



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

En français dans le texte

Émission diffusée le 30 janvier 2021

Objet d'étude : La poésie du XIX^e siècle au XXI^e siècle

Parcours : les mémoires d'une âme

Œuvre : Victor Hugo, *Les Contemplations*, livres I à IV

Poèmes étudiés :

- I, 7, « Réponse à un acte d'accusation », jusqu'au vers 155 (« Qui délivre le mot, délivre la pensée. »)
- I, 8, « Suite »
- I, 9, « Le poème éploré se lamente... »
- III, 28, « Le poète »

I. ANALYSE LITTÉRAIRE

Introduction/Mise en situation

Octobre 1854. À près d'un an de la publication à venir des *Contemplations*, Hugo continue à écrire, composer, remanier l'ordre du recueil. Son projet initial évolue. Les trois volumes originellement pressentis, autrefois, aujourd'hui, et « Les Vengeresses », sont devenus deux, le troisième ayant été publié sous le titre des *Châtiments* fin 1853. Mais en ce mois d'octobre, le poète semble marquer une pause ; un peu plus tôt, il a écrit à l'un de ses proches que le temps était venu de publier « un volume de vers calmes » : après l'effet rouge du pamphlet, l'effet bleu d'une poésie qui dit le deuil et le chagrin, la perte de l'autre et l'absence à soi-même. Le titre de la première contemplation, que nous allons écouter, « Réponse à un acte d'accusation », laisse pourtant entendre la violence de la scène judiciaire sur laquelle se hisse le proscrit de Jersey pour se défendre, pour défendre et peut-être aussi expliciter son projet poétique, l'inscrire dans une histoire plus vaste, qui traverse et transperce le poète et son œuvre.

Lecture des poèmes

Car, rédigées d'une traite, du 24 octobre au 3 novembre 1854, les quatre contemplations, « Réponse à un acte d'accusation », donc, mais également « Suite », et aussi « Le poème éploré se lamente... » et encore « Le poète », dessinent un itinéraire poétique, une aventure, placée sous le signe du bruit et de la fureur d'un siècle que scandent les révolutions politiques et poétiques ; d'autres poèmes, ailleurs dans le recueil, certes, disent également l'idée que le poète se fait de son art. Mais cette séquence de quatre poèmes dessine un arc unique par son amplitude aussi bien textuelle que temporelle : à première vue, trois poèmes se suivent, les contemplations 7, 8 et 9 du livre I, tandis que le dernier apparaît bien plus loin, au livre III, en vingt-huitième position ; mais les dates de composition affichées par Hugo contredisent la distribution textuelle : « Réponse... » (I, 7), « Le poème éploré... » (I, 9) sont datés de janvier 1834, « Le poète » (III, 28)

d'avril 1835, et « Suite » (I, 8) de juin 1855. Phénomène assez rare, cette séquence regroupe trois poèmes antidatés et l'un, « Suite », postdaté puisque la critique a montré que « Réponse... » est rédigé le 24 octobre 1854, « le poème exploré... » le 1^{er} novembre, « Le poète », le 2 novembre, et « Suite » le 3 novembre : pour le lecteur, trois parcours se dessinent donc comme autant de strates, entre la composition du recueil et la distribution des poèmes, la datation des pièces affichée et retouchée par Hugo, et la date bien réelle de l'écriture.

Trois parcours qui s'enchevêtrent, qui se confondent, qui se mêlent et s'emmêlent, témoignant ainsi peut-être de la confusion et du tumulte que suscite le « chaos du siècle », reflétant aussi le poète et ses figures ou personae multiples. Trois parcours qu'unissent pourtant la volonté de faire advenir ensemble révolution poétique et révolution politique, de ne pas dissocier littérature et république. Trois parcours donc, mais une seule trajectoire, de l'ombre invoquée au début de « Réponse... » à la lumière, fiat lux, qui tire son nom, dans l'ultime poème de la série, du verbe créateur et confiant du poète.

