure où il n'est pas destiné à être publié et que personne – hormis l'écrivain

17. *Ibid.*, p. 346. Ms. 13 422, f° 7 (1835 ?). Hugo écrit parfois « enfans », en référence à l'étymologie latine « *infans* ».

18. Cité par Michel Contat dans « Archive et brouillon – Table ronde du 17 juin 1995 », in Michel Contat et Daniel Ferrer (dir.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, CNRS éditions, 1998, p. 190.

lui-même – n'est censé y avoir accès. Cette définition nous semble cependant, par certains aspects, contestable. Elle risque de donner une vision simplifiée des enjeux du texte en devenir que constitue le brouillon. Si aucun lecteur réel n'est amené à lire le brouillon, il n'empêche que ce dernier peut d'ores et déjà constituer un futur lecteur – et se construire lui-même dans et par cet échange imaginaire. On n'écrit jamais que pour autrui. C'est ce que montre Mikhaïl Bakhtine dans son ouvrage *Esthétique de la création verbale* :

> Un énoncé [...] est relié non seulement aux maillons qui le précèdent mais aussi à ceux qui lui succèdent dans la chaîne de l'échange verbal. Au moment où l'énoncé est en cours d'élaboration les maillons, bien entendu, n'existent pas encore. Mais l'énoncé, dès son tout début, s'élabore en fonction de la réaction-réponse éventuelle, en vue de laquelle il s'élabore précisément [19].

La parole de l'auteur, dans les brouillons, ne tourne pas à vide ; elle s'adresse déjà à un lecteur à venir. Elle est peut-être fragile, lacunaire, inachevée, mais elle ne peut exister sans la perspective lointaine d'une future lecture, et sans le dialogue imaginaire qu'elle instaure déjà avec un lecteur fictif [20].

Si le brouillon, objet matériel et tangible, n'est pas adressé à un destinataire en particulier, l'écriture se construit dans la relation à l'autre : il y a toujours une adresse, même si elle est indéterminée. Nombre de fragments poétiques de Hugo montrent que cette relation est essentielle ; c'est souvent elle qui est à l'origine de l'écriture d'un ensemble de vers. Certains fragments commencent ainsi par poser le nom d'un possible interlocuteur ; les vers suivent et se développent :

(11)

... Princes
Et quant à vos petits, me croit-on assez fou
pauvre
Pour m'éblouir, moi rustre et manant dans mon trou,
Quand leur pied s'affermit ou quand leur front se dresse,
Pour célébrer, avec des larmes de tendresse,
Le beau jour où l'on voit ces louveteaux mordant,
Et pour m'apitoyer sur leur première dent [21].

19. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 302.

20. Voir la remarque de Jacques Derrida à ce sujet dans « Archive et brouillon » (*op.cit.*, p. 194-195) : « Il faut mettre en accord entre elles deux propositions apparemment incompatibles. L'une, c'est qu'il y a toujours des destinataires. On peut dire que le destinataire n'est pas forcément toujours socialement déterminable. Il y a même dans l'inconscient quelqu'un pour qui on parle. Mais le fait qu'il y ait des destinataires n'empêche pas que l'archive ou la trace ou le gramme qui s'inscrit puisse [...] se détacher de tout destinataire déterminé. Il appartient à sa structure de pouvoir changer ou s'émanciper de tout destinataire déterminé, et donc de n'avoir pas de destinataire empiriquement déterminé. Ces deux propositions ont l'air contradictoires mais elles ne le sont pas. Il y a de la destination mais en raison d'une marge irréductible d'indétermination, c'est comme s'il n'y en avait pas. Il faut qu'il y ait un tel jeu dans la destination qu'on doit toujours pouvoir dire qu'un destinataire déterminé n'est pas l'unique, il n'est pas le seul, parfois pas le principal. »

21. Victor Hugo, *Œuvres complètes*, vol. « Poésie IV », p. 1001. Ms. 24 789, f° 143 (1856 ?). Le mot « pauvre » est noté dans l'interligne avec la même encre. Il est écrit de façon si hâtive qu'il est difficile à déchiffrer.

Ce type de fragment tend à rapprocher l'écriture poétique de l'écriture théâtrale. Difficile, au fond, de distinguer les deux genres à cet état d'avancement de l'écriture. Il arrive que des fragments soient précédés de la mention « Comédie » : on sait, dans ce cas, qu'il s'agit de fragments dramatiques. Les personnages qui s'expriment ont souvent un nom, écrit en majuscules. Mais certains fragments ne semblent pas se rattacher, dans l'esprit de Hugo, à un genre déterminé. Ludmila Charles-Wurtz insiste ainsi sur les points communs que l'on peut établir entre la poésie lyrique de Hugo et sa pratique de l'écriture théâtrale :

> Bien sûr, les personnages dramatiques sont pourvus d'un nom, d'un costume, d'un destin dont la plupart des personnages lyriques sont privés ; mais certains poèmes lyriques se construisent sur le modèle dramatique, les prises de parole de chacun des personnages étant précédées de la mention en capitales de leur nom ou, ce qui revient au même, de leur fonction [22].

