

Henri Meschonnic écrit Hugo : une poétique de la minuscule dans les manuscrits de
la Fin de Satan

En 1985, année de commémoration du centenaire de la mort de Victor Hugo (1802-1885), Henri Meschonnic est invité à participer aux Journées d'Etudes organisées à l'Université de Paris VIII, qui a pour thème: « Les manuscrits de Victor Hugo ». Il accepte l'invitation, sa conférence aura pour titre : « Sur un passage du manuscrit de *la Fin de Satan* ».

Je propose ici, dans une sorte de mise en abîme, d'analyser l'analyse que fait Henri Meschonnic de ce manuscrit de Hugo, à partir de documents travail de cette conférence et des textes publiés en 1988 et 2002, dans le livre *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*.

Ces documents de travail se trouvent dans la boîte N°61 du fonds d'archives « Henri Meschonnic ». Archives déposées à l'IMEC par Henri Meschonnic lui-même en 2007.

Je voudrais commencer par évoquer une petite fiche, trouvée dans cette boîte 61, sur laquelle Henri Meschonnic a écrit, le 6 novembre 1983 — il a inscrit la date sur la fiche — le texte suivant, je cite : « Régine a l'idée d'un livre spécial sur Hugo pour 1985 ». Henri Meschonnic a porté par écrit cette idée parce qu'elle lui a semblée viable, il a déjà écrit 2 volumes autour de Hugo dans PPIV (1997), mais là il s'agirait d'un livre « spécial ». Alors, à cette première date commémorative, 1985, ce n'est pas encore ce livre spécial qui paraît, c'est l'article intitulé : « Poétique du manuscrit chez Hugo dans *la Fin de Satan* » dans l'ouvrage collectif *De l'écrit au livre, Hugo*. Le livre *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, sera publié quand l'autre siècle, le XXI^{ème}, a deux ans et que l'on commémore le bicentenaire de la naissance de Hugo.

Lorsqu'on regarde les dates inscrites sur les manuscrits d'Henri Meschonnic (1985, 1987, 1993, 1998, 1999, 2001), on se rend compte que le travail sur ce livre, s'il s'est interrompu par périodes, a successivement été repris jusqu'à sa publication en 2002.

Le texte écrit pour la conférence de 1985, retravaillé en 1987 pour la publication collective de 1988, est probablement le point autour duquel va s'organiser la préparation du livre spécial dont le projet de structuration avait commencé aux alentours du 29/12/1985, comme le note Henri Meschonnic sur son manuscrit, sous

le titre : *Hugo et la métrique sociale*. Ce titre ne cèdera sa place à celui que nous connaissons que tardivement, à la dernière campagne de travail sur le manuscrit datée du 17 août 2001. Le texte qui nous occupe ici a, quant à lui, eu les trois titres suivants :

- Sur un passage du manuscrit de la Fin de Satan (manuscrit de la conférence nov. 1985) ;

- Poétique du manuscrit chez Hugo dans *la Fin de Satan* (titre du texte publié dans *De l'écrit au livre, Hugo, 1988*) ;

- Poétique secrète du manuscrit chez Hugo dans *la Fin de Satan* (titre du texte publié dans *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre 2002*).

