

« Elle était déchaussée... » (Victor Hugo, *Les Contemplations*, I, XXI)  
Esquisse d'une analyse poétique

Marc DOMINICY  
Laboratoire de Linguistique Textuelle et de Pragmatique Cognitive  
Université Libre de Bruxelles

Elle était déchaussée, elle était décoiffée,  
Assise les pieds nus, parmi les joncs penchants ;  
Moi qui passais par là, je crus voir une fée,  
Et je lui dis : Veux-tu t'en venir dans les champs ?

Elle me regarda de ce regard suprême  
Qui reste à la beauté quand nous en triomphons,  
Et je lui dis : Veux-tu, c'est le mois où l'on aime,  
Veux-tu nous en aller sous les arbres profonds ?

Elle essuya ses pieds à l'herbe de la rive ;  
Elle me regarda pour la seconde fois,  
Et la belle folâtre alors devint pensive.  
Oh ! comme les oiseaux chantaient au fond des bois !

Comme l'eau caressait doucement le rivage !  
Je vis venir à moi, dans les grands roseaux verts,  
La belle fille heureuse, effarée et sauvage,  
Ses cheveux dans ses yeux, et riant au travers.

**2** Manuscrit : *parmi les joncs* est une surcharge ; la première rédaction avant le mot *penchants* a été noyée sous la biffure d'encre.

**4** La première édition a une virgule après *champs*. La deuxième édition a mis un point d'interrogation.

**16** Manuscrit : Ses cheveux dans *les* yeux, et riant [à] travers.

Le texte dont je vais traiter ici figure, aux yeux de nombreux lecteurs, parmi les poèmes les plus singuliers et les plus attachants que nous ait laissés Victor Hugo<sup>1</sup>. Je crois, pour ma part, que l'attrait qu'il exerce tient, en partie, à deux isomorphismes qui émergeront de manière de plus en plus évidente au cours de l'analyse. En ce sens, la pièce I, XXI des *Contemplations* constitue un cas privilégié, où des structurations relativement simples concourent à des effets sémantiques dépourvus de véritables tensions. Pareilles coïncidences de niveaux semblent rares dans la grande poésie – pour autant que les études dont nous disposons offrent une image fidèle des divers comportements créateurs.

Le poème se compose de 4 strophes à rimes croisées, du type aBaB. Selon les critères traditionnels<sup>2</sup>, les rimes des strophes extrêmes sont toutes riches ; au contraire, seul le couple *6triomphons* ~ *7profonds* fournit une rime riche au sein des strophes intérieures. Les rimes des strophes extrêmes sont toutes vocaliques (I) ou toutes consonantiques (IV), tandis que les deux classes alternent, corrélées à l'opposition masculin-féminin, dans les strophes intérieures. Il est peu probable, cependant, que ces éléments structuraux pèsent beaucoup face à l'extraordinaire surcodage phonémique qui affecte l'ensemble des rimes. Cinq phonèmes consonantiques, à savoir les continues graves /f,v/, les continues compactes /ʃ,ʒ/ et la liquide /r/, réapparaissent systématiquement en syllabe rimante ou féminine. Seuls font exception *7aime* et *12bois*, encore que le second mot contienne les graves /b/ et /w/, entrant ainsi dans un parallélisme étroit avec *10fois*. Par ailleurs, certains phonèmes d'attaque tendent, suivant un procédé qui sera codifié par les Unanimistes (cf. Vanderhoeft 1989), à se déplacer d'une syllabe vers la gauche dans des positions métriquement similaires : à *9rive* répond *13rivage* ; à *11-sive* répond *15sauvage*. Les voyelles qui constituent les centres de rime dessinent une structure croisée :

/e/	/ã/	/ɛ/	/õ/	
oral	nasal	oral	nasal	(I, II)

puis embrassée :

/i/	/a/	/ɛ/	
(non compact)	(compact)	(non compact)	(III,IV)

Cette succession croisé-embrassé s'imposera, au terme de notre étude, comme l'une des dominantes du poème.

Les seize vers sont des alexandrins 6+6 (cf. Cornulier 1982) où le rythme épouse presque toujours le mètre. Au vers 4 comme au vers 7, un rythme 4/8 provoque une tension que la reprise

amplifiée du vers 8 vient rapidement résoudre (l'incise *7c'est le mois où l'on aime* efface tout effet d'enjambement). Dans les vers 12 et 13, le rythme 6/6 se voit concurrencé par d'autres segmentations : 1/11 ou 8/4 pour 12 ; 3/3/3/3 pour 13. Fait remarquable, la distribution de ces conflits potentiels entre rythme et mètre renforce d'emblée la dominante croisé-embrassé<sup>3</sup>.

