

Victor
Hugo



Dans la collection « Colloques de la Sorbonne » :

Nerval

Mallarmé

M^{me} de Staël

L'Allusion dans la littérature

Laforge

*L'Esthétique dans les correspondances
d'écrivains et de musiciens (XIX^e-XX^e siècles)*

À paraître :

La Vie romantique. Hommage à Loïc Chotard

Verlaine

Ouvrage numérique réalisé avec le soutien du CNL.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016
ISBN : 9791023102390

Victor
Hugo
La Légende des siècles
(Première Série)

Actes du colloque de la Sorbonne
des 12-13 janvier 2002

édités par André Guyaux et Bertrand Marchal
avec la collaboration de Jean-Marc Hovasse et Sophie Marchal



PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE

2002

Illustrations de couverture :

Victor Hugo, portrait photographique par Charles Hugo, Guernesey [1856-1860]
(Maison de Victor Hugo).

Dessin de Victor Hugo, encre sépia, rehauts d'aquarelle et d'or, 1860 ; le pignon
de cette maison porte les armes des Hugo de Lorraine et au faite, l'aigle bicéphale de Hugo,
burgrave des Vosges
(Maison de Victor Hugo).

Préface

« Livre, qu'un vent t'emporte... »

La Légende des siècles reste aujourd'hui, dans la galerie de l'évolution littéraire, un spécimen peu visité. Quelque chose comme un dinosaure, ou un Léviathan échoué de l'ancien monde poétique, que l'on regarderait de loin, ou de haut, depuis le *Plein Ciel* d'une modernité qui n'a pourtant rien de céleste.

Grâce à de remarquables travaux récents, comme ceux de Claude Millet ou de Pierre Laforgue, grâce à des éditions nouvelles¹, qui n'en restent pas à l'érudition (indispensable) de l'édition historique de Paul Berret, il est permis, en cette année du bicentenaire, d'espérer un regain d'intérêt pour ce beau monstre poétique et la naissance de vocations nouvelles de chercheurs. Il n'est certes pas nécessaire de jouer les paléontologues de la poésie pour lire *La Légende des siècles*, mais il n'est pas inutile non plus, en guise d'introduction aux études ici réunies, de rappeler que, lorsque nous parlons de littérature et de poésie, nous n'entendons pas tout à fait la même chose que Victor Hugo. La littérature, comme la poésie, n'est ni un invariant historique, ni un invariant culturel. Si la littérature s'identifie aujourd'hui à la trinité générale du roman, du théâtre et de la poésie, elle fut pendant longtemps bien plus que cela : l'ensemble de la production écrite dans tous les domaines du savoir, et ce que nous appelons la littérature n'était en fait qu'une infime partie de cette littérature au sens large, les belles-lettres. Quant à la poésie, elle était encore au XIX^e siècle l'autre nom de ces belles-lettres, tant il est vrai qu'il ne pouvait y avoir, d'un point de vue académique du moins, de belles-lettres qu'en vers. Cette poésie-là, strictement identifiée au vers, se déclinait en poésie épique, lyrique, dramatique. C'est en ce siècle de toutes les révolutions que le système classique devait éclater, avec la disparition progressive de la poésie dramatique, supplantée sur la scène par la prose, et de la poésie épique, peu à peu tombée en désuétude, quitte à ce que la prose romanesque

1. Celle de Claude Millet pour la Première Série, celle d'Arnaud Laster pour l'édition définitive.

recueillît un peu, au prix d'une révision de la figure héroïque, de cet héritage épique. La poésie moderne naissait ainsi de cette restriction du champ poétique à la seule poésie lyrique, une poésie qui pouvait désormais se passer de toute épithète générique et retrouver alors, sur d'autres bases, une vocation totalitaire, dans le même temps où l'invention du poème en prose l'obligeait à se redéfinir, indépendamment du vers, comme une recherche éperdue de sa propre essence. Ainsi devenue problématique, la poésie de Baudelaire et de ses successeurs était désormais en quête d'une autonomie qui était aussi le retournement positif d'une puissance perdue.

Si Victor Hugo fut le contemporain de cette crise de la littérature et de la poésie à laquelle il ne fut évidemment pas étranger, fût-ce d'une autre façon que Baudelaire, il n'en resta pas moins fidèle jusqu'au bout à la vocation universaliste de la littérature, à sa vocation d'« Exprimer l'humanité [...] sous tous ses aspects² », de porter d'un même souffle tous les discours, poétique et politique, historique, moral, philosophique, religieux et même scientifique: l'aéroscaphe de *Plein Ciel* ne réalise-t-il pas l'envol du « calcul de Newton/Monté sur l'ode de Pindare³ »? Quant à la traditionnelle déclinaison générique de la poésie, on sait en quels termes la trop fameuse préface de *Cromwell*, loin de la récuser, l'avait, en 1827, revivifiée ou remotivée: en doublant la synchronie de ce schéma générique classique d'une diachronie qui ne convoquait pas moins que l'histoire universelle pour la publicité d'un drame repensé comme la forme même de la modernité, Hugo donnait une substance historique et quasi ontologique à ces formes poétiques et dessinait ainsi l'épure d'une pré-légende des siècles qui fût tout ensemble, et indissociablement, une histoire de l'humanité, une histoire des représentations et une histoire de la littérature: temps primitifs, temps antiques, temps modernes; l'ode, l'épopée, le drame; la Bible, Homère, Shakespeare.

Toute l'œuvre poétique de Hugo devait en outre, au-delà de la Préface de *Cromwell*, perpétuer cette tripartition générique de la poésie. La primitivité supposée du lyrisme n'avait pas empêché le promoteur de la modernité dramatique de commencer sa carrière par des *Odes*; elle ne l'empêcherait pas davantage d'illustrer abondamment, jusqu'aux *Contemplations* incluses, le génie de la lyre. Il fallut cependant attendre 1859 pour que ce primitif moderne si naturellement porté à historiciser les choses publiât, avec la Première Série de *La Légende des siècles*, sa première épopée, même pluralisée

2. Préface de *La Légende des siècles*, éd. Claude Miller, Le Livre de Poche, 2000, p. 44. Toutes nos références à la *Légende* renverront à cette édition.

3. *Plein Ciel*, v. 299-300.

et fragmentée par le sous-titre, auquel tenait tant l'éditeur Hetzel, de *Petites Épopées*. À cette date, pareille entreprise pouvait paraître, aux yeux d'un moderne au moins (ou d'un esprit désenchanté), collectionner les anachronismes historiques et littéraires, comme si le grand exilé manifestait ainsi une superbe indifférence à l'évolution de la littérature :

– anachronisme au regard de la Préface de *Cromwell*, qui associait le genre épique à l'antiquité ;

– anachronisme au regard de l'évolution contemporaine de la poésie qui, au nom d'une autre modernité, et de l'autonomie qu'elle revendiquait, se régénérerait sur la ruine des clivages génériques traditionnels ;

– anachronisme même au regard de la production épique du XIX^e siècle, la floraison d'épopées de la première moitié du siècle n'ayant guère survécu à la désillusion après 1848 du romantisme humanitaire, sinon sous la forme des bien nommés *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, cette épopée requiem de l'épopée ;

– anachronisme encore en un temps où le genre épique tendait à se fondre dans la prose romanesque, comme le reconnaîtrait lui-même, dans *William Shakespeare*, l'auteur des *Misérables* : « L'épopée a pu être fondue dans le drame, et le résultat, c'est cette merveilleuse nouveauté littéraire qui est en même temps une puissance sociale, le roman./L'épique, le lyrique et le dramatique amalgamés, le roman est ce bronze. *Don Quichotte* est iliade, ode et comédie⁴ »

– anachronisme enfin dans un temps où l'épopée du Premier Empire, avec son cortège de grandeur et d'héroïsme, s'était carnalisée dans la farce tragique du Second.

Anachronismes simplement apparents : *La Légende des siècles*, surtout dans le grand poème métapoétique du *Satyre*, ne cesse de jouer avec les codes, les figures, les mots mêmes de l'épopée. Cette épopée, qui manifeste un « Changement d'horizon⁵ » de l'épique, déjà tout entier programmé dans les *Contemplations* par un titre comme *Magnitudo parvi*, est à la fois, on l'a souvent dit, une épopée critique de l'épopée et une contre-épopée.

– Critique de l'épopée guerrière, de l'épopée qui rime avec l'épée⁶, de l'épopée bestialisée où « épique » est devenu synonyme de « hideux⁷ », de l'épopée du tambour et du clairon (du « tambour honteux » et du « clairon

4. *William Shakespeare, Œuvres complètes*, éd. Jean Massin, Le Club français du Livre, 1967-1970, t. XII, p. 204.

5. Titre, on le sait, d'un poème de la Nouvelle Série.

6. « Et les aigles, les cris des combats, les clairons,/Les batailles, les rois, les dieux, les épopées,/Tourbillonnaient dans l'ombre au vent de leurs épées » (*Les chevaliers errants*, v. 58-60).

7. « La meute des plus fiers escadrons, le chenil/Des bataillons les plus hideux, les plus épiques » (*Le Régiment du baron Madruce*, v. 48-49).

abject » [*Le Régiment du baron Madruce*, v. 283-284]), symboliquement inaugurée, grâce à un petit détournement du texte de la Genèse⁸, par la descendance de Caïn ; critique de l'épopée des puissants, rois ou tyrans ; critique de l'épopée qui finit toujours par compromettre la poésie avec la tyrannie.

– Contre-épopée de l'âne, du mendiant, du satyre, des enfants, du crapaud, des pauvres gens, des misérables ; contre-épopée de l'Homme, telle qu'elle se redouble dans le chant du Satyre : « Il chanta l'Homme ». De la formule par excellence de l'épopée antique, « *arma virumque cano* », Hugo ne garde que l'homme, mais l'homme *homo*, et non plus l'homme *vir*, si bien qu'à la différence du modèle antique à peine renouvelé par « Le cycle héroïque chrétien » ou « Les chevaliers errants », *La Légende des siècles* se fait la contre-épopée d'un héroïsme nouveau, préfiguré par *Bivar*, qui ne trouve plus à s'illustrer, « Maintenant⁹ », dans la bataille mais « Après la bataille », un héroïsme qui n'est plus synonyme de violence, mais de douceur et de charité : « Mon père, ce héros au sourire si doux » (*Après la bataille*, v. 1). Il ne s'agit pas pour autant de proposer une contre-épopée lénifiante qui escamoterait le tragique de l'histoire : comme son double le Satyre, Hugo, à défaut de la chanter, « dit la guerre ; il dit la trompette et le glaive » (*Le Satyre*, v. 500), mais c'est aussi pour convertir ces sombres clairons guerriers en une trompette ultime, la trompette du Jugement. Comme *La Révolution* hugolienne est inséparable du *Verso de la page*¹⁰, *La Légende des siècles* doit se lire aussi au verso des pages épiques les plus sombres de l'histoire.

Mais au-delà de cette double dimension d'épopée critique et de contre-épopée, *La Légende des siècles* dépasse tous les anachronismes supposés parce qu'au lieu de reprendre le modèle historique de l'épopée légué par une antiquité évidemment dépassée, elle réalise ce que Baudelaire appelle « le seul poème épique qui pût être créé par un homme de son temps pour des lecteurs de son temps¹¹ » ; aux yeux du disciple de Poe, pour qui « un long poème est une parfaite contradiction de termes¹² », pareille modernité tient

8. Là où la Genèse, dans la traduction de Lemaître de Sacy, évoque Jubal « père de ceux qui jouent de la harpe et de l'orgue », la contre-Genèse hugolienne du mal fait de Jubal le « père de ceux qui passent dans les bourgs/Soufflant dans des clairons et frappant des tambours. » (« La conscience », v. 35-36)

9. Le « Maintenant » de la *Légende*, comme le « maintenant » du dernier vers de « *Bivar* » qui le préfigure, coupe l'histoire en deux.

10. Les deux poèmes étaient à l'origine destinés au recueil des *Petites Épopées* qui ne s'appelaient pas encore *La Légende des siècles*.

11. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1976, p. 140.

12. *Ibid.*, p. 332.

sans doute à la brièveté des morceaux qui composent cette épopée fragmentée, comme elle tient à la transfiguration de l'histoire en légende, mythe ou fable. Mais la modernité, c'est aussi et peut-être surtout que l'épopée hugolienne réalise une forme de synthèse qui contient tous les genres et se propose, d'une autre façon que la quête baudelairienne, comme une assumption de la poésie. L'épopée de *La Légende des siècles* n'est pas seulement épique, mais, pour reprendre le modèle historico-générique de la Préface de *Cromwell*, lyrique et dramatique. Elle est en somme, tout à la fois, primitive, antique et moderne.

Lyrique, cette bible de l'humanité l'est, comme la Bible chrétienne, dans son commencement ou dans sa Genèse, *Le Sacre de la femme*; elle l'est encore en ce que, là où Joss, alias Sigismond, tyran déguisé en poète de cour, joue du galoubet sur des trompettes d'airain, l'ægipan, double mythique de Hugo dans cette légende des siècles en miniature du *Satyre*, troque ses pipeaux estropiés par Hercule pour la flûte puis la lyre, et fait de celle-ci l'instrument d'une épopée nouvelle, transfiguration de l'idylle¹³ autant que de la fable; elle l'est surtout parce que, s'il est vrai, comme l'écrit Hugo à Hetzel, qu'« il n'y a pas de poésie lyrique sans le moi¹⁴ », l'impersonnalité de la voix épique se ressource, avec la section « Maintenant¹⁵ », dans un « je » lui-même en retour historicisé et refondé dans une éthique post-révolutionnaire de « La pitié suprême », comme la narration se ressource dans le discours.

Cette épopée lyrique, mais qui invoque une plus grande lyre dont la devise pourrait être « *multo majora canamus* », est aussi une épopée dramatique, comme Hugo le soulignait dans un projet de préface :

Ce livre a été écrit, l'esprit de l'auteur étant pour ainsi dire sur une des frontières les moins explorées et les plus vertigineuses de la pensée, au point de jonction de l'élément épique et de l'élément dramatique, à cet endroit mystérieux de l'art où l'on pourrait appeler, s'il était permis de citer de si grands noms à propos d'une œuvre si obscure, le confluent d'Homère et d'Eschyle; lieu sombre où le Romancero rencontre Job, où Dante se heurte à Shakespeare qui écume.

13. Hugo s'inspire évidemment de la sixième bucolique, mais revue et corrigée par le *De natura rerum* de Lucrèce, cet autre titan de la poésie dont *William Shakespeare* dira qu'il est « Tout. Jupiter est dans Homère, Jehovah est dans Job; dans Lucrèce Pan apparaît » (*Ceuvres complètes*, éd. cit., t. XII, p. 177). Cette proximité de l'idylle et de l'épopée se retrouvera d'une autre façon dans *Les Misérables* avec « L'idylle rue Plumet » et « L'épopée rue saint Denis ».

14. Lettre du 21 décembre 1852, *Ceuvres complètes*, éd. cit., t. VIII, p. 1040.

15. Ce titre déictique, qui détonne par rapport aux titres historiques qui le précèdent et qui le suivent (« Seizième siècle », « Dix-septième siècle », « Vingtième siècle »), marque bien l'irruption du discours dans le récit épique, et inscrit dans *La Légende des siècles* sa situation d'énonciation.

Tentative de mélange des deux courants, d'amalgame des deux souffles, de fusion des deux éléments; plus une vue à travers les ténèbres sur l'homme; voilà ce livre¹⁶.

Cette épopée est dramatique par l'abondance des dialogues quasi théâtraux (*Eviradmus*), comme par la logique même de ces petites épopées qui implique une concentration et une dramatisation du récit; elle l'est, surtout, dans la mesure exacte où elle est à la fois une épopée et une contre-épopée, une épopée qui contient en elle sa propre négativité, par ce qui définit le drame au-delà de sa dimension simplement générique: la grande loi de l'antithèse¹⁷ et de l'alliance du sublime et du grotesque. Tout le mouvement de l'épopée dramatique, recto et verso, est ainsi dans la transfiguration du grotesque en un sublime nouveau.

D'une certaine façon, à une époque où Hugo, comme le souligne Paul Bénichou¹⁸, est privé de scène depuis l'échec des *Burgraves* et de cette autre scène, la tribune politique, depuis l'exil, l'épopée réalise, sur une scène désormais universelle ou cosmique, à laquelle l'histoire fournit son décor, ce que le drame réalisait au temps de la Préface de *Cromwell*, la synthèse poétique par excellence, lyrique, épique et dramatique à la fois, à cette différence près, toutefois, que la synthèse des temps de l'exil s'est augmentée par rapport à la Préface de *Cromwell* d'une quatrième dimension, la satire: de même qu'elle prolonge l'inspiration des *Burgraves*, *La Légende des siècles* élargit aux dimensions de l'histoire universelle l'inspiration – et le mouvement d'ascension, de *Nox* à *Lux* – de *Châtiments* dont le premier poème, *Nox*, s'achevait sur ces vers:

Muse Indignation! viens, dressons maintenant,
Dressons sur cet empire heureux et rayonnant,
Et sur cette victoire au tonnerre échappée,
Assez de piloris pour faire une épopée¹⁹!

À l'image de la lyre du satyre qui « chantait, pleurait, grondait, tonnait, jetait des cris » (*Le Satyre*, v. 705), *La Légende des siècles* est cette épopée qui renouvelle l'épopée par l'ode, le drame et la satire, qui conjoint Pindare,

16. *Œuvres complètes*, éd. cit., t. X, p. 672.

17. « Le drame est le plus vaste récipient de l'art. Dieu et Satan y tiennent; voyez Job » (*William Shakespeare, Œuvres complètes*, éd. cit., t. XII, p. 204).

18. Voir *Les Mages romantiques*, Gallimard, 1988.

19. *Œuvres complètes*, éd. cit., t. VIII, p. 582.

Homère, Shakespeare et Juvénal. Cet attelage des quatre inspirations, c'est le quadriges de *Plein Ciel*, mué en aéroscaphe, qui prend le relais du quadriges olympien d'Apollon, ce quadriges mythique désormais démystifié qui éblouissait le satyre avant sa transfiguration :

Jadis des quatre vents la fureur triomphait ;
 De ces quatre chevaux échappés l'homme a fait
 L'attelage de son quadriges ;
 Génie, il les tient tous dans sa main, fier cocher
 Du char aérien que l'éther voit marcher ;
 Miracle, il gouverne un prodige ! (*Plein ciel*, v. 271-276.)

Cet attelage, qui réalise la vision d'Ézéchiel²⁰, c'est, indissociablement, l'avènement du Progrès et de la Poésie, c'est *La Légende des siècles* qui se mythifie elle-même ; ce fier cocher, c'est le poète autant que l'homme ; et ces quatre vents, ce sont les quatre vents de l'esprit qui donneront son titre au grand recueil de 1881, à la différence que dans les deux volumes de 1859, le livre satirique, le livre dramatique, le livre lyrique et le livre épique ne sont pas simplement juxtaposés mais forment, par-delà la discontinuité apparente des petites épopées, un seul livre, *La Légende des siècles*, un seul instrument, la grande lyre, une seule strophe, « la strophe du progrès ». Car *Les Quatre Vents de l'esprit* sont aussi une autre façon de faire chanter *Toute la lyre*. On ne s'étonnera donc pas que cette lyre totale en forme d'aéroscaphe « construit par le chiffre et le songe » invoque, au-delà de Newton et de Pindare, la double caution d'Euler (qui rime évidemment avec « de l'air ») et du grand dramaturge élisabéthain : l'aéroscaphe n'est-il pas l'anagramme presque parfaite de « Shakespeare » ?

On peut ainsi faire une lecture strictement métapoétique de ces quatre vents de l'esprit, et de *La Légende* tout entière, à condition de ne pas oublier que la dimension poétique du souffle ou de l'inspiration est inséparable chez Hugo d'une dimension théologique ou cosmique, de cette théologie immanentiste ou naturelle qui fait de Dieu l'Esprit suprême, ou l'Âme universelle, en même temps que le suprême Poète, celui qui disperse l'Invincible Armada (« Tout sur terre appartient aux princes, hors le vent²¹ » [*La Rose de l'infante*, v. 248]), l'ancien monde de *Pleine mer*, et qui souffle, *in fine*, dans *La Trompette du Jugement*.

20. Cette vision d'Ézéchiel, déjà présente dans *Magnitudo parvi*, Hugo la retrouvera dans *William Shakespeare* et, naturellement, dans le poème liminaire des *Quatre Vents de l'esprit*.

21. Voir ces lignes de la Conclusion du *Rhin* : « Ce monstrueux armement eût anéanti l'Angleterre. Un coup de vent l'emporta./Ce coup de vent, qui souffla dans la nuit du 2 septembre 1588, a changé la forme du monde. [...] La puissance espagnole reposait principalement sur sa flotte.

À l'époque où il rédigeait ce qui devait encore s'appeler *Les Petites Épopées*, Hugo écrivait à Hetzel :

Quant aux *Petites Épopées*, elles sont retardées par les incidents mêmes du travail et les volontés du souffle, *flat ubi vult*.²²

L'Esprit souffle où il veut : cette formule reprise de saint Jean, figure emblématique dans toute l'œuvre hugolienne du génie poético-prophétique, dit que le souffle qui porte la *Légende* peut être en même temps principe de dispersion pour cette œuvre qui s'effeuille, comme la rose de l'infante, dans l'essaim des petites épopées, et principe d'unité. De ce point de vue, le petit quatrain placé en exergue sous la dédicace du recueil « À la France » programme doublement la lecture d'un livre inspiré, à tous les sens du mot, un livre justement placé sous le patronage d'un chèvre-pied qui réalise la transfiguration elle-même étymologiquement programmée de son « caprice » en « chimère²³ » de l'avenir : derrière les caprices du vent qui emporte le livre comme la feuille morte d'un arbre déraciné, il faut lire aussi l'esprit qui vivifie la lettre morte et inspire la chimère de la totalité – ce livre fragmenté ne cesse de dire, comme le satyre, « Je suis tout ». Par là, *La Légende des siècles* déborde tous les genres, mais cette contre-épopée qui déserte l'horizon de l'*arma virumque cano* n'en rejoint pas moins la révélation centrale de l'épopée virgilienne, à la fois principe poétique et principe théo-cosmologique : *mens agitat molem*²⁴.