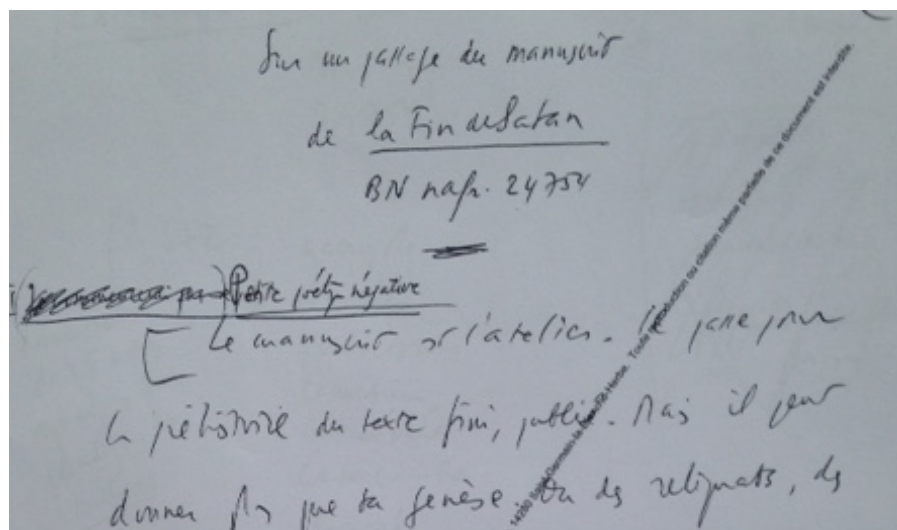
L'analyse du dossier d'archives permet de comprendre comment a travaillé Henri Meschonnic. Une facette de son processus de création passe par une lecture/écriture bibliographique, qui se fait sur des fiches et qui consiste en divers types d'annotations. Une fois cette étape finalisée, ces fiches sont utilisées dans la confection du manuscrit préparatoire. Elles comportent, entre autres, des annotations, qu'Henri MESCHONNIC va utiliser au fur et à mesure qu'il progresse dans l'écriture et qu'il peut insérer soit dans le corps du texte soit en épigraphes. L'une d'entre elles me semble significative et fait en quelque sorte écho à celle que j'ai citée au début et que l'on va retrouver dans la dernière partie livre qui s'intitule « mon Hugo ». Ce sont trois vers extraits de *Tas de pierres* : « Tous les poètes ont une femme /qui fait à leur insu/ une bonne moitié de leurs ouvrages ».

Dans un premier temps, le texte de cette conférence de 1985 se présente sous une forme assez peu textualisée, mais les points à développer oralement sont déjà bien argumentés, illustrés de références et de citations, comme nous le voyons sur l'image qui suit :

Il y a là une première constatation fondamentale qui va participer de la définition qu'Henri Meschonnic va donner au manuscrit et que nous verrons plus loin. Ce qui est escamoté sur le microfilm est une liste des 25 possibilités de dire le « tombeau » qu'Hugo a établie et qu'Henri Meschonnic cite dans la conférence et fait figurer dans toutes ses publications.

Avec ce travail sur les manuscrits, Henri Meschonnic s'engage certes dans l'œuvre d'Hugo qu'il côtoie depuis longtemps, mais selon une approche qui ne lui est pas familière, et c'est en ce sens que le travail est spécial et qu'il peut faire partie d'un livre nouveau apportant un éclairage nouveau, livre dans lequel figurent les fac-similés des manuscrits qu'il analyse : « *demain, dès l'aube* », « *Booz endormi* », « *la Fin de Satan* ».

« Le manuscrit est l'atelier », c'est par cette affirmation qu' Henri Meschonnic commence son exposé et son texte dans les deux publications. Il réfléchit à une poétique du manuscrit à part entière qui ne sera pas à opposer à celle du texte publié mais à ce qu'il appelle une non-poétique de l'édition des textes autour de laquelle il tisse des réflexions qui, je cite « sont le simple exercice d'une petite poétique négative portative¹ ».



Première page du manuscrit de la conférence de 1985

Cet exercice commence par une réflexion sur les notions d'« inachevé » et d'« achevé », *la Fin de Satan* étant une publication posthume (1886) laissée

¹ Hugo, *la poésie contre le maintien de l'ordre*, p. 115.

inachevée par Hugo. Ce n'est pas sur la notion en soi que va s'interroger Henri Meschonnic mais sur le fait qu'aux yeux des éditeurs² elle puisse justifier une « correction » de l'écrit d'Hugo. Henri Meschonnic cite, dans son texte, cette phrase des éditeurs : « La ponctuation à laquelle, on le sait, Hugo attachait une grande importance, appelle un plus grand nombre de correction³ ». Alléguant l'inachèvement, c'est-à-dire la non-correction d'« erreurs » que l'écrivain aurait certainement « corrigées » s'il avait achevé son travail, les éditeurs se substituent à lui et modifient son texte. Privant ainsi le lecteur d'une lecture pleine.