Les relevés de phonèmes permettent de dégager deux séries de parallélismes. Les premiers demeurent indépendants de la coupe ou du rythme interne au vers. Ils viennent renforcer certaines caractéristiques de la rime (/ʒ...ʃ/ en 2, /*ɔ̃dɔfwa...fɔ̃dɛbwa*/ en 10 et 12) ou mettent en évidence un déséquilibre flagrant dans l'emploi des voyelles : si les strophes I et II ne renferment que 2 /o/ et 1 /ɔ/, les strophes III et IV en totalisent 12 occurrences, dont la moitié au sein des vers 12 et 13 (l'interjection *Oh !* fonctionnant comme indice de ce trait structural)<sup>4</sup>. Les parallélismes liés au mètre ou au rythme sont plus complexes. On observe, tout d'abord, une nette domination des phonèmes nasals, surtout vocaliques, dans les seconds hémistiches : 30 occurrences, dont 21 voyelles, contre 11 occurrences, dont 2 voyelles (*8en, 16dans*), au sein des premiers hémistiches. Il y a 7 premiers hémistiches sans phonèmes nasals (1,4,6,7,9,11,15) ; 3 seconds hémistiches seulement (1, 9,15) partagent la même propriété. Ces disparités globales s'accroissent dans les strophes I et II (20 phonèmes nasals, dont 12 voyelles, contre 5, avec 1 voyelle), du fait, entre autres choses, que 3 rimes sur 4 comportent le trait /nasal/<sup>5</sup>. Les contrastes entre hémistiches se concentrent surtout au début du poème (vers 2,4,6,7 : *...joncs penchants ~...dans les champs, ...trionphons ~...l'on aime*), pour devenir plus discrets en strophe III (vers 10,11,12) et se dissiper pratiquement en strophe IV. Ce glissement semble aller de pair avec l'importance croissante des voisées /v,ʒ/ et de la liquide /r/ au sein de la rime ; on notera également le rôle unificateur de /r/ dans les seconds hémistiches des vers 14 et 16<sup>6</sup>. Si nous examinons maintenant les voyelles à l'hémistiche, nous constatons que seuls les vers 1 et 10 renferment une rime phonologique pauvre entre syllabes sixième et douzième. Ce phénomène est masqué en 10 par les contraintes orthographiques qui pèsent sur la rime classique. Il est, au contraire, appuyé en 1 par l'identité quasi totale, à une syllabe près des deux hémistiches ; il s'agit là d'un fait significatif (cf. Elwert 1965 : 111) dont nous aurons à rendre compte. Dans les strophes I et II, les voyelles à l'hémistiche forment un inventaire réduit (/e,y,a/), de même que leurs consonnes d'appui, toutes aiguës (/s,n,l,t,d/). Des récurrences internes, en 1 et 5 (*regarda...regard*), et des chiasmes phoniques (*2nus, parmi ~ 3par là, je crus, 4Veux-tu t'en ve-*) s'organisent autour de la césure. Dans les strophes III et IV, les voyelles à l'hémistiche appartiennent d'abord à l'inventaire initial

(vers 9,10,11, où /a/ ne doit pas être distingué de /ɑ/), avant de présenter une plus grande diversité : /o,ε,a,ø/. Deux regroupements de vers apparaissent de manière particulièrement évidente à ce niveau. En 12 et 13, les voyelles /o/ et /ε/ se distribuent dans les positions rythmiques signalées ci-dessus ;

12 :	o]	o]	ε]
	1	6	8
13 :	o]	ε]	
	3	6	

d'où un déplacement vers la gauche de la séquence /o...ε/ qui explique la singularité des voyelles à l'hémistiche de ces deux vers. En 15 et 16, /ø/ apparaît en positions troisième et sixième, avec le renfort d'une récurrence de /s/ et /z/ qui revivifie la liaison potentielle entre *yeux* et *et*<sup>7</sup>. Il en résulte qu'on peut attribuer un rythme 3/3/3/3 au dernier vers (cf. note 3), et remarquer ainsi qu'en strophe IV, la position neuvième comporte trois fois la nasale /ã/. L'ensemble de ces observations confirme que la phonologie segmentale et prosodique du poème bascule à la charnière des vers 11 et 12, c'est-à-dire juste avant que ne s'esquisse la figure embrassée des strophes III et IV.