Il reste que cette assomption de la poésie qui est en même temps l'assomption du progrès dans la communion « Au juste, au grand, au bon, au beau » n'est qu'une représentation (sinon un mirage) grâce à laquelle *La Légende des siècles* se tend une image idéale d'elle-même. S'il y a une « vision

C'était dépendre d'un coup de vent. L'aventure de l'armada, c'est l'histoire de l'Espagne. Un coup de vent, qu'on l'appelle trombe, comme en Europe, ou typhon, comme en Chine, est de tous les temps. Malheur à la puissance sur laquelle le vent souffle ! » (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. VI, p. 503 et 512).

22. Lettre à Paul Meurice du 18 avril 1858, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. X, p. 1285. *Flat ubi vult*, ce sera aussi la formule réconciliant la grâce et la liberté dans *William Shakespeare* (éd. cit., t. XII, p. 183).

23. On sait que le grec *chimaira*, comme le latin *capra*, signifient *chèvre*. Le mot *chimère* peut être négatif dans la *Légende*, quand il désigne les monstres mythologiques du passé, mais il est susceptible aussi, comme le satyre qui est lui-même une chimère, d'être transfiguré (voir le v. 360 de *Plein ciel*).

24. Hugo se plaît à jouer sur les mots *ens* et *mens*. Sur le manuscrit de *Magnitudo parvi* se lisent en marge ces deux titres ou épigraphes raturés : « *ens et mens* », « *major mole mens* ».

d'où est sorti ce livre », il y a aussi une vision vers laquelle il tend. Toute la *Légende* tient entre ces deux visions strictement contemporaines (*La Vision d'où est sorti ce livre* a été écrite immédiatement après *Plein Ciel*), entre la vision initiale d'un mur de l'histoire écroulé, finalement réservée pour la Nouvelle Série, et la vision finale du « grand hymen ». L'ultime vision, *Hors des temps*, corrige en tout cas l'apparente résolution lyrique de l'épopée que propose *Plein Ciel* en laissant le dernier mot, et le dernier souffle, non pas à la grande lyre, mais à l'instrument épique par excellence devenu l'instrument divin du drame suprême et dernier, dramatisé encore par le suspens final, la trompette du Jugement.

Bertrand Marchal

Des « hommes crépusculaires »
Épopée critique et crise du héros
dans *La Légende des siècles*

La Légende de l'Homme n'est pas le titre exact, ce me semble, il faudrait *La Légende de l'Humanité*. Et puis les deux syllabes sourdes-muettes *de de* ne font pas bien en titre. Il faudrait une épithète. *La Légende épique* a l'air d'un pléonasme. *La Légende héroïque*? mais vous ne parlez pas que des héros, je crois. *La Légende terrestre*? ça ressemble à *La Légende céleste, ou Vie des Saints*. Vous trouverez. Le mot *légende* est excellent¹.

Les atermoiements préluant au choix du titre définitif de *La Légende des siècles. Première Série. Histoire – Les Petites Épopées* témoignent de la difficulté éprouvée, ici par Paul Meurice, à cerner les contours précis du recueil, à délimiter exactement son ambition – épopée aux dimensions de l'Homme, de l'Humanité, des seuls Héros, ou de la Terre? Ces hésitations naissent plus généralement de deux problèmes liés à l'épopée et directement affrontés par *La Légende des siècles*. D'abord, le genre épique en lui-même est suspect dans la France du XIX^e siècle, comme si pesait sur le champ poétique, telle une fatalité culturelle, la célèbre sentence de Voltaire, « La France n'a pas la tête épique ». Si l'épopée est définie depuis Aristote par son étendue², celle-ci semble la condamner dès lors que, selon Vigny, « l'étendue en vers français est insupportable³ ». Ce premier problème de la longueur et de l'ampleur du poème épique, Hugo le résout grâce à l'esthétique du fragment et de la série

1. Lettre de Paul Meurice à Victor Hugo, 13 mars 1859, citée dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, éd. dir. par Jean Massin, Le Club français du Livre, t. X, p. 1297.

2. « L'épopée est conforme à la tragédie jusque dans le fait qu'elle est l'imitation d'hommes nobles dans un récit versifié; mais le fait qu'elle emploie un mètre uniforme et qu'elle est une narration, les rend différents. Et elles le sont aussi par leur étendue [...] l'épopée n'est pas limitée dans le temps, il y a aussi cette différence. » (Aristote, *Poétique* [1449 b], trad. Michel Magnien, Le Livre de Poche, 1990, p. 109.)

3. Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, cité par Dominique Combe, « Le récit poétique et la poésie narrative: la question de l'épique », dans *L'Histoire et la géographie dans le récit poétique*, dir. Sylviane Loyault, Clermont-Ferrand, CRLMC, 1997, p. 40.

dans ces *Petites Épopées* saluées par Baudelaire comme « le seul poème épique qui pût être créé par un homme de son temps pour des lecteurs de son temps⁴ ». Après avoir écarté comme titre *Ébauches épiques*, trop modeste donc trop prétentieux, Hugo n'accepte *Les Petites Épopées* qu'à condition de dépasser ce sous-titre (« c'était l'œuf ») par quelque chose de plus grand, annonçant « l'histoire vue par l'angle épique » : *La Légende des siècles*⁵. Le recueil naît de ces tensions fécondes entre prétention et modestie, grandeur et petitesse, unité et pluralité. De là ce souffle que n'épuise plus l'étendue du poème épique, parcellisé en poèmes : en chacun se régénère l'énergie de l'ensemble.

Le second problème de l'épopée, qui nous occupera ici, est lié au premier en ce qu'il met également en jeu la capacité du genre à se survivre grâce à sa propre remise en cause. Ce problème concerne l'articulation de l'épopée avec l'héroïsme : comme l'épopée vit du grandiose, ses personnages sont naturellement des géants, déclare la Préface de *Cromwell*, pour laquelle l'âge épique correspond à l'âge héroïque identifié à Homère⁶. Car depuis l'*epos* primitif, le genre épique se consacre à la louange des héros, selon les deux modèles homérique et virgilien – « *Arma virumque cano* », je chante les combats et le héros, déclare le poète de l'*Énéide*. Or, le projet initial de Victor Hugo semble tout homérique et virgilien : il s'agit d'abord par *La Légende des siècles* de « mettre quelques exemples d'héroïsme sous les yeux de la génération vivante », de « mêler à l'esprit contemporain un peu de ce prodigieux souffle d'audace, de persévérance, de volonté et d'abnégation qui animait nos pères, et de doubler l'âme du temps présent avec l'âme du vieux temps⁷ ». La phrase fait très exactement écho aux *Paroles dans l'épreuve* de la section « Maintenant ». En ces temps de déchéance où Napoléon-le-Petit impose une vision caricaturale de la grandeur héroïque passée, ramenée aux proportions mesquines de la farce, le poème épique peut inverser la loi du temps, réinsuffler l'énergie des héros d'autrefois dans ce présent atone, annuler l'« horrible vision » d'une grandeur effondrée, perdue à Waterloo et inversée en mascarade burlesque depuis le 2 décembre 1851 – refuser cette fin de l'histoire qui hante *L'Expiation* dans *Châtiments* :

4. Charles Baudelaire, « Sur mes contemporains : Victor Hugo » ; *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976, t. II, p. 140.

5. Voir la lettre de Victor Hugo à Hetzel, 3 avril 1859 ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. X, p. 1300.

6. Victor Hugo, *Œuvres complètes*, éd. dir. par Jacques Seebacher et Guy Rosa, *Critique*, Préface de *Cromwell*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. 14.

7. « Notes et projets pour la préface de *La Légende des siècles* », cités dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, éd. dir. par Jean Massin, t. X, p. 671.

– Commencer par Homère et finir par Callot!
Épopée! épopée! oh! quel dernier chapitre⁸! –.

« *Petites Épopées* » contre épopée homérique

Cette première ambition des *Petites Épopées* se trouve toutefois dépassée par une ambition plus grande: la peinture de toute l'Humanité, mêlant à l'homme « bêtes, choses, nature morte⁹ », selon le double principe de l'unité organique de Tout et de la démocratie universelle. « Vous ne parlez pas que des héros » peut alors constater Paul Meurice dans la lettre citée plus haut. Certes se succèdent, du « cycle héroïque chrétien » à « L'Italie. – Ratbert », Olivier et Roland, Charlemagne et Aymerillot, le Cid, les deux chevaliers errants – Roland, pair de France et Eviradnus – Amadis de Gaule, Onfroy et Fabrice, marquis d'Albenga, le recueil réécrivant la geste des héros médiévaux et puisant dans le merveilleux héroïque du XVI^e siècle. Mais l'éloge n'est pas réservé aux héros puissants et vénérables: il revient aussi, de droit, au mendiant anonyme du *Jour des rois*, au Satyre, au vent soufflant sur *La Rose de l'infante*, au volcan Momotombo, à l'Aigle des Alpes, puis à « mon père », à un âne ou aux « pauvres gens ». Tous, et pas seulement les héros auréolés de leur légende, ont fait reculer cette Fatalité dont les figures du Mal sont les acteurs: rois et tyrans soumettant les peuples trop dociles, empereurs, Olympiens, Inquisiteurs, méchants, misère. Face à eux, les héros consacrés par l'histoire ou l'imaginaire n'ont pas le monopole de l'honneur et de la lumière, du droit et de la justice: la Providence se manifeste aussi par d'autres voies. Aux origines aristocratiques de l'héroïsme, à l'inégalité naturelle prônée par cette philosophie de la grandeur innée et des essences individuelles supérieures¹⁰, devaient se heurter à terme l'universalisme et le progressisme démocratiques des *Petites Épopées*. Entre confiance et défiance – enchantement et désenvoûtement mêlés – le traitement de la figure héroïque dans le recueil affronte une série de tensions; loin d'être uniformément aveugle et naïve, la célébration héroïque s'avère enthousiaste et critique à la fois.

8. Victor Hugo, *Œuvres complètes*, éd. dir. par J. Seebacher et Guy Rosa, *Poésie II, Châtiments*, 1985, p. 134.

9. Victor Hugo Préface de *La Légende des siècles. Première Série*, éd. Claude Millet, Le Livre de Poche, 2000, p. 49.

10. L'héroïsme est ainsi un « ascendant naturel » comparable à celui du lion, « lequel naît avec la supériorité sur ses semblables » selon Baltasar Gracian, *Le Héros*, trad. Joseph de Courbeville, Ivrea, 1995, p. 64-65.

Le héros est d'abord associé au régime de la violence et aux clameurs bellicistes propres à l'épopée. Dans son *Esthétique*, discernant dans l'*Iliade* le modèle originel et parfait de toute épopée, Hegel rappelle ainsi que « le conflit de l'état de guerre peut s'offrir comme la situation la plus convenable pour l'épopée » : ce genre cherche à embrasser la vie de toute une nation, laquelle, en temps de guerre, peut vraiment « s'entendre avec elle-même » et ainsi se révéler¹¹. Il recommande alors au poète épique le récit des guerres entre nations étrangères, laissant au poète dramatique les guerres dynastiques et civiles. Or, *La Légende des siècles* abonde en conflits de pouvoir et non en guerres — l'épique se mêle au dramatique, annonçant le dépassement de l'épopée prise « à la lettre ». Surtout, la force brutale et le régime de la violence y seront constamment dénoncés; *Les Petites Épopées* s'écrivent en partie contre le modèle épique de l'*Iliade*, ce « Poème de la Force¹² ». Dans son refus de célébrer les « sublimes égorgeurs d'hommes¹³ » que sont tous les Achille, le recueil s'insère dans une tradition humaniste anti-héroïque dénonçant l'invasion de l'histoire par « les tapages guerriers » et les seules « prouesses de l'épée et de la hache¹⁴ ». Voltaire déjà célébrait ironiquement dans *Candide* la « boucherie héroïque », et déclarait dans l'article « Guerre » du *Dictionnaire philosophique*:

Tant que le caprice de quelques hommes fera loyalement égorger des milliers de nos frères, la partie du genre humain consacrée à l'héroïsme sera ce qu'il y a de plus affreux dans la nature entière¹⁵.

Découpler l'épopée de ce fascinant triomphe de la mort : condition de ce progrès humain dont *Les Petites Épopées* cherchent à renouer le fil.

Autre règle de l'épopée définie par Hegel : concentrée dans un seul héros, la geste épique « n'a pas à retracer une action comme telle mais un événement ». Si la volonté intérieure du personnage se manifeste par des actions, les événements sont régis par la nécessité, puisque « le destin détermine ce

11. Hegel, *Esthétique*, 3^e partie, 3^e section, chap. III, 3, trad. Charles Bénard, Benoît Timmermans, Paolo Zaccaria, Le Livre de Poche, coll. Classiques de la philosophie, 1997, p. 510.

12. L'expression est de Simone Weil, « L'*Iliade* ou le Poème de la Force », *Cahiers du Sud*, décembre 1940-janvier 1941, repris dans *La Source grecque*, Gallimard, 1953, p. 21-27.

13. Victor Hugo, *William Shakespeare*, III, III, 2 ; *Œuvres complètes*, éd. dir. par J. Seebacher et G. Rosa, *Critique*, 1985, p. 440.

14. *Ibid.*, p. 444.

15. Voltaire, « Guerre », *Dictionnaire philosophique*, éd. René Pomeau, Garnier-Flammation, 1964, p. 220.

qui doit arriver et ce qui arrive¹⁶ « grâce à la participation des puissances supérieures¹⁷ ». L'épopée reposerait alors sur un dualisme, le héros n'étant que le jouet des dieux, le bras armé d'une transcendance divine – il serait ange ou archange plutôt que Prométhée. La morale de l'épopée serait seulement celle de l'événement prodigieux contre « l'éthique de l'agissement¹⁸ », refusant de placer la volonté et l'audace humaines au centre du progrès historique. Dépassé par les dieux, dépossédé de sa responsabilité, ce héros agi, et non agissant, découragerait tout humanisme en ruinant la foi en l'Homme. Une telle écriture de l'épopée implique la passivité fataliste du lecteur soumis au régime tragique de la terreur ou de la pitié, jamais appelé à imiter *l'exemplum virtutis* du héros. En outre, l'épopée est déjà écrite pour le héros qui se trouve ainsi identifié à un lecteur passif, subissant la lettre, sans intervention interprétative. La célébration de l'exemple héroïque dans sa fécondité, à la fin du *Régiment du baron Madruce*, infirmera cela, comme le pluriel des *Petites Épopées* infirme la loi du héros unique en fondant l'épopée plurielle. Enfin, Hegel défend « l'objectivité épique » contre « l'intimité du sentiment » propre à la poésie lyrique: « L'épopée exclut cette manière d'agir purement personnelle, comme elle interdit les réflexions et l'expression des sentiments accidentels de l'âme¹⁹ ». Une nouvelle fois, Hugo dépassera ce modèle épique, s'autorisant le commentaire critique contre les héros mercenaires à la solde des puissants comme la participation affective aux affres des héros meurtris. L'écriture épique saura s'infléchir en accueillant le lyrisme, fidèle déjà au programme que fixera en 1864 *William Shakespeare*: « Les écrivains fils de la Révolution ont une tâche sainte. Ô Homère, il faut que leur épopée pleure²⁰ [...]! ».

Comme l'épopée ne peut renaître au XIX^e siècle qu'à la condition d'être critique, les héros ne pourront imposer leur exemplarité qu'en se voyant simultanément adulés dans leur grandeur et remis à leur place puis dépassés dans leur individualisme conquérant. Pour autant, jamais le traitement de la légende héroïque ne relèvera de la parodie et du renversement burlesque, il ne sera aucunement assimilable à quelque *Virgile travesti* ni aux livrets de

16. Hegel, *Esthétique*, éd. cit., p. 521.

17. *Ibid.*, p. 524.

18. Claude Miller analyse la tension entre « éthique de l'agissement » et « éthique de l'événement » à l'œuvre dans les trois séries de *La Légende des siècles*; la Première Série donne l'avantage à l'acte exemplaire des héros. (*Victor Hugo. La Légende des siècles*, PUF, coll. Études littéraires, 1995, p. 104-111.)

19. Hegel, *Esthétique*, éd. cit., p. 536 et p. 538.

20. Victor Hugo, *William Shakespeare*, III, II, éd. cit., p. 437.

Meilhac et Halévy pour Offenbach – « bonhomie héroïque²¹ » de « Charlemagne, empereur à la barbe fleurie », peut-être, mais point de « roi barbu qui s'avance/bu qui s'avance/bu qui s'avance²² ». Inverser simplement l'élévation épique, renverser ses codes de représentation en leur contraire, cela n'annule ni ne dépasse son principe. L'ambition hugolienne est radicalement autre : poser la question de la représentation de l'héroïsme, envisager l'héroïsme comme représentation et de là saper les bases de l'épopée colossale pour fonder l'épopée démocratique, remettre en question l'essence de l'héroïsme aristocratique, incompatible avec l'humanisme républicain.

L'anti-épopée du clairon

Une lecture à rebours de la Première Série de *La Légende des siècles* en dévoile l'horizon politique, éthique et esthétique, ou plutôt ce « changement d'horizon » de l'épique qu'appellera à son tour la Nouvelle Série (XVII)²³. Dans *Plein ciel*, le Vingtième siècle est voué à sortir de l'ère héroïque, assimilée au règne de la violence conquérante rompant l'équilibre de la Nature – le héros relèverait de la tératologie :

On voit la fin du monstre et la fin du héros (v. 652)

L'appel final à « la communion des aigles » dans le même poème sera l'invitation à transcender frontières nationales et individualités héroïques pour fonder une communauté supérieure, libre, démocratique et universelle. Une même critique rétrospective de l'*epos* tapageur transparait aux vers 283-288 : la musique émise par les « cordages vibrants » de l'aéroscaphe, ce lyrisme étendu aux dimensions du cosmos, remplace les échos assourdissants qui retentissaient jusqu'alors dans les siècles, ceux de la fanfare épique produite par les « clairons géants » (*Pleine Mer*, v. 35).

Ces clairons sonnent de poème en poème et de siècle en siècle, comme si l'histoire n'était qu'une longue parade militaire, dans la fureur et dans le bruit. La civilisation épique, « soufflant dans des clairons et frappant des

21. L'expression est de Théophile Gautier dans le *Rapport sur le progrès des lettres* de 1868 (cité par Claude Millet dans son édition de *La Légende des siècles*, p. 538.)

22. On aura reconnu le couplet d'entrée en scène d'Agamemnon dans *La Belle Hélène* de Meilhac, Halévy et Offenbach (1864).

23. Voir la Présentation de Claude Millet, *La Légende des siècles*, éd. cit., p. 25-26.

tambours » naît dans *La Conscience* contre la culture première du chalumeau et de la cithare (v. 36²⁴) : cette Chute caïnique est à la fois l'entrée dans la conscience malheureuse et l'ouverture à la symphonie brutale des siècles. C'est autour de ce même clairon que s'articuleront « Le cycle héroïque chrétien » et « Les chevaliers errants ». Au « noir clairon qui sonne » embouché par Charlemagne (*Aymerillot*, v. 234) répond plus tard le tourbillonnement des clairons et des épées lorsque passent les paladins, « chevaliers de Dieu » (*Les Chevaliers errants*, v. 18 et 58-60). L'épopée se constitue ici en univers complet, sombre et tragique, peuplé de dieux, de rois et de héros, traversé par les déchaînements belliqueux, accablé par le tonnerre de la guerre et violemment illuminé par ces seuls éclairs : les preux chevaliers. Ce régime épique déborde même des frontières de l'Occident, puisque les clairons sont aussi les vassaux de Zim-Zizimi. La tyrannie contamine les instruments désormais impurs de l'épopée (v. 29-30). « L'Italie. – Ratbert » confirme l'articulation de l'épique et du tragique : « les sombres clairons de la guerre » résonnent encore sur le Moyen Âge finissant, embouchés cette fois, dans ce « siècle traître », par les prêtres (*La Confiance du marquis Fabrice*, v. 423-425). L'ordre imposé par l'épopée est bien politico-religieux ; cet ordre entré désormais en décadence est combattu par un héros dépassé, impuissant, dont la loyauté devient même coupable – le trop confiant Fabrice est un Don Quichotte pathétique et tragique. Face au cadavre d'Isora, il ne peut que dénoncer la culpabilité des instruments de l'épopée guerrière, « oriflammes » et « clairons » complices de la tyrannie (v. 1036-1038). Dans sa défaite même, le marquis Fabrice ouvre la voie au satyre qui se dresse en pleine Renaissance pour s'insurger à son tour contre la double contamination de l'*epos* par la guerre et de l'Histoire par l'*Iliade* :

Il dit la guerre ; il dit la trompette et le glaive ;
 La mêlée en feu, l'homme égorgé sans remord,
 La gloire, et dans la joie affreuse de la mort
 Les plis voluptueux des bannières flottantes (v. 500-503)

Volupté du crime, euphorie morbide, meurtre et mort glorieuses, poésie de la guerre, plaisir des Olympiens : cette épopée doit être dénoncée et dépassée pour que renaisse l'humanité.