Henri Meschonnic ne peut que constater : « on n'a pas de concept pour penser l'inachevable. Sinon cet ersatz : l'échec⁴ ». Une annotation d'Henri Meschonnic me semble ici pertinente, il écrit sur une fiche : « Toute œuvre est une œuvre en cours. Aucune n'est achevée il y filtre du non-commencement comme du non-achèvement qui l'ouvre... ». On peut y voir l'ébauche d'une pensée conceptuelle contre le maintien de l'ordre de l'« achevé » et de l'« inachevé » installés dans la *lectio facillior*, qui va conduire Henri Meschonnic à formuler l'hypothèse suivante: « Je pose au contraire comme hypothèse de travail, qui a pour effet de créer un nouveau problème, là où la coutume avait une solution toute prête, qu'il est plus fécond de prendre le parti d'une *lectio difficilior*. Si on considère que ce qui arrive au langage n'est dénué d'effet de sens, d'effet sur le sens, alors la graphie de Hugo en rapport avec sa ponctuation a du sens⁵. ». La formulation de cette hypothèse a été possible grâce à l'accès au manuscrit.

Je voudrais ouvrir une rapide parenthèse qui montre que le manuscrit pour Henri Meschonnic est peut-être devenu une sorte de garant d'un mode de signifier que le texte publié, finalement, peut ne pas garantir. Simultanément au livre Hugo, Henri Meschonnic finalise « son » Spinoza, qui paraît lui aussi en 2002 : *Spinoza, poème de la pensée*. Dans sa relecture de la dernière version (tapuscrit) du Spinoza, datée du 30 août 2002, on peut lire cet ajout manuscrit : « On n'a pas les manuscrits. À cette époque, on les jetait. On n'a pas les manuscrits de Shakespeare, de Molière. Mais on peut douter que l'éditeur, ami fidèle et plus que respectueux de Spinoza, ait

² René Journet et Guy Robert, « Contributions aux études sur Victor Hugo, le texte de « la Fin de Satan », les Belles lettres, 1979.

³ ³ Hugo, *la poésie contre le maintien de l'ordre*, p. 118.

⁴ *Ibid.*, p.117.

⁵ *Ibid.*, p.122.

réécrit Spinoza, pour corriger son latin⁶ ». Henri Meschonnic ajoute cela après un passage concernant la publication posthume des manuscrits de Spinoza alors que l'éditeur disait que son latin avait besoin d'être corrigé pour la publication. Le « réflexe » d'Henri Meschonnic, si j'ose dire, est alors d'en appeler au manuscrit pour faire foi.

Nous l'avons vu, la notion d'« inachevé » porte du négatif. Or, quand on analyse un manuscrit cette notion est inefficace car un manuscrit est *du* texte en devenir. Le manuscrit est le « texte en devenir » d'une œuvre, pris dans le continu d'une écriture, succession de phases qui exclut la notion d'inachevé comme celle d'achevé. Ce texte « en devenir » me semble relever du registre de l'inaccompli, et par là « en devenir » ressortit aussi à l'inconnu. On se souvient qu'Henri Meschonnic a dédié *Critique du Rythme* (1982) « à l'Inconnu ». Cet inconnu qui ressortit à l'avenir. Qui ressortit simplement à la vie. Alors, oui, les manuscrits relèvent eux-aussi d'un à venir dans l'inconnu de l'atelier, imprévisibles par nature et situés dans un futur toujours en instance, comme possible futur du futur.

Il y a, dans le dossier d'archives, une photocopie du poème *L'inconnu* de Hugo dont Henri Meschonnic fera une épigraphe dans son livre, et puis, il y a cette autre épigraphe, extraite de *Tas de Pierres* : « Ce sera ma loi d'avoir vécu célèbre et ignoré/ Je ne suis connu que de l'inconnu. »

Quand il se lance dans cette approche du manuscrit, Henri Meschonnic veut montrer et analyser ce qui ne peut l'être avec un texte publié. En ressort une attente et la constatation que le manuscrit est le lieu qui va fournir de nouveaux éléments d'analyse jusqu'alors non-connus. Regardons le paragraphe introductif, ajouté dans le livre: « Il s'agit de montrer par le regard sur le manuscrit, que le sens du vers chez Hugo, à partir d'une certaine époque, et en tout cas dans *la Fin de Satan*, apparaît différemment de sa substantialisation par la typographie conventionnelle, par l'édition habituelle, même l'édition critique. Par quoi ce n'est plus le vers, c'est la coulée du poème qui apparaît l'unité d'écriture. D'où il y aurait à concevoir un mode nouveau d'édition. C'est l'utopie du poème Hugo⁷ ».

⁶ On retrouve l'ajout intégré au texte du livre *Spinoza, poème de la pensée*, à la page 214.