La porosité des frontières entre les genres lyrique et théâtral chez Hugo ne se dévoile peut-être jamais aussi nettement que dans ses fragments. Nombre de vers sont ainsi précédés d'une indication qui ressemble fort à une didascalie théâtrale :

(12) Le vieux roi dépossédé et captif au conquérant

Mon peuple, mes sujets, mes enfants, mes familles,
Le vieil honneur des lois, les racines de tout,
Les tombeaux des aïeux, les traditions saintes,
...
Qu'est-ce que tout cela vous fait, à vous, passant [23] !

Les quelques mots qui précèdent les vers servent à installer la situation d'énonciation. Les vers, détachés de ce contexte préparatoire, auraient moins d'intensité. La didascalie – « le vieux roi dépossédé et captif au conquérant » – est nécessaire ici : elle prépare le discours du vieux roi et lui donne tout son panache, puisqu'elle permet de savoir que le « passant » qu'il apostrophe est son ennemi vainqueur. Le discours du vieux roi est dramatisé par sa situation d'énonciation. Le mot « passant » se fait, dans le contexte, insultant : la parole est en effet la seule arme dont peut encore user le vieillard déchu.

L'absence de tout signe de discours direct est particulièrement frappante dans ce type de fragment. Tout se passe comme s'il n'y avait pas de nette distinction entre celui qui prenait la parole et l'énoncé lui-même :

(13) Un mourant
Oh ! ce dernier moment, le moment sombre, est beau [24] !

22. Ludmila Charles-Wurtz, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Champion, 1998, p. 14.
23. Victor Hugo, *Œuvres complètes*, vol. « Poésie IV », p. 936. Ms. 24 787, f° 62 (1835).
24. *Ibid.*, p. 1002. Ms. 24 788, f° 149 (fin de l'exil).

L'absence de guillemets ou de deux points interroge sur l'identité de celui qui prononce le vers : « Oh ! ce dernier moment, le moment sombre, est beau. » Est-ce le poète qui, observant l'agonie, fait un constat étrangement esthétisant dans un moment pathétique ? Ou est-ce le mourant lui-même qui, à l'instant où il quitte la vie, prononce des paroles apaisées et sereines ? L'absence de signe de ponctuation offre à ce type de fragment une forme de flottement linguistique.

Lorsque la parole est prise en charge par le poète lui-même, elle est souvent fortement revendiquée. Au lieu de se contenter de « dire », il utilise des verbes de parole qui soulignent le fait que son discours est prononcé, dit à haute voix :

(14) Je vous l'ai déjà dit, un soir, sur le chemin,
J'ai vu passer la mort fauchant le genre humain.
Une pierre battait entre ses côtes gauches
On voyait une pierre
Et j'ai dit : Noir passant, qu'est-ce donc que tu fauches ?
Elle m'a répondu : Je fauche le néant.
Et l'âpre abîme obscur, derrière elle béant,
M'a crié : L'âme vit ! la cendre seule tombe !
Je suis l'aube, je suis l'azur, je suis la tombe [25].

La notion de dialogue, dans ce fragment, est essentielle, puisque plusieurs niveaux de paroles prononcées s'imbriquent les uns dans les autres : le poète rend compte à son interlocuteur d'un dialogue antérieur qu'il a mené avec la mort elle-même. La parole du poète existe très souvent dans une relation d'interlocution. C'est la présence d'un interlocuteur, même indéterminé, qui fait naître sa propre voix :

(15) Vous me dites :
Nous repassons toujours par le même chemin.
Hier derrière nous recompose demain.
Tout est le même cercle autour du même centre.
Ce qu'on nomme avenir, c'est du passé qui rentre.
— Oui, pour Dieu. Non, pour l'homme. Et je réponds [26] :
. . . .

Dans ce fragment, ce qui compte est moins la réponse que le « je » est susceptible de faire au « vous » qui l'interpelle que la structure du dialogue en lui-même. Les vers sont en effet fortement structurés par les verbes déclaratifs : « Vous me dites », « Et je réponds ». La pensée du poète n'existe pas seule mais elle est liée à celle de l'autre ; elle naît ici – ou s'apprête à naître – d'une opposition, d'une nuance à apporter dans le discours de son interlocuteur.

25. Victor Hugo, *Œuvres complètes*, vol. « Océan », p. 393. Ms. 24 793, f° 156 (1856-1858). Notons que la variante alternative notée très vite dans l'interligne, « on voyait une pierre », témoigne de la récurrence avec laquelle Hugo fonde son écriture sur la vision.