Ce travail critique atteint son paroxysme dans « Dix-septième siècle. – Les mercenaires » et *Le Régiment du baron Madruce*, point de non retour et

24. Voir *ibid.*, p. 67, note 1.

point de basculement pour l'épopée guerrière avant la relance de « Maintenant ». Dans sa prosopopée, l'« aigle à deux têtes » habille encore le pouvoir tyrannique des oripeaux éclatants de la geste héroïque au son de la « belle musique, ardente et militaire » (v. 9). Mais sa célébration du régiment des hallebardiers révèle l'ordre grotesque de la tyrannie, en dévoile l'inhumaine barbarie masquée sous le tintamarre – « chapeau chinois », « clochettes de cuivre » et « bruyant falbala », voilà pour le décorum et le spectacle, hommes dressés à la marche en « ciseaux », corps mécanisés et esprits soumis, voilà pour la réalité de la loi militaire (v. 8, 14 et 19). Ce défilé si correct, beau comme une description épique, n'est que la légitimation esthétique du régime impérial terrifiant, illusion brutalement dénoncée après la suspension de ce contre-rejet :

Ce régiment est beau sous les armes, rêvant
À la terreur qui suit son drapeau dans le vent (v. 31-32)

Enfin, la comparaison animalière, fidèle à l'analogie homérique entre guerre et chasse, se trouve retournée contre elle-même, vidée de sa force sublime, inversée en caricature grotesque : face à la « meute » des ennemis ramenée à un « chenil », le régiment des hallebardiers est un « sanglier de piques » (v. 48-50). L'adjectif « épique », au superlatif absolu, est alors pris entre deux feux, ceux des « bataillons les plus hideux » et la « leur tragique » (v. 49-53). Rien d'étonnant à voir l'héroïsme ramené, en ce XVII^e siècle, au commerce trivial des soldats stipendiés. Sagesse et bon sens de l'aigle héraldique, symbole impérial :

Quand on veut des héros, il faut les bien payer (v. 84)

L'aigle des Alpes parachève la dénonciation des codes épiques pervertis dans la guerre et la tyrannie : dans son discours accusateur, le « tambour honteux » et le « clairon abject » sont simplement et basement grotesques (v. 283-284). Cet héroïsme là est détaché de tout idéal ; opposé à toute élévation, rampant, il se confond avec la pesanteur de la matière :

[...] ; vous avez, reîtres, fait une espèce
De hauts faits et d'exploits dont la fange est épaisse (v. 317-318)

La désarticulation de ces vers syncopés, déhanchés par l'enjambement intempestif, sape, avec le mauvais goût du vocabulaire, le rythme martial et la correction de l'épopée classique.

La fanfare héroïque est dénoncée pour la force aliénante exercée sur les foules – « Les héros sonores ont jusqu'à ce jour assourdi la raison humaine » dira Hugo dans *William Shakespeare*²⁵. La musique du clairon comme les défilés en rang serré en imposent, contraignent au respect, écrasent par leur pompe le bas peuple ébloui, assourdi. L'épopée guerrière est une œuvre coercitive, comme le spectacle des halbardiers est une entreprise d'intimidation :

Ils ont un air fâché qui tient la foule en bride (v. 29)

Une puissance d'aliénation : tel est déjà, aux origines médiévales et chrétiennes de la geste héroïque, le grand Kanut. Premier héros fondateur, ce « parricide », avatar aggravé de Caïn, a sorti le Danemark de la sauvagerie ; il a civilisé son peuple arraché à la terreur des monstres, des hydres et des dragons, mais pour attacher ce même peuple à sa propre légende, trop dorée pour ne pas être suspecte :

Il fut héros, il fut géant, il fut génie ;
Le sort de tout un monde au sien semblait lié (v. 32-33)

« Le cycle héroïque chrétien » accueille après Kanut des chevaliers plus lumineux, incarnations de la force merveilleuse, de l'équité et de la noblesse d'âme – ces « chevaliers si francs, si désintéressés, si humains » que Chateaubriand opposait aux « guerriers perfides, avarés, cruels, insultant aux cadavres de leurs ennemis, poétiques, enfin, par leurs vices » issus de l'*Iliade*²⁶. Pourtant, la réécriture hugolienne des épopées médiévales conserve une distance critique et constate la terreur suscitée par ces géants, par la projection de leur ombre formidable sur le peuple. Claude Millet commente ainsi l'éloignement craintif des bateliers lors du combat héroïque du *Mariage de Roland* : Hugo défait « l'osmose enthousiaste du héros épique et du peuple²⁷ », pour critiquer encore la force aliénante des héros « qu'on regarde en tremblant » (v. 21). Même effroi des pâtres à l'écoute de la voix de Charlemagne tonnant, dans *Aymerillot* (v. 256-257). Les héros sont à la tête d'un pouvoir exercé par la sensation, annulant les consciences. Quant aux « chevaliers errants » sortis des romans de chevalerie, s'ils libèrent les faibles victimes de la tyrannie des puissants, ils maintiennent, par l'épaisseur obscure de leur mystère, le peuple dans une soumission craintive :

25. *William Shakespeare*, III, III, 1, éd. cit., p. 440.

26. Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, II^e partie, livre II, chap. XI, « Le guerrier. – Définition du beau idéal » ; Garnier-Flammarion, 1966, p. 275.

27. *La Légende des siècles*, éd. Claude Millet, p. 127, note 3.

Leur seigneurie était tutrice des chaumières ;
 Ils étaient justes, bons, lugubres, ténébreux ;
 Quoique gardé par eux, quoique vengé par eux,
 Le peuple en leur présence avait l'inquiétude
 De la foule devant la pâle solitude (v. 20-24)

« Quoique » : la double conjonction pèse de tout son poids sur le vers 22, suspend la confiance et réveille les consciences. Ces héros ont une double face, face solaire et face ténébreuse. Ils libèrent mais ils aliènent. Car même en leur déclin, à la fin du Moyen Âge, ils continuent à parler pour la foule muette, stupéfaite, à l'instar du « dogue » Onfroy, « vieux podestat sombre »

Qui parle haut, ayant son peuple dans son ombre (v. 262)

L'ère héroïque sanctifiée par l'épopée médiévale ne saurait donc être qu'un moment de l'Histoire, moment ambigu où l'équité et la liberté ne sont pas l'affaire de tous, mais dépendent d'une lignée de héros obscurément lumineux. Œuvrant à l'émergence de « l'homme peuple », l'épopée démocratique doit voir s'épanouir une humanité « non plus possédée, mais guidée²⁸ ». Retournée sur elle-même, contre elle-même, l'épopée peut espérer sortir de l'aporie éthique et esthétique de la poésie de la guerre – poésie du sang et de la mort, poésie de la fascination aliénante quand, à la soumission de la collectivité au héros, répond l'aliénation du lecteur par l'épopée guerrière. Fermant le cycle des « chevaliers errants », *Eviradmus* est une épopée de la sortie de l'épopée terrifiante, exhibant et dénonçant ses propres procédés d'effarement des foules. Le héros refuse de porter plus longtemps la panoplie du revenant ; il renonce à frapper ses propres ennemis d'effroi superstitieux. Sortant de son armure féodale, il reprend une taille et une voix tout humaines :

Je suis homme et non spectre. Allons, debout ! mon bras
 Est le bras d'un vivant ; il ne me convient pas
 De faire une autre peur que celle où j'ai coutume (v. 1093-1095)

Le salut apporté par le héros est toujours la liberté, mais une liberté qui repose désormais, du côté du lecteur, sur l'éveil de la raison.

Pivot de tout le recueil, le poème du *Satyre* en appelle plus fortement encore à la révolution de l'épopée, ramenée de force du côté de la vie et de la nature. Résumant l'Histoire soumise à la loi belliciste de l'*epos*, le chèvre-

28. *William Shakespeare*, III, III, 4 et 5, éd. cit., p. 451-453.

pieds recourt à l'excès et à la violence de la langue épique pour mieux en faire éclater l'ordre despotique et mortifère :

Perce, épée! ô cognée, abats! massue, assomme!
 Cheval, foule aux pieds l'homme, et l'homme, et l'homme et l'homme!
 (v. 515-516)

Imitant les figures de l'épopée – personnification des armes et des chevaux, amplifications rythmiques, démesure des images – le satyre instrumentalise ses outils rhétoriques pour en dénoncer le dévoiement historique. Ainsi, le chiasme phonique [MS/SM] dans la formule « massue assomme » révèle ce scandale : la clôture sur soi de la violence pure. Ce faisant, il forge un nouvel instrument poétique plus complet, mêlant à la grandeur de l'épique, l'émotion du lyrisme et la colère de la satire²⁹ :

Des aigles tournoyaient dans sa bouche béante ;
 La lyre, devenue en le touchant géante,
 Chantait, pleurait, grondait, tonnait, jetait des cris (v. 703-705)

Le poème fait sortir de « la crise de ces catégories qui sont à la fois esthétiques, morales et politiques : la grandeur, l'héroïsme, le sublime [...] ³⁰ ». Loin de les abandonner, il les renouvelle ici au contact de ce qu'elles excluaient dans l'épopée classique, le pathétique et le grotesque, afin de re-fonder, fût-ce au prix de la dysharmonie, la puissance féconde du verbe épique.

Lecture intime de la gloire

Ce ressourcement ne va pas sans une mise en question de la représentation du héros – remise en cause de l'héroïsme même, dès lors qu'il n'est qu'une affaire de représentation. Contestant la puissance implacable de l'héroïsme, *La Légende des siècles. Première Série. Histoire – Les Petites Épopées* naît, dans la complexité même de son titre, de l'articulation de la grandeur et de la petitesse, seule capable d'apprivoiser les géants sans rien perdre de l'élan héroïque. Ce projet poétique, moral et politique est complexe : « Cela voudra dire connecter en permanence le sublime et le familier, le lointain et le

29. « [...] le poème épique n'est plus soumis au principe de la distinction des genres. » (Léon Cellier, *L'Épopée romantique*, PUF, 1954, p. 78.)

30. Claude Millet, Présentation, *La Légende des siècles*, éd. cit., p. 11.

proche, l'immense et l'infime [...] ³¹ ». Par un art du cadrage, de l'angle de vue et de la profondeur de champ³², il s'agit d'allier dans la représentation des héros distance et proximité, et de varier les angles de la perception pour rendre la représentation à sa mobilité :

On peut prendre plusieurs vues d'une idée comme d'une montagne. Cela dépend du lieu où l'on se place. [...] le Mont-Blanc, vu de la Croix-de-Péléchères, ne ressemble pas au Mont-Blanc vu de Sallenches. Pourtant, c'est toujours le Mont-Blanc³³.

La première technique repose sur le franchissement des seuils séparant la gloire et l'intimité héroïques, et sur ce que nous nommerons métaphoriquement des jeux d'anamorphoses. De ruptures en distorsions, les poèmes du « cycle héroïque chrétien » s'ingénient à satisfaire et à déjouer les attentes des lecteurs dans la représentation des héros, travaillant incessamment leur regard afin de délier la célébration de ses protocoles aveuglants. La narration poétique se place ainsi en permanence sur le seuil séparant espace public – implacable grandeur perçue par le peuple – et espace privé – dévoilement de l'humanité familière³⁴. Tout commence par un coup de force : le début du *Parricide* semble d'emblée infirmer le titre de la nouvelle section consacrée à la geste merveilleuse des héros chrétiens. La première unité strophique isolée en tête du poème saisit Kanut à la tombée du jour, dans ce moment crépusculaire propice au sommeil des consciences : le meurtre du père a « pour seul témoin la nuit, l'aveugle immense » (v. 3). Changement de cadrage dès le vers 7 : passage au plan large, à la scène publique, retour au grand jour où se déploie la légende héroïque jusqu'au vers 41. Mais les six premiers vers ont suffi à jeter désormais la suspicion sur toute célébration. Le poème a beau déployer démesurément tout l'éventail des attributs héroïques – « grand roi », « toujours vainqueur »,

31. *Ibid.*, p. 33.

32. Nous renvoyons aux articles de Marie-Catherine Huet-Brichard (« Le petit dans *La Légende des siècles* ») et d'Yves Vadé (« La profondeur de champ dans *La Légende des siècles* »), dans *La Légende des siècles de Victor Hugo*. Les « sombres assonances de l'histoire », Actes du colloque d'agrégation du 12 octobre 2001 organisé par la Société des études romantiques, Université Paris-7-Denis-Diderot, publiés sous la direction de José-Luis Diaz, SEDES, 2001, p. 89-112.

33. Victor Hugo, Préface de *Ray-Blas*; *Œuvres complètes, Théâtre II*, éd. dir. par J. Seebacher et G. Rosa, 1985, t. II, p. 6.

34. « Car le vrai lieu épique, ce n'est pas le combat, c'est la tente, le seuil public où le guerrier élabore ses intentions, d'où il lance des injures, des défis et des confidences. » (Roland Barthes, « Le Tour de France comme épopée », dans *Mythologies*, Seuil, coll. Pierres vives, 1957, rééd. dans *Œuvres complètes*, Le Seuil, 1993, t. I, p. 630.)

« prospérité fidèle », « plus triomphant que la gerbe des blés » (v. 7-10) – l'intimité criminelle de Kanut fait définitivement peser un doute sur toute glorification. Et le premier héros ne sera qu'un rôleur éternel, condamné à errer sous la pluie de sang. La représentation du héros est un jeu d'anamorphose : tout change, grandeur ou bassesse morales, perfection ou monstruosité plastiques, selon l'angle de vision adopté.

Mouvement inverse dans *Le Mariage de Roland* : le poème s'ouvre *in medias res* sur le grand angle de l'épopée, dans la contemplation d'un combat titanesque d'origine immémoriale, rapporté au présent d'éternité :

Il se battent – combat terrible! – corps à corps.

Voilà déjà longtemps que leurs chevaux sont morts (v. 1-2)

Le poème sacrifie avec plaisir au merveilleux héroïque : bouclier sculpté, casque, haubert et cimier béni, estoc gravé de son nom pour Olivier ; épée personnalisée et nommée Durandal pour Roland. Les comparants épiques s'accumulent joyeusement et synchrétiquement dans l'ivresse du combat : archange Michel et Apollon (v. 6), tourbillons et nuées (v. 116), géants (v. 134), lions et panthères (v. 139)³⁵. Mais dans ce combat gigantesque poursuivi à coup de chêne et d'orme, chaque pause est l'occasion de resserrer le cadre autour des paroles et des gestes familiers et débonnaires des héros soudainement rendus à leur intime humanité : « assis dans les broussailles », Olivier et Roland « causent un moment » (v. 63 et 65) ; pendant le sommeil de Roland, Olivier l'évente de son « panache blanc » (v. 90), panoplie héroïque retournée en un ustensile bien peu viril. Par cette articulation du sublime et du familier, il n'est plus besoin, comme chez Jubinal³⁶, de puissance suprême et d'envoyé céleste pour transfigurer *in fine* les terribles combattants en frères ; tout le poème dit la réversibilité latente de la guerre fratricide en union fraternelle :

Et maintenant buvons, car l'affaire était chaude (v. 143)

35. Olivier est « aigle aux yeux de colombe » (v. 136) : unissant le masculin et le féminin, il correspondrait au héros parfait chez Michelet, « sexe double, géniteur de Justice au sein de la Grâce femelle ». (Roland Barthes, *Michelet; Œuvres complètes*, éd. cit., p. 278.)

36. « [...] tout épique du reste fait intervenir la puissance suprême. Un nuage couleur de pourpre vient s'arrêter au-dessus des deux guerriers ; un ange en descend, le signe de la rédemption à la main, et se plaçant entre eux, il leur dit qu'ils ne doivent pas périr ainsi par la main l'un de l'autre, mais en combattant contre les infidèles. » (Achille Jubinal, « Quelques romans chez nos aïeux », *Journal du dimanche*, 1^{er} novembre 1846, cité dans Victor Hugo, *Œuvres complètes, La Légende des siècles*, éd. dir. par Jean Massin, t. X, Annexes, IV : Sources, p. 681.)

Le franchissement des seuils séparant le monde de l'arrière-monde des héros – la scène héroïque de ses coulisses – structure tout le poème *Bivar*. Vu de près, en dehors du grand angle du tableau épique, dans « l'étroit patio » du manoir (v. 6), le Cid semble un manant aux yeux du scheik Jabias. La grandeur du héros ne réside plus que dans la mémoire exaltée du visiteur et dans le feu de son discours, se gonflant d'énergie au rythme de ses anaphores (v. 30-34), au fil de ses hyperboles et de ses images ronflantes – « le frisson du clairon triomphal » (v. 26), « l'essaim des victoires chantantes » (v. 28). Dégonflement de la baudruche épique: la réponse du héros est désarmante de modestie – « je suis maintenant chez mon père » (v. 76). Pénétrant l'espace privé, inversant l'image publique du Cid ramené à la simple piété filiale de l'enfance, le poème donne à lire, à rebours, tout héroïsme comme un *effet d'héroïsation*, une grossière distorsion de l'image et du verbe ici rendus à la réalité: il n'est pas d'héroïsme sans *écriture de l'héroïsme*. Toute mythification est mystification, et seule la démystification peut désormais sauver le mythe.

Occupé à étriller sa jument, « tête nue et bras nus », le Cid rappelle Mahomet, ancien chamelier devenu Prophète, regardant encore « les chameaux boire » (*L'An neuf de l'Hégire*, v. 6). Il prépare aussi la représentation ambivalente des « chevaliers errants » et des derniers héros du Moyen Âge dans « L'Italie. – Ratbert »: s'il fraye avec les aigles, le héros descend aussi aux côtés d'animaux moins symboliques et résolument ancrés dans le réel. Dans *Le Petit Roi de Galice*, le cheval du vaillant chevalier Roland parle familièrement à Nuño, tandis que le preux héros s'inquiète pour sa monture:

« Pense-t-il à donner à boire à mon cheval? » (v. 551)

Dans *Eviradnus*, le héros éponyme, comme Roland, se soucie pareillement de son noble compagnon (v. 26-27). Tous anticipent l'appel du satyre: « songez en voyant l'animal³⁷! » (v. 409). Aux côtés de la bête, les héros renaissent au réel.

Refusant les clôtures de la convention, le récit poétique peut ainsi articuler le sublime et le familier dans la représentation du héros. Chaste et pur comme sa « grande pucelle », son épée (v. 35), Eviradnus est aussi grossièrement incarné; il présente l'aspect ambigu d'un animal mal dégrossi:

Velu, fauve, il a l'air d'un loup qui serait bon (v. 49)

37. Voir notre article « Le bestiaire des *Petites Épopées*, ou l'alphabet du Progrès », dans *La Légende des siècles de Victor Hugo*. Les « sombres assonances de l'histoire », *op. cit.*, p. 71-86.

L'*adynaton* fait ici du héros un tour de force stylistique, un être issu du dépassement des catégories ordinaires de la représentation. D'ailleurs, renversant la focalisation, passant de l'extériorité à l'intériorité, le même poème place ensuite le lecteur à la hauteur du regard de ce géant pour lui faire éprouver les inconvénients quotidiens de la grandeur :

Il ne se plaint de rien, mais seulement il trouve
Que les hommes sont bas et que les lits sont courts (v. 52-53)

Nouvelle ambivalence du héros, contenue dans la syllepse : Eviradnus éprouve la bassesse morale et la petitesse physique des hommes ordinaires ; le héros est bien plus grand en vertu mais trop grand en taille. Une semblable confiance familière de l'antique chevalier est adressée à son page :

« Page, dit ce chercheur d'aventures sublimes,
Viens. Tu vois mieux que moi, qui n'ai plus de bons yeux,
Car la lumière est femme et se refuse aux vieux
[...] » (v. 600-602)

Démésure héroïque et mesure humaine : hors de l'espace public de leurs triomphes, les héros aussi peuvent être fatigués. Toute distance se trouve tour à tour affirmée et abolie. Le même art de la proximité lointaine prévaut dans l'évocation du vieux héros Final en grand-père attentionné et maladroit – à la vue tragiquement basse face aux visées du tyran – dans *La Confiance du marquis Fabrice* :

Il nouait gauchement la petite brassière,
Ayant plus d'habitude aux chemises d'aciers (v. 720-721)

L'écriture épique relève ainsi chez Hugo de l'art du kaléidoscope, variant sans cesse l'articulation de ses tons, de ses formes, de ses éléments, maintenant l'attention du lecteur en éveil face à la créativité du texte. La surprise peut naître d'une brusque variante, réduisant soudainement les distances : il suffit par exemple, dans *Le Petit Roi de Galice*, que les attributs du paladin, cheval blanc et Durandal « toute joyeuse » (v. 393), se transforment en armes du pauvre pour assurer la chute du poème dans la familiarité sublime :

Et, n'ayant plus d'épée, il leur jetait des pierres (v. 646)

Comme si un petit David perçait sous le grand Roland.

D'une démocratie héroïque

Si la grandeur peut se faire familière³⁸, la petitesse peut à son tour accéder au sublime : par la loi de la réversibilité et par la grâce du tournoiement kaléidoscopique, la figure du héros est appelée à se démocratiser. La seconde technique dans le traitement critique de l'épopée consiste à privilégier les marges ordinaires du champ épique : les héros surgissent là où personne ne les attend. Cet art de la surprise dans la représentation héroïque bouleverse une nouvelle fois les protocoles de la lecture en modifiant le statut du lecteur appelé à relayer la geste des héros.

Dans *Aymerillot*, au beau milieu du « cycle héroïque chrétien », la langue épique découvre les enchantements du diminutif et de l'hypocoristique, remèdes à l'*ubris* des héros conquérants³⁹. Après la disparition des géants Roland et Olivier, après le forfait de Naymes, duc de Bavière, du comte Dreus de Montdidier, de Hugo de Cotentin, comte palatin, du duc Richer de Normandie, du comte de Gand, d'Eustache de Nancy, de Gérard de Roussillon, après le refus de tous les capitaines, se dresse, face à Charlemagne, parangon de tous les héroïsmes, le petit et doux Aymery prêt à conquérir Narbonne. Cette « espèce d'enfant au teint rose » (v. 265), plus fille que garçon, fait entendre simplement, sans tonnerre ni rodomontades, la voix du courage et de la loyauté, l'accent de la spontanéité et de la sincérité. Il est « sans écusson », « sans panache » (v. 268-269), n'a pas reçu de « fiefs héréditaires » (v. 285) : il sera pourtant Aymery de Narbonne, comte palatin. Fils de personne et pourtant héros : voilà renversés la loi dynastique, l'héritage de la valeur dominatrice, le triomphe des essences supérieures qui ancrèrent jusque-là l'héroïsme dans un passé sanctifié. L'épopée n'est plus la célébration d'un ordre préétabli, figé par les liens du sang et par le destin, ordre absolu voué à être perpétué dans la commémoration et la sanctification poétiques. La geste héroïque n'est plus un texte pré-écrit appelé à être dupliqué, mais elle est création dynamique d'un texte et appel à la création. La lecture naïve, passive et distante, de l'épopée n'a désormais plus lieu d'être, les héros n'en imposent plus. La légende ne donne plus à lire la reproduction d'un ordre ancien révéralé, le bégaiement d'une Histoire violente bloquée dans

38. « Un sourire et une larme dans le visage d'un colosse, c'est une originalité presque divine. » (Baudelaire, « Sur mes contemporains : Victor Hugo », art. cit., éd. cit., p. 136.)