Paria ou révolutionnaire : le poète et ses personae

Paria ? Révolutionnaire ? Difficile de situer a priori le poète tant il se plaît à endosser les *personae* comme autant de mises en scène possibles. Paria il se présente et ce, dès le premier vers de « Réponse... », reprenant le rôle de proscrit qu'il affectionne depuis *Les Châtiments* : « Donc, c'est moi qui suis l'ogre et le bouc émissaire. » Le présentatif mime le geste accusateur que l'auteur, si l'on se fie à la date affichée, 1834, attribue aux tenants d'une esthétique classique supposément bafouée par la première d'Hernani. « Je suis cet abominable homme », nous dit-il encore, qui a foulé « le bon goût » et « l'ancien vers français » (sic), offenses majeures, s'il en est, à l'esprit français ! Mais la gradation des termes plus péjoratifs les uns que les autres et le clin d'œil assumé au *Tartuffe* de Molière (« J'en conviens, oui, je suis cet abominable homme » / « Voilà, je vous l'avoue, un abominable homme » *Le Tartuffe*, IV, 6) cachent à peine la jubilation d'un auteur qui naît de son « crime » quand ses détracteurs sont relégués à l'anonymat d'un pronom « vous » qui disparaît peu à peu. Et c'est sans doute d'ailleurs parce qu'il se figure en exilé des belles-lettres qu'il peut, dans un même temps, entrer dans la peau du révolutionnaire, celui qui, en 1834 toujours, met un « bonnet rouge au dictionnaire », dérangeant aussi bien la langue que les institutions. « Je dis », « je fis », « je mis », « je bondis », « j'ôtai »... les verbes d'action au passé simple s'enchaînent et soulignent, si besoin était, la vitalité de celui qui sur-joue littéralement le rôle du brigand, « Alors, brigand, je vins » (v. 61) : il sur-joue, car le lecteur contemporain du poète reconnaît à la fois l'allusion à Boileau, évoquant le Maître Malherbe, emblème de cette langue classique qu'il honnit, et celle à Hernani, personnage de bandit... créé par Hugo lui-même et héros éponyme du drame à l'origine du scandale ! Le crime de lèse-majesté est patent, et il nous fait rire, comme nous font sourire également d'autres expressions aussi savoureuses que « Je fis une tempête au fond de l'encrier » (v. 69). Tout se passe comme si le poète craignait par moment d'être pris en flagrant délit de sérieux, brouillant ainsi un peu plus son image : paria ou révolutionnaire, paria et révolutionnaire, ce sont bien des rôles, des rôles endossés provisoirement, car l'essentiel est ailleurs.

De fait, ce qui frappe, à mesure que notre lecture des quatre poèmes progresse, c'est la réduction de la substance autobiographique à laquelle se livre Hugo, c'est la suppression progressive des détails « vrais » qui renvoient à sa vie : oui, Hugo adolescent a excellé en thème latin (I, 7, v. 30 – 31), oui, Hugo jeune adulte s'est retrouvé dans les années 30, au centre d'une querelle littéraire à cause d'*Hernani* car il y mettait en scène un roi qui demandait : « quelle heure est-il ? » (v. 51), ce qui contrevenait aux règles de bienséance ; oui, Hugo, dans les années 50, fut exilé par le « cochon » qu'il évoque au vers 81. Mais dès « Le poème exploré... », écrit juste après « Réponse... », le pronom « je » disparaît. Il est remplacé par un personnage anonyme, « le poète », figure abstraite, épurée, qui se distingue – et c'est beaucoup – par son absolue humanité : « ce qui fait qu'il est dieu, c'est plus d'humanité. Il est génie, étant, plus que les autres, homme. » (v. 24 – 25). Les représentations successives en Prométhée (I, 9), mais surtout en « noir lion » (III, 28, v. 31) achèvent d'évider la matière biographique des poèmes au profit d'une représentation symbolique qui lui permet d'unir des caractéristiques a priori divergentes : la royauté du lion, qui le distingue du commun des mortels, l'humanité du poète, qui est plus homme que les hommes. Mais le halo romantique qui nimbe ces représentations – comment ne pas reconnaître le pélican de Musset lorsque Hugo écrit : « Le poète a saigné le sang qui sort du drame » ? – ne dure qu'un

temps. Le dernier poème de la série, la contemplation 8 du livre I, finit de consacrer la disparition de l'auteur tant ce poème tout entier est placé sous le signe du discours d'une voix anonyme, d'une énonciation qui ne dit jamais « je » et qui semble tout-entière tournée vers son objet, le « mot » considéré comme un « être vivant » (v. 1). Le poète n'est donc plus par ce qu'il est ; il n'existe que par la parole qu'il porte et qui le porte et qui assure son envol comme le soulignent les vers 3 et 4 : « La plume, qui d'une aile allongeait l'envergure, / Frémit sur le papier quand sort cette figure ». L'aile mentionnée est celle de l'ange, la disparition de la personne réelle du poète s'accompagne d'un mouvement d'élévation aussi bien spirituelle qu'intellectuelle et poétique.