⁷ *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, p. 118.

Henri Meschonnic va donc s'attacher à regarder le manuscrit dans sa spécificité de support d'un mouvement d'écriture. Et, de ce parcours va émerger ce qu'il appelle une « non-poétique » de l'édition des textes. Alors, il me semble que dans cette tâche, qui finalement s'est étalée sur nombre d'années même si elle n'a pas été, loin de là, la tâche majeure, a tout de même pu être marquante et a pu générer une prise en compte du manuscrit comme atelier. Y compris dans son propre travail, surtout dans les traductions bibliques. En effet, depuis *Gloires* et jusqu'à *Et il a appelé*, il invite le lecteur à partager « l'atelier du poème qui est l'atelier du traduire ».

Revenons au travail sur les manuscrits de Hugo. Ce qu'Henri Meschonnic y a vu, et il l'écrit, c'est que « [...] le manuscrit est l'état qui permet d'accéder à une poétique du texte dans son écriture, non comme graphie, bien sûr, mais comme rythme⁸ ». Je rappelle une définition qu'il en donne dans *Critique du rythme* (1982) :

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques ou extralinguistiques, produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralise précisément la notion de niveaux. Contre la réduction courante du « sens » au lexical, la signifiante est de tout le discours [...]. Ainsi, les signifiants sont autant syntaxiques que prosodiques. Le « sens » n'est plus dans les mots lexicalement [...] le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours⁹.

Penser le rythme, ici, est observer l'activité du sujet de l'énonciation sous un angle qui donne à voir l'écriture comme activité, *energeia*. Une activité qui a eu lieu à un moment donné et qui a laissé des traces. Alors, comme activité, l'écrire est donc distinct de l'écrit, qui est un produit, *ergon*, qui lui peut être altéré par l'intervention d'un l'éditeur, d'où l'importance de ce regard sur les traces d'un écrire laissées « avant qu'intervienne, ou soit intervenue, une adaptation conventionnelle aux normes d'une Codification qui L'ignore¹⁰ ».

⁸ Hugo, *la poésie contre le maintien de l'ordre*, p. 118.

⁹ *Critique du rythme*, p. 216-217.

¹⁰ Hugo, *la poésie contre le maintien de l'ordre*, p. 118.

Henri Meschonnic souligne donc que ce qui fait problème : « *C'est le texte imprimé, sa recomposition ou restitution, reconstruction, par les divers éditeurs* ». De ce fait, ne pas reconstruire un « écrire » à l'identique c'est effacer la signifiante d'un système de discours, c'est en effacer le rythme, la poétique. D'où une édition *effaçante*, comme peut l'être une traduction, qui empêche de voir ce que fait le manuscrit et comment il le fait, au profit d'une mise en forme normative. La restauration visuelle d'une typographie pré-établie retire au sujet du poème, c'est-à-dire, ampute son rythme interne et son mode de signifier. D'une certaine façon, et pour essayer de le dire à la manière d'Henri Meschonnic, elle rend « l'oreille aveugle ». D'ailleurs, l'une des épigraphes qu'il inscrit dans le livre est le vers 10 de *Ce que dit la bouche d'ombre* : « Et l'oreille pourrait avoir sa vision ».

Henri Meschonnic a lu l'œuvre éditée de Hugo, il la connaît, il la pratique depuis longtemps, or, lorsqu'il examine le manuscrit de *la Fin de Satan*, un détail lui saute aux yeux : « *c'est d'un détail apparemment anodin que je voudrais parler* » a-t-il dit dans sa conférence en 1985, et, écrit en 2002 : « je n'ai à parler que d'un détail apparemment anodin » et il poursuit : « Mais, dans le texte-spectacle que constitue le manuscrit de *la Fin de Satan*, ce détail saute aux yeux. C'est que Hugo ne met pas de majuscules au début des vers. Du moins pas partout. Or ce détail disparaît de toutes les éditions. Où est automatiquement rétablie la convention typographique, propre au vers classique, de la majuscule initiale¹¹ ».