39. Le diminutif comble la distance entre héros et hommes ordinaires, et assure ainsi l'efficacité renouvelée des protocoles de la représentation héroïque : « L'entrée dans l'ordre épique se fait par la diminution du nom. » (Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 630.)

le retour sempiternel du passé : elle suggère avec Aymerillot la création d'un nouvel ordre. La représentation héroïque, loin de faire involuer le présent de la lecture dans le passé, peut enfin ouvrir le présent à l'avenir. Le choix, dans *Aymerillot*, d'un héros enfant, Gavroche en puissance, a valeur de symbole. Engendrant de tels héros, l'épopée devient féconde pour l'Histoire.

La fin du « cycle héroïque chrétien » poursuit la démocratisation de l'épopée : dans *Le Jour des rois*, le mendiant anonyme, rampant en deçà de l'humanité, se dresse seul au milieu du peuple soumis et s'élève par la puissance accusatrice de sa voix à la hauteur des chevaliers-justiciers. Ce « rien », ce « ver de terre », cette « ombre » (v. 43), fait soudainement entendre un cri héroïque⁴⁰. Ce n'est plus l'héroïsme de la force innée, de la vertu transmise par le sang, de la grâce héréditaire ; cet héroïsme inouï est l'invention par le déshérité du principe de révolte. Cette révolte du misérable est solitaire, inaudible pour les peuples asservis ; mais elle porte en germe la Révolution. Au début du cycle, Roland et Olivier étaient « deux spectres d'airain », « deux fantômes » (*Le Mariage de Roland*, v. 14-15) surgis du passé légendaire ; dans le cycle suivant, les chevaliers errants seront « les spectres de l'honneur, du droit, de la justice », derniers détenteurs d'une vertu héroïque enfermée dans un passé enfoui. Le mendiant du *Jour des rois* est lui un « fantôme chenille » (v. 70) : hantant les siècles comme la mauvaise conscience des puissants, revenant rappeler le principe d'insurrection, cette larve rampante est aussi vouée à éclore – « l'idiot est un germe de l'avenir⁴¹ ». L'épopée ne vénère plus, dans ce héros mendiant, le garant d'un ordre sacré, mais l'incarnation d'une menace pour l'ordre tyrannique. Si l'épopée fait encore trembler le lecteur, la peur a changé de nature et de camp.

Il faut néanmoins attendre la section « Maintenant » pour voir confirmée et dépassée la réorientation de l'épopée guerrière en épopée démocratique et humaniste. Les titres et les personnages sont éloquents en ce qu'ils abolissent le triomphe épique de l'onomastique : *Après la bataille*, *Le Crapaud*, *Les Pauvres Gens*, *Paroles dans l'épreuve* ; « mon père », « celui qui conte cette histoire », « un vieux âne », Jeannie, « les Hommes d'aujourd'hui ». Où sont les noms sonores de l'aristocratie héroïque ? Où sont la force et la grandeur résumées dans un titre et un nom ? Le temps est fini où, dans *Le Petit Roi de Galice*, il suffisait au chevalier de lever sa visière pour

40. Par ce cri, le mendiant s'élève à la puissance du mythe titanique. Voir Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, deuxième partie, chapitre II, « Le Cycle des Titans », José Corti, 1985 [1963], p. 209-262.

41. *La Légende des siècles*, éd. Claude Millet, p. 158, note 5.

n'être plus seulement « quelqu'un », pour dépasser l'indétermination première et rayonner pleinement par la grâce de la nomination :

« Je m'appelle Roland, pair de France », dit-il (v. 307).

C'est la fin de cet « âge ethnique très ancien, d'un temps où la race sonnait à travers un petit nombre de phonèmes exemplaires » renvoyant aux « essences stables des grands caractères⁴² ». Le XIX^e siècle est appelé à sortir du déterminisme de l'épopée et du règne des *aristoi*, à inventer un héroïsme aux dimensions de l'Homme – de tous les hommes.

La vertu héroïque célébrée dans ces poèmes n'est plus l'ardeur belliqueuse des descendants d'Achille. Désormais la grandeur se déploie « après la bataille », hors du terrain épique nécessairement guerrier selon Hegel, dans la mansuétude de « mon père » face à la réaction obstinément guerrière de l'Espagnol : abolie l'objectivité distante du conteur épique également prônée par Hegel, abolie cette neutralité qui assurait le face à face distant entre le lecteur abusé et l'autorité lointaine du texte. Le témoignage privé nourrit la représentation collective de l'histoire, la première personne du singulier appelle la première personne du pluriel. Dans cette insertion progressive du lyrique dans l'épique, le « je » fonde la possibilité d'un « nous⁴³ ». L'épopée conserve certes son projet fédérateur, fondant la conscience d'une appartenance commune à une même histoire. Toutefois, cette conscience n'est plus seulement nationale mais universellement humaine, fondée sur la mise en commun de choses vues et d'émotions partagées, et non plus de victoires mythiques et triomphales. Surtout, l'union ne se réalise plus par la force attractive des seuls grands noms héroïques au rythme subjuguant de la fanfare ; l'appel personnel à la communion et à l'échange prévaut sur la hiérarchie et la révérence imposées. Le poème du *Crapaud* confirme cette puissance unificatrice nouvelle du poème inversant la culture de la force en une éthique du sentiment. Le héros est désormais un âne, la victime sauvée est un crapaud, la voix épique est celle d'un enfant anonyme (« celui qui conte cette histoire », v. 129), enfant qui apprend, à l'instar des lecteurs présents du poème, la loi de la bonté :

42. Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 630.

43. « Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. [...] Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! » (préface des *Contemplations*, éd. Jean Gaudon, Le Livre de Poche, 1985, p. 14.)

– Hélas! ayons des buts, mais n'ayons pas de cibles;
 Quand nous visons un point de l'horizon humain,
 Ayons la vie, et non la mort, dans notre main. – (v. 82-84)

L'effusion et non plus l'acclamation, l'héroïsme du « nous » contre la vénération des troisièmes personnes (le héros: ce *tiers* qui venait tout sauver), la célébration progressiste de la vie contre le culte nihiliste de la mort: l'horizon de l'épopée change, il devient « humain ». Le poème épique peut dès lors transformer la servitude volontaire des foules-troupeaux et des lecteurs fascinés, en liberté d'un peuple capable de sentir et de songer. L'épopée viendrait, dans ce projet, relayer le drame, en ces temps d'exil où la voie théâtrale est, pour Hugo, fermée.

Dans cette épopée nouvelle de la clémence et de la bonté, le sublime ne réside plus dans la prouesse guerrière mais dans la douceur et dans l'amour. Les « pauvres gens », Jeannie et « son homme », affrontent courageusement et généreusement la Fatalité, Fatalité des éléments pour le marin, Fatalité de la misère et de la mort pour tous deux. Le dévoilement théâtral des orphelins recueillis n'est pas seulement émouvant, édifiant; il assigne à l'épopée une tout autre scène que le théâtre de la puissance: il ouvre la scène épique sur l'intime et sur la raison du cœur. Désormais, comme le poète épique inventait en plein Moyen Âge, avec Eviradnus, la possibilité d'un « loup qui serait bon », *Les Petites Épopées* fondent l'existence d'un héros qui serait doux. Seul ce coup de force du doux héros, ce pari sur ce que les canons de l'épopée guerrière tiendraient pour un improbable oxymore, peut sauver l'épopée au XIX^e siècle. L'« intrépide et superbe tendresse » et le « doux sourire ami » d'Eviradnus (v. 56 et 1185), « le sourire à la lèvre » d'Olivier (*Le Mariage de Roland*, v. 87) préparent « ce héros au sourire si doux » qu'est « mon père » (*Après la bataille*, v. 1). Ces sourires héroïques annulent le rictus des tyrans et de leurs emblèmes, le « doux sourire » inquiétant de Ratbert (*La Défiance d'Onfroy*, v. 366), le sourire du « Satan de pierre » (*Les Conseillers probes et libres*, v. 248). Ils remplacent aussi le rire homérique des dieux olympiens de l'*Iliade*, repus de carnage et tonnants dans les hauteurs.

Ces héros souriants forment cette chaîne d'exemples invoquée, juste avant la section « Maintenant », par la voix du poète dans *Le Régiment du baron Madruce*. Face à la tentation du désespoir et du renoncement chez l'aigle des montagnes, contre le pessimisme de l'oiseau de la liberté à la vue d'un héroïsme suisse dégradé, caricaturé, le poète affirme l'éternité de la grandeur inscrite dans la chaîne des Alpes, pure et incorruptible:

Rien ne ternit ces pics que la tempête lave,
 Volcans de neige ayant la lumière pour lave,
 Qui versent sur l'Europe un long ruissellement
 De courage, de foi, d'honneur, de dévouement,
 Et semblent sur la terre une chaîne d'exemples;
 Toujours ces monts auront des figures de temples (v. 397-402)

Naturalité et éternité de l'héroïsme inscrit dans l'Immanent et non plus dans la transcendance d'une surhumanité choisie, frayant avec les dieux d'en haut : si le sursaut héroïque est maintenu en réserve dans la Création et contenu dans la Providence, la léthargie du peuple soumis ne saurait être que provisoire. Après l'acclamation complice du tapage claironnant des faux héros par l'aigle héraldique, après la célébration passiste des héros d'autrefois par l'aigle des Alpes, la voix du poète affirme la permanence, le dynamisme et la fécondité de l'exemple issu de la Nature, prolongé par l'homme⁴⁴. Le passisme de la vénération héroïque se retourne en progressisme. Inscrit dans une Nature sacrée, arraché à l'imposture d'une humanité supérieure, l'*exemplum virtutis* n'appelle plus l'admiration ébahie et l'imitation servile du passé sanctifié, mais l'action créatrice de tous, « maintenant » et pour le prochain siècle :

L'exemple, c'est le fait dans sa gloire, au repos,
 Qui charge lentement les cœurs et recommence (v. 496-497)

Pour le lecteur, la légende épique n'implique plus le rapport de soumission à un discours constitué et à une geste héroïque achevée; elle appelle désormais au parachèvement de l'action dans l'histoire et, pour cela, à la constitution du discours d'insurrection. *Paroles dans l'épreuve* parie alors sur la fécondité de la mémoire pour la génération des enfants de la Révolution, fidèles à l'exemple héroïque de leur père, « ces grands lions-là » (v. 69) :

Leur trace sur leurs pas toujours nous appela;
 Nous courons; [...] (v. 70-71)

Le présent est rattrapé par le passé, mais s'élance avec lui vers l'avenir. L'ambivalence du héros, figure intempestive de ce passé hantant le présent pour appeler au futur – fantôme et héraut à la fois – fonde l'ambivalence de

44. « La providence a fait les montagnes, Guillaume Tell a fait les hommes. » (Victor Hugo, *Voyage de 1839. Alpes*; *Œuvres complètes*, éd. dir. par J. Seebacher et G. Rosa, *Voyages*, 1987, p. 679.)

la vision hugolienne de l'Histoire où l'involution peut générer la révolution et renouer le fil du Progrès.

Grâce au « changement d'horizon de l'épopée », le héros serait-il redevenu l'horizon de l'humanité? Ce serait oublier que derrière la figure héroïque se profile une autre ombre. Le satyre n'appelle pas le remplacement des dieux et des rois par les héros, mais par le génie :

Partout une lumière et partout un génie! (v. 723)

Si la voix du poète, aux derniers vers du *Régiment du baron Madruce*, célèbre encore les héros des guerres d'indépendance et de la résistance à l'oppression – après Guillaume Tell, Padrona Kalil, Franklin, Kosciuzko, Byron ou Gundoldingen –, la voix prophétique de *Plein ciel* rappellera les noms des héros du savoir, Leibnitz, Fulton, Képler (v. 403). « Il est temps que les génies passent devant les héros » dira Hugo dans le livre III de *William Shakespeare*, « L'histoire réelle. Chacun remis à sa place⁴⁵ ». L'idée devra désormais prévaloir sur l'action :

Nous venons de le dire, les héros, hommes crépusculaires, sont relativement lumineux dans les ténèbres; mais qu'est-ce qu'un conquérant auprès d'un sage⁴⁶?

Si les héros brillent au crépuscule du soir, les génies illumineront le crépuscule du matin.

45. *William Shakespeare*, III, III, 4, éd. cit., p. 450.

46. *Ibid.*, III, III, 4, p. 451.

Parole, écoute, vision dans la Première Série de *La Légende des siècles*

L'épopée antique était, on le sait, destinée à la parole, au chant. Les œuvres elles-mêmes représentent la situation de récitation orale, qui est leur finalité. On s'accorde aussi à trouver des traces de celle-ci dans les expressions formulaires, dans les répétitions, qui montrent ses liens avec la mémoire que soutient encore la forme versifiée; l'invocation à la Muse, également, peut être considérée comme une marque de l'oralité – et elle suggère que le poète inspiré est celui qui sait écouter, celui qui a de l'oreille, corrélat de la voix qui lui permet de répéter ce qu'il entend: « Ô Muse, conte moi l'aventure de l'Inventif... » La finalité orale de l'épopée est encore d'actualité au Moyen Âge. Elle ne l'est plus depuis longtemps lorsque Hugo écrit son œuvre. Il donne un texte à lire, texte qui, de plus, a sa particularité générique puisqu'il se présente comme un ensemble de « petites épopées ». Toutefois, on y trouve des traits qui créent une impression d'oralité, traits sans lien avec la mémoire nécessaire au récitant; il s'agit de donner à entendre des voix, motif essentiel dans la poésie de Hugo, voix elles-mêmes dépendantes d'une écoute, d'une oreille attentive. Cette importance de l'oralité, que l'auteur retrouve à sa manière, rattache les poèmes du recueil à une conception de la poésie – poésie musicale de la lyre, poésie du chant, poésie de l'écho, de l'écoute et de la parole écho¹, le poète « écho sonore » ayant su d'abord percevoir ce qu'il fait entendre. Cette conception peut se distinguer d'une autre, vivace avant et après Hugo, qui met en valeur la vision, l'image, plutôt que la

1. V. Gély a apporté une contribution importante à la compréhension des enjeux du mythe d'Écho. De plus, elle rappelle, en début d'ouvrage, un certain nombre de mythes de la poésie qui mettent en avant les liens de la poésie et de la voix, du chant. On pourrait ajouter à sa liste initiale (Procné, Philomèle, Cyncus – hirondelle, rossignol, cygne), le mythe des sirènes, sans doute particulier puisque dans l'*Odyssée* il introduit l'idée d'une poésie mortelle pour qui l'entend (voir *La Nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, PUF, 2000).

voix ou la parole. Le principe longtemps prévalent de l'*ut pictura poesis* (on prend alors « poésie » au sens large) tourne, en effet, vers l'horizon du visible; la représentation du poète en « voyant » renvoie, par ailleurs, sinon au visible, du moins au voir extra-lucide; la promotion du mythe de Narcisse implique, au temps du symbolisme, une prévalence, au moins théoriquement, du regard, et les surréalistes en plaçant au premier plan l'élaboration de la métaphore contribueront à sceller les liens de celle-ci, figure et source d'images mentales, et de la poésie. Ces liens, Hugo les rend sensibles de son point de vue en parlant, dans la Nouvelle Série de *La Légende des siècles*, de la « vision d'où est sorti ce livre », mur cauchemardesque des siècles dont on trouve quelques versions dès la Première Série. Le poète souligne, pour son œuvre, l'importance de l'œil, du voir et du donner à voir, corrélats, dès lors, de l'écouter et du parler, ou du chanter.

On peut donc se demander comment s'agencent parole, écoute et vision (du sensible ou de son au-delà) dans la Première Série de *La Légende des siècles*.

Parler

Hugo exploite des formes très diverses d'oralité dans son œuvre.

Il propose une représentation de l'échange oratoire, selon les trois genres de la rhétorique. L'échange délibératif est par exemple illustré par la discussion des oncles de Nuño, dont les « avis » divergent quant au sort à réserver au petit roi de Galice (*Le Petit Roi de Galice*, V, I, v. 106 *sqq.*); se rattache encore au délibératif la forme plus particulière du prêche: on pense au prêche de Mahomet qui s'assortit d'une confession (proclamation de foi et aveu de ses faiblesses) dans *L'An neuf de l'Hégire*, à celui du poète de *Paroles dans l'épreuve*. Dans *Le Régiment du baron Madruce* (XII), les reproches accusateurs de l'« aigle montagnard » (v. 122) aux mercenaires, mis en rapport avec la défense qu'à la suite formule le poète, pourraient relever du judiciaire. Le dévoiement du délibératif en flatterie, sous la menace de la hache, dans *Les Conseillers probes et libres*, donne matière, par ailleurs, à des discours épидictiques²; épидictique, de même, est le discours aux mercenaires de l'aigle

2. *Les Conseillers probes et libres*, VII, I, v. 113-131 :

Les deux huissiers de l'Ordre, Anchise avec Trophime,
 Invitent le plus grand comme le plus infime
 À parler, l'empereur voulant que les avis,
 Mauvais, soient entendus, et, justes, soient suivis;
 [...]

d'Autriche, éloge volontiers cynique (« Quand on veut des héros, il faut les bien payer » (*ibid.*, v. 84), éloge qui s'oppose au blâme de l'aigle montagnard, car on peut aussi envisager de ce point de vue ses paroles.

L'oralité du chant est quant à elle thématifiée non au début de l'œuvre, comme dans la tradition épique, mais en son cœur, à propos du satyre que Jupiter incite à chanter, et qui chante, en effet, la terre, puis l'homme, ou qui « racont[e] », ou qui « dit » : « Il chanta l'Homme. Il dit cette aventure sombre » (*Le Satyre*, VIII, III, v. 463), et la répétition de ce dernier verbe donne une amplitude solennelle, de la grandeur épique à la profération. L'activité de la lyre du satyre qui mêle tous les tons, qui « chantait, pleurait, grondait, tonnait, jetait des cris » (*ibid.*, IV, v. 705) indique toutefois, comme le précise en note Claude Millet, qu'aucune distinction ne semble faite entre les formes lyriques, satiriques et épiques de la poésie. Et il y a aussi de simples chansons dans le recueil, le chant même des oiseaux « dans le grand chêne » (*La Confiance du marquis Fabrice*, VII, III, v. 660) pouvant apparaître comme l'image idéale d'une poésie polyphonique, qui serait en même temps prophétique si l'on pense à Dodone.

Plus inattendue du point de vue de l'horizon épique antique, mais sans surprise pour qui connaît la façon qu'a Hugo de narrer, et non sans rapport avec la manière du jongleur médiéval³, la verve d'un conteur s'exprime, et crée un autre effet d'oralité. Le poète questionne, sollicite celui auquel il s'adresse, lecteur-auditeur dans *Le Jour des rois* (IV, V) :

Qu'est-ce que ce torrent de rois ? Pourquoi ce choix,
Quatre villes ? Pourquoi toutes quatre à la fois ?
Sont-ce des châtements, ou n'est-ce qu'un carnage ?
Pas de choix. Le hasard, ou bien le voisinage,
Voilà tout ; [...]. (v. 151-155)

ou personnage dans *Le Petit Roi de Galice* (V, I) :

On voit devant Ratbert trois haches destinées,
La première, au quartier de bœuf rouge et fumant
Qu'un grand brasier joyeux cuit à son flamboiement,
La deuxième, au tonneau de vin que sur la table
A placé l'échanson aidé du connétable,
La troisième, à celui dont l'avis déplaira.

3. Voir Jean Rychner, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève-Lille, Droz-Giard, 1955. Florence Naugrette fait quelques commentaires sur cette question dans un article consacré au *Mariage de Roland*, à paraître dans le premier numéro de la revue *Méthode!*

Une faute: on n'a point fait garder le passage.
 Ô don Ruy le subtil, à quoi donc pensez-vous? (v. 170-171)

[...] Bon chevalier,
 Qu'est-ce que vous venez faire dans ce hallier? (v. 207-208)

Et le conteur se veut si impliqué dans son histoire, ou veut tant impliquer ceux qui l'écoutent (le lisent) qu'il raconte volontiers au présent les événements, dans une narration donnée pour simultanée:

Alerte! un cavalier passe dans le chemin. (*ibid.*, v. 200)

Sans doute la forme poétique, avec le retour de la rime et du mètre, ou le retour de formules, de mots, accueille-t-elle facilement la description, non fondée sur la progression, l'avancée d'une action: ainsi, la répétition réglée d'une même tournure dans *Le Jour des rois* (« Flamme au septentrion. C'est Vich incendiée »; « Rougeur à l'orient. C'est Lumbier en feu »; « Fumée à l'occident. C'est Téruel en cendre » (v. 74, 108, 122)), tournure digne d'un récitant médiéval présentant de façon théâtrale le cadre des faits qu'il évoque, sert parfaitement d'arrière-plan aux tableaux de guerre. Mais plus encore, le retour poétique n'est pas, pour Hugo, incompatible avec le récit; le poème peut accueillir des procédés narratifs auxquels le roman même a recours, par exemple la narration simultanée dont on a parlé, ou le suspense, le retard dans l'identification d'un personnage: le « quelqu'un » annoncé, dans *Le Petit Roi de Galice* (V, I), par le titre de section n'est nommé ou plutôt ne se nomme qu'à la fin: « Je m'appelle Roland, pair de France », dit-il » (v. 307). Plus conflictuelle, toutefois, est parfois la conjugaison du retour poétique et du narratif. On se rappelle les gouttes de sang qui « tomb[ent] » dans *Le Parricide* (IV, I). La répétition non réglée de ce verbe, comme énoncé par une voix opprimée, accroît l'effet de la formule; elle s'accorde avec l'adverbe du dernier vers, « éternellement ». Mais l'idée d'une chute irrésistible, infiniment répétée, des gouttes de sang, entre en tension avec l'ouverture proprement narrative qu'aménage la locution adverbiale « ne pas encore »:

Et c'est pourquoi Kanut, fuyant devant l'aurore
 Et reculant, n'a pas osé paraître encore
 Devant le juge au front duquel le soleil luit
 [...] (v. 143-145)

La suggestion d'une fin possible de la chute des gouttes contredit l'expression, par le mot « éternellement », par la répétition et les échos prosodiques, de l'éternité du malheur (v. 90 *sqq.*).

