

DIEU DE VICTOR HUGO: UNE ÉTUDE DU NOMBRE

*L'infini est une exactitude. Le profond mot
Nombre est à la base de la pensée de l'homme; il est,
pour notre intelligence, élément; il signifie harmonie
aussi bien que mathématique. Le nombre se révèle à
l'art par le rythme, qui est le battement du coeur de
l'infini. Dans le rythme, loi de l'ordre, on sent Dieu.
Un vers est nombreux comme une foule.*

(Hugo, William Shakespeare, I, III, 2)

Après la publication des *Châtiments*, en novembre 1853, Victor Hugo s'engage dans un immense projet de poème métaphysique intitulé dans son esprit *Dieu*. Le 12 avril 1856, il en a déjà composé mille sept cent vers. Il prévoyait la publication de l'ouvrage pour l'année 1857 mais Hetzel, son éditeur, l'en dissuade : il pense que la tentative, cette fois, ne correspond pas à l'horizon d'attente du public. Hugo abandonne alors provisoirement le projet. Il ne le reprendra que partiellement pour l'abandonner définitivement au retour de l'exil, et ce n'est qu'en 1891, six ans après la mort de son auteur, que Hetzel lance l'édition du poème inachevé sous son titre initial de *Dieu*.¹

On ne connaît pas avec exactitude les étapes de la genèse du poème. Le point de départ en est sans doute donné par Vacquerie qui, le 11 février 1855, lors d'une séance de tables tournantes, demande à «Jésus-Christ», apparu ce jour : «Veux-tu m'expliquer ce que le christianisme a ajouté au druidisme, la révolution française au christianisme, et ce que les tables ajoutent à la révolution ?»²

Avec *Solitudines Coeli* — qui deviendra *L'Océan d'en haut*, second volet de *Dieu* — Hugo lui donne une forme de réponse. Néanmoins il est impossible d'affirmer que l'ensemble ne soit pas né de la réunion de fragments épars, fortement architecturés. C'est une hypothèse que formule Jean Gaudon qui a constaté qu'à une séance des tables du printemps de 1855, Hugo parle de vers «faits il y a dix-huit mois», ce qui laisserait supposer qu'un morceau important de ce qui est devenu *Dieu* remonte à l'hiver 1853-1854.³

Si l'on considère les deux grands volets de l'oeuvre dans l'état dans lequel Hugo les a laissés, on peut dire que l'un a vraisemblablement été écrit pour la plus grande partie en 1855 et complété en 1856: c'est celui auquel Hugo donne successivement pour titre *Solitudines Coeli*, *Ascension dans les ténèbres* et *L'Océan d'en haut*. L'autre volet, intitulé *La Voix du seuil* puis *Le Seuil du gouffre* est postérieur: il a sans doute été écrit pour l'essentiel en 1856. R. Journet et G. Robert mentionnent dans leur édition de *Dieu (Le Seuil du gouffre)* une des très rares indications de date que nous possédions de la main du poète lui-même. En tête de «L'Esprit humain», il a noté: 27 avril 1856.⁴ Cependant, selon une note du 12 août 1870, ce deuxième ensemble devait précéder le premier dans le plan de l'oeuvre.⁵

Cette disposition inversant l'ordre chronologique est donc celle qui est généralement adoptée. Mais l'oeuvre constituée de ces deux parties est manifestement incomplète et nous ne possédons pas d'indications précises du poète concernant la façon dont il aurait voulu l'achever. La masse des textes se rattachant à *Dieu* et écartée du texte principal par les éditeurs est considérable. R. Journet et G. Robert ont pu rassembler trois volumes de ces fragments de *Dieu*.⁶ Ces fragments, dont certains ont plus de cent vers, tantôt redoublent des parties de l'oeuvre, tantôt apportent des éléments qui ne cadrent pas toujours avec le projet initial. Ils sont utiles à la compréhension du poème mais ne fournissent pas de renseignements concernant son éventuel achèvement. L'oeuvre se donne donc comme authentiquement inachevée. Il ne s'agit pas de cet «inachèvement

de principe», constitutif de toute oeuvre littéraire selon Bakhtine⁷, mais de l'inachèvement du non-fini qui peut aussi apparaître comme une caractéristique propre au poème, comme le signe visible de la volonté hugolienne de faire de *Dieu* une oeuvre.

Dans le *Journal de l'exil*, Adèle Hugo, à la date du 2 mai 1855, raconte la lecture faite par son père de *Solitudines Coeli* : «Le poème — écrit-elle — se termine par des points suspensifs, c'est-à-dire qu'il ne se termine que devant l'infini»⁸. Ce témoignage du premier «lecteur» de l'oeuvre, dans sa simplicité, entrevoit les rapports entre la parole de l'infini et l'impossibilité d'aller au bout du verbe prophétique. Auguste Vacquerie, également présent à cette séance de lecture, interprète ces points comme «laissant la porte de l'avenir ouverte». Mais les points de suspension, tout comme l'inachèvement de l'oeuvre témoignent d'une impossibilité à conclure qui semble aller de pair avec l'écriture de *Dieu*.

Jamais le fond, jamais la fin, jamais la borne⁹

s'écrie la Chauve-souris au début de *L'Océan d'en haut*.

