Études de Genèse

Author(s): Gustave Rudler

Source: *The Modern Language Review*, Vol. 12, No. 2 (Apr., 1917), pp. 169-176

Published by: [Modern Humanities Research Association](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3714123>

Accessed: 10/06/2014 11:54

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Modern Humanities Research Association is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *The Modern Language Review*.

<http://www.jstor.org>

ÉTUDES DE GENÈSE.

La critique se borne en général à considérer l'œuvre d'art sous sa forme définitive, imprimée, et elle a les meilleures raisons de s'en tenir là ; car cette forme est la plupart du temps la seule qui existe, elle représente l'effort extrême de l'écrivain vers la perfection, et c'est d'elle que le public tire son instruction et son plaisir.

Mais en général aussi l'œuvre d'art est l'aboutissement d'un long travail mental. Elle a dû passer par bien des indécisions, bien des tâtonnements, bien des corrections, avant de parvenir à sa forme définitive.

Depuis un certain temps, la critique à tendances scientifiques s'est préoccupée de ce travail d'incubation. Elle a compris tout ce que l'intelligence des œuvres et des talents pouvait en recevoir de lumières nouvelles. Le caractère et l'avenir des enfants se déterminent pour une large part dans la vie utérine ; de même, tout le caractère, sinon toute la fortune des livres, se décide dans la vie cérébrale.

Les études de genèse supposent à peu près nécessairement deux moyens de méthode principaux. Le premier est la connaissance des sources. La recherche des sources a pour objet de retrouver les matériaux qu'a élaborés l'imagination de l'écrivain. Les études de genèse, qui commencent où elle finit, se proposent de retrouver les lois du mécanisme ou du chimisme mental qui ont présidé à cette élaboration, ainsi que les voies et étapes qu'elle a suivies. Le second est le dépouillement des manuscrits, dont les variantes représentent précisément ces voies et étapes. Par malheur le manuscrit est souvent très près de la forme finale, et déçoit ; ce qu'il faudrait, c'est la série des brouillons aboutissant à ce qu'on nomme communément le manuscrit, et les écrivains sont plutôt portés à détruire ces témoins de leurs hésitations qu'à les conserver.

Je donnerai une idée sommaire des procédés et des avantages de ces études par une pièce de Hugo, choisie à dessein très simple, et que j'extraits de *L'Année Terrible*, Novembre¹.

¹ L'année terrible, c'est l'année de la guerre franco-allemande (1870-1871).

Du haut de la muraille de Paris, à la nuit tombante.

L'occident était blanc, l'orient était noir,
Comme si quelque bras sorti des ossuaires
Dressait un catafalque aux colonnes du soir,
Et sur le firmament déployait deux suaires.

Et la nuit se fermait ainsi qu'une prison.
L'oiseau mêlait sa plainte au frisson de la plante.
J'allais. Quand je levai mes yeux vers l'horizon,
Le couchant n'était plus qu'une lame sanglante.

Cela faisait penser à quelque grand duel
D'un monstre contre un dieu, tous deux de même taille ;
Et l'on eût dit l'épée effrayante du ciel
Rouge et tombée à terre après une bataille.

Le manuscrit ne donne que deux variantes, qui ne sont ni l'une ni l'autre très révélatrices. L'une, au vers 5, n'est qu'un mouvement de style : *La nuit se refermait*. L'autre, qui porte sur le titre, précise les conditions de la naissance du poème dans l'esprit de Hugo : *En errant sur les murs de Paris, à la nuit tombante*.

Les sources sont la nature, et une idée que Hugo y porte : l'idée de guerre. Le poème est un effet de soleil couchant, vu des fortifications de Paris assiégé.

Il est né à peu près sûrement de sa métaphore finale ; c'est à dire que Hugo n'a jugé qu'il valait la peine de l'écrire que quand il a été en possession de sa métaphore. Il a dû exister un état des brouillons, écrits ou mentaux, où seuls des morceaux du 11^e et du 12^e vers existaient, sous une forme aussi rudimentaire qu'on voudra. Mais la métaphore de l'épée était trouvée.