Hugo tente, par ailleurs, de donner l'impression de conversations informelles, d'échanges pris sur le vif, ce qui implique une exploitation libre du mètre, et une élaboration souple et savante du rythme. C'est ainsi à une « causerie » que se livrent Mahaud et ses deux compagnons (« [...] Et tous trois causent [...] », *Eviradnus*, V, II, v. 765), « causerie » bien rendue par le débordement de la phrase sur le mètre, qui met en valeur les articulations syntaxiques, attire l'attention sur le thème développé, au détriment de la rime (*ibid.*, v. 773-779). Très tendu, très rapide et très vivant est aussi le dialogue entre Joss et Zéno dans le même poème: la continuité du vers y est comme naturellement défaite par l'enchaînement serré des voix des personnages, ou du narrateur, dans un même alexandrin, la typographie contribuant à la décomposition de celui-ci, assez résistant toutefois pour que l'on sente les discordances, externes ou internes, entre la phrase et le mètre:

« As-tu des dés?

– J'en ai.//

– Celui qui gagne prend

Le marquisat; celui// qui perd a la marquise.

– Bien.

– J'entends du bruit.

– Non,// dit Zéno, c'est la bise

Qui souffle bêtement,// et qu'on prend pour quelqu'un.

As-tu peur?

– Je n'ai peur// de rien, que d'être à jeun,

Répond Joss, et sur moi// que les gouffres s'écroulent!

– Finissons. Que le sort// décide ».

Les dés roulent.

« Quatre. »

Joss prend les dés. [...] (*Ibid.*, v. 846-853)

Soucieux d'élargir la palette langagière de ses poèmes, ce qui confirme les déclarations de *Réponse à un acte d'accusation* et trouvera un prolongement romanesque dans les expérimentations des *Misérables*, expérimentation riche d'échos dans le siècle, Hugo essaie même de donner l'impression d'un langage parlé. Les mots des preux fatigués désignent volontiers des réalités triviales (« goutte », « entorse », « ampoule »..., *Aymerillot*, IV, III, v. 177),

ou sont eux-mêmes familiers (« Je suis moulu. [...] », *ibid.*, v. 173); par ailleurs on dit « bah! », à la rime dans *Le Petit Roi de Galice* (V, I, v. 123), ou « ça » (« [...] Ça, des aïeux! J'en ris », *Eviradnus*, V, II, v. 741); on intercale dans une phrase une correction qui en relâche la structure (« [...] À propos, notre voisine est morte./C'est hier qu'elle a dû mourir, enfin, n'importe./ Dans la soirée [...] », *Les Pauvres Gens*, XIII, III, v. 225-227), on emploie un datif éthique plein de familiarité: « [...] Je vous l'enferme [...] » (*Le Petit Roi de Galice*, V, I, v. 119).

C'est enfin l'oralité de la rumeur, du « on dit », du « on raconte » qui est thématifiée, rappelant au sein même de l'œuvre les modes d'émergence des récits légendaires. Charlemagne, craignant une geste trop vraie, voire une geste comique ridiculisant ses « guerriers » pour la gloire des « paysans », se désole en pensant aux « chansons » « qu'on fera [...] dans toutes ces montagnes/Sur ses guerriers tombés devant des paysans,/Et qu'on en parlera plus de quatre cents ans! » (*Aymerillot*, IV, III, v. 18-19) – on sait que la « chanson » a grandi, au contraire, et déformé la réalité. Et de grandissement il est ailleurs question, dans *Le Parricide* (IV, I), par exemple, où la légende qui se crée ampute la réalité, l'histoire, par ignorance du meurtre initial, et où elle amplifie les faits sous l'action conjuguée de la reconnaissance, de l'admiration et de la crainte:

Sa vie, en même temps bénie et redoutée,
 Dans la bouche du peuple était un fier récit;
 Rien que dans un hiver, ce chasseur détruisit
 Trois dragons en Écosse, et deux rois en Scanie;
 Il fut héros, il fut géant, il fut génie; (v. 28-32)

On peut penser que le poète glisse dans une forme de discours indirect libre après « récit », en dépit du passé simple, et que « dragons », « géant », « génie », notamment, sont des composantes de la légende. Dans *Le Jour des rois* (IV, V), la rumeur fait même d'un homme un animal: Pancho est « si méchant », en effet, « [...] qu'on dit que les gens des villages/Ramassent du poil d'ours où cet homme a passé » (v. 82-83). Et l'on voit, dans ces deux exemples, que le poète ne semble être qu'un intermédiaire, non dupe (sa *Légende* ne sera donc pas de celles qui occultent ou déforment les faits), il est celui qui recueille, pour s'en faire l'écho, les récits du « peuple », de « on ».

Écouter

De fait, la parole implique une écoute. « L'Olympe écoute. Allons, chante » dit Jupiter au satyre (*Le Satyre*, VIII, v. 257). Plusieurs mythes de la poésie thématissent l'écoute, en évoquant l'efficacité de la parole ou du chant : Orphée envoûte ses auditeurs, tout comme les Sirènes de l'*Odyssee*, quant à elles charmeuses au point de tuer⁴, si bien que s'esquisse dans l'épopée d'Ulysse l'idée d'une contre-*Iliade*, d'une contre-épopée, mortelle⁵. Et encore, les réactions des auditeurs du récitant sont volontiers évoquées dans l'épopée antique ; dans l'*Odyssee*, on « rest[e] sans parler dans le silence », « sous le charme en l'ombre de la salle » au récit des aventures héroïques⁶ ; Ulysse pleure d'entendre son histoire. Ainsi thématiser l'oralité, ou créer un effet d'oralité induisent une représentation de l'écoute, voire de son organe, l'oreille. Celle-ci, dans la *Légende*, peut être évoquée sur un mode comique, lorsque Hercule conduit le satyre, tel un garnement, « par l'oreille » « devant Jupiter » (*ibid.*, v. 75), ou sur un mode inquiétant, lorsqu'elle est dite « obscure » à propos d'Afranus (*La Défiance d'Onfroy*, VII, II, v. 367). Ce balancement suggère que les formes de l'écoute peuvent être très diverses.

Ainsi l'attention des dieux au chant du satyre, saisi par l'oreille mais qui va prendre la parole, cette attention varie au cours du poème. En accord avec la posture de l'« aegipan » qui, traîné par Hercule comme un mauvais sujet, disposait à la moquerie, elle est d'abord dominée par le rire ou l'envie de rire – il s'agit de « continuer le rire qui te sauve » (*Le Satyre*, VIII, v. 255) ; mais la réaction des animaux et des arbres, leur attention contemplative comparable à celle des auditeurs d'Orphée, préfigure un changement d'attitude des habitants de l'Olympe :

L'aigle, qui, seul, n'avait pas ri, dressa la tête.
 [...] Alors sur le Taygète,
 Sur le Mysis, au pied de l'Olympe divin,

4. « D'abord, tu croiseras les Sirènes qui ensorcellent/tous les hommes, quiconque arrive en leurs parages./L'imprudent qui s'approche et prête l'oreille à la voix de ces Sirènes,/son épouse et ses enfants/ne pourront l'entourer ni fêter son retour chez lui./Car les Sirènes l'ensorcellent d'un chant clair,/assises dans un pré, et l'on voit s'entasser près d'elles/les os des corps décomposés dont les chairs se réduisent. » (*Odyssee*, chant XII, v. 39-46, trad. Philippe Jaccottet, La Découverte, 1992, p. 199.)

5. C'est en effet la guerre de Troie, notamment, que les Sirènes veulent raconter à Ulysse : « Nous savons en effet tout ce qu'en la plaine de Troie/les Grecs et les Troyens ont souffert par ordre des dieux [...]. » (*ibid.*, v. 189-190, p. 203).

6. *Odyssee*, chant XI, v. 333-334, éd. cit., p. 187.

Partout, on vit, au fond du bois et du ravin,
 Les bêtes qui passaient leur tête entre les branches ;
 La biche à l'œil profond se dressa sur ses hanches,
 Et les loups firent signe aux tigres d'écouter ;
 On vit, selon le rythme étrange, s'agiter
 Le haut des arbres, cèdre, ormeau, pins qui murmurent,
 Et les sinistres fronts des grands chênes s'émurent. (*Ibid.*, v. 267-276)

Il y a une posture de l'écoute sérieuse, qui est la preuve de l'efficacité poétique : la tête, le corps des animaux sont « dress[és] », immobiles, tandis que « s'agit [ent] » les arbres, et si le mot, d'abord curieusement pour le lecteur, rime avec « écouter », c'est qu'en somme ils dansent « selon le rythme étrange ». Ainsi, Apollon se trouve, quelques vers après, lui-même gagné par le sérieux, et il protège, comme le fera Hercule (*ibid.*, v. 461), le silence nécessaire à l'attention par la gestuelle appropriée : « Apollon attentif mit le doigt sur sa bouche » (*ibid.*, v. 420). Il aurait pu réagir par la jalousie, comme l'Orphée nouveau, cette fois rival des bêtes, écoutant « le chant sombre qui sort du hurlement des loups », Orphée dont parle le satyre. Car, selon celui-ci, « Toute la force obscure et vague de la terre/Est dans la brute, larve auguste et solitaire » (*ibid.*, v. 411-412). À tous les dieux lui, l'être hybride, peut donc dire : « [...] écoutez ce mot : L'âme ! » (*ibid.*, v. 423) ; il peut user d'un impératif après l'indicatif de Jupiter (« nous écoutons »), Jupiter qui d'abord décidait mais désormais obtempère ; et bientôt, « Les dieux ne riaient plus [...] » (*ibid.*, v. 549). Et puis c'est l'inquiétude, manifesté par un mouvement d'interrogation vers le roi de l'Olympe, lui-même « stupéfait » (*ibid.*, v. 640). Le silence des dieux pour finir n'est pas seulement le signe de leur attention inquiète ou frappée d'étonnement, mais de leur défaite, et de leur prochaine disparition au profit de Pan (les vers du satyre sont presque aussi dangereux que ceux des sirènes, autres hybrides) ; il est le signe d'un rapport de force.

C'est encore d'un rapport de force que témoigne l'écoute de Ratbert et d'Afranus, d'une attention calculatrice, prudente et malveillante à l'égard de la noble colère d'Onfroy : l'oreille de l'évêque est dite « obscure » car il couve, en silence, de mauvais projets pour faire taire à jamais le baron, sans risque – écoute-sursis, remarquable parce qu'elle dure longtemps, écoute rusée, elle est habitée par le désir de meurtre, le souci d'éradiquer la grandeur épique manifestée par Onfroy (*La Défiance d'Onfroy*, VII, II). Fabrice, quant à lui, se livre par refus d'attention à un franc et non moins courageux défi, il est grand de

n'écouter ostensiblement pas les menaces de Ratbert, de sembler « sourd » à ce qu'il dit, et « muet » (*La Confiance du marquis Fabrice*, VII, III, v. 944).

L'écoute de Sultan Mourad, plus passive, est, en revanche, d'accueil, de consentement à la volonté divine. Après sa mort, en effet, il « [...] entendit une voix qui disait : / "Mourad, neveu d'Achmet et fils de Bajazet, / Tu semblais à jamais perdu [...] » » (*Sultan Mourad*, VI, III, v. 263-265). C'est, pour le sultan, l'heure du salut spirituel, et son absence de réponse suggère qu'il se soumet à la décision divine que consomme la transfiguration de son corps évoquée par la voix, agissante. Si l'adjectif « noires » est le dernier mot du poème, il l'est comme ultime trace d'un mal en voie de rédemption complète.

L'écoute, enfin, peut être inspirée et productive. Il en est ainsi pour Mahomet qui s'adresse aux fidèles, puis « s'arrêt [e] » de marcher, mais aussi de parler pour « donner audience à l'esprit » (*L'An neuf de l'Hégire*, III, I, v. 127) ; cette pause correspond, sans doute, au temps de l'inspiration par Dieu du prophète écho, prophète qui se tait pour mieux entendre l'esprit s'exprimer en lui, et lui insuffler mots et idées, la formule « donner audience » conférant une certaine solennité à l'attention aussitôt transformée en paroles.

Ce motif de l'écoute, reparaissant dans l'œuvre à propos des personnages, incite donc à une réflexion sur la force, sur sa nature et sur son exercice (elle est tantôt à qui parle, tantôt à qui écoute), à une réflexion sur le rapport au divin, et sur la poésie (la parole de l'esprit à laquelle Mahomet « donne audience » lui inspire des vers).

Ce motif est présent dans la préface, à propos du poète lui-même, au sujet de la partie médiévale de la *Légende* : « C'est de l'histoire écoutée aux portes de la légende ». La légende s'en trouve d'emblée liée à l'oreille, plutôt qu'à la parole qu'alors on serait tenté d'associer davantage au conte : le conte se conte, le mot légende, par l'étymologie, met l'accent sur le récepteur. L'oreille même du lecteur doit être attentive. C'est elle que sollicite le conteur : « Écoutez ! – Comme un nid qui murmure invisible / Un bruit confus s'approche, et des rires, des voix, / Des pas, sortent du fond vertigineux des bois. » (*Eviradnus*, V, II, v. 640-642). Et ici l'attention doit être d'autant plus grande que l'œil ne peut encore servir de relais.

Ajoutons que l'écoute peut aller jusqu'à l'indiscrétion puisqu'il s'agit d'« écouter aux portes »... De fait, le poète sait, perçoit ce qu'on a voulu cacher, étouffer ; il est alors celui qui le révèle, qui met au jour les injustices et les cruautés scandaleuses : sa légende, on l'a dit, n'est pas censée être de celles qui masquent ou manquent le vrai ; elle doit permettre au contraire de faire éclater les secrets honteux de l'histoire. Et il y a aussi des personnages

d'indiscrets dans l'œuvre ; Eviradnus, en particulier, caché comme un témoin de théâtre, entend ceux qui voudraient agir dans l'ombre. Pour la bonne cause, contre les méchants, il entend – et il voit.

Voir

Hugo explore, en effet, les liens de l'écoute, de la parole, et de la vision. Ainsi l'écoute se donne à voir, tout comme la parole, associée à l'*actio* par l'ancienne rhétorique qui ne la concevait qu'incarnée, spectaculaire. Le spectacle n'est jamais si grand, dans la *Légende*, que lorsque le satyre se métamorphose en monde ; lorsqu'il crie ses derniers mots, c'est le monde qui crie, et la parole du satyre, son chant, est d'autant moins lyrique au sens de personnel, que non seulement son corps est devenu la terre, mais sa lyre résonne sous l'effet du vent, et non sous l'action de ses doigts. L'écoute elle-même devient spectacle, toujours dans *Le Satyre*, où, on l'a déjà noté, le corps des attentifs se mobilise, et fait l'objet de descriptions ; elle l'est encore dans *Eviradnus* (V, II) où l'on voit le personnage se mettre en position d'espion, « monte[r] en selle » à la place de l'armure enlevée ; « et le voilà statue » (v. 635).

Par ailleurs, telle association de mots suggère que le visible s'écoute. Dans *La Confiance du marquis Fabrice* (VII, III), « confiance » qui le mène au même résultat que sa « défiance » Onfroy, un « prodige » s'accomplit : « Et voici ce qu'on vit dans ce même instant-là » (v. 1097). L'événement fait très forte impression. « L'horreur fut inouïe [...] » (v. 1101). Ainsi pour dire l'effet produit par la chose vue, Hugo a recours à un adjectif qui appartient au champ de l'audible (« in-ouïe »). Il signifie l'exception en exprimant que l'« horreur » excède ce qui peut s'entendre, ou ce que l'on a pu entendre dire de l'horreur jusque-là. Cette « horreur » est toutefois entendue par le poète, qui en parle, et de ce qui l'a causé.

Parler permet en effet de préserver, pour dénoncer et instruire, le souvenir des sombres scènes, des sombres tableaux (« histoire » rime avec « noire ») que le temps a « effacé[s] » du « mur de l'histoire » :

L'ombre couvre à présent Ratbert, l'homme de nuit.
Nos pères – c'est ainsi qu'un nom s'évanouit –
Défendaient d'en parler, et du mur de l'histoire
Les ans ont effacé cette vision noire. (*Ibid.*, v. 1113-1116)

Ne plus évoquer un nom, et les actions, les méfaits qui lui sont liées, fait qu'on l'oublie. La parole sert la mémoire; ce n'est pas de la mnémotechnie, elle ravive les images du passé. Et il est d'autres pierres que le poète restaure, ou dont il restaure, en en parlant, le souvenir, comme celles du mur qu'a fait construire Mourad avec, « maçon[n]és », les malheureux « captifs » « mur [és] » (*Sultan Mourad*, VI, III, v. 72) – Jésus, quant à lui, demande que « la pierre tombe », pour que de la tombe le mort appelé sorte vivant : autre façon pour la parole d'affronter la pierre, et la mort (*Première Rencontre du Christ avec le tombeau*, I, VIII, v. 61).

La parole donne donc à voir à qui l'écoute; même elle se donne à voir, comme énoncé et non comme corps qui parle, dans *Le Satyre* (VIII, II) :

Il brillait; on voyait s'échapper de sa bouche
Son rêve avec un bruit d'ailes vague et farouche. (v. 359-360)

La parole devient « rêve » visible – le rejet souligne le mot –, par la métaphore de l'oiseau qui sort de la bouche, en battant des ailes. Plutôt qu'objet d'écoute, elle est objet pour l'œil par figure, soit en tant que figure: on regarde les mots, on regarde aussi ce qu'ils évoquent. Sur le fait que la parole, en particulier, soit difficilement dissociable de la vision, une preuve et un éclaircissement remarquables sont encore donnés dans *La Trompette du jugement* (XV) : les notions de témoignage et de prophétie, selon la veine biblique, notions pertinentes pour ce poème, impliquent, en effet, une articulation des deux dimensions, ainsi qu'une mise en œuvre des temps. Le témoin, généralement oculaire, dit ce qu'il a vu, et le prophète énonce une vision de l'avenir. Ainsi le « je » ici témoigne sur ce qu'il a vu en songe, qui appartient au passé; cette vision, prophétique, concerne le futur qu'elle donne à voir à l'imagination, à laquelle même elle ouvre des perspectives en créant une attente. Parole et vision, au passé du songe, dans le présent de l'énonciation, et à propos du futur que l'on dévoile (l'« apocalypse » est révélation), s'agencent, celle-ci précédant celle-là, car le voir s'impose chez Hugo comme le fondement de la parole. Il est premier. Et le satyre, avant le « je » du dernier poème, montre déjà cette association de la parole et de la vision, vision première quoique le témoignage prophétique se présente aussi bien comme simultané à elle. Le satyre se définit avant tout comme celui qui voit, comme « la prunelle effarée au fond des vastes nuits! » (*Le Satyre*, VIII, v. 650); il est aussi celui qui le dit, et qui dit ce qu'il voit :

[...] Je suis l'œil fixe des cavernes.
 Je vois. Olympes bleus et ténébreux Averno,
 Temples, charniers, forêts, cités, aigle, alcyon,
 Sont devant mon regard la même vision ;
 Les dieux, les fléaux, ceux d'à présent, ceux d'ensuite,
 Traversent ma lueur et sont la même fuite.
 Je suis témoin que tout disparaît. Quelqu'un est. (*Ibid.*, v. 659-665)

Et si les deux poèmes n'apportent pas le même éclairage sur la question du mal, puisque l'un annonce sa disparition, tandis que l'autre affirme la rémanence de ses effets ou « empreinte[s] » (*La Trompette du jugement*, XV, v. 114), causes du châtement, cette diversité, en obligeant à distinguer les plans de l'ontologie et de la justice, montre que les réponses apportées par le grand mythe de l'humanité que développe Hugo peuvent être nuancées.

La notion même de mythe, qui n'est pas étrangère à la prophétie, implique une articulation de la voix et de l'image, on le comprend dès le début du recueil, dès *Le Sacre de la femme* (I, I). Le poème figure les origines. Il donne bien à voir quelque chose (un univers, des personnages), quelque chose qui échappe à l'expérience et à la connaissance; et il répond à une question fondamentale (d'où venons-nous?), conformément à la définition du mythe que propose Jolles⁷; l'enchaînement question/réponse est même exhibé par le poète-conteur qui sollicite l'attention (l'oreille) de son lecteur dès le premier vers du premier poème: « L'aurore apparaissait; quelle aurore? [...] ». Et si le poème initial du recueil relève du mythe au sens de Jolles, l'ensemble comme réponse à la question « où allons-nous? » en relève sans doute aussi, actualisant pour le tout la collaboration de la parole et de la vision, le poète, dans ses récits, donnant à voir à l'imagination des lieux, des scènes, des personnages. Mais encore faudrait-il ouvrir la palette des questions générales auxquelles l'œuvre s'attaque, car cette autre pourrait aussi bien en être le substrat: pourquoi le mal? Dans *Le Crapaud* (XIII, II), le poète-conteur s'interroge, ou interroge, en effet, dès le premier vers: « Que savons-nous? Qui donc connaît le fond des choses? » (v. 1), et plus loin, entre parenthèses, il déplore:

(Oh! pourquoi la souffrance et pourquoi la laideur?
 Hélas! le bas-empire est couvert d'Augustules,
 Les césars de forfaits, les crapauds de pustules,
 Comme le pré de fleurs et le ciel de soleils.) (v. 8-11)

7. A. Jolles, *Formes simples*, Le Seuil, coll. Poétique, 1972.

Et l'on voit comment la question abstraite, devenue déploration, prend un tour concret par le déploiement d'exemples, et le recours à la comparaison analogique qui fait tableau, comme déjà, sans figure, le crapaud pustuleux, héros du poème avec l'âne. On voit aussi que la formulation de la question la rend complexe, oblige à la déplier, à en sonder le fondement : qu'est-ce que le mal ? Elle suggère qu'il en existe plusieurs formes, dont un mal passif, la laideur, et un mal actif, l'injustice ou la cruauté – c'est toute la différence entre le crapaud et les enfants. Et peut-être le mal suprême est-il de n'avoir pas, comme Kanut, l'œil de la conscience pour voir celui qu'il fait, et (se) le dire : « Lui-même n'en sait rien » dit-il de son père en le tuant (*Le Parricide*, IV, I, v. 6), sans s'entendre « lui-même » suggérer qu'il n'en sait pas davantage.