C'est autour de cette « disparition », qu' Henri Meschonnic pense la poétique secrète du manuscrit de Hugo. Ce qui lui permet de découvrir les marques d'une création dont le « non-respect de la convention graphique du vers » (p.123) n'est pas due au hasard ni à un quelconque inachèvement, mais à la mise en œuvre d'un mode de signifier qui va « marquer visuellement le *continu* du vers » (p.123), C'est donc de ce détail qu'Henri Meschonnic va suivre la trace jusqu'à pouvoir en reconstruire la signifiante et c'est cette incursion dans la partie cachée de l'écriture, qu'annonce son titre : « poétique secrète du manuscrit ».

Henri Meschonnic écrit : «Quelle que soit l'intention, le fait de la minuscule initiale installe, en rapport avec la signification, un autre mode de signifier que par la

¹¹ *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, p. 118.

majuscule inaugurale¹² ». Par ce « quelle que soit l'intention », il écarte toute velléité psychologisante, le manuscrit ne permettant évidemment pas de pénétrer dans *la boîte noire* de la pensée d'un écrivain. Le secret, si secret il y a, n'est pas de cet ordre. En effet, Henri Meschonnic se penche sur des traces matérielles laissées par des actes concrets qui font sens et doivent être analysés afin de produire du sens, du sens critique et c'est bien ce qu'il fait en pensant l'idiosyncrasie hugolienne. Il met donc au jour un système de discours dont la part d'oralité est visuellement transférée à l'écrit, et, on le sait cette oralité pour Henri Meschonnic est le primat du rythme. Dans le manuscrit ne fonctionne donc plus un système grammatical conventionnel, qui est un système de la langue, mais un système de discours dont l'agencement des éléments relève d'une subjectivation qui en fait des éléments prosodiques, des éléments signifiants.

Le « secret » du manuscrit laisse voir « le faire à l'intérieur du dire » comme l'a introduit Benveniste, un faire producteur d'un sens qui « peut avoir plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens » comme l'a dit Henri Meschonnic¹³, et ce faire est organisation de discours. Nous sommes là au cœur du processus de création, au cœur de la subjectivation, et, la « correction » de la plus infime parcelle de ce mode de signifier débouche sur une publication réséquée.

Dans son analyse Henri Meschonnic montre que la minuscule vient pérenniser ce qu'annonçait le premier titre donné par Hugo à son poème, titre non conservé : « Avant le commencement ». Et le choix de cette minuscule inaugurale a un sens, elle signifie l'absence d'un commencement, effacé, mais continué dans les minuscules de *et nox facta est* et du début du texte « depuis quatre mille ans ils tombaient dans l'abîme ». Dans ce système de discours, Henri Meschonnic voit la mise en place d'une prosodie de continuité dans lequel la minuscule est un moyen d'effacer, visuellement, le commencement, le début de phrase : « Enlever sa majuscule au vers le rend davantage à l'état de passage du poème [...] » ce qui montre « que l'unité est le poème pas le vers. Et que c'est le rythme qui mène, pas le mètre, à travers l'entité métrique¹⁴ ».

¹² Hugo, *la poésie contre le maintien de l'ordre*, p. 120.

¹³ *Critique du rythme*, p. 70.

¹⁴ Hugo, *la poésie contre le maintien de l'ordre*, p. 124.

Est aussi effacée la référence à Dieu, les mots habituellement utilisés par Hugo pour se référer à Dieu, comme « quelque chose » ou « quelqu'un » commencent également par une minuscule.

Outre l'utilisation signifiante de la minuscule, au fil de son analyse, Henri Meschonnic a par exemple distingué après deux points, deux sortes de « Il » et deux sortes de « Et ». Les « Et » et « Ils » majuscules qui marquent la discontinuité et ont des effets lançant, et les « et » et « il » minuscules qui marquent la continuité.

Hugo n'écrit donc pas dans la norme qui masque l'oralité de l'écrit mais dans son système propre qui modifie les codes et fait que ses vers diffèrent de la métrique sociale. On se souvient du premier titre choisit par Henri Meschonnic pour son livre, finalement abandonné en faveur d'un titre à la force plus grande. Titre toutefois conservé dans le chapitre: « Le manuscrit et la métrique sociale dans *demain, dès l'aube* et *Booz endormi*. »