Comment comprendre alors cette dépersonnalisation progressive qui s'opère au fil des quatre poèmes que nous lisons ? Peut-être faut-il y déceler la volonté du poète de s'abstraire de son présent pour rejoindre une histoire universelle. Reprenons l'allusion à Napoléon III : « Je nommai le cochon par son nom ; pourquoi pas ? ». Elle est immédiatement suivie par la mention de deux historiens, l'un latin, Tacite, l'autre italien du XVI^{ème}, Guichardin, qui dressent le portrait de deux tyrans, Vitellius et César Borgia : le présent de l'auteur est raccroché à un passé antique et renaissant comme pour l'inscrire dans une histoire universelle, qui dépasse le singulier pour viser l'universel. Trois figures littéraires, parmi la multitude des auteurs qu'évoque Hugo, participent de cet élargissement de la perspective, et de ce mouvement d'amplification : Eschyle, Shakespeare et Corneille. Eschyle, c'est le « noir poète » (I, 9, v. 65) sur le crâne duquel est « cloué Prométhée » : il n'y a pas de doute que pour l'auteur des *Contemplations*, Eschyle est le défenseur de Prométhée, figure de l'exilé, qui s'est dressé contre le monarque autoritaire Jupiter, autre visage de Napoléon III. Corneille, c'est celui qui « est à Rouen, mais [dont l'] âme est à Rome » (v. 24) autrement dit celui qui continue à puiser dans la matière antique. Par analogie, on pourrait lire : Hugo, c'est celui qui est à Jersey, mais dont l'œuvre continue à puiser dans l'énergie cornélienne celle qui n'avait pas peur d'accueillir des mots « marauds » (I, 7, v. 54) dans son vers. Shakespeare, enfin, à qui le poète consacre la contemplation 28 du livre III et qui personnifie le poète courageux qui dompte « les sujets monstrueux » (v. 22), « splendides ou difformes », qui allie grotesque et sublime, à l'image du « mastodonte » Caliban (v. 20) et... qui retrouve les grands principes hugoliens tels « l'harmonie des contraires » énoncés dès la préface de *Cromwell*, drame de 1827. Procédant du poète, s'en éloignant pour se diriger vers l'universel, revenant vers lui, ces quatre contemplations opèrent une révolution au sens propre, un tour sur elles-mêmes qui est aussi un tour de force : c'est quand le poète semble se dissoudre dans l'Histoire elle-même qu'il affiche avec le plus d'éclat ce que son écriture a de plus personnel et de plus engagé c'est-à-dire la révolution d'une langue au service de la révolution d'un peuple.

Révolution poétique, révolution politique

Pour saisir à quel point, Victor Hugo enfant de 1789, assimile révolution poétique et révolution politique, il faut prêter l'oreille à l'imaginaire révolutionnaire qui irrigue ses poèmes et, en particulier « Réponse à un acte d'accusation ». « La poésie était la monarchie » (v. 36) et « La langue était l'Etat avant quatre-vingt-neuf » (v. 41), écrit-il, rappelant par deux formules concises et imagées à quel point la doctrine classique (bienséance, vraisemblance, imitation des anciens) nouait création littéraire et fonctionnement des institutions politiques. Hugo ne fait pas dans la nuance et poètes et grammairiens de l'âge classique se retrouvent symboles de cet arbitraire linguistique : Vaugelas est chef d'un « bain Lexique » (v. 53) où il frappe les mots d'infamie tandis que Racine fait preuve de morgue tout aristocratique. Si donc les principes monarchiques informent jusqu'aux mots et à la création littéraire, la révolution poétique hugolienne a vocation à libérer ceux-là et celle-ci au fil de vers qui multiplient les images et références à la Révolution. Ce sont les chants révolutionnaires, comme la Carmagnole, et leurs paroles qui affleurent dans tel ou tel vers : « Sur le sommet du Pinde, on dansait ça ira » (v. 89) ; c'est l'expression adverbiale « Ci-devant », utilisée au moment de la Révolution, pour désigner les aristocrates et attribuée à Boileau, emblème du classicisme sous Louis XIV et transformé en noble poursuivi par les révolutionnaires ; c'est l'image de la « bastille des rimes » prise par la poète en un écho frappant au mardi 14 juillet 89 ; c'est enfin l'article 1 de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, « liberté, égalité, fraternité » que s'approprie le poète pour déclarer « les mots égaux, libres, majeurs » (v. 76). Surtout, pour percevoir ce qu'un lecteur contemporain d'Hugo pouvait ressentir à l'écoute de ce poème, il faut lire et relire les vers où éclatent les mots tels « gueux, drôles, patibulaires », (v. 46),

ou encore « vilains, rustres croquants » et aussi « marauds » (v. 49), « toutous » (v. 79) même, essayer de se représenter le choc que l'on pouvait ressentir en écoutant ces termes, considérés impropres à l'écriture poétique, éclater dans les « bataillons d'alexandrins » (v. 65) dont le poète organise la mutinerie ! Il faut prêter l'oreille aux collisions entre figures antiques et mythiques (les Phèdre, les Jocaste, les Mérope, Bérénice...) et personnages populaires (Margoton, l'ânier Jean...), il faut entendre le plaisir du sacrilège lorsque le poète rapproche l'« ithos » et le « pathos », sacro-saintes catégories de la rhétorique antique à l'« athos », humble montagne de Thessalie !