Car la parole, l'écoute et la vision ne sont pas seulement des catégories poétiques pour Hugo ; elles sont décidément, et en particulier, concernées par la morale de la conscience, et de l'action.

Victor Hugo et le Moyen Âge dans la Première Série de *La Légende des siècles*

« Par la conformation de la tête, par la violence de la sensation, par l'admiration naïve et involontaire de la force, cet homme est éternellement de l'an 1000 » : c'est ainsi que Barbey d'Aurevilly voit le Hugo de *La Légende des siècles*¹. Et il est curieux de constater quelques coïncidences significatives (à défaut d'être signifiantes!) : Hugo publie *Notre-Dame de Paris* en 1831, à peine un an avant la découverte du manuscrit d'Oxford de la *Chanson de Roland* (1832). La première série de *La Légende des siècles* paraît en 1859, une année riche pour les études médiévales puisqu'elle voit paraître les trois premiers volumes de la collection des Anciens Poètes de la France (aux Éditions Vieweg) consacrée à l'édition savante des chansons de geste : les chansons de *Gui de Bourgogne*, *Doon de Mayence*, et *Gaufrey* (ces deux dernières, consacrées au lignage d'Ogier le Danois, avaient été adaptées par le comte de Tressan) deviennent accessibles à un public spécialisé au moment précis où Hugo choisit de livrer au public cultivé ses propres « petites épopées » dont beaucoup tirent leur inspiration du Moyen Âge. Dans l'intervalle entre ces deux dates, Francisque-Michel avait donné la première édition de la *Chanson de Roland* (1837), F. Génin une traduction de ce texte en 1850, corrigée et livrée aux lecteurs de la *Revue de Paris* dans ses numéros de mai et juin 1852 que Victor Hugo possédait à Hauteville-House, et l'on sait qu'Achille Jubinal avait proposé dans le *Journal du Dimanche* du 1^{er} novembre 1846 des résumés partiels (et non dépourvus de contresens!) des chansons de geste d'*Aymeri de Narbonne*, de *Girart de Vienne* et de *Raoul de Cambrai* qui inspireront les poèmes d'*Aymerillot*, du *Mariage de Roland*, et ultérieurement, de *L'Aigle du casque*. C'est donc au cœur d'une période de redécouverte des épopées médiévales authentiques que Hugo compose sa *Légende des siècles*, et l'on ne peut que s'interroger sur la vraie nature du médiévisme hugolien.

1. « *La Légende des siècles* par Victor Hugo », *Le Pays*, 29 novembre 1859 ; reproduit ci-dessous, p. 262.

En sous-titrant sa *Légende* « petites épopées », il signalait d'emblée un écart. Seul le poème d'*Eviradnus* atteint les dimensions d'une petite chanson de geste (le *Charroi de Nîmes* dépasse à peine les 1400 vers, le *Pèlerinage de Charlemagne* en a moins de 900). Mais on peut se demander ce que représentait l'épopée médiévale pour le public cultivé, mais non spécialisé, du milieu du XIX^e siècle, auquel Hugo appartenait.

La matière épique médiévale (mais non la forme) avait été transmise, jusque dans les couches populaires, depuis le début du XVII^e siècle par la Bibliothèque bleue, puis, au XVIII^e siècle, par la Bibliothèque des Romans, à laquelle collaborait le comte de Tressan, par ailleurs auteur d'une traduction de l'Arioste. Ces véritables *digests* appauvrirent les textes et les adaptèrent au goût du jour, c'est-à-dire des boudoirs mondains. Au début du XIX^e siècle, Augustin Creuzé de Lesser proposait une vaste épopée en décasyllabes (le vers épique par excellence), intitulée *La Chevalerie*, qui regroupait en 1839 trois œuvres écrites à partir de 1812, *La Table Ronde*, *Amadis de Gaule*, et *Roland*, qui étaient censées donner l'essentiel des trois grands ensembles médiévaux ou prétendus tels : les aventures des chevaliers arthuriens, celles d'Amadis (qui remontent en fait au XVI^e siècle), et les combats menés par Charlemagne et les douze pairs. Mais Creuzé de Lesser dévoile ses sources : des chroniques médiévales (la *Chronique de Turpin*, qui figurait dans le premier volume, paru en 1777, de la Bibliothèque des romans), Pulci et l'Arioste. La conception qu'il a lui-même de l'idéologie chevaleresque et de la poésie épique est significative : évoquant les origines, à ses yeux carolingiennes, des idées chevaleresques, il déclare qu'« il a fallu quatre à cinq siècles pour qu'[elles] passassent des premières et grossières chroniques des moines aux élégantes fictions de Boyardo et de l'Arioste, aujourd'hui les seules recon nues et goûtées² ». Or c'est précisément par l'Arioste que Hugo, comme toute la génération romantique, a découvert la matière épique médiévale. Une matière affadie au travers de tous ces filtres successifs, une poésie épique qui visait à l'agrément de la bonne société et qui se dilue dans le narratif pur et plat : telle est la matière première, avant les années 1850, illustrée, si l'on peut dire, par les *Charlemagne* de Barjoud, de d'Arincourt ou de Brifaut. Et pourtant, malgré ces prédécesseurs totalement étrangers à l'esprit de l'époque qu'ils prétendent chanter, Hugo, pour reprendre la formule de Barbey d'Aurevilly, « est essentiellement moyen âge³ », parce qu'il est, fondamentalement, « un poète primitif, attardé dans une décadence, aimant tout ce qui est

2. Augustin Creuzé de Lesser, *La Chevalerie*, Paris, 1839, préface à *Roland*, p. 295.

3. Barbey d'Aurevilly, art. cit. ; voir ci-dessous p. 261-262.

primitif, comme la force, par exemple, et ses manifestations les plus physiques et les plus terribles⁴ ». C'est cette tension entre ce que les médiévaux appelaient la « nature » et la « nourriture » qui constitue sans doute l'originalité de la vision hugolienne du Moyen Âge.

Daniel Madelénat distingue, dans son étude comparatiste sur l'épopée⁵, trois modèles fondamentaux : le « modèle mythologique », auquel appartiennent le *Kalevala* finnois et l'épopée indienne du *Mahabharata*, le « modèle homérique » auquel se rattache l'*Énéide*, enfin le « modèle historique médiéval » où se retrouvent à la fois les chansons de geste françaises et les épopées germaniques comme celle des *Nibelungen*. C'est donc son caractère historique qui définit le modèle médiéval, même si cette histoire est déformée, embellie, agrandie – comme dans la *Chanson de Roland* –, voire inventée, comme c'est le cas pour les chansons sur Ogier le Danois, Renaut de Montauban ou Guillaume d'Orange : les médiévaux y voyaient de l'histoire authentique, l'expression des drames qui avaient présidé à l'émergence et au développement de leur civilisation. Vitet, dans un article sur la *Chanson de Roland* paru en juin 1852 dans la *Revue des deux mondes*, considère que, de toutes les chansons de geste, cette dernière mérite seule le nom d'épopée, parce qu'elle exploite seule les « fondements mêmes du genre épique » : unité d'action, exposition concise et simple d'un sujet historique, national et religieux ; « façon grandiose et sérieuse d'évoquer les souvenirs, de traduire les sentiments, d'exalter les croyances de tout un peuple⁶ ». La véritable, la « primitive épopée », ce serait la sobriété alliée à des expressions saisissantes, la naïveté alliée à la grandeur, un merveilleux si bien fondu dans l'action qu'il semble naturel. C'est ce même caractère historique et affectif que Victor Hugo revendique dans la préface de la Première Série :

Tous ces poèmes, ceux du moins qui résument le passé, sont de la réalité historique condensée ou de la réalité historique devinée [...]. C'est de l'histoire écoutée aux portes de la légende⁷.

Paul Zumthor commente ainsi l'emploi de ce dernier terme dont la nature paraît renvoyer au rêve plutôt qu'à la réalité historique :

4. *Ibid.*, p. 152.

5. Daniel Madelénat, *L'Épopée*, PUF, 1986.

6. J. Vitet, « La Chanson de Roland », *Revue des deux mondes*, juin 1852, p. 860.

7. *La Légende des siècles. Les Petites Épopées*, éd. Claude Millet, Le Livre de Poche, 2000, p. 47 et 48.

Hugo dit « légende » comme d'autres écriraient « épopées » : entendant un complexe de formes imaginaires, tel que, en lui, les faits vécus s'identifient à la « destinée » ; qu'en lui le plan des durées superficielles coïncide avec celui des durées profondes ; le passé avec l'avenir, par le truchement du présent, c'est-à-dire de la vision propre du poète⁸.

À cet égard, Hugo est très proche de la chanson de geste, qui transpose dans un passé mythiquement carolingien les grands problèmes qui agitent le XI^e et le XII^e siècles : reconquête de l'Espagne sur les Sarrasins (la « Reconquista »), problèmes des jeunes non chasés ou rêve de l'Empire chrétien universel. Transposition qui vise à voir dans ce passé le point à partir duquel l'histoire a basculé. Loin de dépeindre un état idéal, un âge d'or, les chansons de geste exposent des situations de crise : mais elles montrent tantôt que ces crises peuvent être surmontées, tantôt qu'elle ont été affrontées par les hommes du passé avec un esprit qui les rendait supérieurs aux événements mêmes qui les accablaient : ainsi, par exemple, de la mort de Roland à Roncevaux ou de Vivien aux Aliscans. Il n'y a pas de crise, dans les chansons de geste, qui ne trouve une solution positive pour l'équilibre de la société ou pour l'avenir de la chrétienté, et la mort même du héros s'inscrit pleinement dans ce devenir⁹. Il en va de même dans plusieurs poèmes médiévaux de la *Légende des siècles* : le petit roi de Galice n'aurait peut-être jamais été un bon roi sans l'épreuve qu'il a traversée, puisque c'est l'exemple de Roland qui lui ouvre les yeux sur le Bien et le Mal. Ratbert fait exécuter l'innocence et la valeur, mais disparaît à son tour du fait même de l'énormité de son crime. Eviradnus élimine les deux rois maléfiques, victimes de leur propre complot. Une conception de l'histoire s'incarne dans une sorte de « personnage-métaphore », selon l'expression heureuse de Paul Zumthor¹⁰.

Le projet global de Victor Hugo distingue toutefois nettement sa *Légende des siècles* des épopées médiévales, tout en rejoignant une inspiration qui a irrigué la littérature des XII^e et XIII^e siècles. Les chansons de geste relatent un épisode ou une tranche importante de la vie d'un héros qui, la plupart du temps, donne son nom au poème. Leur empan chronologique est limité. Les cycles épiques eux-mêmes rassemblent des œuvres qui ne s'évadent qu'exceptionnellement de la période carolingienne, et le cycle dit de la Croisade, qui

8. Paul Zumthor, « Le Moyen Âge de Victor Hugo », introduction à *Notre-Dame de Paris*; Victor Hugo, *Cœuvres complètes*, Le Club français du Livre, t. IV, 1967, p. XIII-XIV.

9. Sur cette question, voir Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Champion, 1992.

10. Paul Zumthor, art. cit., p. XIII.

porte son intérêt vers la fin du XI^e siècle, constitue une entité autonome, non reliée aux trois autres grands cycles (cycles du roi, de Guillaume d'Orange, et de Doon de Mayence). Hugo, dans sa préface, affiche une tout autre ambition :

L'épanouissement du genre humain de siècle en siècle, l'homme montant des ténèbres à l'idéal, la transfiguration paradisiaque de l'enfer terrestre, l'éclosion lente et suprême de la liberté [...] ; une espèce d'hymne religieux à mille strophes, ayant dans ses entrailles une foi profonde et sur son sommet une haute prière ; le drame de la création éclairé par le visage du créateur, voilà ce que sera, terminé, ce poème dans son ensemble.

Un tel projet – si l'on met évidemment à part l'idéologie de l'éclosion de la liberté, caractéristique du XIX^e siècle – est en fait profondément en harmonie avec d'autres pratiques médiévales que celles de l'épopée. On peut penser, d'abord, aux chroniques universelles, qui visent à restituer l'histoire de l'humanité depuis la création d'Adam jusqu'à l'annonce d'une fin des temps qui ne saurait manquer d'advenir. Or cette histoire est une histoire doublement orientée. Depuis saint Augustin, elle est conçue comme le passage progressif de la Cité terrestre, celle de l'homme qui vit selon l'homme, c'est-à-dire dans le péché, à la Cité de Dieu, où l'homme, transformé par l'enseignement du Christ, vit selon Dieu. Une histoire qui n'est pas conçue comme linéaire – les invasions des Goths, à la fin du IV^e siècle, marquent une régression par rapport au règne de Constantin qui avait semblé rassembler les deux cités en une seule –, mais dont la marche doit être inexorable. Cette conception se double, chez beaucoup d'auteurs (comme Othon de Freising ou Hugues de Saint-Victor au XII^e siècle), de l'idée d'un transfert, d'une *translatio*, du foyer de la civilisation d'Est en Ouest à mesure que le temps avance : née à l'extrémité de l'Orient, au paradis terrestre, l'humanité est appelée à se déplacer vers l'extrême Ouest de l'Europe (la *finem mundi* géographique) à mesure qu'elle se rapproche de la fin des temps (la *finem saeculi*). Telle est la loi de la succession des empires. Chaque étape rapproche la cité terrestre de la cité céleste, avant le règne de l'Antéchrist et la venue des temps apocalyptiques, et l'on sait que le courant joachimite, selon lequel un âge de l'Esprit succédera à l'âge du Père et à celui du Fils, fera des adeptes chez les Franciscains. Or ces conceptions ont essaimé jusque dans la littérature en langue vulgaire. Le corpus du Lancelot-Graal, au début du XIII^e siècle, relate l'histoire du transfert de cet objet sacré de Jérusalem vers cette Bretagne qui est explicitement identifiée aux terres les plus occidentales, et la *Mort le roi Artu*, après le demi-échec ou le demi-succès d'une *Queste del saint Graal* qui

aurait dû permettre au royaume d'Arthur de s'identifier à la Cité céleste augustinienne, conduit ce royaume jusqu'à un crépuscule qui prend des couleurs d'Apocalypse. Dans la seconde moitié du XII^e siècle, les romans d'antiquité, associés à la chronique bretonne qu'est le *Roman de Brut* du clerc anglo-normand Wace, traçaient une continuité de la guerre de Troie à Rome (*Roman de Troie, Énéas*), puis à la Bretagne insulaire, jadis peuplée de géants mais conquise et civilisée par Brut(us), un arrière-petit-fils d'Énée contraint à s'exiler. Là aussi, le progrès s'accomplit au sein d'un transfert géographique vers l'Ouest : l'histoire de Troie se répète en Occident, mais à un niveau supérieur et la future Londres commence par s'appeler « Troie Neuve » ou « Trinovant¹¹ ». Hugo, bien entendu, ne connaissait ni ces textes, ni cette philosophie médiévale de l'histoire : la rencontre n'en est que plus significative. Comme l'écrivait Barbey d'Aurevilly, « il est essentiellement moyen âge ».

Il l'est aussi par un autre trait, qui le rapproche de l'inspiration épique médiévale la plus pure. La plupart des chansons de geste de la première et de la deuxième génération (pour simplifier, du XII^e au milieu du XIII^e siècle) n'ont pas pour simple but de distraire un public fruste d'*illitterati*, de lui plaire en multipliant les rebondissements et en diversifiant les aventures du héros éponyme (ce que fera, par exemple, l'Arioste). Leur fonction est de souder la communauté rassemblée autour du jongleur, tendue autour de sa voix, de lui transmettre une énergie pour susciter un élan qui permettra à l'Histoire de progresser. Cet élan peut être celui de la croisade, instrument par excellence de l'extension de la Cité céleste. Il peut être l'idée impériale, l'appel à une solidarité de tout le corps féodal autour d'un empereur qui, quels que soient ses abus ou ses erreurs, représente Dieu sur la terre et doit assurer le salut spirituel et temporel de son peuple. La Première Série de la *Légende des siècles* est tendue vers un but analogue : rassembler les hommes de bonne volonté dans la lutte contre les tyrans, parce que leur existence suspend ou compromet la marche du progrès, l'ascension vers la lumière. Jean de Salisbury, le grand théoricien du pouvoir politique du XII^e siècle, dénonçait déjà le tyran comme celui qui tirait son pouvoir du diable, et se prononçait en faveur du tyrannicide.

Pour mettre en œuvre ces idées militantes et cette conception de l'histoire, Hugo utilise en particulier la figure du chevalier errant, du paladin, selon le terme même dérivé de l'italien et hérité des traductions de l'Arioste.

11. Sur cette philosophie de l'histoire et sa présence dans la littérature vernaculaire, voir Dominique Boutet, *Formes littéraires et conscience historique aux origines de la littérature française*, PUF, 1999, chapitre 3.

Le poème qui les désigne dans son titre les définit comme agents du progrès moral et de la justice :

 Ils étaient, dans des temps d'oppression, de deuil,
 De honte, où l'infamie étalait son orgueil,
 Les spectres de l'honneur, du droit, de la justice ;
 Ils foudroyaient le crime, ils souffletaient le vice¹².

Cette représentation de la chevalerie semble venir tout droit des *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* de Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye :

Ces héros, ainsi que les Hercules et les Thésées de la Grèce, visitoient toutes les contrées pour redresser les torts, venger les opprimés, exterminer les brigands qui les infestoient [...] Le hasard leur offrait souvent encore, dans les lieux écartés où ils passaient, des crimes à punir, des violences à réprimer, & des moyens de se rendre utiles en pratiquant ces sentimens de justice et de générosité qu'on leur avoit inspirés. Toujours armés pour l'assistance qu'ils devoient aux malheureux, pour la protection et la défense qu'ils avoient promises aux hommes et aux femmes, on les voyoit voler de toutes parts, dès qu'il étoit question d'acquitter le serment de leur Chevalerie¹³.

Le comte de Tressan, quelques années plus tard, dira plus succinctement dans *La Fleur des batailles* ce qui distingue ces chevaliers de ceux du XVIII^e siècle :

 Les Chevaliers de ce tems n'étoient pas trop éclairés, mais ils étoient pleins d'honneur et fidèles à leurs sermens¹⁴.

Cette image idéalisée n'est pas inexacte : Yvain, dans *Le Chevalier au lion*, vole au secours des pucelles déshéritées, et la fée Ninienne, dans *le Lancelot en prose*, donne au jeune héros une leçon de chevalerie en tout point conforme aux définitions qu'on vient de lire¹⁵. Mais ces écrivains du XVIII^e siècle, et Hugo à leur suite, systématisent ce qui n'était qu'occasionnel, et confondent la substance et l'accident. Le but des chevaliers errants n'est pas de rechercher toutes les poches d'injustice à réduire, d'être à l'affût de toutes les occasions de voler au secours du faible. À une demoiselle qui lui demande

12. *Les Chevaliers errants, La Légende des siècles*, V, v. 5-8.

13. Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye, *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, Paris, 1759, t. II, p. 7 et p. 10.

14. *Œuvres choisies du comte de Tressan*, Paris, t. VIII, 1788, p. 20.

15. *Lancelot en prose*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, t. VII, 1980, p. 247-257.

le sens de cette existence si particulière, Lancelot répond d'une façon bien plus profonde: « Li prodome enquierent la verité des merveilles qui les espoentent¹⁶ », et Dinadan lui fait écho dans le *Tristan en prose* en déclarant qu'il va les « aventures querant et le sens du monde¹⁷ ». L'interrogation sur le sens et la raison à l'œuvre dans le monde va bien au-delà, en ce milieu du XIII^e siècle, des belles certitudes que Hugo met en scène dans *Le Petit Roi de Galice* ou dans *Eviradnus*. Mais en traitant ainsi sa matière – une matière qu'il hérite pour l'essentiel de l'Arioste *via* le comte de Tressan – il fait des chevaliers errants, qui étaient dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles des héros problématiques de romans, des héros de type épique, pour qui le monde est transparent. Le Roland du *Petit roi de Galice* est ainsi, comme l'a montré Pierre Laforge, plus profondément épique que celui qui combattait contre Olivier dans la section précédente parce que, en devenant chevalier errant et en combattant contre « de sinistres crapules, qui menacent l'organisation même du monde civilisé », il « a acquis une épaisseur de visionnaire, une histoire, un passé, lui donnant une dimension véritablement cosmique¹⁸ ».

Si la section V de *La Légende des siècles* souligne un progrès évident dans la marche de l'histoire, puisqu'elle manifeste la possibilité d'une victoire du Bien sur le Mal, de l'un sur le multiple (le héros est seul face à des ennemis plus nombreux, dans *Le Petit Roi de Galice* comme dans *Eviradnus*), la section précédente ne laisse pas de poser problème. On y découvre en effet à peu près l'inverse de ce que le titre, « Le cycle héroïque chrétien », y fait attendre: fait d'autant plus surprenant que le poète, comme l'a signalé Paul Berret, avait d'abord choisi de l'intituler « Le cycle carolingien¹⁹ », et devait avoir des raisons de procéder à cette modification. On sait que, d'une manière plus générale, Barbey d'Aureville reproche à Hugo d'avoir fait « du moyen âge mutilé²⁰ » et d'avoir oublié dans ses tableaux le prêtre, le moine et le saint, ou, pire, de n'avoir situé les deux premiers que dans l'orbite des tyrans. C'est un fait que la *Légende* hugolienne ignore tout de la thématique de la croisade, qu'abordaient la majeure partie des chansons de geste, et qui demeure l'un des faits marquants du Moyen Âge. Roland affronte un autre guerrier chrétien, Olivier, puis, dans la section suivante, des princes espagnols conjurés, et non les sarrasins. Le Cid n'est entrevu que dans sa simpli-

16. *Ibid.*, t. I, p. 259.