Et rien n'avait de borne et rien n'avait de nombre¹⁰

poursuit le Hibou. La difficulté à trouver la fin apparaît dans le poème même. L'inachèvement essentiel impose sa loi. Pourtant, par son ampleur, sa richesse et son nombre, le vers de Hugo exclut le fragmentaire. Le texte est donc ambigu, hybride et contradictoire. Dieu fait oeuvre, c'est Dieu pensé; or la pensée de Dieu, à cause de la multiplicité des paroles qu'elle entraîne, n'aboutit ni à la découverte, ni à la connaissance :

On se perd à descendre, on s'égaré à monter.
Chercher c'est offenser; tenter c'est attenter,
Savoir c'est ignorer.¹¹

La parole n'impose ni sens, ni vérité. C'est un monstre qu'elle enfante comme tout ce que produit la création. Face à l'unicité de Dieu et à l'univocité du verbe, la pluralité des êtres et

la multiplicité des mots, des paroles et des doctrines se débattent dans un gouffre sans fond. C'est moins à l'infini de l'absolu qu'à celui de l'innombrable qu'Hugo est confronté. Aussi est-il moins en proie au doute qu'à l'effroi. C'est pourquoi il lui faut inventer un verbe démesuré pour jouter avec l'incommensurable. Une poétique du nombre peu à peu se met en place, qui multiplie les mots et dédouble le vers, chacun engendrant l'autre dans le flux inaltéré de la parole.

Si Hugo semble se constituer une méthode systématique pour le déchiffrement de l'univers, c'est que ce dernier est considéré comme un livre impossible, qui ne se laisse pas feuilleter dans sa totalité. Or, nous allons voir que *Dieu*, malgré les efforts méthodiques que son auteur met en oeuvre et à cause d'un effort mimétique qui le fait se perdre dans les abîmes de la multiplicité, se constitue lui aussi en livre impossible, dans lequel «*tout est égal à tout*», pour reprendre le mot de l'Archange.¹² C'est en ce sens que l'on peut parler de grimoire, de la façon même dont Hugo considère le monde, à savoir comme un palimpseste. Mais alors qu'il suffit parfois de gratter des couches de signes pour que le sens originel du palimpseste se laisse découvrir, il faut trouver un code secret pour déchiffrer le grimoire : peut-être l'analyse de la poétique verbale et rythmique de *Dieu* parviendra-t-elle à nous en donner la clef.

Le singulier et le pluriel

La multiplicité est la principale caractéristique de la matière, alors que l'unité est le fait de Dieu. De façon significative, le mot *ténèbres*, qui définit si bien l'abîme monstrueux où le sens s'est perdu, est toujours au pluriel : «*La grammaire, cette logique, n'admet pas de singulier pour les ténèbres.*»¹³ Ces ténèbres sont à la fois le gouffre effrayant du doute et le voile épais d'accidents matériels qui brouillent le sens. Les catégories ontologiques et les catégories grammaticales se rejoignent afin que la poétique soit l'expression exacte de ce qui est décrit. Au couple antithétique formé par l'un et le multiple correspond l'opposition entre le singulier et le pluriel, l'antagonisme de la singularité et du nombre. L'image emblématique de cet antagonisme est donnée par *l'Esprit humain* dont le monologue

met l'accent sur une unité constamment brouillée par la multiplicité. Pour cela, le poète utilise la catégorie intermédiaire du singulier collectif qui est celle employée pour le nom même du locuteur :

Mon nom est légion,
Je suis le démon Foule.¹⁴

Entre le singulier et le pluriel on trouve donc cette catégorie du singulier collectif qui renvoie à la fois à l'unité et à la pluralité. Il nous fait concevoir une nouvelle dimension de la multiplicité qui est celle du non-comptable, de l'innombrable, boursouflure extrême de la pluralité. Le narrateur se trouve donc aux prises avec une nouvelle difficulté : en effet, si on pouvait éventuellement concevoir la possibilité d'un tri au sein de la multiplicité et celle d'un calcul, cette dernière devient telle que tout effort semble vain.

Un examen de la variété des modes de dénomination de l'Esprit humain, qui se dit «l'esprit collectif» de l'être¹⁵, nous permet de voir comment on passe du singulier collectif, double avatar, et de l'un et du multiple, à l'imperfection¹⁶ :

On a d'abord une série de substantifs non-comptables au singulier collectif, dans laquelle l'Esprit humain est :

Légion
essaim
populace
peuple
groupe
nuée
Démos
Foule
multitude
Tous
l'universel

Puis, une série d'adjectifs et de substantifs insiste sur la nature intermédiaire de cette dénomination. Il est :

Médiocre
 méridien
 moyen
 Milieu
 Centre
 milieu d'être

Enfin le défaut apparaît, puisqu'il se nomme aussi :

Borne
 Limite.

L'évolution dans la nomination nous prouve que cette catégorie du singulier collectif n'est qu'une variante du nombre pluriel, et tout aussi imparfaite que ce dernier. On peut noter d'ailleurs, dans le même passage, un autre type de nomination, par énumération :

Je me suis appelé Pyrrhon, Aristophane
 Démocrite, Aristote, Ésope, Lucien,
 Diogène, Timon, Plaute, Pline l'ancien
 Cervantes, Bacon, Swift, Locke, Rousseau, Voltaire.

Le catalogue de noms relève directement de la multiplicité. Or, étant une variante de la caractérisation nominale de l'Esprit humain, qui est aussi la Raison, il implique que le singulier collectif est lui aussi irréductible à l'unité. L'Humanité n'est que la réunion abstraite de tous les hommes, qui sont eux-mêmes des êtres multiples.

J.-P. Richard, qui étudie minutieusement un passage de *Dieu* dans *Microlectures*, note ce qu'on pourrait considérer comme une autre modalité de l'opposition entre l'un et le multiple, la pluralité des objets qui se dressent face à l'unicité d'un Je sujet, formant le champ déployé de sa vision¹⁷. Ainsi la singularité et la pluralité, catégories du monde, servent-elles aussi à désigner les rapports du narrateur avec le monde, et ensuite du poète avec son oeuvre :

On sait que chez Hugo la variation, imaginaire et lexicale arrive ainsi à multiplier, et comme à entasser matériellement les unes sur les autres les diverses modalités de son objet-même, et

surtout peut-être, s'il s'agit de cet objet ici superlatif, le rien.