26. Victor Hugo, *Œuvres complètes,* vol. « Poésie IV », p. 1009. Ms. 24 788, f° 200 (1870).

L'entrée en écriture se fait naturellement lorsqu'elle est conçue comme la réponse à une parole antérieure :

(16) Mais le doute ? Le spectre du néant ? ? ?
...
C'est pour cela, vois-tu, qu'en mon esprit troublé
Il vient une pensée après une pensée
Et que je suis semblable à la mer insensée [27].

Ici, le fragment se fonde sur un dialogue – même si on ne peut savoir si la question « Mais le doute ? Le spectre du néant ? ? ? » est posée par un interlocuteur ou par la voix du poète. La logique du fragment n'est cependant pas de l'ordre de l'évidence : les trois vers finaux ne répondent pas véritablement à la question initiale et l'essentiel de la démonstration est passé sous silence. Au fond, ce fragment semble presque illustrer la remarque du poète : « [...] en mon esprit troublé / Il vient une pensée après une pensée. » Le poète est passé d'une question métaphysique inquiète à une explication en forme de conclusion qui ne lui répond pas véritablement. Qu'importe. La forme du dialogue et le questionnement initial ont permis de lancer l'écriture.

Il semble que la question de la référence soit essentielle lorsque l'on s'attache à analyser le début d'un certain nombre de fragments : les périphrases poétiques ne sont pas isolées, mais sont précédées du nom de l'élément qu'elles définissent. Le spectacle n'est pas présenté directement, mais est souvent vu à travers une subjectivité. La parole n'est pas dégagée de tout contexte énonciatif mais est prise en charge par une voix définie. Dans tous les cas étudiés, la notion de dialogue, ou du moins de communication avec le lecteur apparaît comme une évidence.

> Les *autres*, ceux pour qui l'énoncé s'élabore [...], jouent un rôle très grand. Les autres, ceux pour qui ma pensée devient, pour la première fois, une pensée réelle (et, de ce fait, réelle pour moi-même), ne sont pas des auditeurs passifs mais des participants actifs de l'échange verbal. Le locuteur, d'emblée, attend d'eux une réponse, une compréhension responsive active. Tout l'énoncé s'élabore comme pour aller au-devant de cette réponse. L'indice substantiel (constitutif) de l'énoncé, c'est le fait qu'*il s'adresse à* quelqu'un, qu'il est tourné *vers l'allocutaire*. À la différence des unités signifiantes de la langue – mots et propositions – qui sont d'ordre impersonnel, n'appartiennent à personne et ne s'adressent à personne, l'énoncé a un auteur [...] et un destinataire. Ce destinataire peut [...] être, de façon absolument indéterminée, l'*autre* non concrétisé [...] [28],

27. Victor Hugo, *Œuvres complètes,* vol. « Océan », p. 387. Ms. 24 793, f° 144 (1846-1847). Notons ici que les questions « Mais le doute ? Le spectre du néant ? ? ? » se construisent sans doute elles-mêmes en rapport avec le fragment précédent, qui avait tout l'éclat de la certitude : « J'espère, car je sais qu'un jour je verrai Dieu [...]. »

28. Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 302-303.

rappelle ainsi Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique de la création verbale*. Le lecteur est toujours présent à l'horizon de l'écriture, même dans ce qui ne peut être encore qualifié que de brouillon ou de fragment manuscrit [29].

2 Le vers, fragment d'infini

Si la référence au monde extérieur ou l'ancrage dans une situation d'énonciation particulière offrent souvent au poète un appui pour lancer son écriture, il arrive, de façon aussi récurrente, que Hugo élude tout simplement le début de ses fragments poétiques, passant directement à la rédaction. Dans son ouvrage sur *L'incipit romanesque*, Andrea del Lungo cite une formule tirée de *L'ordre du discours* de Michel Foucault qui explique bien ce type de stratégie d'écriture chez Hugo :

> Dans le discours qu'aujourd'hui je dois tenir, j'aurais voulu pouvoir me glisser subrepticement. Plutôt que de prendre la parole, j'aurais voulu être enveloppé par elle, et porté bien au-delà de tout commencement possible. J'aurais aimé m'apercevoir qu'au moment de parler une voix sans nom me précédait depuis longtemps : il m'aurait suffi alors d'enchaîner, de poursuivre la phrase, de me loger dans ses interstices, comme si elle m'avait fait signe en se tenant, un instant, en suspens. De commencement, il n'y en aurait donc pas ; et au lieu d'être celui dont vient le discours, je serais plutôt au hasard de son déroulement, une mince lacune, le point de sa disparition possible. [...] Il y a chez beaucoup, je pense, un pareil désir de n'avoir pas à commencer, un pareil désir de se retrouver, d'entrée de jeu, de l'autre côté du discours [30].