D'où est-elle née elle-même ? D'une sensation, de couleur et de forme, fécondée par une idée. La sensation de bande rouge à l'horizon ; l'idée de guerre.

Nombreuses seront sans doute les pièces de Hugo dont la naissance sera due au même procédé, volontaire ou instinctif ; et nous pourrions dire que la fécondation de la sensation par l'idée est une des lois de l'imagination de Hugo, l'une des conditions nécessaires chez lui à la création poétique.

Qu'on lise par exemple dans les *Contemplations* l'admirable pièce intitulée *Religio*, dans laquelle Hugo compare la lune à l'hostie de l'officiant à l'élévation ; ou encore, dans les *Châtiments* (VII, 5), la pièce plus mêlée qui commence par : *C'était en juin, j'étais à Bruxelles*, où il compare la lune à une tête sanglante roulant dans les cieux, on se rendra compte que ces deux pièces ont été écrites pour leur métaphore finale, qui n'est qu'une sensation idéalisée ; plus exactement en sont nées.

Une fois la métaphore finale trouvée, la mise en œuvre, la construction du poème a commencé. Hugo a pu faire l'inventaire de sa promenade, puisqu'il semble la raconter dans l'ordre réel, historique, et passer au crible la matière poétique qu'elle lui offrait.

Il a d'abord trouvé deux sensations, de pure couleur, celles-ci, dont il a fait son premier vers, tôt ou tard.

On pourrait supposer aussi que ces sensations ont dès l'abord frappé suffisamment son imagination pour la mettre en branle, et qu'il a travaillé sur cette première donnée, sans attendre que le paysage lui fournit sa métaphore finale. Ce n'est pas impossible ; mais ce n'est pas probable.

En tout cas, cette sensation de blanc et noir qui est l'origine de la strophe, Hugo ne l'a peut-être jamais ressentie ; elle est suspecte.

Sans doute les ciels d'hiver—rien bien entendu ne nous assure que cette pièce est spécialement de novembre—offrent de ces contrastes violents. Mais nous connaissons aussi par les dessins et les poèmes de Hugo¹ son habitude mentale invétérée, qui dépend à l'origine d'une sensibilité particulière de l'œil, de voir les choses par oppositions tranchées, et de décomposer le gris, par exemple, en blanc et noir. Nous pouvons être ici en présence d'un arrangement de cet ordre. Le ciel a pu n'être que plus clair à l'occident et plus sombre à l'orient, et Hugo a pu forcer les tons, sous l'influence de l'idée de guerre et de mort ; les deux nappes du ciel ont dû se prêter, plus ou moins, à une comparaison avec deux suaires, et la comparaison une fois trouvée a réagi sur les teintes du ciel dans l'imagination de Hugo. Ce qui nous paraissait une sensation pourrait bien n'être qu'une sensation déjà interprétée et recrée par une idée.

C'est ainsi que dans les deux pièces auxquelles j'ai renvoyé plus haut, Hugo nous donne la lune pour blanche dans la première, et pour rouge dans la seconde. Il se peut qu'il ne l'ait vue ni blanche ni rouge ; la nature ne se plie pas ainsi à la pensée. C'est l'idée du poète au contraire, qui soit immédiatement, soit après coup, a peut-être recoloré ses sensations ; le poète est un halluciné, instinctif ou réfléchi ; et ce que nous prenons pour du génie n'est parfois que de l'art.

Ici encore, par conséquent, nous constatons ou soupçonnons la réaction de l'idée sur la sensation. Le rapport des deux termes peut varier de nature ou d'intimité ; l'idée peut organiser, interpréter, créer même la sensation ; mais le procédé général demeure. En bien des cas,

¹ Cf. Huguet, *La couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de V. Hugo*, et le *V. Hugo* de Mabilleau.

les sensations resteraient dans le chaos des innombrables impressions laissées inemployées par les poètes, sans la présence de l'élément intellectuel qui leur fournit le principe d'organisation nécessaire.