La seule figure positive étant celle de l'un, le rien, comme pôle négatif, rejoint aisément sa figure antithétique, autre pôle négatif, le tout. Une analyse de deux moments de *L'Océan d'en haut* permet de mettre en lumière la fonction et la signification du pronom neutre «tout», dont Journet et Robert relèvent cent cinquante-trois occurrences dans *L'Océan d'en haut* et cinquante-huit dans *Le Seuil du gouffre*. Il est le sujet qui affirme et qui nie à la fois; il est un singulier mais, encore une fois, il regroupe une pluralité d'éléments : c'est pourquoi nous ne pouvons suivre la thèse d'Alfred Glauser selon laquelle «dans un effacement de la sémantique en faveur du seul poétique, "tout", nie en lui-même le pluriel, tant il s'érige avec évidence dans l'oeuvre pour désigner le neutre, un certain inexistant»¹⁸. L'anaphore poétique de «tout» n'efface jamais entièrement la sémantique. Le pronom neutre tente d'oublier pour un temps le pluriel et de regrouper la multiplicité sous une unité fallacieuse. Il a certes un sens résumant mais qui n'annihile pas le divers. Il le contient dans sa singularité et dans sa neutralité grammaticale, et cela dans une perspective qui reste négative, ce que le poète note sous forme de maxime dans *Religions et Religion* :

Tout réduit à l'atome inerte, inconscient,
Sourd [...]
Tout nivelant tout [...] ¹⁹

Dans *Dieu*, dans lequel Hugo adopte une perspective moins pessimiste, le pronom n'est pas aussi immédiatement synonyme de rien. Le discours du Vautour, qui représente les mythologies, et, de façon significative, le panthéisme, évolue autour d'une structure grammaticale dominée par le pronom neutre. En énumérant ses diverses occurrences, peut-être pourrions-nous en tirer des premières conclusions²⁰ :

Tout est un groupe obscur d'aspects fallacieux (1001)
Tout cherche tout (1021)
Tout frémit (1032)
Tout vit et tout meurt (1113)

Tout pèse (1127)
 Tout est dragon, serpent, hydre, polybe, antenne (1124)
 Tout est dérision (1137)
 Tout saigne (1268)
 Tout souffre (1268)
 Tout s'achève (1307)
 Tout est mort maintenant (1340)

La gradation est spectaculaire, en trois étapes très nettes : les quatre premières occurrences renvoient directement à la multiplicité et à son caractère fourmillant que nous avons analysé. Cette partie culmine avec la réunion des contraires dans un même hémistiche : «Tout vit et tout meurt», le mouvement même. Ainsi est-ce une des fonctions du pronom «tout» de pouvoir réunir les contraires : on note cela à plusieurs reprises dans les «Fragments» de *Dieu* :

Tout est splendide et trouble
 et
 Tout est merveilleux²¹

et, sur une autre feuille, datée de la même époque par Journet et Robert :

Tout est lugubre²²

L'important, ici, est que la réunion ne signifie pas la réduction au même. En ce sens, on ne peut pas dire que par le recours au pronom, Hugo nie, même poétiquement, la multiplicité. Les cinq occurrences suivantes font passer de la multiplicité à la monstruosité et au grotesque («dérision») et culminent sur la mention de la souffrance universelle, réaction ontologique face à la faille que constitue le grotesque. Enfin, l'étape finale est le moment où, dans l'achèvement et dans la mort, le tout rejoint le rien, ce que l'Ange résume ainsi dans sa litanie finale :

...et tout par moment donne
 Le vertige du rien.²³

Dans le long monologue de l'Ange, on observe la même récurrence, quasi-anaphorique, du pronom neutre, associé cette fois aux pronoms masculins et féminins et à l'adjectif, singulier et pluriel. Nous ne pouvons les énumérer tous; notons simplement une présence de la connaissance comme visée, et donc une présence de l'oeuvre. Les expressions

Et c'est tout (2379 et 2551)
 Tout est dit (2500)
 Tout est bien (2504)
 Tout se tient (2981)

marquent un accomplissement.

D'autres, caractérisant la création, sont aussi les signes du livre futur :

Tout se condense en toi (2658)
 Tout naissait (2659)
 Tout savoir (2731)
 Tout fait, germe (2943)
 Tout, même ce tronc vil, sera glorifié (2996)

C'est dans son idéalité achevée que le livre peut apparaître ici, comme image exacte de la création universelle, qui elle-même ne se laisse pas saisir dans sa totalité.

Cette analyse de deux modalités ambiguës de la pluralité — le singulier collectif et le pronom «tout» — nous a permis de faire un examen du nombre dans *Dieu*, sans passer par l'énumération des pluriels grammaticaux, qui serait une tâche impossible, à moins de recopier presque tout le poème. Nous pouvons cependant noter quelques phénomènes d'élargissement stylistique, significatifs dans ce contexte de prédominance du nombre pluriel. Ainsi peut-on lire au pluriel des mots qui ne le sont pas en général : «Bibles» (L'Esprit humain, 320; Voix V, 9), «Korans» (Voix V, 8), «Foules» (Voix VII, 44), «Homères» (Voix XIII, 6), «profondeurs» (*Océan*, 2221), «vides» (*Ibid.*, 2222), «plénitudes» (*Ibid.*, 2222), «créations» (*Ibid.*, 3213), «empyrées» (*Ibid.*, 3214), pour ne citer que les plus remarquables. Dans l'ensemble, l'élargissement du singu-

lier au pluriel est plus fréquent que l'opération inverse qui ferait passer un terme habituellement au pluriel au singulier. C'est que le nombre singulier qui grammaticalement renvoie aux substances et aux individus soit uniques, soit isolés, ne peut faire référence absolument (quand il ne s'agit pas d'un singulier collectif) qu'à la véritable unité du texte, Dieu. Dès que l'homme est dit un, l'affirmation est aussitôt démentie et il est dit relever du divers. Or, en cherchant Dieu, on cherche aussi l'unité :

L'égalité dans l'ombre ébauche l'unité;
L'unité, c'est le but de la route clarté.²⁴

Ces vers font écho à l'affirmation de la seconde Voix, dans *Le Seuil du gouffre* :

...Et sais-tu ce que dit l'abîme ? UN.²⁵

Pas de référence théologique à la Trinité, donc : c'est l'anaphore qui triple parfois le nom de Dieu, comme dans cette exclamation de l'Ange :

Dieu ! Dieu ! Dieu ! L'âme unique est dans tout.²⁶

Dieu est essentiellement singulier et ainsi s'oppose à la pluralité.