17. *Tristan en prose*, ms BnF, fr 334, f° 334b r°.

18. Pierre Laforge, *Victor Hugo et la Légende des siècles*, Orléans, Paradigme, 1997, p. 215.

19. *La Légende des siècles*, éd. Paul Berret, Hachette, t. I, 1921, introduction, p. LI.

20. Barbey d'Aureville, *art. cit.* ; voir ci-dessous p. 262.

cité familiale (*Bivar*). La présence de Dieu n'est sensible, dans la section IV, que dans *Le Parricide*, et pour souligner la distance qui sépare Kanut de la lumière divine: ce n'est pas un mince paradoxe que de choisir un parricide comme héros civilisateur et comme l'agent par excellence de la christianisation de son pays. *Le Mariage de Roland* s'inspire directement d'un résumé présenté par Jubinal dans le *Journal du Dimanche* de l'épisode le plus remarquable de la chanson de geste de *Girart de Vienne*: or le seul élément qui manifestait la caution divine a été éliminé délibérément par Hugo. Dans le texte médiéval, c'est un ange qui, au milieu d'une nuée, vient séparer les deux adversaires et leur ordonner de s'associer dans la défense de la chrétienté contre le péril sarrasin. Hugo attribue la réconciliation à l'action conjuguée de la lassitude et de la raison :

[...] Roland, nous n'en finirons point.
Tant qu'il nous restera quelque tronçon au poing,
Nous lutterons ainsi que lions et panthères.
Ne vaudrait-il pas mieux que nous devinssions frères²¹?

tandis que le sujet même de l'action est décentré par le titre vers une conséquence parfaitement profane et séculière, le mariage du héros avec la sœur de son adversaire (mariage qui, dans la légende médiévale, n'a pas eu le temps d'être célébré avant le drame de Roncevaux). « Seinz Esperiz les a enluminez », disait le poème médiéval²²: que reste-t-il de cette inspiration chez Hugo? *Aymerillot* suit la même pente: l'épisode résumé par Jubinal n'est que le prologue à la reconquête de la ville de Narbonne sur les Sarrasins, reconquête dont le récit épique couvre l'essentiel de la chanson d'*Aymeri de Narbonne*. Chez Hugo, il ne reste que la célébration du courage d'un « enfant au teint rose » (v. 265), noble mais pauvre, seul capable de permettre ce progrès qu'est la prise de la ville. L'enjeu chrétien a disparu, au seul profit du sentiment épique guerrier. Quant au *Jour des rois*, il semble manifester plutôt le retrait de Dieu que son épiphanie. Ce cycle est héroïque, mais n'est nullement chrétien, ou plutôt il ne l'est qu'en creux, à la manière de cette porte close de la fin du *Parricide*, sous laquelle passe tout juste un rayon de la lumière divine, mais que Kanut renonce à franchir. Et il faudra attendre la fin de la dernière section médiévale, « L'Italie. – Ratbert », pour que Dieu consente à envoyer un ange décapiter le tyran qui s'est rendu coupable de

21. *Le Mariage de Roland*, *La Légende des siècles*, IV, II, v. 137-140.

22. *Girart de Vienne*, éd. W. Van Emden, SATE, 1977, v. 5930.

tous les crimes. C'est là un écart majeur entre la *Légende* hugolienne et l'épopée médiévale.

L'étude du fantastique permet d'affiner encore les convergences et les écarts. Dans les chansons de geste, le fantastique se réduit pour l'essentiel à l'évocation de peuples ou de guerriers monstrueux, diabolisés et/ou animalisés : êtres syncrétiques, caractérisés par des traits récurrents : noirceur, grande taille, dents acérées, griffes, cornes, yeux rouges ou énormes, grosses têtes, cris d'animaux (aboiments), apparence diabolique. Francis Dubost analyse en ces termes ces créations inquiétantes :

Un même principe expressionniste gouverne l'ensemble de ces représentations. Il conduit à accentuer l'altérité de l'ennemi, à le présenter comme radicalement *autre* [...]. On substitue, ou l'on ajoute, aux organes humains, les attributs animaux de l'agressivité, ceux qui correspondent aux terreurs archétypales, la gueule qui dévore, la griffe qui déchire, la corne qui transperce, les hurlements qui terrifient et paralysent²³.

Le peuple des Especs de la *Chanson de Jérusalem*, munis de griffes et de dents acérées, « s'aerdent a la gent comme glu » (« s'accrochent aux gens comme de la glu²⁴ »). Le décor, en revanche, n'est à peu près jamais marqué par le fantastique : si, par exemple, le « désert » où s'installe le héros dans le *Moniage Guillaume* est infesté de serpents et de vermine, parcouru par un géant et hanté par le diable, c'est que la chanson doit célébrer l'action purificatrice d'un guerrier qui se fait ermite et est promis à la sainteté. Il n'en va pas de même dans *La Légende des siècles* : chez Hugo, la monstruosité est morale plutôt que physique, et l'exploitation du décor et des actions est souvent de nature à créer un climat fantastique, voire à susciter le développement de toute une fantasmagorie de l'obscurité, du sang, ou du vide. La salle des armures du château de Corbus dans *Eviradnus*, l'image même de ce château entrevu dans la nuit et le brouillard ; les effets d'ombre sur les Pyrénées dans *Le Petit Roi de Galice*, qui vont bien au-delà du célèbre « halt sunt li pui et li val tenebrus » de la *Chanson de Roland* ; le sang du massacre qui se mêle aux vestiges du festin dans *La Confiance du marquis Fabrice* : tout cela définit un fantastique d'atmosphère, fondé sur une hésitation sur la nature des choses (comme le veut la définition de Todorov) :

23. Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*. *L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Champion, 1991, t. I, p. 581.

24. *Chanson de Jérusalem (The Old French Crusade Cycle, t. VI)*, éd. Nigel R. Thorp, The University of Alabama Press, 1992, v. 8783.

Quelque chose de rouge entre les dalles fume ;
 Mais, si tiède que soit cette douteuse écume,
 Assez de barils sont éventrés et crevés
 Pour que ce soit du vin qui court sur les pavés²⁵.

Un fantastique sans surnaturel (sauf dans *Le Parricide*, qui évoque l'au-delà), qui provient directement des rêveries romantiques sur la poésie des ruines et des montagnes, surexcitée par le caractère foncièrement épique et visionnaire de Hugo, un fantastique qui peut tenir tout entier dans les images et les comparaisons :

On entend dans les pins que l'âge use et mutile
 Lutter le rocher hydre et le torrent reptile,
 Près du petit pré vert pour la halte choisi,
 Un précipice obscur, sans pitié, sans merci,
 Aveugle, ouvre son flanc, plein d'une pâle brume
 Où l'Ybaïchalval, épouvantable, écume²⁶.

Il en va de même dans *Eviradnus*, où Paul Berret évoque cette obsession du poète qu'était le « fantastique romantique de l'inanimé vivant », dont porte témoignage cette phrase de la lettre XXVIII du *Rhin* retraçant l'effroi de Hugo lors de sa visite de la salle des chevaliers du château de Heidelberg : « Les statues dorment le jour ; mais, la nuit, elles se réveillent et deviennent fantômes²⁷ ». Or c'est sans doute sur cet écart avec le fantastique épique médiéval que repose une partie de la vision épique de Hugo, qui rejoint ainsi une tonalité bien plus fréquente dans le roman arthurien.

C'est, aux yeux de Barbey d'Aurevilly, le traitement de la guerre qui fait de Hugo « un poète primitif », c'est-à-dire un vrai poète épique :

Si aujourd'hui, dans sa *Légende des siècles*, il est relativement supérieur, même à ce qu'il fut, c'est que le moyen âge ou ce qui traîne encore, Dieu merci ! du moyen âge dans nos mœurs, – la guerre, les magnificences militaires, l'impérieuse beauté du commandement, – tiennent plus de place dans les poèmes nouveaux que dans tous ses autres ouvrages²⁸.

25. *La Confiance du marquis Fabrice*, VII, III, v. 783-786.

26. *Le Petit Roi de Galice*, V, I, v. 73-78.

27. Cité par Paul Berret, *La Légende des siècles*, éd. cit., t. 1, p. 311-312.

28. Barbey d'Aurevilly, art. cit. ; voir ci-dessous, p. 262.

La guerre à proprement parler occupe peu de place dans le recueil : un seul poème, *Le Jour des rois*, lui est entièrement consacré. *Bivar* évoque le souvenir d'une guerre idéalisée, celle des « victoires chantantes » (v. 28), mais pour mieux mettre en valeur la *magnitudo parvi* et la piété filiale. *Aymerillot* la peint en creux, en faisant évoquer par les barons de Charlemagne les fatigues et les souffrances insupportables qu'elle entraîne avec elle – motif récurrent dans les chansons de geste, d'*Aymeri de Narbonne* à *Gui de Bourgogne* ou *Jehan de Lanson*. *Le Mariage de Roland* dépeint ce que le Moyen Âge appelait un combat par champions, un duel dont doit dépendre le sort des deux armées en présence. Ailleurs, la violence est de nature privée, elle oppose un chevalier à un petit groupe (*Le Petit Roi de Galice*, *Eviradnus*) ou se donne libre cours dans le cadre d'un traquenard et d'une trahison (*La Confiance du marquis Fabrice*).

Pour des lecteurs modernes, cette violence revêt des allures médiévales dans la mesure où elle est présentée comme un déchaînement de forces sauvages, primitives, dans un décor qui lui fait écho, que ce soient les Pyrénées du ravin d'Ernula ou du *Jour des rois* ou le cadre sinistre de la citadelle de Final. Hugo excelle alors à évoquer l'exaltation du combat aussi bien que l'horreur du massacre. Et si sa stylistique est infiniment plus riche que celle des chansons de geste, elle repose néanmoins sur le même principe de la combinaison de formules et de mots-clés : au style formulaire de l'ancienne épopée, fondé sur les jeux de la répétition et de la variation, Hugo répond par la récurrence très dense et multiforme de réseaux sémantiques et d'images opposant le noir au lumineux, comme l'a magistralement montré Paul Zumthor²⁹. Il suffit de comparer le motif stéréotypé dit de la « joyeuse mêlée », caractéristique de ce que Nelly Andrieux-Reix a appelé la « fête épique³⁰ », à quelques vers dans lesquels Hugo décrit le combat de Roland dans le ravin d'Ernula :

« La veïssiez fier estor esbaudir,
 Tant hante freindre et tant escu croissir
 Er tant haubert derompre et dessarcir,
 Tant pié, tant poing, tante teste tolrir,
 L'un mort sus l'autre trebuchier et cheïr³¹ »

29. Paul Zumthor, art. cit., p. XXIII-XXV.

30. Nelly Andrieux-Reix, « *Grant fu l'estor, grant fu la joie* : formes et formules de la fête épique », dans *Mourir aux Aliscans*, études réunies par J. Dufournet, Champion, 1993, p. 9-30.

31. *Aliscans*, chanson de geste du XII^e siècle, éd. Cl. Régnier, Champion (CFMA), 1990, v. 58-63.

(« Ah! si vous aviez vu ce combat éclatant, tant de lances se briser et tant d'écus se fendre, tant de hauberts se rompre et se déchiqueter, tous ces pieds, tous ces poings, toutes ces têtes voler, les cadavres s'entasser les uns sur les autres! »)

Larges coups, flots de sang par les bouches vomis,
 Faces se renversant en arrière livides,
 Casques brisés roulant comme des cruches vides [...]
 Le meurtre sur les morts jette les morts, et rit.
 Durandal flamboyant semble un sinistre esprit;
 Elle va, vient, remonte et tombe, se relève,
 S'abat, et fait la fête effrayante du glaive³².

Les incendies qu'allument à travers la plaine les rois pyrénéens dans *Le Jour des rois* ne sont pas sans affinités avec la description de l'incendie du monastère d'Origny dans *Raoul de Cambrai* (chanson dont Jubinal avait donné un résumé partiel dans le *Journal du dimanche* du 1^{er} novembre 1846), ou encore la description pathétique que fait la chanson du *Charroi de Nîmes* des ravages des Sarrasins dans le Midi de la France :

« Tote la terre vi plaine d'aviersier,
 Viles ardoir et violer mostiers,
 Chapeles fondre et trebuchier clochiers,
 Mameles tortre a cortoises moilliers,
 Que en mon cuer m'en prist molt grant pitié,
 Molt tendrement plorai des elz del chief ».

(« Je vis tout le pays recouvert d'ennemis, des villes brûler, des églises profanées, des chapelles s'effondrer et des clochers s'abattre, les seins des femmes courtoises soumis à la torture : alors, du fond du cœur, je fus pris de pitié, et mes yeux versèrent de tendres larmes³³ »).

À l'émotion de Guillaume devant les ravages de l'ennemi répond la révolte du mendiant du pont de Crassus dans *Le Jour des rois* : c'est que le scandale de la tyrannie est plus odieux que celui de l'invasion sarrasine, puisqu'il déchire une seule et même société. Sauf lorsqu'elle se fait justicière, la violence guerrière suscite chez Hugo l'horreur et non la joie, elle s'accom-

32. *Le Petit Roi de Galice*, V, 1, v. 520-522 et 527-530.

33. *Le Charroi de Nîmes*, v. 570-575, dans *Le Cycle de Guillaume d'Orange. Anthologie*, choix, traduction et notes de Dominique Boutet, Le Livre de Poche, coll. Lettres gothiques, 1996, p. 178-181.

pagne du cortège du fantastique, non de celui du merveilleux chrétien. Comme l'écrit Claude Millet,

La Légende des siècles est [...] une anti-épopée. Elle oppose sans cesse ses héros aux héros de l'épos guerrier, récuse l'identification de la grandeur épique aux carnages de soldats ordonnés par les rois³⁴.

Paul Zumthor voyait dans le Moyen Âge de Hugo « le nœud des forces folles, que défera l'avenir ; l'heure du cauchemar où les parcelles mêmes de lumière restent emprisonnées dans la compacité de la tyrannie et du dogme. L'âge de la mort³⁵ ». L'errance de l'ombre de Kanut fait songer à la fois à celle de Caïn et au mythe de l'armée sauvage, de la « maisnie Hellequin » qui erre la nuit à travers les forêts et qui n'est autre que l'armée des âmes du purgatoire³⁶. À l'autre bout de la chaîne, *La Confiance du marquis Fabrice* se résout dans un carnage absolu dont personne ne réchappe.

Le Moyen Âge, pour Victor Hugo, c'est l'espace où peuvent se dénouer les pulsions morbides du romantisme (d'où l'importance du fantastique dans sa vision de cette époque), l'espace lointain vers lequel peut être projetée toute tyrannie, dans laquelle peut être rejeté en particulier le scandale que représente à ses yeux Napoléon III, scandale que le progrès humain devrait rendre anachronique. Mais un espace qui contient en lui les germes nécessaires à son propre dépassement. Ainsi, la section « Les chevaliers errants » a pour fonction de dépasser l'étape du « Cycle héroïque chrétien » qui représentait un temps condamné à errer circulairement, comme l'ombre de Kanut. La section VII, « L'Italie. – Ratbert », marquerait l'horreur d'un retour en arrière (la parenté de couleur avec *Le Jour des rois* est évidente) si elle ne s'achevait sur la seule intervention divine de tous ces poèmes. Roland et Olivier étaient seuls. Le Roland du *Petit roi de Galice* s'attribuait lui-même la compagnie de Dieu lorsqu'il répliquait aux infants d'Espagne que « Roland n'est pas un » (v. 434). Dans *La Confiance du marquis Fabrice* on voit enfin « dans les profondeurs par les vents remuées/Un archange essayer son épée aux nuées » (v. 1124). C'est peut-être cette dialectique, dont on a vu les résonances médiévales, qui donne raison à Barbey d'Aurevilly lorsqu'il affirme que Hugo « est essentiellement moyen âge ».

34. Claude Millet, *Victor Hugo. La Légende des siècles*, PUF, coll. Études littéraires, 1995, p. 90.

35. Paul Zumthor, art. cit., p. XXI.

36. Sur ce mythe, voir par exemple Henri Rey-Flaud, *Le Charivari*, Payot, 1985.

La Légende des siècles, l'Apocalypse et l'Orestie

Si l'on en croit la préface à la première série de *La Légende des siècles*, les poèmes qu'Hugo publie sous ce titre en 1859 ne seraient « autre chose que des empreintes successives du profil humain, de date en date, depuis Ève, mère des hommes, jusqu'à la Révolution, mère des peuples [...] *vaguement* disposées dans un *certain* ordre chronologique¹ ». Une fresque historique librement adaptée. La succession des poèmes et des cycles corrobore cette analyse: de l'Ève génésiaque à l'imminence de la fin, la *Légende* est bien cette « galerie » d'images fragmentaires, lacunaires et incomplètes, mais susceptibles de donner une idée juste ou plutôt une juste « figure » de l'Histoire, en même temps qu'une « leur de l'œuvre entière » encore en gestation.

Pourtant, les dernières sections (« Vingtième siècle » et « Hors des temps ») anticipent l'histoire et dépassent le temps: la Révolution n'est pas le terme du recueil. Est-ce à dire que pour Hugo l'avenir participe de l'eschatologie? un poème comme *Plein Ciel* pourrait le laisser supposer. La Révolution censée couronner le premier recueil de la *Légende* serait alors « la charnière de l'histoire, le second départ de l'humanité² »: la seconde venue du Christ libérateur, le début de l'ère eschatologique dont les derniers poèmes du recueil posent quelques jalons. La perspective « naturaliste » qui tente la « reconstruction du monstre d'après l'empreinte de l'ongle ou l'alvéole d'une dent³ » se double donc d'une tout autre perspective, bien moins « scientifique », affirmée dès les premières lignes et reprise en conclusion de la préface: « l'épanouissement du genre humain de siècle en siècle, l'homme montant des ténèbres à l'idéal, la transfiguration paradisiaque de

1. Victor Hugo, Préface, *La Légende des siècles*, éd. Claude Millet, le Livre de Poche, 2000, p. 44 et 46. C'est nous qui soulignons.

2. Jean Gaudon, Notice de *La Légende des siècles*; Victor Hugo, *Œuvres complètes*, éd. dir. par Jacques Seebacher et Guy Rosa, Robert Laffont, coll. Bouquins, p. 1080.

3. Victor Hugo, Préface, *La Légende des siècles*, éd. Claude Millet, Le Livre de Poche, 2000, p. 48.

l'enfer terrestre⁴... ». Fresque historique, soit ; mais informée d'une philosophie – ou si l'on préfère d'un mythe – de l'Histoire qui conjugue messianisme et progrès.

Pourtant, bon nombre de poèmes remettent en question ce mythe du Progrès⁵, et le dernier (*La Trompette du jugement*), corrigeant l'euphorie idéaliste de *Plein Ciel*, maintient tout le recueil au bord du précipice... comme d'ailleurs aussi les derniers mots du dernier poème de la Nouvelle Série, *Abîme*, et ceux du dernier poème de la dernière série⁶. On mesure ici, dans l'évolution ou les fluctuations du poète « historien-philosophe », l'impact des événements sur la composition d'une œuvre dont l'écriture s'échelonne de 1848 à 1877⁷ ; mais à la constante de ces finales, où Dieu peut balayer l'événement, on mesure aussi la permanence d'une irréductible tension entre la foi dans le progrès et la peur du néant, l'histoire et l'eschatologie, entre l'épique et le métaphysique.

C'est ce qui m'invite à considérer que, plus que réécriture de la Bible, comme on l'a souvent affirmé, la *Légende* est réécriture de l'Apocalypse (qui est certes, elle-même, un palimpseste d'autres livres...). Hugo s'est maintes fois mesuré à saint Jean⁸. Son « épopée humaine, âpre, immense, – écroulée⁹ » est bien, comme l'Apocalypse, une traversée chaotique du temps : la logique chronologique-causale ne rend pas davantage compte, malgré son ordre « vaguement » chronologique, de la structure du recueil que de celle des révélations johanniques. Un autre ordre est en jeu, qui convoque silences, échos, parallèles et analogies, signes et symboles : un ordre de l'imaginaire. C'est ainsi que l'on comprend les doublets, les paradoxes ou les contradictions du texte johannique, ses reprises de la vision inaugurale ou ses anticipations de la fin. Entre les deux, l'Histoire est dans les mains de Dieu. C'est

4. *Ibid.*, p. 50.

5. Voir la préface : « Les tableaux riants sont rares dans ce livre ; cela tient à ce qu'ils ne sont pas fréquents dans l'histoire » (*ibid.*, p. 49) ; et Jean Gaudon : « Il en reste assez pour faire de ce livre, littéralement plein de bruit et de fureur, d'exactions et de massacres, une mise en question du progrès... » (notice citée, p. 1081).

6. « Je n'aurais qu'à souffler et tout serait de l'ombre » (*Abîme* ; *Ceuvres complètes*, éd. cit., *Poésie III*, p. 562) et « XXIII » : « Vous aurez [...] avant qu'il ait usé son premier astre, / Dépensé votre dernier jour ! » (*ibid.*, p. 711)

7. Pour plus de précisions, voir chronologie et notice, *ibid.*, p. 1438 *sqq.*

8. Voir *Les Contemplations*, II, VI, 4 : « Écoutez je suis Jean. J'ai vu des choses sombres. » (*Ceuvres complètes*, éd. cit., *Poésie II*, p. 472) ou *La Vision de Dante* (*Ceuvres complètes*, éd. cit., *La Légende des siècles*, dernière série, *Poésie III*, p. 681) : « Jean à Pathmos, Manou sur les Védas, / N'ont rien vu de pareil à ce que je raconte ».