Le poème peut alors s'organiser spontanément, immédiatement, en vertu du mécanisme naturel ou acquis fixé par le poète; ou bien il faudra des heures, des jours ou des semaines pour que du rapprochement des sensations emmagasinées et de l'idée organisatrice l'étincelle jaillisse et le poème naisse.

On pourrait aller plus loin, et par exemple, pour notre poème, supposer que la promenade n'a jamais eu lieu, et que Hugo a interprété, en fonction de l'idée de guerre, d'anciennes sensations de coucher de soleil parfaitement banales en soi. On pourrait supposer encore que les trois sensations du poème ne sont nullement contemporaines; que Hugo a rapporté des pièces disparates pour en construire sa pièce. Mais notre poème étant d'une parfaite cohérence, on ne voit ici ni la raison ni l'avantage d'un scepticisme aussi radical.

On conçoit pourtant qu'il importerait à l'intelligence de Hugo, de son génie et de son art, de pouvoir résoudre ces différents petits problèmes.

Enfin, Hugo trouvait encore dans sa mémoire, comme éléments matériels, primitifs (à moins toujours qu'il ne les ait inventés), la tombée de la nuit (v. 5), la marche tête basse qui suggère si nettement son attitude favorite de songeur (v. 7), et comme sensation complémentaire, mais c'est peu probable, ses impressions du v. 6.

Voilà à quoi se réduit la matière du poème; tout le reste est affaire de mise en œuvre, et l'on en peut suivre assez clairement l'agencement.

*
* *

Parti des vers 11 et 12, c'est une question insoluble de savoir si Hugo a d'abord écrit sa troisième strophe, ou s'il a passé directement à la première strophe (je pencherais pour cette hypothèse), ou enfin s'il a ébauché la seconde. Il est naturellement possible qu'il les ait poussées toutes trois de front, par fragments. Mais la genèse de chaque strophe, prise sous sa forme actuelle, n'offre pas d'obscurité.

Strophe I.—Le premier vers—chose rare—a été écrit le premier. Mais de ce vers au second, il n'y a évidemment aucun lien sensible ni intelligible. Pour retrouver la suite des images et des idées, il faut passer du 1^{er} au 4^e.

Comme je l'ai dit, les deux nappes du ciel, l'une blanche (claire), l'autre noire (sombre), ont évoqué à l'imagination de Hugo, par l'inter-

médiaire des idées de guerre et de mort, deux *suaires*, et la comparaison une fois découverte a pu réagir sur la sensation.

Du 4^e vers au second, nulle suite non plus. Le développement s'est fait par les rimes; *suaires* a entraîné *ossuaires*. C'est une fatalité inhérente à la poésie française, et un procédé spécialement cher à Hugo¹.

Puis *ossuaires* a, plus ou moins vite, amené le *bras* (vu ou pensé d'abord comme un *os*), par application insistante de l'imagination et de l'œil sur le tas d'ossements, ou en réveillant soit une sensation personnelle que Hugo avait rapportée des 'charniers' de Bretagne, soit le souvenir de quelque dessin; on sait que Hugo avait un goût très prononcé du macabre, et l'amour de la ligne nette.

Il fallait que ce bras fît quelque chose. Il a, plus ou moins vite, dressé un catafalque, ce qui rentre bien dans le fantastique de la strophe.

Restait un trou de quatre syllabes à remplir; car en écrivant *noir* au v. 1, Hugo avait automatiquement pensé *soir* au v. 3; c'est une de ses rimes les plus odieusement fréquentes. Il est probable qu'autour du catafalque Hugo a vu les colonnes du temple; mais comme le mot *soir* était là au bout du vers qui guettait, les colonnes du temple sont devenues les colonnes du soir (peut-être les colonnes d'Hercule, qui sont au couchant, ont-elles fait passer cette expression insolite); d'architecturale l'image est devenue naturelle, et la fin du 3^e vers nous a ramenés au paysage qui remplit les vers 1 et 3. Tout cela se développe logiquement, par contiguïté d'objets dans l'espace et analogie de sujets.