Nombre de fragments poétiques de Hugo semblent, pour un temps, avoir réalisé ce fantasme. Ils n'ont pas de réel « commencement » et se situent, d'emblée, « de l'autre côté du discours ». Très souvent précédés de points de suspension, ils s'amorcent sur une conjonction de coordination (« et », « car », « mais », « or ») ou un adverbe jouant le rôle de connecteur temporel (« alors »), reliant ce qui est dit dans le fragment à un ailleurs implicite, non dit. L'énoncé semble déjà avoir eu un début, ailleurs, avant, dans la rêverie de l'auteur.

Le fait que les fragments ne s'amorcent pas directement mais aient besoin de la médiation d'un connecteur grammatical est signifiant : les connecteurs insistent sur le fait qu'il s'agit d'une énonciation particulière, originale. Il ne s'agit évidemment pas pour nous d'imaginer ce à quoi le poète songeait ou d'inventer le sens de ce qui pourrait précéder les fragments que nous étudions : une étude génétique s'appuie sur les traces du manuscrit et non sur des suppositions hasardeuses [31]. Plutôt que les sens

29. La nature profondément dialogique, donc sociale du langage a été explorée dans les travaux du psychologue russe Lev Vygotski. À ce sujet, voir Olga Anokhina, « The Genesis of Texts : Planning and Interior Language», *Belgian Journal of Linguistics*, n° 23 : « New Approaches in Textual Linguistics », 2009, p. 63-72.

30. Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, « Poétique », 2003, p. 13.

31. Voir le très bel article de Paul Ricoeur à ce sujet, « Regards sur l'écriture », in Louis Hay (dir.), *La naissance du texte*, Paris, José Corti, 1989, p. 217 : « [...] j'apprécie la prudence de la critique génétique : ce n'est jamais aux pulsions profondes présumées être celles de l'auteur qu'elle remonte, mais à des versions aussi primitives que possible de ce qui est déjà une trace écrite ; oui, je dis que c'est la sagesse de la critique

implicites que cacheraient les points de suspension – qui renvoient à l'interdiscours, à ce qui a été dit « avant » –, c'est la transition entre le non-dit et le vers exprimé qui nous intéresse avant tout.

Les connecteurs grammaticaux servent, sans aucun doute, à entrer en écriture, mais leur sens va au-delà.

> L'art, outre sa partie idéale, a une partie terrestre et positive. Quoi qu'il fasse, il est encadré entre la grammaire et la prosodie, entre Vaugelas et Richelet. Il a, pour ses créations les plus capricieuses, des formes, des moyens d'exécution, tout un matériel à remuer. Pour le génie, ce sont des instruments ; pour la médiocrité, des outils,

écrit Hugo dans la préface de *Cromwell*[32]. Les connecteurs grammaticaux utilisés par Hugo au début d'un grand nombre de ses fragments ne sont pas des « outils » : ce sont des « instruments » qui jouent très certainement un rôle « pratique » dans le lancement de l'écriture, mais qui ont, en même temps, une dimension supérieure, témoignant déjà de la poétique de l'écrivain, comme nous le verrons plus loin.

Le sens symbolique de ces schèmes syntaxiques se révèle sans doute plus nettement dans les ébauches qui pourraient sembler, *a priori*, pouvoir se passer de médiateur grammatical. C'est le cas du fragment suivant :

(17) … et j'aime moins Virgile,
Quand son cheval, pour être agréable au pédant,
Frappe le champ pourri d'un son quadrupédant[33].

Hugo met en scène de façon grotesque la traduction littérale d'un vers de Virgile : *Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.* Même si Hugo maîtrisait parfaitement la langue latine[34], on peut imaginer que le fragment n'a pas été composé de façon spontanée, sous le coup d'une brusque inspiration jaillissant du silence. La traduction du vers de l'*Énéide* en alexandrin, le latinisme volontaire du terme « quadripédant », la rime avec « pédant » – marque d'une réflexion sur l'artifice d'une poésie trop sonore[35] –, tout indique que le fragment a été travaillé en profondeur. Il aurait pu fonctionner de façon autonome, sans avoir besoin d'être introduit par une sorte de subterfuge grammatical. Néanmoins, ouvert grâce à la présence des points de suspension, de la conjonction de coordination et du comparatif d'infériorité « j'aime moins » – impliquant un point de référence à la comparaison –, il s'inscrit dans la

génétique de ne pas prétendre atteindre le for intérieur du créateur, mais la trace écrite la plus ancienne qu'il ait laissé sous la forme d'avant-textes. »