Mais que retenir en définitive pour caractériser la doctrine hugolienne ? Un vers peut-être, qui éclaire l'ensemble : « Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe ! ». La rhétorique, pour le poète, c'est le goût des anciens pour l'épithète, l'épithète antique ou la périphrase, la fameuse « aurore aux doigts d'argent » pour désigner l'aube, qui, faisant systématiquement apparaître des adjectifs attendus, travestit le réel, en confisque la présence, comme cette « urne des nuits » (v. 8), périphrase désignant un pot de chambre que l'auteur vide en un mouvement parodique qui en dit le ridicule. Ce sont ces « syllepse[s], hypallage[s], litote[s] », autres figures de la rhétorique coupables aux yeux de Hugo, autant sur le plan littéraire que sur le plan politique : elles étouffent la création poétique – « Voyez où l'on en est : la strophe a des baillons ! L'ode a des fers aux pieds, le drame est en cellule » - et ne peuvent conduire qu'à des œuvres répétitives et convenues à l'image de Campistron, auteur du XVIII^{ème} siècle, dont on s'accorde à dire qu'il fut un pâle imitateur de Racine... Surtout, elles font écran avec le réel, telles les « spirales de la périphrase », qui déforment la vie en laissant croire qu'elle ressemble à Versailles et ses jardins à la française que l'auteur convoque à la fois en I, 7 et III, 28. Elles empêchent la pensée qui émancipe et nécessitent du poète qu'il « [brise] les carcans de fer/Qui liaient le mot peuple ». À cette rhétorique mortifère, Hugo oppose la syntaxe, celle qui, étymologiquement, lie, unit, joint quand la première délie, désunit, disjoint. Là se révèle pleinement le travail auquel le poète soumet l'alexandrin : les enjambements fréquents, les rejets et contre-rejets, les hémistiches bi ou monosyllabiques, les atteintes à la césure, les moments de sur-ponctuation participent de cette altération de la rigueur « carrée » de l'alexandrin. Relisons les vers 133 et 134 : « Ils jetèrent au vent les cendres du récit / De Théràmène ; et l'astre Institut s'obscurcit. » Le rejet du complément de nom « De Théràmène », comme la difficulté au vers 134 pour la césure d'épouser la distribution classique 6//6, comme encore le déséquilibre induit par des mots à une ou deux syllabes au vers 133 et des mots plus longs au vers suivant travaillent les articulations de l'alexandrin, les assouplissent, les déplacent vers une parole où la phrase prime sur les conventions poétiques.

Juché sur la « borne Aristote » (v. 75), le poète harangue les vestiges d'un régime poétique et politique qu'il considère révolu, en défaisant l'articulation de la noblesse et de la grandeur, au fondement de la Poétique, en promouvant le style réputé bas et les mots « grimauds ». Difficile de ne pas être pris de vertige tant le propos oscille entre force comique et violence langagière. Comique, la représentation de l'Académie en « aïeule et douairière » (v. 66), vieille aristocrate qui cache sous ses jupons « les tropes effarées » (v. 66) ; comiques, encore, ces courtisanes Laïs, soudainement démystifiées par la magie du mot en « catins ; comique à l'extrême, cette scène, littéralement délirante, où les neuf muses, symboles de l'inspiration antique sont « seins nus » et chantent la « Carmagnole » dans un pot-pourri des références qui emportent le lecteur. Mais la parodie et la tonalité burlesque masquent à peine et même soulignent davantage encore une violence assumée et revendiquée : « De la chute de tout je suis la pioche inepte », clame le poète, se faisant instrument d'une destruction massive, qui n'épargne rien ni personne. De fait, un vers arrête la lecture, le vers 124, qui dit « Et tout quatre-vingt-treize éclata... » : 1793, c'est l'année de la radicalisation de la Révolution, l'année de la Terreur, marquée entre autres par l'exécution de Louis XVI. En se plaçant sous le patronage de ce moment de l'histoire, le poète dit la violence inhérente à chaque révolution, qu'elle soit poétique ou politique, et multiplie les mises en scène macabres, « je violai du vers le cadavre fumant » (v. 97), « Et j'ai battu des mains, buveur du sang des phrases » (v. 135), se peint en Danton et Robespierre et insuffle à la foule cette même violence qui la voit « Pendre, par tous les mots, que le bon goût proscriit, / La lettre aristocrate à la lanterne esprit. » (v. 139 – 140). Il y a là comme une légitimation de la violence qui étonne, questionne, inquiète... Comment l'entendre ?

