

« Écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique »
(*Les Contemplations*, III, 21)¹

Romain VIGNEST

La musique est dans tout. Un hymne sort du monde.
Rumeur de la galère aux flancs lavés par l'onde,
Bruits des villes, pitié de la sœur pour la sœur,
Passion des amants jeunes et beaux, douceur
Des vieux époux usés ensemble par la vie,
Fanfare de la plaine émaillée et ravie,
Mots échangés le soir sur les seuils fraternels,
Sombre tressaillement des chênes éternels,
Vous êtes l'harmonie et la musique même !
Vous êtes les soupirs qui font le chant suprême !
Pour notre âme, les jours, la vie et les saisons,
Les songes de nos cœurs, les plis des horizons,
L'aube et ses pleurs, le soir et ses grands incendies,
Flottent dans un réseau de vagues mélodies.
Une voix dans les champs nous parle, une autre voix
Dit à l'homme autre chose et chante dans les bois.
Par moment, un troupeau bêle, une cloche tinte.
Quand par l'ombre, la nuit, la colline est atteinte,
De toutes parts on voit danser et resplendir,
Dans le ciel étoilé du zénith au nadir,
Dans la voix des oiseaux, dans le cri des cigales,
Le groupe éblouissant des notes inégales.
Toujours avec notre âme un doux bruit s'accoupla ;
La nature nous dit : Chante ! Et c'est pour cela
Qu'un statuaire ancien sculpta sur cette pierre
Un pâtre sur sa flûte abaissant sa paupière.

Les *mages romantiques*² ont renoué avec la tradition, du poète visionnaire ou prophète, délaissée après la Renaissance. Encore cette ambition se conçoit-elle différemment selon l'idée que chaque poète se fait de la divinité. Si le dieu d'Alfred de Vigny³ est radicalement transcendant et sa poésie celle de l'« esprit pur », celui de Victor Hugo, « moi latent de l'univers patent⁴ », est à la fois transcendant et immanent, et c'est dans la contemplation des êtres que le visionnaire le saisit. Cette conception, d'origine médio-platonicienne, est celle de Virgile : *Louis omnia plena*⁵. On ne

1. Première parution dans *Études franco-anciennes* n°153 (mars 2015).

2. Paul BÉNICHOU, *Les Mages romantiques*, NRF Gallimard, 1988.

3. Voyez l'explication d'un extrait de *La Maison du berger* dans le numéro 148 de notre *Revue* (décembre 2013), p. 29.

4. La formule est dans *William Shakespeare* (I, 2, 1).

5. *Bucoliques*, III, : « Tout est plein de Jupiter. » Virgile précise sa conception du divin dans la quatrième *Géorgique* (vers 221-227), à propos des abeilles, et, bien sûr, dans le discours d'Anchise, au chant VI de l'*Énéide* (vers 724-751).

saurait s'étonner dès lors de l'omniprésence du Mantouan dans *Les Contemplations*, qui à proprement dire superposent les parcours initiatiques des deux poètes⁶. Juste avant la catabase ouverte par « *Pauca meae* » et la mort de Léopoldine, le livre III, qui s'achèvera sur « *Magnitudo parvi* », est celui de l'apothéose du pâtre, le stade ultime de la poésie bucolique, qu'il faudra ensuite dépasser mais qui est le point de départ obligé de l'expérience visionnaire. Aux deux tiers du livre, « Écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique » reprend l'idée pythagoricienne que « la musique est dans tout » ; il revient au poète de faire entendre et d'accorder les âmes particulières, et de révéler ainsi, en leur concert, l'*anima mundi*. L'étude de cette harmonie cosmique nous amènera ainsi à considérer la fonction du poète et de la poésie.