32. Victor Hugo, *Œuvres complètes,* vol. « Critique », p. 25.

33. Victor Hugo, *Œuvres complètes,* vol. « Océan », p. 477. Ms. 13 419, f° 96 (1877).

34. Voir à ce sujet l'article d'Alain Vaillant, « La latinité hugolienne : bouche d'ombre et langue morte », in Georges Cesbron et Laurence Richer (dir.),*La réception du latin du XIX^e siècle à nos jours*, Angers, Presses de l'université d'Angers, 1996, p. 79-85. Notons que la dernière partie de son article est consacrée au « rire en latin » : le latin, grâce à sa concision, offre souvent l'occasion à Hugo de jouer sur les mots et de produire des énoncés lapidaires. Dans notre exemple, tout l'humour provient du fait que Hugo cherche à transposer dans un néologisme surprenant le terme latin *quadrupedans*.

35. René Journet explique dans une note que le vers de Virgile est « un exemple souvent cité d'harmonie imitative du galop du cheval » (*Œuvres complètes*, vol. « Océan », p. 550). Hugo reproche au fond à ce vers de privilégier la richesse des sonorités à sa cohérence sémantique.

continuité d'un raisonnement non exprimé qui lui donne, presque paradoxalement, toute sa force. Ces quelques vers semblent en effet constituer la conclusion d'une pensée. La formule, par sa position clausulaire, est rendue incontestable.

> Il est un lieu, un seuil textuel, où la relance rythmique d'un *et* de détachement prend, et pour cause, une valeur pragmatique particulièrement forte, temporelle et volitive, c'est la clausule d'un récit. [...] L'effet stylistique est immanquable puisque la dynamique n'est amorcée que pour laisser résonner l'écho du non-dit, l'inachèvement de la représentation temporelle, fondamentalement suspendue et suspensive dans l'aspect tensif. Pourtant ce détachement prend, en dernière ligne, une évidente valeur conclusive, sur le mode de l'ultime notation, qui précède le silence [36],

rappelle ainsi Éric Bordas dans son article « Et la conjonction resta tensive. Sur le *et* de relance rythmique ». Il semble que, dans ce type de fragment, Hugo ne pense pas ses vers seuls, mais qu'il les conçoit déjà dans le mouvement qui pourrait les intégrer aux vers à venir ; il songe à l'effet qu'ils pourraient produire dans un texte plus vaste. La plupart du temps, les fragments qui occultent le commencement ont un aspect conclusif très net : ils pourraient aisément figurer à la fin d'un poème. C'est le cas dans les exemples suivants :

(18) car Dieu cache peut être
Plus d'un monde nocturne et plus d'un globe obscur
Dans les rayonnements qui remplissent l'azur [37].

La conjonction de coordination « car », qui a une valeur causale, marque visiblement la fin d'un raisonnement ; elle sert à justifier l'énonciation précédente, et qui n'est justement pas présente ici, qui se situe dans un « autre discursif ». Notons que, comme dans de nombreux poèmes chez Hugo, cette conclusion se veut en même temps ouverture sur le mystère de l'au-delà.

(19) ...
Alors, réveillant ceux qui dorment,
Ressuscitant ceux que déforment
sinistres
Les tombeaux sous leurs noirs plafonds,
Claire, appelant la larve errante,
La trompette transfigurante
sous
Sonnera ~~dans~~ les cieux profonds [38].

36. Éric Bordas, « Et la conjonction resta tensive. Sur le *et* de relance rythmique », *Poétique*, vol. 73, n° 1, 2005, p. 32-33.
37. Victor Hugo, *Œuvres complètes,* vol. « Océan », p. 370. Ms. 13 432, f° 8 (vers 1850).
38. *Ibid.*, p. 390. Ms. 13 432, f° 134 (1852).

Ici, l'allusion évidente à la trompette du jugement dernier renforce l'aspect clausulaire qu'offre au fragment l'adverbe « alors ». La structure de la phrase en elle-même contribue à donner l'impression que ce fragment pourrait constituer la chute d'un poème. La principale de la phrase est sans cesse repoussée – et en même temps appelée – par la succession des appositions ; elle a véritablement valeur de conclusion dans la mesure où elle est indispensable pour comprendre ce qui précède. Notons en outre que, dans les exemples étudiés, les rimes finales sont trouvées, ce qui renforce encore cette impression conclusive – alors que nombre d'ébauches, chez Hugo, se terminent sur un vers qui ne rime avec aucun autre.