Le poète, l'Histoire, Dieu

Peut-être est-il temps de revenir aux dates, affichées comme réelles, des quatre poèmes que nous lisons. 1834 et 1835 renvoient, nous l'avons vu, aux années « Hernani », à la bataille des romantiques contre les classiques, des modernes du XIX^{ème} contre les anciens, bataille réelle ou fantasmée tant il n'est pas certain, aujourd'hui, qu'elle ait eu lieu ainsi qu'elle est traditionnellement narrée. On pourrait donc imaginer que nos quatre poèmes offrent à Hugo la possibilité de dire son engagement et sa place dans cette génération « romantique » coincée entre Chateaubriand et Baudelaire dont *Les Fleurs du mal* paraissent un an après *Les Contemplations*. Le père Hugo réaffirmerait sa place majeure comme contemporain capital. Mais c'est peut-être faire peu de cas du poème « Suite » postdaté, lui, nous l'avons vu, en 1855. A qui Hugo, en définitive, s'adresse-t-il ? Aux poètes romantiques ?... Ou aux républicains ? 1855... le régime autoritaire de Napoléon III est définitivement installé : le tyran fait alliance avec l'Angleterre contre la Russie et engage la meurtrière guerre de Crimée. Le poète, on le sait, n'a pas toujours été aussi sévère contre celui qu'il appelle à présent le « cochon ». En 1848, lorsqu'il est élu président de la deuxième république, Louis-Napoléon Bonaparte est même soutenu par *L'Événement*, journal fondé par Hugo et ses fils. Ce n'est qu'à partir de 1850 que l'auteur des *Contemplations* rompt avec le parti de celui qui fomentera le coup d'état du 2 décembre 1851. Et pourtant, il n'est pas tout de suite reconnu comme républicain par les républicains sans doute car cette conversion a du mal à s'installer et il faut convaincre que le jeune Hugo, celui des années 1830, dont les convictions monarchistes ne faisaient pas de doute, était en fait un républicain en germes. Là réside peut-être une clé pour comprendre comment l'ethos républicain, qui résonne à travers les quatre poèmes, replie l'une sur l'autre révolution politique et révolution poétique : la révolution à laquelle Hugo astreint le théâtre d'abord la poésie en suite ne serait que le prélude de la révolution politique, entendre républicaine, à venir. En retouchant les dates des quatre poèmes, en créant cet empan fictif qui s'étire des années 30 à juin 1855, Hugo recompose son histoire en destinée, affirmant la constance et la continuité de ses engagements politiques comme poétiques.

Le poète a donc, aurait donc, pensé la république dans le monde des lettres, en littérature et en langue. Mais il y a plus : avec le Second Empire, l'Histoire paraît trébucher, se figer. Qu'à cela ne tienne, l'œuvre poétique parachève dans et par les mots l'élan de 89, porté par un lyrisme qui emporte tout, convaincu de l'idée que le progrès règle la destinée des peuples : « Cette marche du temps, qui ne sort d'une église, / Que pour entrer dans l'autre, et qui se civilise ; » (I ? 7, v. 13 – 14), assure Hugo, associant champs poétique, politique et métaphysique. Car, et c'est bien le sens que semble dessiner nos quatre poèmes, l'œuvre du poète fait signe vers le divin, non pas par prosélytisme, mais parce qu'elle y décèle le principe même de la vie. Ainsi le « crâne transparent [...] plein d'âmes, de corps » du poète (III, 28, v. 9) souligne à quel point l'univers est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, dans l'âme et dans le monde, suscitant, par cette association, la poésie. Ainsi aussi prend sens la trajectoire depuis « Réponse à un acte d'accusation », le premier poème de la série, placé sous le signe des ténèbres et de l'obscurité (« Et l'ombre fut. » (v. 5)) à la lumière qui irradie le dernier poème, « Suite », sœur cadette du mot, qui lui dit, à la faveur de la prosopopée concluant la contemplation : « Mon nom est FIAT LUX, et je suis ton ainé ! » (v. 102). La lumière procède du mot, se confondant avec le verbe divin : « Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu ! » (v. 110). Les présentatifs en cascade et l'exclamation rendent imparable la démonstration : Dieu est présent dans le langage et peut-être, d'ailleurs, n'existe-t-il pas hors du langage et de l'œuvre poétique. Ainsi se révèle en définitive la toute-puissance du mot et de la parole, « qui ouvrent notre esprit pensif » (v. 26), qui « frappe[nt], blesse[nt], ressuscite[nt], tue[nt] » (v. 73), qui incarnent aussi bien Nemrod, le tyran, que Jésus, fils de Dieu. Ce qui se joue ici, c'est une double conviction : les mots qui s'incarnent en vers agrègent les disparates du monde terrestre en dévoilant l'horizon céleste ; la variété des tonalités qui irriguent les quatre poèmes, du grotesque très présent dans « Réponse à un acte d'accusation » à l'épure sublime du « Poète » et de « Suite », loin de toute cacophonie ou discordance, unissent les contraires et procèdent d'une profonde harmonie.