Lorsque, plus tard, en 1880, Hugo publie le texte qui se veut théorique intitulé *Religions et religion*, il pose dès le titre le même conflit entre le pluriel et le singulier, répondant au souhait qu'il formulait dans la préface projetée pour *Dieu* :

Ce sera une des grandeurs de ce grand dix-neuvième siècle d'avoir posé, dans une sorte d'immense débat public et libre, avec toute latitude laissée à la négation comme à l'affirmation, en dehors et au-dessus des religions, la question suprême : Dieu.²⁷

Contre la religion, qui est multiple, il présente l'unicité d'une transcendance, d'autant plus aisée à envisager, qu'étant insaisissable, elle ne peut s'offrir au regard comme multiplicité. La diversité, quand elle est inscrite, concerne les différentes

représentations de Dieu, évoquées de manière très concrète,

Dieu peint en jaune
 Habitant un triangle où flambe un mot hébreu
 Dieu gothique...

ou par une série d'épithètes signalant son origine ou sa fonction dans la religion en question :

Dieu joueur
 chancelier
 président
 guèbre
 mormon
 complaisant
 Dieu qui met Galilée en prison
 Dieu qu'il faudrait inventer²⁸

Jusqu'à cette dernière expression ironique, les qualifications et caractérisations sont nombreuses et donnent souvent au poème son relief poétique. Nous limitons là l'énumération, dont les conclusions rejoindraient celles que nous avons établies à partir de l'analyse du pluriel.

Ce que nous pouvons noter, c'est que Dieu n'est pas en soi un motif poétique; il ne se laisse pas décrire. Au contraire, le motif du multiple, bien que sans cesse dénoncé comme non-valeur et comme ce que l'on ne cherche pas est le seul motif poétique possible. Il est entendu que l'on ne peut pas peindre Dieu; on représente donc ce qu'on voit, à savoir la multiplicité, métaphore du poème entier, symbole de sa diversité, de sa dispersion, de son écriture plurielle et de son inachèvement essentiel.

Si l'on admet cela, il est tentant aussi de faire de l'Esprit humain l'allégorie du poète lui-même, comme le dit A. Glauser²⁹. L'Esprit souffle, imagine, concrétise, multiplie, mimant en cela l'acte poétique hugolien :

Veux-tu voir dix soleils, vingt, soixante,
 Se lever à la fois dans soixante univers ?
 Veux-tu voir, sur le seuil des cieux tout grands ouverts,
 Le matin dételant les sept chevaux de l'Ourse ?³⁰

Cette pratique poétique, qui doit beaucoup à l'arithmétique, code le poème d'après les nombres. Ainsi écrit-on le multiple avant de le voir, l'important étant de faire voir.

Le poète, dans *Dieu*, est donc à la fois le narrateur-homme qui cherche Dieu et le poète-Esprit qui montre la création. Signalons simplement sur ce point un fragment qui permet d'identifier plus aisément le poète au narrateur :

(Légion. À moi)
 Où puises-tu ta mission ?³¹

La parenthèse indique clairement l'identité du locuteur et du destinataire, avec lequel Hugo se confond ici dans le pronom «moi».

Selon un principe d'engendrement systématique qui participe lui aussi du motif du multiple, l'Esprit humain produit des voix plurielles qui constituent les phases suivantes du *Seuil du gouffre*. Le poète démultiplie sa parole, la faisant sortir d'une pluralité de voix. On assiste alors à une emphase ironique et perversie du rôle du prophète dont le message n'est plus qu'un écho vain et sans cesse redoublé, sans référence divine.

Les voix et la voix

Le pluriel des Voix, innombrablement multipliées dans *Le Seuil du gouffre* («Tout ce que légion par cent voix m'avait dit»³²), mais aussi dans *L'Océan d'en haut* puisqu'on peut considérer les différentes allégories comme des avatars des voix, brisent l'unité recherchée de la voix prophétique.

Les deux sens privilégiés dans *Dieu* sont la vue et l'ouïe. Le champ sémantique de la vision est sans doute le plus étendu et porte en lui la notion de quête supra-humaine. Deux «fragments» le résument et l'illustrent :

Le mystère nous livre l'à peu près des sens,
 Le voyant au visible et l'aveugle au tangible
 Pensifs, nous regardons l'ombre inintelligible.³³

et

L'invisible éclaire l'aveugle.³⁴

Le sens de la vue se porte le plus souvent sur une surface négative qu'il doit rendre positive en perçant l'épaisse couche de ténèbres qui masque le visible. L'impossibilité de la vision rejaille sur l'audible, empêché par des «mots noirs»³⁵, des mots couleur de nuit. Le champ sémantique de l'ouïe est lui aussi marqué par la négativité; la profération des voix se perd dans l'abîme, ce qui fait écrire à Hugo, dans un fragment destiné peut-être à prendre place parmi les «Voix», ces quatre mots :

Dieu

Paroles
 du Noir³⁶

Pourtant, encore plus que la lecture, l'écoute attentive d'un message est ce qui est demandé au narrateur. En ce sens, son rôle le met dans la lignée directe des prophètes traditionnels. Un projet de page de titre pour *Dieu* portait d'ailleurs cette indication disposée sur la feuille comme un titre :

CHOSSES
 ENTENDUES
 DANS
 L'IMMENSITÉ³⁷

Le point de départ de la quête poétique est bien une relation auditive, lien tenu de communication entre le narrateur et l'Au-delà, qui apparaît plus comme un gouffre sans fond que comme un ciel porteur d'espoir :

...de funèbres voix [...]