Très souvent, dans ce type de fragment, la conclusion naît en s'opposant à l'implicite qui est censé la précéder. Les conjonctions de coordination sont parfois suivies d'adverbes qui complètent ou nuancent leur sens. Dans les deux exemples ci-dessous, le « et » purement additif est suivi de l'adverbe « cependant », qui signifie « pendant ce temps », mais qui contient aussi un sème d'opposition :

(20) Et cependant, pensif, j'écris à ma fenêtre.
~~j'ai ouvert~~
Je regarde le flot naître, expirer, renaître,
Et les goëlands fendre l'air.
Les navires au vent ouvrent leurs envergures,
Et ressemblent de loin à de grandes figures
Qui se promènent sur la mer [39].

(21) … et cependant au bas de la montagne,
Un pâtre dit : — j'ai chaud. Le ciel est bleu. C'est bien.
Et je vis tout nu comme un coureur nubien.
Personne plus que moi, dans les saisons nouvelles,
N'a de cœur et de force à rentrer les javelles ;
Je suis un bon moissonneur et je suis bon glandier ;
Et je n'ai pas besoin d'aller étudier
Chez les égyptiens, les mèdes et les perses,
Pour faire d'un pipeau sortir des voix diverses [40].

Dans les deux cas, un sujet se signale par sa solitude, qui l'oppose, de façon implicite, à la foule des autres hommes. Dans le premier fragment, le moi est plongé dans l'écriture. Dans le second, le pâtre parle, mais de façon absolue, sans s'adresser au moindre destinataire : « […] au bas de la montagne / Un pâtre dit : […]. » Sa parole n'est pas destinée à remporter l'assentiment de l'autre, elle n'est pas intégrée dans un dialogue mais elle qualifie son être même, elle définit sa singularité, elle se signale par sa différence. Les deux personnages, le poète et le pâtre, se construisent à la fois par leur activité, mais aussi par le fait qu'ils s'opposent, de façon sous-jacente, à quelque chose qui n'est pas exprimé, mais qui est pourtant bien là.

39. *Ibid.*, p. 314. Ms. 24 793, f° 132 (fin de l'exil).
40. Victor Hugo, *Œuvres complètes*, vol. « Poésie IV », p. 1017. Ms. 24 788, f° 254 (1858-1860).

On trouve le même type de phénomène dans ce fragment :

(22) Et maintenant,
Regarde, Juvénal, regarde, d'Aubigné,
Il compare en son cœur, mendiant dédaigné
Pas même admis parmi les valets de l'empire
La haine qu'il éprouve au mépris qu'il inspire [41].

L'adverbe « maintenant » implique un « autrefois » auquel il s'oppose très nettement. Tout se passe comme si, dans ce type de fragment, il fallait que le poète présuppose l'existence d'un postulat contre lequel il aurait à s'opposer pour écrire. Au lieu d'affirmer l'essence d'une chose, il lui confère son existence en l'opposant à une autre [42].

Hugo évite parfois d'entrer directement dans l'écriture grâce à des conjonctions de coordination et des adverbes qui construisent une transition naturelle entre le rien et les mots : il présuppose que le rien, le silence, n'est pas vide, mais a déjà un sens que le fragment poursuit et auquel, très souvent, il s'oppose.

Les ébauches que Hugo prend soin de noter pour, éventuellement, les utiliser ultérieurement ne sont pas des notations figées. Elles contiennent un mouvement qui permet de ne pas limiter leur signification. Observons ce fragment :

(23) et les saules ressemblent
Au bord des étangs clairs baignée
À des bras noirs sortant de la terre imprégnée
Qui dans leurs doigts noueux tiennent une poignée
De longs brins d'herbe verts [43].

Le connecteur grammatical joue ici un rôle important. Sans la conjonction de coordination « et » qui l'introduit, la description n'existerait que pour et par elle-même. Elle serait, en quelque sorte, un morceau de bravoure constituant une unité à part entière. Grâce à la présence de la conjonction de coordination, elle s'inscrit dans une dimension supérieure qui, tout en la singularisant, l'ouvre paradoxalement sur l'infini : le sens de la formule est réduit dans la mesure où le fragment ne résonne pas comme une vérité générale, valable en tout lieu, mais comme la description d'un lieu précis. Il est, en même temps, ouvert sur l'infini car cette situation précise n'est qu'implicite : elle permet donc de sous-entendre une infinité de possibles et donne davantage de force à la voix du poète. Notons que le fait de commencer un fragment par la conjonction

41. *Ibid.*, p. 1045. Ms. 24 789, f° 79 (1875).