« Réponse à un acte d'accusation » et les trois poèmes qui le suivent ne dessinent donc pas un seul et simple art poétique : le lyrisme démocratique et métaphysique que nous y entendons rugir et déferler à l'image du « peuple océan » qui habite Les Contemplations. Osons néanmoins poser cette question : cette poésie, convaincue que l'Histoire est progrès, et que le monde est intelligible nous parle-t-elle encore à nous lecteurs du XXI^{ème} siècle, qui sommes parfois désabusés, souvent soupçonneux face à celles et ceux qui nous promettent des jours meilleurs ? Osons donc cette conclusion, forcément provisoire : malgré les drames personnels qu'il traverse, malgré les vicissitudes de l'Histoire dont il est le témoin, le poète ni n'affadit la vigueur des images qu'il sème ni ne retient le souffle des vers qu'il chante. Il nous fait ainsi le plus précieux des dons : celui d'une poésie qui résiste et qui inspire.

II. POINT DE GRAMMAIRE

De quelques propositions subordonnées relatives

Les poèmes « Réponse à un acte d'accusation » (I, 7, v. 1 à 155), « Suite » (I, 8), « Le poème exploré... » (I, 9) et « Le poème » (III, 28) comptent trente-neuf propositions subordonnées relatives (cf. annexe) dont certaines présentent des caractéristiques syntaxiques et sémantiques intéressantes à questionner parce qu'elles nuancent certains traits communément admis à leur sujet.

Rappels

Les propositions relatives sont des propositions subordonnées, introduites par un pronom relatif, simple (qui, que, quoi, dont, où) ou composé (lequel, duquel, auquel...), et que l'on considère comme des équivalents catégoriels et fonctionnels des adjectifs : « Victor Hugo est un auteur très étudié/que l'on étudie beaucoup ». Par ailleurs, à la différence des conjonctions de subordination qui introduisent les subordonnées complétives et circonstancielles, le pronom relatif ne se contente pas de démarquer la relative de sa principale ; il remplit une fonction anaphorique, c'est-à-dire qu'il renvoie à ou reprend le nom qu'il complète. C'est la raison pour laquelle il tient également une fonction syntaxique dans la subordonnée qu'il introduit : dans l'exemple donné, il est complément d'objet direct du verbe « étudie ».

Ces quelques caractéristiques expliquent pourquoi les propositions subordonnées relatives sont étudiées soit dans le cadre des expansions du nom - leur fonctionnement invite de fait à les rapprocher d'un adjectif épithète ou d'un groupe nominal prépositionnel complément du nom -, soit dans celui de la phrase complexe lorsque l'on cherche à détailler les relations qui unissent entre elles les différentes propositions d'une phrase. Peut-on supprimer une proposition subordonnée relative ?

Un premier exemple pousse à répondre par l'affirmative : « Cette marche du temps, qui ne sort d'une église / Que pour entrer dans l'autre, et qui se civilise ; Ces grandes questions d'art et de liberté, / Voyons-les, j'y consens, par le moindre côté, » (I, 7, v. 13 à 17). Deux propositions subordonnées relatives complètent le groupe nominal « cette marche du temps » : on peut les supprimer sans rendre l'énoncé incompréhensible : « Cette marche du temps, ces grandes questions d'art et de liberté, voyons-les... ». Cette suppression est possible parce que les deux propositions ne sont pas essentielles à la compréhension du sens de l'antécédent : elles le détaillent, elles l'expliquent plus qu'elles ne l'identifient. Il s'agit donc de propositions subordonnées relatives de fonction apposée. Le déterminant démonstratif « cette » implique d'ailleurs que cette expression est connue du lecteur et l'on songe de fait à une expression équivalente et largement répandue : « la marche de l'histoire », par exemple.

Mais d'autres occurrences au sein de notre corpus nuancent cette première réponse :

- « Le poète a saigné le sang qui sort du drame » (I, 9, v. 10) : si l'on supprime la relative, la proposition « le poète a saigné le sang » devient soit tautologique, c'est-à-dire qu'elle dit une évidence, soit voit son sens modifié : le poète saignerait vraiment là où Hugo évoque le sang métaphorique de la douleur que le poète associe à la création littéraire. La subordonnée relative est donc ici de fonction épithète et, d'un point de vue sémantique, non supprimable : elle permet de circonscrire le sens de son antécédent, ici de trancher entre une signification concrète et une signification abstraite ou métaphorique.