Chuchotaient au-dessus de moi des choses sombres.³⁸

La succession de ces voix dont les paroles parviennent au narrateur, donne au langage une forte dimension temporelle. Il est un matériau dont on peut observer le travail tout au long du poème. Est-ce alors grâce à l'écoute des voix, grâce à une conception du langage comme parole qu'il nous sera possible de décoder le livre, comme il est permis au narrateur d'en attendre la venue d'un sens? Le problème essentiel réside dans le fait qu'à la démultiplication des voix correspond une pluralité de langues, dont l'origine est obscure, et qu'en l'absence d'unité du langage, il ne peut y avoir d'unité du sens. Le mythe babélique est présent tout au long de *Dieu*, jusqu'à recevoir même sa pleine expression dans quelques vers consignés dans les «Fragments» :

Voyons, d'où vient le verbe ? Et d'où viennent les langues ? [...]

Réponds [...]

Discute, si tu veux ! Le certain c'est que nul

Ne connaît le maçon qui posa dans le vide,

Dans la direction de l'idéal splendide,

Les lettres de l'antique alphabet, ces degrés,

Par où l'esprit humain monte au sommet sacré,

Ces vingt-cinq marches d'or de l'escalier Pensée.³⁹

La question de l'origine du langage est ici posée en des termes qui distinguent entre un langage divin et des langages humains. Contre l'escalier en spirale et sans fin de la tour de Babel, Hugo imagine ici une échelle aux marches régulières et droites, qui permettrait de s'élever jusqu'au sens. Contre la confusion des langues, le poète, dans un désir de clarté, invente le Logos divin. Le sens de la quête se confond avec la recherche de quelque chose qui ressemblerait à un langage unifié.

Si Babel apparaît de façon patente à maint endroit, elle est aussi présente *en creux*, pour reprendre une expression de Michel Butor⁴⁰, et cela en particulier dans l'utilisation que le poète fait de l'onomastique, assez inexplicable poétiquement et prosodiquement sans l'idée d'une langue fourmillante et obscure, transcrivant un langage divin parvenu déformé sur la terre.

Ces noms, écrit Butor, sont «d'énormes mots ouverts, des mots-foule qui forcent les digues de la versification, se prolongent de part et d'autre de la ligne en innombrables noms obscurs et tus». Ce qui pourrait apparaître comme le degré zéro du langage poétique, le catalogue de noms que ne trouble aucun travail sémantique, contient en fait un important pouvoir phonique, recherché par Hugo : les «Fragments» comportent la preuve de ce travail sur l'onomastique, les associations étant en général motivées par l'allitération et l'assonance, sinon par la rime. Conduites sur plusieurs vers, ces listes de noms permettent une lecture à la fois horizontale et verticale et aussi bien de la droite vers la gauche que de la gauche vers la droite. Enfin, elles portent à l'extrême les possibilités de substitution et d'interchangeabilité des mots dans le poème. Ainsi, envisagés du point de vue du signifiant, les noms propres et les mots rares ne semblent guère qu'une amusante recherche encyclopédique et le texte rivalise avec le dictionnaire; en revanche, d'un point de vue phonétique et rythmique, ils offrent l'exemple d'une recherche mimétique tendant à restituer la confusion et l'inaudible, source de ce que l'on pourrait appeler une poésie grotesque.

Le grotesque implique une dégradation que le langage fait subir à la réalité. L'unité heureuse qui était présentée dans «Suite», lorsque le poète pouvait affirmer que

Les mots sont les choses⁴¹

est abolie dans *Dieu*, où il est vain de

chercher les mots où ne sont plus les choses⁴²

En l'attente d'une réconciliation, la poésie doit rendre compte du grotesque, défini par Baudelaire dans *De l'Essence du rire*, en 1852⁴³, et qui apparaît aussi de façon patente chez Hugo dès la préface de *Cromwell* :

Le beau, à parler humainement, n'est que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec notre

organisation. Aussi nous offre-t-il toujours un ensemble complet mais restreint comme nous. Ce que nous appelons le laid au contraire est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe et qui s'harmonise non pas avec l'homme mais avec la création tout entière. Voilà pourquoi il nous présente sans cesse des aspects nouveaux mais incomplets.⁴⁴

Le grotesque est ce qui entre en dissonance aussi bien avec le réel qu'avec la raison. Aucun texte poétique de Hugo ne met mieux en oeuvre les moyens d'application de cette catégorie du grotesque présenté dans la préface de 1827 que *Dieu*. D'un point de vue thématique d'abord, par le monstrueux et la multiplicité, mais aussi d'un point de vue poétique : joint au sublime, le grotesque conduit l'art vers la profondeur et le dépassement de la limite. L'hyperbole, l'apostrophe, la métaphore dénigrante et l'anaphore erratique («Tu vas, tu vas, tu vas ! Où vas-tu ! Vanité !»⁴⁵), sont les principales figures de cette poétique grotesque. Cette dernière appelle aussi une esthétique des contraires, particulièrement dynamique dans *Dieu*, où il est rare de trouver une affirmation qui ne soit niée à un moment ou à un autre du texte. Le poète se présente alors «tel qu'il est», pour reprendre une expression à J.-B. Barrère, c'est-à-dire à la fois profond et bouffon, prophète et histrion; divisé.