42. Alain Favriaud, dans son article « *Et* : signe clé de la poétique de *Vents* de Saint-John Perse ? », *L'Information grammaticale*, n° 111, octobre 2006, s'attache au connecteur « et » souvent présent à l'entame des phrases du poète. Il souligne que ce connecteur est loin d'avoir une valeur purement additive : « "Et" est-il fondamentalement un "coordonnant" *stricto sensu* mettant en rapport des segments de "rang égal", ou n'est-il pas au contraire principalement un marqueur de différenciation, jouant au niveau de l'énonciation, dont l'emploi extrême, mais pas anormal, serait de marquer une disjonction telle à l'intérieur du discours, qu'elle accompagnerait la clôture d'une phrase et l'entame d'une autre. [...] "Et" apparaissant alors moins comme un élément quasi neutre de liaison, active au contraire ses valeurs de rupture [...] ; plus qu'un élément de lissage interphrastique, il pourrait figurer un point saillant de réorientation. »

43. Victor Hugo, *Œuvres complètes*, vol. « Océan », p. 299. Ms. 24 793, f° 13 (1844). La variante « baignée » est écrite avec la même encre que le reste du fragment.

« et » accentue, comme dans les fragments étudiés précédemment, un aspect « oral » ou dialogique du texte écrit, laissant deviner la présence d'un interlocuteur potentiel. C'est ce que remarque très justement Éric Bordas :

> La particularité la plus intéressante de ce type de clausule est de rappeler fortement la présence du conteur dans le texte, dont on entend ainsi, sinon le timbre de voix, ce qui est impossible, du moins la présence respiratoire, en l'ultime notation d'un *legato* recteur. Plus que jamais, le rythme rend la forme sensible, c'est-à-dire, par l'écrit, à la fois visible et audible [44].

Commençant par une conjonction de coordination, Hugo efface l'acte inaugural et évite d'inscrire dans son fragment ce qui caractérise tout début de texte achevé, c'est-à-dire « la délimitation, l'acte de tracer une ligne de frontière arbitraire qui unifie l'œuvre, l'amenant au modèle fini, mais qui en même temps la sépare du « monde infini » [45]. Dans ce type de fragment hugolien, le modèle poétique n'est pas encore séparé du « monde infini » ; il le sous-entend. Le poète commence souvent « *in medias res* » : son fragment prolonge une méditation continue dont nous n'avons pas le détail.

(24) …
Alors…
La nature, les champs, les feuillages, les cieux,
Se fondent dans notre âme avec l'image aimée,
Comme plusieurs tisons ne font qu'une fumée [46].

L'origine de la fusion des sensations et des souvenirs évoqués dans le fragment ci-dessus n'est pas précisée ; et pourtant elle est censée exister dans la mesure où l'adverbe « alors » implique qu'il y a une antériorité par rapport à la scène décrite. L'absence de cet adverbe donnerait au fragment un sens bien différent :

(25) La nature, les champs, les feuillages, les cieux,
Se fondent dans notre âme avec l'image aimée,
Comme plusieurs tisons ne font qu'une fumée.

Disposé ainsi, il observerait la forme close de l'aphorisme [47], le présent prenant une valeur de vérité générale. Les fragments du poète rejettent justement souvent cette limitation du sens. L'adverbe « alors », dans le véritable fragment de Hugo, joue un double rôle : il a servi à lancer l'écriture en situant la scène dans un contexte implicite ; il permet en outre d'inscrire le fragment dans un au-delà de l'écriture et dans l'attente d'un sens futur. L'adverbe initial est à la fois trace du passé de l'écriture – il est en partie à l'origine du fragment – et marque d'un inachèvement qu'il revient au poète

44. Éric Bordas, « Et la conjonction resta tensive. Sur le *et* de relance rythmique », *op. cit.*, p. 33.
45. Andrea del Lungo, *op. cit.*, p. 23.
46. Victor Hugo, *Œuvres complètes,* vol. « Océan », p. 430. Ms. 13 428, f° 24 (1859).
47. On peut rapprocher cette analyse de ce que dit Maurice Blanchot dans le chapitre XI, intitulé « L'*Athenaeum* », de son ouvrage *L'entretien infini* (Paris, Gallimard, « NRF », 1969). Il reproche à certains romantiques allemands, et en particulier à Schlegel, d'avoir oublié le principe qui était à l'origine de leur esthétique du fragment. Selon lui, Schlegel, au lieu de voir les fragments comme des textes ouverts sur l'infini, s'enferme dans la forme de l'aphorisme, qui n'est que clôture sur soi.

de combler dans l'avenir. Il est sans doute proche de la définition que Marc Richir donne du « lambeau de sens » :

> [...] un lambeau *de sens* ne l'est vraiment que s'il est à la fois, dans son passé rétentionnel, porteur en lui-même d'un futur potentiel de la promesse et, dans son futur protentionnel, porteur en lui-même du passé rétentionnel de l'exigence. Le lambeau de sens ne vit comme lambeau *de sens* que s'il mène cette double vie de n'être pas absolument révolu et de n'être pas absolument à venir, mais d'accorder déjà, en lui, passé et futur du sens, le passé étant un passé encore fécond du futur, et le futur un futur déjà engagé par le passé, le sens ne se faisant, encore une fois, que dans l'*enjambement* mutuel des deux et non pas dans une coïncidence métaphysique avec un présent abstrait [48].