Le poème se fait l'écho de l'« hymne qui sort du monde », lequel se compose des voix d'êtres de toutes natures, des « chênes » à la « plaine », de la « galère » à « l'aube », des « amants » aux « villes »... L'étude du lexique employé pour désigner ces voix est très révélatrice de l'universalité de ce « chant suprême ». Certains termes, comme la « fanfare » et les « mélodies », ou d'autres plus ambivalents, comme les « soupirs » et la « voix » ou la « cloche » qui « tinte », appartiennent naturellement au vocabulaire de la musique, tandis que d'autres, qui n'ont pas cette noblesse musicologique, les mots « rumeur », « bruits », « tressaillement », « pleurs », « cris », sont cependant placés sur le même plan et élevés ainsi à la dignité musicale. Non seulement nulle voix n'est exclue du concert universel, mais aucune distinction, aucune hiérarchie n'existe entre elles : elles sont toutes nécessaires à la symphonie d'un monde ontologiquement égalitaire. On touche ici au fondement métaphysique du romantisme hugolien tel qu'il s'est exprimé sur le plan politique au début du recueil dans « Réponse à un acte d'accusation⁷ ».

C'est que tous les êtres sont unis par le réseau des correspondances, dont il faut rappeler l'origine orphique et l'importance fondamentale dans la pensée pythagoricienne. Ainsi la plaine est une « fanfare » parce qu'elle est « émaillée » de fleurs ; le « tressaillement des chênes », à la fois tactile et sonore, est qualifié de « sombre » ; la rosée matinale, que désignent les « pleurs » de l'aube et le soleil couchant composent de « vagues mélodies », à la rime avec « grands incendies ». Ces correspondances horizontales, sensibles, se conjuguent avec les analogies qui associent sensations et sentiments. La « pitié » et la « passion » prennent place dans la même énumération que les « bruits » et la « fanfare » ; le mot « soupirs » désigne par lui-même à la fois un son et l'expression du désir ou de la mélancolie, de même que les « pleurs », lesquels désignent en outre, métaphoriquement, la rosée du matin dans une seconde énumération qui les associe aux « jours » comme aux « songes ». Les correspondances atteignent à l'apothéose synesthésique et cosmique à partir du vers 18 : « on voit [...] resplendir / Dans le ciel étoilé [...] / Le groupe éblouissant des notes ». La voûte éthérée est une partition dont les étoiles sont les notes, et qu'interprètent « la voix des oiseaux » et le « cri des cigales ».

C'est que

Toujours avec notre âme un doux bruit s'accoupla.

Et chaque âme participe de l'âme universelle, dont elle est une parcelle. L'« hymne » qui « sort du monde » est donc la concrétion d'une cohésion, dont le mot « harmonie » dit la double nature : l'accord entre deux êtres et entre deux sons. Toutes ces voix, dans leur infinie diversité,

6. On pourra se référer à notre étude, *Victor Hugo et les poètes latins* (Classiques Garnier, 2011), notamment le chapitre 5, « Virgile et l'architecture des *Contemplations* ».

7. *Les Contemplations*, I, 7. On s'intéressera aussi à la première pièce du livre III, que sa position, son titre et sa teneur mettent en relation avec notre poème : « Écrit sur un exemplaire de la *Divina Commedia* ».

s'agglomèrent, se complètent et « font le chant suprême », qui lui-même est la concrétion de l'*anima mundi*. Cette cohésion, cette « harmonie » se retrouve d'ailleurs à un niveau microcosmique dans les sentiments que le poème traitait comme des sons : la « pitié de la soeur pour la soeur », la « passion des amants », la « douceur / Des vieux époux », les « mots échangés [...] sur les seuils fraternels ». Le « chant suprême » est un chant d'amour parce que les bruits accouplés aux âmes en s'accouplant entre eux les accouplent elles aussi. La réalisation du concert universel est donc la révélation, ou, pour mieux dire, l'actualisation de cette harmonie métaphysique, qu'il s'agit de retrouver. C'est là la tâche du poète.