Cette position duelle explique en grande partie la stratégie poétique de Hugo dans *Dieu*, où le poète est à la fois celui qui voit et celui qui veut voir, celui qui écoute et celui qui parle, le dédoublement ayant pour effet la démultiplication à l'extrême et la perte de l'univocité.

Nous n'insisterons pas sur les caractéristiques de la poétique grotesque, qui ont déjà été largement étudiées⁴⁶. Il nous faut en revanche revenir sur les conséquences rythmiques et prosodiques du passage de la voix poétique à la démultiplication ironique en voix nombreuses, dû à une stratégie poétique qui nous mène de l'unité au nombre tandis que la quête métaphysique aurait voulu passer du nombre à l'un.

Le calcul du nombre

Le calcul se présente comme une solution rationnelle contre la confusion du langage. Il permet de ranger la multiplicité sous la

loi d'une série, ou du moins selon une arithmétique très précise du vers.

Nous avons déjà vu que les mots évoluaient et s'enchaînaient dans le poème en suivant les principes de l'énumération et de la progression par addition ou par prolifération. Mais c'est un calcul plus élaboré que réclament les Voix :

Compte, compte, recompte; additionne, aligne,
Devant l'impénétrable et devant le fatal,
Devant ce qui n'a pas de nombre et de total,
Tous tes zéros...⁴⁷

Ces «tas de calculs» sont une sorte de code au moyen duquel Dieu, peut-être, délivre sa parole :

... est-il quelque part un effrayant semeur
Qui jette dans l'azur des chiffres et des nombres ?⁴⁸

Enfin, le nombre, c'est Dieu lui-même, mais sous la forme de l'inconnue, du chiffre qu'il faut chercher pour résoudre l'équation :

Il est X, élément du rayonnement, nombre
De l'infini [...]
Et toute cette algèbre en tendresse se fond.
Et dans l'indéfini, l'obscur, le profond,
À travers ce qu'on nomme air et terre, flamme, onde,
Cet X a quatre bras pour embrasser le monde.⁴⁹

Hugo, grâce à cette vision du nombre X, glisse de l'arithmétique à la métaphysique en redressant le signe qui devient la croix du Christ, Dieu nommé.

L'obsession du calcul apparaît jusque dans les mots et il est un réservoir d'images, comme c'est le cas pour tout sème élu par Hugo. Mais c'est surtout dans la prosodie qu'elle se fait sentir, grâce à une stratégie mimétique caractéristique de la poésie cosmique.

Henri Meschonnic, dans sa *Critique du rythme*, cite Hugo en exerçant de son chapitre intitulé «L'imitation cosmique», pour illustrer son analyse de l'expressivité du nombre⁵⁰. Le poète

explique ainsi la nécessité d'un travail numérique du vers :

Car, lorsqu'on jette un regard sur la création, une sorte de musique mystérieuse apparaît sous cette géométrie splendide; la nature est une symphonie; tout y est cadence et mesure; et l'on pourrait presque dire que Dieu a fait le monde en vers.⁵¹

Reproduire l'univers et ses rythmes grâce au calcul du mètre permet d'une part de recopier la partition du ciel («La symphonie écrite en notes de soleils !»⁵²), et d'autre part de faire de l'inscription poétique une musique divine. Ce désir, qui sera à la base du *Traité du Verbe*, de René Ghil, en 1886, fait se juxtaposer à la métrique un excès de sens⁵³. Postulant déjà que le signe prosodique ou phonique n'est pas arbitraire, Hugo cherche à dire par lui le hors-langage, quand les mots ont cessé d'exprimer le monde. L'infini qui ne peut passer par le langage doit trouver un moyen de communication dans une musique constituée par des sons et des rythmes.

Sons

La musique du vers tient à une combinatoire harmonieuse entre des timbres et un rythme que le vers reproduit. L'atelier des sons est le lieu, chez Hugo, d'un véritable travail, non seulement à la rime mais aussi à l'intérieur des vers par le jeu des assonances, des allitérations et des anaphores. Les «Fragments», qui nous font entrer dans la «fabrique» du poème, permettent de constater que le travail préparatoire le plus important concerne les sons. Des listes interminables de mots, juxtaposés sans raison sémantique, n'ont de lien que phonique. La recherche de la rime riche et rare est flagrante dans le fragment 118(b)⁵⁴, sur lequel les mots sont disposés comme suit :

rouges Olympe de Gougés	dragme diaphragme	Campaspe jaspe
Bruges gruges	fâcheux fauchoux	porphyre suffire
		glande lande l'astronome Lalande

On observe donc un jeu d'associations libres, dont les seules motivations sont sonores. Les lois de l'invention semblent être l'expansion — dragme/diaphragme —, la modification partielle — Bruges/gruges; fâcheux/fauchoux — et la contraction — Campaspe/jaspe; glande/lande.

Le fragment 305(a), qui fonctionne selon les mêmes lois, enrichit encore les rimes et les associations sémantiques y sont spectaculaires⁵⁵ :

abri	cloîtres	finisse	Pythie
cabri	manches mahoîtres	punisse	engloutie
		banisse	
		Pythonisse	
	vague - vague		
	préface - face		
	recul - calcul		

Le travail sur les sons conduit le poète jusqu'à la recherche de l'homologie graphique, l'accent circonflexe sur le «i» de cloître et de mahoîtres associant l'auditif et le visuel. Les rimes sont toutes riches, constituées comme précédemment par expansion ou rétrécissement, parfois par homonymie («vague» substantif et «vague» adjectif).

Rythmes

Le nombre et le rythme sont identifiés l'un à l'autre, dans *Dieu*, à l'intérieur du cadre formel de l'alexandrin. Henri Meschonnic montre comment on a longtemps vu dans le nombre et dans la métrique le reflet de l'ordre cosmique, puis théologique⁵⁶. Le terme *numerus*, chez Saint Augustin, a le sens

mathématique de nombre, le sens de rythme et le sens d'harmonie. Il a aussi un sens en Dieu : «La plénitude de l'unité contenant virtuellement, et les lois mathématiques, et la beauté des rythmes, et toutes les harmonies du monde et de l'homme.»⁵⁷

Dieu rassemble ainsi en lui tous les sens du mot nombre que le texte *Dieu* tente lui aussi de réunir.