- « Donc c'est moi qui suis l'ogre et le bouc émissaire » et « c'est moi que votre prose en colère a choisi » (I, 7, v. 1 et 11) : supprimer les subordonnées relatives revient à rendre les deux énoncés si simples qu'ils en deviennent inintelligibles : « c'est moi » ... moi qui ? Cette difficulté à supprimer les deux relatives tient au fait qu'elles s'insèrent dans une phrase à présentatif (« C'est... ») relevant de la forme emphatique. Transformons-les en phrases simples : « Je suis l'ogre et le bouc émissaire » et « Votre prose en colère m'a choisi ». L'emploi du présentatif (« c'est » + pronom « moi ») permet de souligner l'identité entre le « je » du poète et les qualificatifs qu'on lui attribue : « Réponse à un acte d'accusation » se veut la réponse à un dialogue, fictif, entre Hugo et ses détracteurs, l'emploi du présentatif permet au poète de s'approprier les accusations dont il se dit victime, ce qui implique que l'on ne peut supprimer les deux relatives puisque le poète se définit précisément par ce que les autres disent de lui.

Deux ultimes occurrences méritent enfin d'être considérées : « devant Néron qui chante/ Ou Charles-Neuf qui rime, il recule hagard » (I, 8, v. 16 et 17). La suppression des subordonnées relatives n'est pas impossible (« devant Néron ou Charles-Neuf, il recule hagard »), l'énoncé reste grammatical et intelligible, car, l'antécédent étant un nom propre, il se suffit normalement à lui-même. Pour autant, ces deux relatives permettent de lier deux figures historiques, éloignés dans le temps, mais qui se piquent de création littéraire en même temps qu'elles commettent des atrocités : on pourrait donc dire, dans une perspective sémantique, que ces deux relatives attirent l'attention sur une caractéristique commune qui, pour Hugo, emblématise les deux souverains. Elles jouent presque le même rôle que les fameuses épithètes homériques, « l'aurore aux doigts d'argent », dont le poète se moque par ailleurs.

Ces différentes occurrences rappellent ainsi la distinction entre relatives de fonction épithète et relatives de fonction apposée : les premières sont nécessaires à l'identification de l'antécédent et ne peuvent donc être supprimées quand les secondes ne participent pas de cette identification.

Une proposition subordonnée complète-t-elle forcément un nom, un groupe nominal ou un pronom ?

C'est le cas de la très grande majorité des propositions subordonnées de notre corpus. Deux occurrences méritent cependant notre attention :

- « Ce qu'un mot ne sait pas, un autre le révèle » (I, 8, v. 24) : formellement, la relative semble l'expansion du pronom démonstratif « ce », qui jouerait donc le rôle d'antécédent ; pourtant, à la différence d'autres antécédents qui sont aussi des pronoms (« Donc c'est moi qui suis l'ogre et le bouc émissaire »), il est difficile de disjoindre cette proposition et ce pronom. À propos de ce dernier, on dit qu'il est de forme neutre, car, à la différence de « celui/celle-ci/là », il n'est pas marqué en genre et renvoie à un inanimé ; comme on ne peut pas le supprimer (* « qu'un mot ne sait pas »), on peut donc penser que ce pronom sert de support à la subordonnée relative, qu'il fait partie intégrante de celle-ci qui n'aurait donc pas d'antécédent à proprement parler. Cette hypothèse est confirmée par l'emploi du pronom personnel complément d'objet direct « le » dans la proposition suivante : « un autre le révèle ». Le pronom « le » reprend l'intégralité de la subordonnée relative comme le montre la transformation de la phrase : « un autre le révèle/un autre (mot) révèle ce qu'un mot ne sait pas ». Cette reprise indique que cette subordonnée relative fonctionne davantage comme un nom que comme un adjectif.
- « Oui, tout-puissant ! tel est le mot. Fou qui s'en joue ! » (I, 8, v. 103) : une analyse rapide pourrait laisser croire que « fou » est l'antécédent du pronom relatif « qui ». Or « fou », employé sans déterminant, ne peut s'entendre ici que comme un adjectif ; un pronom, relatif ou autre, ne reprend jamais un adjectif. Si « fou » n'est pas l'antécédent de cette relative, cela signifierait qu'elle n'en a donc pas. Tentons de la transformer en remplaçant le pronom « en » par le mot qu'il reprend, « mot » : « Fou celui qui se joue du mot » ou « Celui qui se joue du mot est fou ». Sans antécédent, la relative « qui s'en joue » entrerait dans la catégorie des relatives substantives à valeur généralisante comme c'est le cas pour certains proverbes : « qui dort dîne ». Elle ne renvoie pas à un individu précis. Cette relative substantive est donc l'équivalent fonctionnel d'un nom et peut être, comme un nom, qualifiée : c'est le rôle que joue l'adjectif « fou » dont on peut dire, si l'on se fonde sur l'analyse de l'énoncé transformé, « celui qui s'en joue est fou », qu'il est attribut du sujet. La suppression du verbe et le bouleversement de l'ordre canonique (sujet – verbe – attribut) créent un effet d'emphase propice à la tonalité menaçante du poète.