Tout se passe comme si le poète, ayant eu une vague idée de ce qu'il aurait pu commencer à dire, ne l'avait pas mise en mot, mais avait voulu néanmoins garder trace de ce mouvement initial de la pensée en l'inscrivant dans une conjonction de coordination ou dans un adverbe. Ce type de connecteurs pourrait lui permettre de retrouver, plus tard, un mouvement, une énergie, qui a été à l'origine des quelques vers qu'il a écrits.

> [...] il faut être poète – ce que nous ne sommes pas – pour avoir l'idée de la foule proliférante d'« êtres » de langage qui passent en son esprit, de manière extraordinairement rapide, lors de sa composition – de manière si rapide, précisément, qu'ils ne font pas temps, que la plupart des amorces de sens se désamorcent avant même d'avoir pu amorcer leur temporalisation,

note encore Marc Richir [49]. Au fond, on pourrait dire que les « amorces de sens » qui se sont désamorcées « avant même d'avoir pu amorcer leur temporalisation » sont néanmoins, dans le type de fragments que l'on étudie, présentes dans le blanc qui précède l'écriture. Elles ne demandent alors qu'à être réamorcées, et le seront d'autant plus facilement qu'elles ouvrent à une infinité de sens. Le silence en lui-même n'est pas restrictif, bien moins en tout cas que des notes préalables qui définiraient un contexte d'où seraient censés jaillir les vers.

Ce type de phénomène est moins présent dans les fragments en prose que nous avons pu parcourir. Certains d'entre eux peuvent commencer par l'adverbe « alors », qui a une valeur de succession dans la narration, mais jamais, à notre connaissance, par la conjonction de coordination « et ». Dès le moment de la composition, la poésie paraît liée dans son essence au blanc, au silence ou au « non encore exprimé ». Ce « non encore exprimé » a pour avantage de contenir une infinité de sens possibles : il est, en cela, *supra*-poétique, bien que, paradoxalement, il ne soit pas encore inscrit dans la langue. Le fragment inachevé permet, dans son inachèvement même, la poésie. S'il devait être inséré dans un ensemble plus vaste, ce ne serait pas par pur « collage »

48. Marc Richir, « Le travail de l'artiste à l'œuvre : visible ou invisible ? », in Bertrand Rouget (dir.), *Ratures et repentirs*, Pau, Publication de l'Université de Pau, 1996, p. 87.
49. *Ibid.*, p. 89.

ou interposition, mais dans le mouvement d'une phrase porteuse du même flux poétique. Au lieu d'écrire un commencement à ces fragments, Hugo leur offre une fin qui permettra au commencement d'advenir.

Bibliographie

Anokhina Olga, « The Genesis of Texts : Planning and Interior Language», *Belgian Journal of Linguistics*, n° 23, « New Approaches in Textual Linguistics », 2009, p. 63-72.

Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

Biasi Pierre-Marc de, « Le manuscrit spectaculaire. Réflexions sur l'esthétique hugolienne de la mise en page autographe », in Béatrice Didier et Jacques Neefs (dir.), *Hugo, de l'écrit au livre*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Manuscrits modernes », 1988, p. 198-217.

Blanchot Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, « NRF », 1969.

Bordas Éric, « Et la conjonction resta tensive. Sur le *et* de relance rythmique », *Poétique*, vol. 73, n° 1, 2005, p. 29-39.

Charles-Wurtz Ludmila, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Champion, 1998.

Del Lungo Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.

Derrida Jacques, « Archive et brouillon. Table ronde du 17 juin 1995 », in Michel Contat et Daniel Ferrer (dir.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, CNRS éditions, 1998, p. 189-209.

Dürrenmatt Jacques, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005.

Favriaud Alain, « *Et* : signe clé de la poétique de *Vents* de Saint-John Perse ? », *L'Information grammaticale*, n° 111, octobre 2006, p. 39-42.

Hay Louis, *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, José Corti, 2002.

Hugo Victor, *Œuvres complètes*, vol. « Poésie IV », « Océan » et « Critique », éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985.

Richir Marc, « Le travail de l'artiste à l'œuvre : visible ou invisible ? », in Bertrand Rouget (dir.), *Ratures et repentirs*, Pau, Publication de l'Université de Pau, 1996, p. 83-92.

Ricœur Paul, « Regards sur l'écriture », in Louis Hay (dir.), *La naissance du texte*, Paris, José Corti, 1989, p. 213-220.

Vaillant Alain, « La latinité hugolienne : bouche d'ombre et langue morte », in Georges Cesbron et Laurence Richer (dir.), *La Réception du latin du XIX^{e} siècle à nos jours*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1996, p. 79-85.