L'emploi des catégories morphologiques et lexicales à la rime instaure un contraste assez net entre les deux parties du texte. Les strophes I et II obéissent à des principes simples : alternance singulier-pluriel pour les nombres, avec une association stable du pluriel et des rimes à voyelle nasale ; rimes modérément anti-grammaticales des types Adjectif-Verbe et Verbe-Adjectif en II (avec une disposition embrassée des catégories). En outre, les deux rimes de la strophe I sont syllabiquement inclusives, dans le même ordre<sup>8</sup>. Les strophes III et IV ne conservent que très fragmentairement ces facteurs d'organisation : certains vers pairs ont des rimes au pluriel (<sub>12</sub>*bois*, <sub>14</sub>*verts*) mais <sub>10</sub>*fois* et <sub>16</sub>*travers* sont des singuliers ; les rimes sont nominales, sans contraste clair entre adjectifs et substantifs ; *verts* est inclus syllabiquement dans *travers*.

Au plan syntaxique, la première partie exhibe de nouveau une structure croisée. Chaque strophe compte deux vers débutant par le même sujet grammatical *Elle*, suivis de deux vers, juxtaposés ou coordonnés aux premiers, où le sujet est le *Je* du poème. Chaque strophe se termine par une question de même structure (*Veux-tu* + Pronom clitique + *en* + *venir/aller* + Syntagme

prépositionnel de lieu du type Préposition + *les* + substantif...)<sup>9</sup>. Les variations introduites (la remontée de *Et je lui dis : Veux-tu* et les autres alternances déjà notées dans la phonologie des vers, dans les catégories à la rime et dans les constructions) ne suffisent pas à perturber – mais soulignent plutôt – cet ordonnancement. La strophe III simule la même organisation en reprenant deux fois le sujet *Elle* (cf. aussi *9pieds*, *10Elle me regarda*) et en réutilisant la conjonction *Et* en tête du vers 11 ; de plus, le point d'exclamation final semble répondre aux points d'interrogation de I et de II. Mais la frontière syntaxique majeure se place entre 11 et 12 et, surtout, une structure embrassée se dégage des strophes III et IV considérées ensemble. En effet, IV se divise en deux groupes syntaxiques de 1 et 3 vers, dont le premier est exclamatif et s'apparie étroitement au vers 12. Nous obtenons ainsi un conflit doublement curieux entre la répartition en strophes et l'organisation syntaxique du texte : d'une part, la proposition en *Comme* du vers 13 pourrait fonctionner en tant que subordonnée temporelle si le point d'exclamation cédait la place à une virgule ; d'autre part, l'omission des vers 12 et 13 conférerait au poème l'allure d'un sonnet manqué.

Des conclusions similaires se laissent tirer au niveau discursif. En I et II, la succession « Elle-Moi » se répète de manière assez conventionnelle, et la strophe III paraît conduire à une simple saturation du procédé. Deux phénomènes viennent cependant tout bouleverser. En premier lieu, l'utilisation du sujet *11la belle folâtre* soulève des problèmes sémantico-pragmatiques assez délicats. En effet, un tel emploi d'une description définie coréférentielle à un antécédent pronominal se révèle généralement inacceptable :

??? Il est entré et le gendarme m'a parlé

sauf dans certains contextes, de type « qualificatif » ou « attributif », où les propriétés assignées au référent déterminent, au moins en partie, les conditions de vérité ou de félicité du message :

Il est entré et l'imbécile (qu'il est) m'a parlé

Il est entré et l'ami (en lui) m'a parlé

Dans le cas qui nous occupe, il suffit de remplacer *la belle folâtre* par *la belle fermière* pour que diminue nettement l'acceptabilité de la construction. Par contre, le contraste entre *belle folâtre* et *devint pensive* favorise, à coup sûr, le recours à la description définie ; comparer avec :

Il est entré et (alors) le gendarme est devenu un ange

D'autre part, les vers 12 et 13 brisent la thématique superficielle du poème, et isolent, par contrecoup, le groupe des trois derniers vers, où l'actant focalisé (« Elle ») n'est plus désigné par le sujet grammatical de la phrase.

Le moment est venu de relier le dispositif dégagé à une interprétation générale du poème. Pour ce faire, je voudrais soutenir que deux isomorphismes s’instaurent ici entre la forme et le contenu, déterminant en grande partie la signification érotique profonde qu’une lecture attentive permet de deviner.