Le poème constitue en effet une mise en abyme et une célébration de la poésie, de la poésie bucolique en particulier. Si ce poème évoque « le *chant* suprême », il en est lui-même un dans la mesure où, dans l'Antiquité, toute poésie est chantée et où d'ailleurs le mot *carmen*, en latin, désigne une pièce écrite en vers ; il est tout aussi bien un « hymne », un chant de célébration relevant du grand genre, comme les hymnes homériques ou ceux de Ronsard. Il s'achève en outre sur la figure du « pâtre » : le bas-relief évoqué est une allégorie de la poésie bucolique, dont la « flûte » est l'emblème. Et s'il est question d'« hymne », et non d'églogue, si c'est une « flûte », et non une lyre, qui répond à l'injonction de la nature et représente son chant, c'est bien que Hugo considère la poésie bucolique comme relevant du grand genre, qu'il en célèbre ici la grandeur visionnaire.

Car si le poète bucolique, chez Théocrite ou chez Virgile, est un pâtre — un chevrier — c'est qu'il est un homme mêlé à la nature. La flûte est elle-même emblématique de ce statut : Virgile la désigne par les mots *avena*, le tuyau de paille, ou *calamus*, le roseau⁸. Végétale, la flûte est pour ainsi dire l'instrument de musique de la nature et, modulée par le pâtre, elle en est l'organe, elle fait entendre sa voix. Précisément, dans les trois derniers vers du poème, en conclusion de l'évocation des multiples voix qui composent le chant du monde, c'est en réponse à l'injonction de la nature qui « nous dit : Chante ! », « qu'un statuaire ancien sculpta [...] un pâtre » : ce pâtre résume à lui seul le chant que la nature commande à tous les êtres d'elle issus et qui la composent. « Sur sa flûte abaissant sa paupière », il semble l'y voir tout entière et c'est bien l'« hymne qui sort du monde » qu'il interprète.

Latent, ce chant ne se fait donc entendre, cette harmonie ne se réalise que si le poète est là pour l'exhausser des choses. Ce sacerdoce procède de son art, de sa technique poétique. Des éléments extrêmement divers énumérés des vers 2 à 9, c'est ainsi l'alexandrin qui compose une harmonie à la fois quantitative et sonore ; si la profusion excède le vers, l'enjambement, aux vers 3 et 4, comme, plus loin, aux vers 15 et 16, sans la contraindre, la maintient cependant par sa cadence et par ses rimes dans la cohérence et l'unité du chant. La régularité du rythme, qui marque toujours la césure et presque toujours la rime, le choix général de la parataxe, le jeu des allitérations (par exemple en [v] et [z] au vers 4) et, plus largement, la prédominance des sifflantes, chuintantes, nasales... confèrent au poème une fluidité toute mélodique. C'est encore l'art du poète, celui de la métaphore, par exemple avec « l'aube et ses pleurs », ou sa science des mots et de leur usage, comme avec « rumeur », tressaillement », « soupir », qui exprime les correspondances et les analogies. C'est enfin et surtout son art de la composition qui tisse toutes ces figures en un κόσμος aux sens à la fois de parure et d'univers ordonné, au sens premier et général d'ordre tout simplement.

L'idée de l'immanence divine commande donc chez Hugo, comme chez Virgile, celle de l'unité harmonique du cosmos et de la fonction activatrice du poète. Aussi la révélation visionnaire

8. Dès les premiers vers des *Bucoliques* : par exemple I, 2 et 10.

est elle-même immanente au poème : il est de même nature que le « chant suprême » et l'harmonie qu'il donne à entendre est celle même de l'*anima mundi*. C'est pourquoi Hugo, dans un texte comme *Utilité du beau*, affirme, en prenant l'exemple des *Odes* d'Horace et de l'apothéose de César dans la première *Géorgique*, que la beauté élève toujours l'âme, quand bien même l'inspiration ou le propos en serait vil. Mais si tous ont cette vocation microcosmique, la poésie, art du Verbe, est au-dessus des autres arts, qu'elle concentre : musicale, l'inscription qu'est « Écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique » contient en outre le bas-relief absent, elle fait aussi, sous forme d'hypotyposes, une peinture du monde. La poésie est, pour le mage hugolien, la voie privilégiée de la contemplation.