Strophe II.—Selon toute apparence, elle a été écrite la dernière, et doit en partie son existence à un juste sentiment des proportions; en deux strophes, le poème eût été étrié; en trois strophes, il est parfait d'équilibre.

En outre, Hugo a dû surtout sentir la nécessité de préparer sa métaphore finale, dont la première strophe était vraiment trop éloignée par le sujet pour y conduire sans heurt ou sans incohérence et pour la faire valoir.

L'élément essentiel, générateur de la strophe en est donc les deux mots finaux. Mais ils sont eux-mêmes une sensation métaphorisée par l'idée: ce qui était au ciel une bande rouge est devenu une lame sanglante.

Il paraît d'ailleurs certain que cette sensation de bande rouge est

¹ Cf. Duval, *Dictionnaire des métaphores de Hugo*. Aux exemples qu'il donne de *Suaires-ossuaires* (ou vice-versa) on pourrait en ajouter beaucoup d'autres.

chronologiquement antérieure à la métaphore de l'épée; peut-être en est-il de même de la métaphore de la lame sanglante, dont la métaphore de l'épée n'aurait alors été que le développement. Mais c'est douteux; il n'est pas nécessaire de supposer que la métaphore finale a passé par ce stade intermédiaire.

Voilà donc toute une série de mots que Hugo nous présente en quelque sorte au second stade (logique ou historique) de leur existence: peut-être *blanc* et *noir*, mais *bras*, *plainte*, *frisson*, *lame*, *sanglante*, *épée*. Cela a tout l'air d'un procédé.

Procédé aussi, cette manière de garder pour la fin les éléments substantiels et primitifs, donc saisissants, de la pensée. Ici Hugo voisine avec Boileau, qui faisait son second vers le premier, et dont il appréciait le style. Mais la strophe permet une ampleur et une souplesse que ne comporte pas l'alexandrin.

Du vers 4, Hugo est probablement passé au vers 3. Puis les rimes ont joué. *Horizon* a commandé *prison*; *prison*, *se fermait*; *se fermait*, *la nuit*; ou bien la rime étant donnée, le vers a jailli d'un bloc. Car je décris les étapes logiques de la genèse; mais Hugo a pu brûler les étapes avec la rapidité du génie ou d'une longue habitude.

Il manquait une rime à *sanglante*. Ici on peut imaginer que Hugo a hésité davantage; le développement paraît d'un automatisme moins nécessaire. Enfin, d'une manière ou de l'autre, le 3^e vers avec sa rime *plante* est venu, soit que Hugo le tint en réserve et attendît l'occasion de le placer bellement, soit qu'avec un sens admirable de la composition, il ait utilisé ou pressenti et inventé, mais en tout cas interprété par l'idée les sensations d'ouïe complémentaires de sa promenade: le chant des oiseaux à l'heure ingrate du crépuscule, qui devient une plainte; l'agitation des herbes couchées par le vent du soir dans le fossé des fortifications, qui devient un frisson. Placé là comme en parenthèse, et peut-être parasite, ce vers n'en est pas moins le plus profondément mystérieux, poétique, pathétique et musical du poème, celui qui établit entre la nature et l'âme du poète les harmonies les plus fines et les moins attendues; là est le génie.

Strophe III.—Hugo avait dès l'origine, sous une forme quelconque, ses deux derniers vers; il a surtout travaillé son rejet et l'épithète *effrayante* n'est qu'une cheville, mais bonne, destinée à le rendre possible.