Le premier de ces isomorphismes met en rapport les couples oral/nasal et découvert/couvert. On a souvent observé qu’en raison de leurs propriétés acoustiques, les voyelles nasales provoquent un effet perceptuel de « voile ». Or le texte contient plusieurs notations qui suggèrent que la femme est partiellement couverte par des éléments dispersés (<sub>2</sub>*parmi les joncs*, <sub>14</sub>*dans les grands roseaux*, <sub>16</sub>*au travers (de ses cheveux)*). En outre, deux autres syntagmes prépositionnels (<sub>8</sub>*sous les arbres profonds*, <sub>12</sub>*au fond des bois*), rapprochés par la récurrence du lexème « fond », renvoient à des lieux couverts propices à l’accomplissement de l’acte sexuel (cf. l’hémistiche <sub>6</sub>*quand nous en triomphons*, avec son accumulation de 4 voyelles nasales). Les 5 syntagmes prépositionnels cités terminent les seconds hémistiches de vers pairs où le pluriel morphologique (cf. plus haut) et/ou sémantique (<sub>2</sub>*parmi*, cf. Ruwet 1985 : 205-206 ; <sub>16</sub>*au travers*) s’allie à une dominance de la nasalité. Nous pouvons donc légitimement supposer que le trait /nasal/ se trouve associé au trait de contenu /couvert/, tandis que la pluralité marque la dispersion des éléments couvreurs. Une telle hypothèse remotive immédiatement <sub>4</sub>*dans les champs* : ce syntagme peut faire allusion, par exemple, aux gerbes qui, à la manière des joncs et des roseaux, couvrent imparfaitement le corps humain. Par ailleurs, le fait que chaque strophe se conclut sur un syntagme prépositionnel plein ou réduit (<sub>16</sub>*au travers*) acquiert ainsi une véritable résonance. En vertu du contraste phonologique entre la nasalité des seconds hémistiches et l’oralité des premiers, le trait /oral/ tend à s’associer au trait de contenu /découvert/, lequel se réalise dans les notations <sub>2</sub>*les pieds nus*, <sub>9</sub>*ses pieds*. On peut comprendre, par là, pourquoi Hugo a délibérément choisi de faire rimer *déchaussée* et *décoiffée*. Malgré leur similitude morphologique, les deux mots installent, dès le premier vers, l’opposition découvert/couvert : la femme déchaussée a les pieds *découverts* ; mais si elle est décoiffée, ses cheveux *couvrent* son visage et ses yeux. La différence sémantique peut dès lors contrebalancer l’extrême ressemblance formelle. Quant à l’ambivalence du regard, tantôt découvert et tantôt couvert, elle est confirmée par plusieurs indices : la notation du dernier vers, bien sûr, mais aussi l’occurrence répétée du lexème « regard » (5,10). Si nous alignons le couple *regarda~regard* sur le couple *déchaussée~décoiffée*, nous distinguerons le regard découvert, nu, du premier hémistiche, et le

regard couvert, voilé, du second hémistiché. Par le même effet de polarité, <sup>11</sup>*folâtre* et <sup>15</sup>*heureuse* viendront s'associer au terme /découvert/, tandis qu'au terme /couvert/ s'associeront <sup>11</sup>*pensive*, <sup>15</sup>*effarée et sauvage*<sup>10</sup>.

Le second isomorphisme reçoit pour versant formel l'organisation linéaire du poème, avec sa partie initiale à structure croisée, et sa deuxième partie caractérisée par une structure embrassée autour des vers 12 et 13. Il semble assez clair que la première partie reprend tous les ingrédients habituels de la pastorale, c'est-à-dire la confrontation d'un énonciateur masculin, actif, volontiers condescendant, et d'un personnage féminin, passif, voué malgré son caractère farouche à satisfaire le désir de l'homme. À l'autre extrémité, aux vers 17-15-16, la situation s'est renversée : l'énonciateur, auquel renvoie toujours le sujet grammatical, est devenu passif ; il se borne à *voir* la fille qui *vient* à lui, libre et amoureuse<sup>11</sup>. En même temps, la protagoniste féminine a glissé d'une idéalité conventionnelle (*3je crus voir une fée*) vers une réalité simple et délibérément brutale. Dans l'intervalle se situe la naissance du désir féminin, dite et mimée en 11 par le contraste entre *folâtre* et *pensive*, puis son épanouissement, que les vers 12 et 13 suggèrent à l'aide d'un jeu subtil entre une apparente métonymie et une authentique métaphore<sup>12</sup>.