Ces deux exemples renvoient à deux catégories particulières de relatives : la première introduite par « ce que » est dite relative périphrastique, la seconde est appelée relative substantive. Toutes deux équivalent à un nom.

ANNEXE - Liste des propositions subordonnées relatives

« Réponse à un acte d'accusation », I, 7, vers 1 à 155

- « Donc, c'est moi *qui suis l'ogre et le bouc émissaire* », v.1
- « Dans ce chaos du siècle *où votre cœur se serre* », v. 2
- « C'est moi *que votre prose en colère a choisi* », v. 11
- « Cette marche du temps, *qui ne sort d'une église/ Que pour entrer dans l'autre, et qui se civilise* », v. 13 et 14
- « D'autres crimes encor *que vous avez omis* », v. 20
- « Vilains, rustres, croquants, *que Vaugelas leur chef/ Dans le bague Lexique avait marqués d'un F* », v. 52 et 53
- « Et je dis : pas de mot *où l'idée au vol pur / Ne puisse se poser, tout humide d'azur* », v. 72 et 73
- « De l'âme de ces mots *que tu tiens prisonnière* », v. 107
- « Voyez *où l'on en est* : la strophe a des baillons », v. 117
- « La syllabe, enjambant la loi *qui la tria* », v. 128
- « Et quand j'ai vu, parmi la foule *qui se rue* », v. 139
- « J'ai fait plus : j'ai brisé tous les carcans de fer/ *Qui liaient le mot peuple*, et tiré de l'enfer », v. 149
- « Et je n'ignorais pas que la main courroucée / *Qui délivre le mot*, délivre la pensée », v. 154 et 155

« Suite », I, 8

- « La plume, *qui d'une aile allongeait l'envergure* », v. 3
- « S'offre, se donne ou fuit ; devant Néron *qui chante / Ou Charles-Neuf qui rime*, il recule hagard », v. 16 et 17
- « *Ce qu'un mot ne sait pas*, un autre le révèle », v. 24
- « Et, de même que l'homme est l'animal *où vit / L'âme, clarté d'en haut par le corps possédée* », v. 42 et 43
- « Il met sa force en *ceux que rien ne plie* », v. 64
- « Ont ce mot flamboyant *qui luit sous leurs paupières* », v. 67
- « Dans l'enclos formidable *où les morts ont leur lit* », v. 69
- « Le mot, né de sa lèvre, et *que tout entendit* », v. 81
- « Sortir sans moi du gouffre *où tout rampe enchaîné* », v. 101
- « Oui, tout-puissant ! tel est le mot. Fou *qui s'en joue !* », v. 103

I, 9, « Le poème exploré... »

- « Puis reprend : « Bah ! L'auteur est un homme d'esprit, / *Qui, sur de faux héros, lançant de faux tonnerre, / Rit de nous voir pleurer leurs maux imaginaires* », v. 4 à 6
- « Le poète a saigné le sang *qui sort du drame* », v. 10
- « Tous ces être *qu'il fait l'étreignent* de leurs nœuds », v. 11 »
- « Il y renaît sans cesse, et ce songeur *qui crée* », v. 18
- « Sans épuiser son flanc *d'où sort une clarté* », v. 23
- « *Ce qui fait* qu'il est dieu, c'est plus d'humanité », v. 24
- « ... Avant Hamlet, c'est lui / *Que le fantôme attend sur l'âpre plate-forme* », v. 29 et 30
- « Du mal *dont rêve Argan*, Poquelin est mourant », v. 31
- « Et c'est, ô noir poète à la lèvre irritée, / Sur ton crâne géant *qu'est cloué Prométhée* », v. 38

III, 28, « Le Poète »

- « Shakespeare songe ; loin du Versailles éclatant, / Des buis taillés, des ifs peignés, *où l'on entend/ Gémir la tragédie explorée et proluxe* », v. 1 à 3
- « Des rêves, *dont on voit la lueur du dehors* », v. 10
- « Dans ce génie étrange *où l'on perd son chemin* », v. 14
- « L'idéal est le vin *que verse Bacchus* », v. 21
- « Les sujets monstrueux *qu'il a pris et vaincus* », v. 22