Nous avons vu que dans un manuscrit un détail qui s'avère faire système ne peut être anodin. Henri Meschonnic propose de voir dans ces spécificités de l'écrire hugolien : un système de prosodie visuelle, un mode de signifiante, une valeur et un système de discours. Alors, bien qu'il se soit défini comme un non-spécialiste des manuscrits d'Hugo, Henri Meschonnic veut tout de même avoir un aperçu global du fonctionnement de cette écriture afin de vérifier si ces spécificités se retrouvent. Il consulte quelques extraits de manuscrits de prose, dont l'examen lui confirme l'emploi de minuscules initiales et d'une capitalisation symbolique. Il consulte également la correspondance d'Hugo et y constate le même phénomène. Alors, même si son étude a été ponctuelle, Henri Meschonnic a déjà pu identifier une modification dans la manière d'écrire de Hugo. En effet, il suggère que le non-respect de la convention a pu commencer à s'installer entre 1837 et 1847 années d'écriture de « *demain, dès l'aube* » et que l'on retrouve dans *Chatiments* (1852), *la Fin de Satan*, *Quelques mots à un autre des Contemplations* (1854) *Booz endormi* (1859) ou encore des poèmes de *La Légende des Siècles* (1875), pour citer quelques exemples. Au fil des années, Hugo semble donc s'être éloigné du respect de la convention. Peu à peu il quitte une métrique sociale qui, « n'a connu que la langue. Et rien du discours¹⁵ ». Or, ce glissement vers une organisation prosodique visuelle de continuité, identifiable dans les manuscrits mais escamotée dans

¹⁵ Hugo, *la poésie contre le maintien de l'ordre*, p. 140.

l'imprimé fait « obstacle à une pensée du rythme et du discours » et, « pour la poétique et pour le poème, ce n'est pas par rapport à la langue mais comme discours qu'il y a à considérer cet usage de Hugo¹⁶ ».

Dans un chapitre précédent du livre, Henri Meschonnic a présenté : « Ce que Hugo appelle « langue » » où il a mis « langue » entre guillemets car, pour lui, « *langue* chez Hugo vaut fonctionnellement [...] *discours*¹⁷ » (p.73) « le collectif de tous les discours caractérisés d'une littérature » (p. 73). Mais HENRI MESCHONNIC montre qu'Hugo ne confond pas la littérature comme discours avec la « langue-langue » et son système grammatical, syntaxique, etc., distinct d'un autre « langue-langue », mais qu'elle est pour lui une action sur la langue en soit « qui la forme et la transforme » (p.75) et « c'est cette interaction qu'Hugo appelle *langue* ». (p.75). Et c'est bien ce qu'HENRI MESCHONNIC a pu observer dans les manuscrits, une action de l'écrivain qui crée du discours, qui crée ce degré de langage autre, qui est peut-être ce qu'Hugo appelait « l'énigme de l'écrivain » et qu'Henri Meschonnic décrit comme « pratique spécifique d'un sujet de l'écriture, sa *manière d'écrire* ». Manière qui, avant de donner un produit, est une activité. Et on a bien compris que l'analyse du produit est une chose, celle de l'activité tout à fait autre chose. Ainsi, le produit, c'est-à-dire l'imprimé qui « avec ses habitudes réalise et perpétue non seulement un mode de ponctuation mais, à travers lui, cette régie d'une pensée du langage dont la banalisation masque le caractère fossile [...] et « fait obstacle à une pensée du rythme et du discours¹⁸ ».

Henri Meschonnic conclut que l'édition a traité le manuscrit sur « le mode vestimentaire, comme une tenue d'intérieur. Le poète chez lui est en minuscules. On lui met ses majuscules pour sortir et être présentable dans le monde¹⁹ ».

¹⁶ *Ibid.*,

¹⁷ *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, p. 73.

¹⁸ *Ibid.*, p.140.

¹⁹ *Ibid.*, p.141.

Références

Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale 1, 2*. Paris, Gallimard, 1976.

Biasi, Pierre-Marc de. *Génétique des textes*. Paris, CNRS, 2011.

Dessons, Gérard, Meschonnic, Henri. *Traité du rythme des vers et des proses*. Paris, Nathan/VUEF, 2003.

Didier, Béatrice, Neefs, Jacques (éd.). *Hugo, de l'écrit au livre*. Paris, PUV, 1988.

Meschonnic, Henri. *Critique du Rythme*. Paris, Verdier, 1982

_____. *Hugo, la poésie contre la maintient de l'ordre*. Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.

_____. *Spinoza, Poème de la pensée*. Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.