Hugo choisit l'alexandrin, pour son ampleur d'abord, mais aussi sans doute pour des raisons d'eurythmie, douze étant un multiple et de deux et de trois. On note en effet de nombreux exemples de vers construits sur la base de rythmes binaires ou ternaires. Nous n'en prendrons que deux; le premier illustre le rythme binaire:

Titan du relatif / et nain de l'absolu⁵⁸

le second illustre le rythme ternaire:

Genre humain, / genre humain, // ouvre tes larges ailes.⁵⁹

Nous voyons qu'à l'intérieur du cadre de l'alexandrin -6 / 6-, le poète exploite les rythmes binaires et ternaires, selon l'organisation sémantique de la phrase. Il est très rare qu'un vers ne suive pas l'un ou l'autre de ces deux schémas, même lorsqu'il est prolongé par l'enjambement : nous en avons pourtant rencontré un exemple dans les «Fragments», suffisamment rare pour être cité :

Tendre, il fait du bien même à ce qui fait du mal.⁶⁰

Ici, la coupe apparaît après la cinquième syllabe.

Dans l'ensemble, la combinatoire est harmonieuse et l'eurythmie préservée, selon les critères de régularité et d'ordre fournis par le modèle divin.

Combinaison

La douzième voix, construite autour du processus de création naturelle mise en oeuvre pour la production du Cirque de

Gavarnie, métaphorise le processus d'écriture lui-même et la constitution de l'oeuvre par couches successives et accumulées de vers, puis de sens. Ici, le travail de Hugo sur les sons et les rythmes aboutit à une combinaison qui peut être l'image achevée du système tout entier.

- 1 La pluie erre et s'en va, par le vent emportée [...]
Il pleut, il pleut, il pleut; janvier lugubre et mort
Passe avec l'ombre, il pleut; la goutte tombe, mord,
Et creuse; avril arrive et rapporte la nue,
- 5 Il pleut; [...]
Zone à zone, et voilà que, là-haut, l'aube éclaire
La goutte étant sphérique, un bassin circulaire [...]
- 8 La goutte d'eau revient, revient, revient encore...⁶¹

Le travail acharné et incessant de la pluie, sans qu'on en connaisse une cause autre que le hasard (v.1), creuse méthodiquement la pierre — mord / et creuse (v.3-4) — comme la goutte d'encre creuse la ligne : la plupart de ces vers sont déclenchés par la mention de la goutte qui tombe (v.1, 2, 5, 7, 8). L'ensemble du processus suggère une évolution lente, mais sûre, autour de la forme adverbiale du «peu à peu», dont «Il pleut, il pleut, il pleut» (v.2) peut être la variation phonique et «Zone à zone» (v.6) la variation syntaxique : cette figure, qui régit aussi la préface des *Contemplations* ⁶², trouve ici une extension dans les formules ternaires succédant à la forme binaire avec une fonction d'élargissement qui apparaît aussi dans l'utilisation fréquente du rejet (v.4-5).

Ainsi tous les éléments sémantiques et poétiques s'accordent-ils à l'action progressive de l'écriture dont l'analogie avec le trajet de la goutte d'eau est patente. La régularité, l'accumulation et la transformation sont les principales lois architecturales qui gouvernent l'ensemble, jusqu'à ce que le poème, s'identifiant entièrement à l'oeuvre de la nature, devienne lui aussi monument pétrifié. Le texte prend possession de l'irréel qu'il cherchait à écrire; il admet l'inexplicable et le gigantisme de l'oeuvre à venir. L'écriture, par son fourmillement et sa précipitation, permet d'entrevoir le livre derrière la multiplicité du texte.

- 1 Pour la genèse du poème, nous renvoyons à Henri Guillemin, «Hugo et son poème *Dieu* », dans *Europe*, février-mars 1952, pp.98-114. A l'édition de R. Journet et G. Robert, *Dieu (L'Océan d'en haut)*, Paris, Nizet, 1960, pp. 179-189 et *Dieu (Le Seuil du gouffre)*, Paris, Nizet, 1961, pp. 7-9. A l'édition chronologique des *Oeuvres complètes*, Paris, Le Club français du livre, 1969, tomes IX et X. A Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 391-392.
- 2 Gustave Simon, *Les Tables tournantes de Jersey*, Paris, Conard, 1923, p. 353.
- 3 Jean Gaudon, *Le Temps de la contemplation*, Paris, Flammarion, 1969, p.262.
- 4 Victor Hugo, *Dieu (Le Seuil du gouffre)*, *op. cit.*, note 1, p.139.
- 5 Sur une chemise qui se trouve au début du manuscrit, Hugo a écrit : «Ce manuscrit contient le poème *Dieu*, premier jet. Il pourrait être publié ainsi. Mais dans ma pensée il doit être complété - et précédé d'un autre poème (très avancé et presque fait) intitulé *Le Seuil du gouffre*. (écrit le 12 août 1870).» Cité par R. Journet et G. Robert, *Dieu (L'Océan d'en haut)*, *op. cit.*, p.187. Voir aussi dans *Oeuvres, op. cit.*, tome IX, avertissement de J. Gaudon, p. 409.
- 6 Victor Hugo, *Dieu (fragments)*, édition critique par R. Journet et G. Robert, Paris, Flammarion, 1969, trois volumes.
- 7 Mikail Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- 8 Adèle Hugo, *Le Journal de l'exil*, Paris, Minard, 1968-1984, du 1er au 2 mai 1855.
- 9 Victor Hugo, *Dieu (L'Océan d'en haut)*, *op. cit.*, v. 124, p. 14.
- 10 *Ibid.*, v. 152, p. 16.
- 11 *Ibid.*, v. 533-535, p. 34.
- 12 *Ibid.*, v. 3205, p. 145.
- 13 Victor Hugo, *Oeuvres complètes, op. cit.*, t. XIV, p. 88.
- 14 V. Hugo, *Dieu (Le Seuil du gouffre)*, *op. cit.*, v. 38 et 56, p. 19.
- 15 *Ibid.*, v. 172, p. 24.
- 16 Ce «catalogue» est établi à partir des vers 38 à 175, *ibid.*, pp. 19-24.
- 17 Jean-Pierre Richard, «Figures du vide», in *Microlectures*, Paris, Seuil, 1973, pp. 43-53.
- 18 A. Glauser, *La Poétique de Hugo*, Paris, Nizet, 1978, p. 74.
- 19 V. Hugo, *Religions et religion*, Paris, Hetzel, s.d., pp. 55-56.
- 20 V. Hugo, *Dieu (L'Océan d'en haut)*, *op. cit.*, pp. 49-68.
- 21 V. Hugo, *Dieu (fragments)*, *op. cit.*, 292-295(b), 58 et 102, t. II, pp. 19 et 20.
- 22 *Ibid.*, 311(a), I, t. II, p. 34.
- 23 V. Hugo, *Dieu (L'Océan d'en haut)*, *op. cit.*, v. 3225-3226, p. 146.