Puis, une fois de plus, les rimes ont joué. *Bataille* a amené *tous deux de même taille*, qui n'est que du médiocre remplissage. *Ciel* a provoqué *duel*; mais ici une logique rigoureuse et la philosophie

générale de Hugo ont soutenu la rime. D'une part, le ciel n'ayant pas d'épée, Hugo a été amené à y placer un dieu ; d'autre part la large explication intellectuelle que ces deux vers visent à donner du paysage, dérive du manichéisme bien connu du poète ; le monstre c'est le mal ; le dieu c'est le bien. Il est à noter que ce manichéisme est l'expression philosophique de la disposition sensorielle spéciale à voir par couleurs opposées, comme l'antithèse, chère à Hugo, en est la face intellectuelle.

Deux autres éléments paraissent être intervenus dans l'élaboration de ces deux vers ; le patriotisme du poète (le monstre ce seraient les Allemands, le dieu les Français ?), et le souvenir de quelque légende païenne ou chrétienne réalisée en dessins : les titans et Zeus, le dragon et Saint-Michel, etc.

Ainsi finit le poème.

Assez nombreuses sont les pièces de Hugo dont on peut suivre ainsi le développement depuis l'obscurité des limbes jusqu'à la pleine lumière de l'être. Notre étude a reconnu des procédés qui, s'ils se généralisent, devront s'appeler des lois. Sur le jeu des sensations, le rapport des sensations et des idées, la naissance et le rôle des métaphores, l'élaboration du langage, elle a jeté une lumière que d'autres poèmes pourront compliquer et nuancer encore. Elle éclaire assez vivement les procédés très curieux de la composition chez Hugo ; elle permet de sonder avec une certaine sûreté les mystères de son art, et de l'art.

Multipliées raisonnablement sur des pièces de caractères différents, des analyses de ce genre permettront de comprendre le mécanisme mental de Hugo, de saisir et de classer les lois de sa vision, de son imagination, de son intelligence et de sa faculté constructrice¹.

Ce mécanisme a pu et dû varier. Était-il en 1829 (*Orientales*) ce qu'il est devenu en 1857 (*Contemplations*) ? L'exil, la mer, la hantise de l'au-delà l'ont prodigieusement enrichi : l'ont-ils modifié ? Il se peut que des procédés nouveaux aient alors apparus. Inversement, quelques-uns de ces procédés ont disparu avec la vieillesse du poète. La sensation s'est appauvrie, son interprétation par l'idée a perdu de sa justesse toute classique et de son originalité, la métaphore s'est raréfiée, et nous avons eu les interminables tirades abstraites de l'Ane ou du Pape.

Les études de genèse fournissent donc un moyen pénétrant, précis et solide, d'écrire l'histoire du mécanisme mental d'un grand poète.

¹ Émile Hennequin en a essayé une définition dans sa *Critique scientifique*. Il serait curieux de la reprendre et de la vérifier par d'autres moyens.

Elles ne s'appliquent pas seulement à des pièces courtes ; elles valent aussi bien, avec un succès inégal, pour toute œuvre quelle qu'elle soit, une pièce de théâtre, un traité moral ou politique etc. Mais elles conviennent surtout aux œuvres d'art, et à la poésie.

Souvent elles sont absolument stériles, en particulier avec les artistes de type classique, qui travaillent à effacer les traces de leur travail. Mais il faut toujours les essayer, ne serait-ce que pour s'assurer qu'elles ne conduisent à rien.

Il serait dangereux d'en abuser ; mais il faut être capable d'en user, avec la prudence requise.

Elles répondent à la curiosité du comment et du pourquoi, qui est à la base de toute science.

Elles dépassent le point de vue linnéen de la description, ou de l'histoire naturelle des esprits telle que Sainte-Beuve encore l'entendait. Elles se rapprochent, dans la mesure où la critique le comporte, des méthodes biologiques, et permettent d'observer directement, jusqu'à un certain point, l'activité vivante de l'esprit et ses procédés de création.

Après tout la création artistique, comme toute création au monde, obéit à des lois. L'un des objets de la critique, et non des moindres, serait assurément d'atteindre ces lois, et l'on ne voit pas qu'on doive se refuser aucun moyen de les saisir.

GUSTAVE RUDLER.

LONDRES.