Il va de soi que les deux isomorphismes s'appuient mutuellement pour produire le grand pouvoir évocateur de ce poème. L'un et l'autre définissent un mode de perception, plutôt statique ou plutôt dynamique, que le lecteur pourra choisir à tour de rôle, et sans qu'il en résulte aucun conflit interprétatif. Cette adéquation de la forme et du contenu, si elle reste fort rare, n'en constitue pas moins un objet privilégié pour le linguiste et le poéticien.

## Notes

1. Le texte est reproduit ici d'après l'édition critique de Joseph Vianey, Paris, Hachette (G.E.F.), 1922, I, p. 130-131.
2. Sur ces critères, voir Dominicy et Malengreau (1985 : 155 note 4).
3. Le rythme 3/3/3/3 peut encore être décelé en 16, mais de manière beaucoup moins perceptible (cf. plus loin). Il ne semble pas admissible en 1.
4. On notera que la correction *2* parmi les joncs crée un parallélisme phonique, et que *16* au contribue à augmenter le nombre d'occurrences de /o/ au sein des deux dernières strophes.
5. On trouve un phénomène tout à fait comparable chez Baudelaire (*Je te donne ces vers ...* ; cf. Ruwet 1972).
6. Au vers 14, *roseaux verts* fait écho à *13* rivage. Au vers 16, /t/ se combine en chiasme avec /r/.
7. La correction *16* ses accentue la récurrence des /s/.
8. Sur l'inclusion syllabique, voir Dominicy et Malengreau (1985 : 176 note 27).
9. La construction *Veux-tu nous en aller* est syntaxiquement curieuse, mais semble faire partie des poncifs du genre, Journet et Robert (1958 : 61) citent, d'après Jules Janin, l'extrait suivant :

Entre les sentiers tortueux,  
Sous les verts buissons d'aubépines,  
Parmi les touffes d'églantines,  
Chrysa, veux-tu venir, tous deux ?

et Thérèse Malengreau me signale une attestation similaire chez Verlaine :

Si vous voulez, Madame et bien-aimée,  
Si tu voulais, sous la verte ramée,  
Nous en aller, bras dessus, bras dessous, (...)

(*Oeuvres poétiques complètes*, édition de Y.-G. Le Dantec et J. Borel, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 16). Par ailleurs, la variante de la première édition (virgule après *4* champs) diminuait le parallélisme typographique des strophes I et II.

10. Cette caractéristique essentielle n'est pas aperçue par certains commentateurs : « S'il l'eût osé, le poète nous l'eût représentée dans sa rayonnante nudité ; il ne dit rien d'ailleurs et l'on peut fort bien supposer que c'est ainsi qu'il la voyait » (Constans 1931 : 92). Sur l'importance thématique des pieds nus et du regard chez Hugo, voir Barrère (1950 : 30-41).

11. On pourrait réenvisager selon cette optique le rôle des trois verbes de mouvement (*t'en venir*, *snous en aller*, *14venir*), ainsi que la distribution du phonème /v/ dans *Veux-tu (t'en venir)* et dans toute la dernière strophe.

12. Sur le thème de la « conspiration amoureuse de la nature », voir Barrère (1950 : 149-153).

## Références

- Barrère (J.-B.), 1950, *La fantaisie de Victor Hugo III. Thèmes et motifs*, Paris, Corti.
- Constans (Ch.), 1931, *Victor Hugo poète de l'amour*, Béziers, Rodriguez.
- Cornulier (B. de), 1982, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil.
- Dominicy (M.) et Malengreau (T.), 1985, « Venise d'Alfred de Musset. Une analyse poétique », *Le Français Moderne*, 53, 153-179.
- Elwert (W.T.), 1965, *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck.
- Journet (R.) et Robert (G.), 1958, *Notes sur les Contemplations suivies d'un Index*, Paris, Les Belles Lettres (Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 21).
- Ruwet (N.), 1972, *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil.
- Ruwet (N.), 1985, « Notes linguistiques sur Mallarmé », *Le Français Moderne*, 53, 195-216.
- Vanderhoeft (C.), 1989, « Problèmes de métrique dans la poésie unanimiste. La théorie des accords », dans Dominicy (M.), éd., *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 93-119.