- 24 *Ibid.*, v. 3473-3474, p. 156.
- 25 V. Hugo, *Dieu (Le Seuil du gouffre)*, *op. cit.*, II, v. 47, p. 42.
- 26 V. Hugo, *Dieu (L'Océan d'en haut)*, *op. cit.*, v. 3251, p. 147.
- 27 V. Hugo, *Dieu (fragments)*, *op. cit.*, 2(a), t.I, p. 35.
- 28 V. Hugo, *Dieu (Le seuil du gouffre)*, *op. cit.*, VI, pp. 57-63.
- 29 A. Glauser, *La Poétique de Hugo*, *op. cit.*, pp. 86-88.
- 30 V. Hugo, *Dieu (le Seuil du gouffre)*, *op. cit.*, v. 224-228, p. 26.
- 31 V. Hugo, *Dieu(fragments)*, *op. cit.*, 97(c), t.I, p. !50.
- 32 *Ibid.*, v.112, p. 173.
- 33 *Ibid.*, 36(c), t.I, p. 75.
- 34 *Ibid.*, 25(b), t. I, p.59.
- 35 V. Hugo, *Dieu (Le Seuil du gouffre)*, *op. cit.*, I,v. 15, p. 38.
- 36 V. Hugo, *Dieu (fragments)*, *op. cit.*, 77(a), t. I, p. 122.
- 37 *Ibid.*, 261(b), t.I, p. 234.
- 38 V. Hugo, *Dieu (Le Seuil du gouffre)*, *op. cit.*, v. 381 et 383, p. 33.
- 39 V. Hugo, *Dieu (fragments)*, *op. cit.*, 92(a), t. I, pp. 143-144.
- 40 M. Butor, «Babel en creux», in Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, t. VIII.
- 41 V. Hugo, *Contemplations*, Paris, Garnier,1969, p. 26.
- 42 V. Hugo, *Dieu (L'Océan d'en haut)*, *op. cit.*, v. 3387, p. 153.
- 43 C. Baudelaire, *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 374 sq.
- 44 V. Hugo, Préface de *Cromwell*, *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, «Critique», pp. 12-13.
- 45 V. Hugo, *Dieu (L'Océan d'en haut)*, *op. cit.*, v. 2655, p. 122.
- 46 Voir en particulier l'article de J.-P. Reynaud, «L'Esthétique du prodige», in *L'Arc*, vol. 57 (1974), pp. 15-22.
- 47 V. Hugo, *Dieu (Le Seuil du gouffre)*, *op. cit.*, V, v. 158-161, p. 56.
- 48 *Ibid.*, IV, v. 96-97, p. 48.
- 49 V. Hugo, *Dieu (L'Océan d'en haut)*, *op. cit.*, v. 3439-3456, p. 55.
- 50 H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, pp. 617-642.
- 51 V. Hugo, *Tas de pierres (1851-1853)*, in *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, t. VII, p. 700.
- 52 V. Hugo, *Dieu (L'Océan d'en haut)*, *op. cit.*, v. 2752, p. 126.
- 53 C'est la thèse d'H. Meschonnic, pour lequel les sons n'ont pas nécessairement de fonction sémantique délibérée, in *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 629.
- 54 V. Hugo, *Dieu (fragments)*, *op. cit.*, 118(b), t. I, p. 182.
- 55 *Ibid.*, 305(a), t. II, p. 31.
- 56 H. Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 568.

- 57 Saint-Augustin, *De Musica*, Paris, Desclée de Brouwer, 1947, «Dialogues philosophiques» VII, p. 353.
- 58 V. Hugo, *Dieu (L'Océan d'en haut)*, *op. cit.*, v. 2615, p. 120.
- 59 *Ibid.*, v. 3045, p. 139.
- 60 V. Hugo, *Dieu (fragments)*, *op. cit.*, 90(b), 22, p. 139.
- 61 V. Hugo, *Dieu (Le Seuil du gouffre)*, *op. cit.*, XII, v. 35-59, pp. 84-85.
- 62 V. Hugo, *Contemplations*, *op. cit.*, préface, pp. 3-4. On relève dans cette préface six variations à partir du thème syntaxique du «peu à peu»: «goutte à goutte», «rayon à rayon», «soupir à soupir», «jour à jour», «nuance à nuance» et «page à page».