9. *La Vision d'où est sorti ce livre* ; *La Légende des siècles*, Nouvelle série, *ibid.*, p. 194.

ainsi que l'on peut comprendre aussi le projet hugolien : certes plus nettement que ceux de la Première, les poèmes philosophiques de la Nouvelle Série interrompent la marche des siècles et suspendent au-dessus de l'Histoire le jugement et les promesses de l'Éternité. Comme l'Apocalypse, qu'Umberto Eco qualifiait de « premier petit traité sur l'évolution historique¹⁰ », la *Légende* propose une réflexion sur le sens (direction et signification) de l'Histoire.

Au-delà du panorama historique, c'est en effet toute une conception de l'Histoire dans ses rapports à l'eschatologie et au néant qui s'exprime ici, moins triomphale que cette marche du progrès vers l'apothéose finale à laquelle on a trop souvent limité la pensée de Hugo. Le traitement des visions inaugurale et finale en porte témoignage. La *Légende* ne se conclut pas dans l'euphorie rythmique et métaphorique de *Plein Ciel* qui rapatrie, sur terre et dans le temps, la cité eschatologique qui couronnait la révélation de saint Jean. Avec *La Trompette du jugement*, la première série ne s'achève pas, loin s'en faut, dans la gloire, la lumière, les certitudes et la paix de saint Jean¹¹ :

Alors, dans le silence horrible, un rayon blanc,
Long, pâle, glissera, formidable et tremblant,
Sur ces haltes de nuit qu'on nomme cimetières
[...].

Car le clairon se tait : on reste sur le seuil, dans la nuit, dans l'attente terrible d'une fin imminente. Dans l'insoutenable suspens de l'histoire et du temps, on n'imagine rien de triomphant. Et après plusieurs millénaires d'histoire et plus de 25000 vers, la Nouvelle Série s'achève elle aussi sur une parole de Dieu qui maintient le cosmos, l'histoire et le poème au bord même du gouffre : « Je n'aurais qu'à souffler, et tout serait de l'ombre¹² ».

Écrites dans le même temps¹³, *La Trompette du jugement* et *La Vision d'où est sorti ce livre* devaient constituer les bornes – marquer le sens – de la première série de la *Légende*. Mais *La Vision*, remplacée par une préface qui situe le projet dans une trilogie future du progressif, du relatif, de l'absolu (*La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*), est réservée jusqu'en 1877

10. Umberto Eco : « Palimpsesto su Beato », dans *Beato di Liebana*, Parme, Franco Maria Ricci, 1973.

11. Apocalypse, XXI-XXII.

12. *Œuvres complètes*, éd. cit., *Poésie III*, p. 562.

13. *La Trompette du jugement* est datée du 15 mai 1859 et *La Vision d'où est sorti ce livre* commencée en 1857 est achevée le 26 avril 1859.

pour inaugurer la Nouvelle Série qui s'achèvera sur *Abîme*. Comme Jean Massin et Bernard Leuilliot l'ont fait remarquer, les remaniements successifs ont cassé – sinon toujours ruiné – les perspectives initiales. Jean Gaudon, quant à lui, pense qu'Hugo préfère ajourner *La Vision*, « comme si à elle seule elle rendait plus problématique encore le sens du livre¹⁴ ».

Cette absence (ou ce report) d'une vision inaugurale, qui pourrait desservir le parallèle avec l'Apocalypse, le rend au contraire saisissant. Et l'on pourrait même penser que ce retrait a quelque chose à voir, précisément, avec l'Apocalypse. La vision d'où est sorti le livre de saint Jean est la vision glorieuse du fils d'homme : une vision d'Éternité qui « atteste comme parole de Dieu et témoignage de Jésus Christ tout ce que [Jean] a vu¹⁵ » :

J'entendis derrière moi une puissante voix, telle une trompette,
 qui proclamait : Ce que tu vois, écris-le dans un livre [...]
 Je me retournais pour regarder la voix qui me parlait ; et, m'étant retourné,
 je vis sept chandeliers d'or ;
 Et, au milieu des chandeliers, quelqu'un qui semblait un fils d'homme¹⁶...

Divine, cette vision inaugurale fonctionne donc comme une instance de vérification de la parole et de l'événement. La vision d'où est sorti le livre de Hugo, « mur des siècles », « abrégé noir du monde », est au contraire une allégorie de l'Histoire : « du passé, du tombeau, du gouffre et de la nuit¹⁷ ». Une figure de la mort, peut-être même du néant : « Je voyais là ce Rien que nous appelons Tout¹⁸. » Pourtant le poème est explicitement (ne serait-ce que par son titre et par ses références) une relecture de la Révélation. Après Jean, Dante¹⁹, et même Eschyle dont il fait un prophète²⁰, Hugo y répond en effet à l'injonction divine : « Ce que tu vois écris-le dans un livre ». Mais placer son recueil sous le signe des horreurs, des errances et de la terreur de l'histoire quand Jean plaçait le sien sous celui de l'Éternité, et l'achever – « sans

14. Jean Gaudon, notice citée, p. 1081.

15. Apocalypse, I, 2.

16. Apocalypse, I, 10-11 ; 12-13.

17. *Œuvres complètes*, éd. cit., *Poésie III*, p. 194.

18. *Ibid.*, p. 189.

19. Voir *La Vision de Dante*, dont les termes et la mise en scène rappellent « étrangement » ceux de *La Vision d'où est sorti ce livre*. Dans ces deux poèmes visionnaires (comme dans bien d'autres d'ailleurs, en particulier des *Contemplations*) la référence à Jean est fondatrice.

20. Voir *La Vision d'où est sorti ce livre* (*Œuvres complètes*, éd. cit., *Poésie III*, p. 192-193), *Les Contemplations : Les Mages* (« Eschyle en qui frémit Dodone ») (*ibid.*, *Poésie II*, p. 517), et *William Shakespeare* (*ibid.*, *Critique*, p. 267).

l'achever jamais²¹ » – au bord de « l'Inconnu ténébreux et hagard » quand Jean concluait sur la Jérusalem nouvelle et sur les noces de l'Agneau, c'était proposer, de l'Histoire et du livre, une autre vision que celle qui prévaut finalement dans la préface de la Première Série. On peut, comme Jean Gaudon, « s'étonner » en lisant la *Vision*, on peut le faire en lisant la préface...

Il est, me semble-t-il, au cœur de la *Vision*, un temps, un lieu privilégié, point focal d'où relire l'Histoire et le livre: c'est l'irruption des deux esprits²². D'où relire l'Histoire, parce qu'il inaugure, après la description des « fresques géantes », le temps de l'action (ou de l'événement), comme après la vision du trône et de l'Agneau, l'ouverture des sceaux inaugurerait, dans le texte de Jean, l'ère eschatologique sur le surgissement des quatre cavaliers; d'où relire le livre, parce que les deux esprits qui traversent le ciel comme « deux chars de l'ombre » sont ceux de l'*Orestie* et de l'Apocalypse: des livres, aussi et avant tout.

Or, le recours fréquent au terme de vision²³ et les références aux levées d'un obstacle au regard²⁴ traitent ce « passage effrayant » comme un événement touchant à la fonction symbolique ou allégorique du mur, à l'œil plus qu'à l'objet de la vision. Rien d'étonnant: c'était ce qu'Hugo avait, dès le titre et dès le premier vers de son poème, très explicitement posé. Le descriptif n'est qu'un temps, un détour, un truchement, du prophétique, l'avatar d'un discours sur l'Histoire. Et que l'événement soit précisément un passage d'*esprits* « au fond du silence éternel » et de « la brume étrange de l'*idée*²⁵ », que ces esprits soient ceux de l'*Orestie* et de l'Apocalypse, deux œuvres poétiques qui, dans *William Shakespeare*, participent de « l'histoire réelle²⁶ », non plus tableau, mais miroir²⁷, c'est-à-dire « nouveau reflet du passé [qui] modifiera l'avenir²⁸ », tout cela invite à s'interroger sur ce changement de vision, ou de conception, de l'histoire.

21. *Ibid.*, *Poésie III*, p. 194.

22. *Ibid.*, v. 149-178, p. 192-193.

23. « la vision trembla », « la vision reparut », « lorsque je la revis... »

24. Au début, le regard du poète est « fixé », arrêté « sur ce mur »; puis, au passage des esprits « Le firmament que nul ne peut ouvrir ni clore/Eut l'air de s'écarter. »; « la paroi/Pleine d'ombres, frémir »; « Toute la vision trembla comme une vitre,/ Et se rompit, tombant dans la nuit en morceaux »...

25. *Ibid.*, p. 193; c'est nous qui soulignons.

26. *Op. cit.* XXX, p. 439. Hugo dit aussi « l'histoire véridique, l'histoire vraie, l'histoire définitive. » (*Ibid.*, p. 451.)

27. « l'histoire n'était qu'un tableau, elle va devenir un miroir. » (*Ibid.*, p. 453.)

28. *Ibid.*

La première idée du lecteur, suscitée par la tradition et renouvelée par la mise en scène hugolienne, est d'opposer les conceptions païennes et chrétiennes de l'histoire : Fatalité et Providence. Mais l'Apocalypse est avant tout le livre du jugement qui doit séparer l'ère historique, règne du mal et de Satan, de l'ère eschatologique qui verra, hors des temps, le triomphe du Bien ; et les échéances apocalyptiques, déterminées à l'avance et inconnues des hommes, imposent Dieu comme seul maître et juge de l'Histoire. D'autre part, pour de nombreux critiques, la portée philosophique (ou morale) de l'œuvre d'Eschyle ne saurait être limitée à la fatalité : la justice et le droit constituent certainement l'essence de ses drames. « Cette place faite au Droit dans ses tragédies suffit à condamner l'idée trop longtemps répandue qu'Eschyle est le poète de la fatalité²⁹ ». Hugo lui-même, qui fait crier à l'esprit de l'*Orestie* « Fatalité », reconnaît aussi en Eschyle le poète du droit : « le genre humain [...] sentira dans Prométhée poindre le droit³⁰ ». Et dans *La Vision de Dante*, dont la proximité poétique et philosophique avec *La Vision d'où est sorti ce livre* et *La Trompette du jugement* n'est plus à démontrer, « [l']ange surprenant » qui surgit dans l'espace comme un « chariot [qui] passe » en le faisant « vibrer [r] comme un vitrail³¹ », est l'ange de Justice³² dont le cri inaugure le grand jugement des nations. Autant d'éléments pour approcher de la compréhension de la *Vision*. Invités par telle expression de la préface ou tels vers du poème³³, on peut bien sûr lire dans ce passage visionnaire une allusion à la Révolution, ou plutôt aux interprétations que la Révolution n'a pas manqué de susciter : pour ou contre elle, chacun s'est plu à y voir le doigt de Dieu : nécessaire châtiment de la monarchie ou du christianisme déchu, épreuve à subir d'où surgiront la société nouvelle et le nouvel esprit de poésie, premiers jalons du progrès dans la liberté... On peut aussi élargir la réflexion à toute l'Histoire. Quoique venant « en sens contraire », l'esprit de l'*Orestie* et celui de l'Apocalypse conjuguent à leur façon la justice, la vengeance et le droit, la volonté, la providence et la fatalité. Et leur rôle, commun, ne fut pas, n'est pas, de raconter l'éclatement du monde et la fin de l'histoire, mais bien de les penser. De montrer que l'événe-

29. Voir Paul Mazon, Introduction à : Eschyle, *Tragédies*, Le Livre de poche, 1966.

30. *William Shakespeare*, éd. cit., p. 266.

31. On reconnaît les images et les termes mêmes de la *Vision*.

32. *La Vision de Dante*, XX, 5, éd. cit., p. 678.

33. Voir « la Révolution, mère des peuples » (*Œuvres complètes*, éd. cit., *Poésie II*, p. 566) ; et surtout : « C'est la tradition tombée à la secousse/Des révolutions que Dieu déchaîne et pousse » (*ibid.*, *Poésie III*, p. 194).

ment n'épuise pas l'Histoire dont le sens est peut-être à chercher dans ces « lacunes », ces « déchirures » ou ces « béances » que leur passage a révélées. « L'événement traité comme un rôle joué et, dans l'occasion, reproché à la Fatalité ou à la Providence » écrit Hugo dans son *William Shakespeare*³⁴. Renvoyées dos à dos, l'Apocalypse et l'*Orestie*, auraient donc en commun d'aider à repenser l'Histoire. L'opposition n'est donc pas tant entre ces deux « esprits » qu'entre les deux visions que leur passage définit. La première vision brosse le tableau d'une histoire cumulative³⁵ et étouffante³⁶, dont on a du mal à croire qu'elle pourrait un jour « s'évanouir dans une aube profonde³⁷ » ; Hugo lui-même « tempère » ses quelques vers d'espoir (5 contre 140!) en concluant sur cette évocation :

Le jour triste y semblait une pâle sueur ;
Et cette silhouette informe était voilée
D'un vague tournoiement de fumée étoilée³⁸.

L'effraction brutale de l'*Orestie* et de l'Apocalypse instaure une autre vision de l'histoire du monde, non plus entassement, « enchaînement », progrès, ni « ascension vers la lumière³⁹ ». Elle installe le creux, le vide ou le néant au cœur de l'histoire du monde. Ou plutôt, elle le révèle, car à quelques indices⁴⁰ on devinait que le « mur prodigieux » était édifié sur du vide. La tour cache le trou... On comprend alors l'importance de ce poème liminaire pour lire, à la fin du recueil, le poème où la tour *est* le trou : *La Trompette du Jugement*, tout entière soumise à la métaphysique et la rhétorique du creux⁴¹. Le regard du poète y traverse le mur, et, dépassant les « porches de l'abîme », creuse toujours en direction de l'invisible, comme aspiré par « l'ombre où Dieu même est évanoui ».

34. *William Shakespeare*, éd. cit., p. 358.

35. « Tous les peuples ayant pour gradins tous les temps ; / Tous les temples ayant tous les songes pour marches... » (*Cœuvres complètes*, éd. cit., *Poésie III*, p. 190.)

36. « Qui donc avait sculpté ce rêve où j'étouffais ? » (*Ibid.*, p. 192.)

37. *Ibid.*

38. *Ibid.* : « une pâle sueur »... lueur ? suaire ? « la silhouette informe [et] voilée » a quelque chose du fantôme...

39. *Cœuvres complètes*, éd. cit., *Poésie II*, p. 565.

40. « Je voyais là ce Rien que nous appelons Tout » ou « Et ce mur, composé de tout ce qui croula... »

41. Voir mon article « Victor Hugo : Babel et le Clairon, une esthétique de la terreur », dans *Terreur et Représentation*, Grenoble, Ellug, 1995.

Ces deux conceptions de l'histoire gouvernent en fait deux esthétiques dont l'irruption de l'*Orestie* et de l'Apocalypse souligne bien l'opposition. Avant elle, le mur des siècles est un entassement, un « chaos » d'êtres et de pierres, un musée des supplices ou, pour reprendre une expression qu'Hugo emprunte au romantisme noir, un « affreux palais – charnier » :

C'était de la chair vive avec du granit brut
 [...]
 Des trous noirs étoilés par de farouches yeux
 [...]
 La poussière pleurait et l'argile saignait,
 Les pierres qui tombaient avaient la forme humaine⁴².

Par le jeu des pluriels, des anaphores et des attributs, les énumérations, répétitions et accumulations, le mélange des temps, des lieux, des religions, tout le début du poème travaille au surgissement de la tour de Babel : esthétique du plein, du trop-plein, de la pléthore, qui va « étouffer » le poète et l'amener à conclure sur ces mots :

Et même les laideurs n'étaient pas malséantes
 À la tragique horreur de ces fresques géantes⁴³.

« Tragique horreur » : c'est bien à une esthétique de la nausée et de l'horreur que Victor Hugo a recours pour dire « tous les deuils, tous les pleurs, toutes les épouvantes⁴⁴ ». Esthétique du nombre : autant dire du Prince de ce monde, qui rôde et rit au bout de la vision comme d'ailleurs au fond du clairon de l'abîme, où l'on peut voir « la toile d'araignée horrible de Satan⁴⁵ ».

L'esthétique de la terreur est tout autre : elle apparaît avec l'écartement du ciel, quand surgissent l'Apocalypse et l'*Orestie* : « et j'eus peur [dit Hugo] comme si j'étais pris entre deux chars de l'ombre⁴⁶ » ; elle monte des zones ténébreuses surgies entre les pierres, des failles ou des blancs de l'histoire ; elle s'impose quand la question du sens de l'histoire s'impose et se dérobe en même temps : néant, éternité ?

42. *Ceuvres complètes*, éd. cit., *Poésie III*, p. 189.

43. *Ibid.*, p. 192.

44. *Ibid.*

45. *La Trompette du jugement*, v. 165.

46. *Ceuvres complètes*, éd. cit., *Poésie III*, p. 193.

Or, c'est précisément sous les catégories de l'épouvante et de la terreur qu'Hugo rend compte, dans *William Shakespeare*, des œuvres d'Eschyle et de saint Jean. D'Eschyle dont toute l'œuvre pourrait être résumée, comme sur la bibliothèque du marquis de Mirabeau, par ce simple mot « TIMEO⁴⁷ », et dont le poète écrit : « Une sorte d'épouvante emplit Eschyle d'un bout à l'autre; une méduse profonde s'y dessine vaguement derrière les figures qui se meuvent dans la lumière⁴⁸ »; et, dans un autre chapitre : « Eschyle émeut jusqu'à la convulsion. Ses effets tragiques sont des voies de fait sur les spectateurs. Quand les furies d'Eschyle font leur entrée, les femmes avortent⁴⁹. » Pensant, comme on le pensait généralement à l'époque, que l'évangéliste est le même homme que l'apocalypticien, Hugo écrit : « dans le premier poème l'extase épuise l'amour; dans le second, la terreur, et elle apporte aux hommes, désormais inquiets à jamais, l'effarement du précipice éternel [...] Il semble, quand on lit le poème de Pathmos, que quelqu'un vous pousse par derrière. La redoutable ouverture se dessine confusément. On en sent l'épouvante et l'attraction⁵⁰. » C'est sur ce sentiment d'épouvante et d'attraction, qui rend sensible « la communication entre certains génies et l'abîme⁵¹ », que s'achève la *Vision* et que se clôt chacune des séries de la *Légende* sur *La Trompette*, *Abîme* ou *XXIII*. Après l'Apocalypse et l'Orestie, *La Légende des siècles* serait donc la troisième partie d'un triptyque de la terreur.

Terreur que l'esthétique du vide, du fragment, de l'inachèvement définitif – en un mot, de l'irreprésentable – tente pourtant de mettre en scène. L'Histoire est devenue le règne de la mort, de la nuit, du non sens :

Au lieu d'un continent, c'était un archipel;
 Au lieu d'un univers, c'était un cimetière
 [...]
 Tous les siècles tronqués gisaient; plus de lien;
 Chaque époque pendait, démantelée; aucune
 N'était sans déchirure et n'était sans lacune;
 Et partout croupissaient sur le passé détruit
 Des stagnations d'ombre et des flaques de nuit⁵².

47. *William Shakespeare*, éd. cit., p. 305.

48. *Ibid.*, p. 266-267.

49. *Ibid.*, p. 306.

50. *Ibid.*, p. 274-275.

51. *Ibid.*, p. 275.

52. *Cœuvres complètes*, éd. cit., *Poésie III*, p. 193.

Et l'écriture doit s'en faire l'écho :

Ce livre, c'est le reste effrayant de Babel
 [...]

Fier jadis, dominant les lointains horizons,
 Aujourd'hui n'ayant plus que de hideux tronçons,
 Epars, couchés, perdus dans l'obscur vallée;
 C'est l'épopée humaine, âpre, immense, – écroulée⁵³.

On a dit que ces vers voulaient justifier les faiblesses, les limites, les manques du recueil : « petites épopées », parcellaires, éclatées, auxquelles le souffle épique fait parfois défaut, les poèmes de la *Légende* ne sont que des bribes de textes pour des bribes d'Histoire, sauvées de l'anéantissement, émergeant entre des trous noirs de plusieurs siècles quelquefois... Hugo semble y justifier par anticipation l'inachèvement pressenti⁵⁴ du vaste ensemble projeté dans la préface, et chargé « d'exprimer l'humanité dans une espèce d'œuvre cyclique⁵⁵ » ; y justifier aussi l'inachèvement de ce recueil lui-même, « premier carton de cette esquisse » ; il semble même y annoncer les « bégaiements » d'une publication que l'auteur (et d'autres après lui) « recommence toujours sans l'achever jamais⁵⁶ ». Hugo prendrait ici le contre-pied de la préface ? perspective erronée, me semble-t-il, tant du point de vue chronologique (la préface est de quelques mois postérieure à la *Vision*) que poétique. La *Vision* n'a rien à justifier, elle propose une lecture essentiellement pessimiste de l'Histoire et du livre. C'est la préface qui, dans les conditions personnelles et éditoriales que l'on sait, tente de proposer une autre lecture de l'œuvre (un triptyque de l'Être contre celui de la Terreur) en minimisant la part de l'abîme et du doute⁵⁷, de la peur du poète, « pris entre deux chars de l'ombre », en l'intégrant à la trilogie du Progrès, en posant des jalons que ni l'Histoire ni le texte ne pourront jamais confirmer.

Dans la *Vision*, Hugo s'inscrit délibérément dans la filiation d'Eschyle et de saint Jean. De saint Jean, dont il revendique le patronage et avec lequel il n'hé-

53. *Ibid.*, p. 194.

54. Voir la préface : « la solution de continuité, hélas ! c'est tout l'homme [...] voilà ce que sera, terminé, ce poème dans son ensemble ; si Dieu, maître des existences humaines, y consent. » (*La Légende des siècles*, éd. Claude Miller, Le Livre de Poche, p. 50-51.)

55. *Ibid.*, p. 44.

56. *Ibid.*, p. 50.

57. Voir cet aveu, presque un aparté, à peine dit et si vite oublié : « Les tableaux riants sont rares dans ce livre ; cela tient à ce qu'ils ne sont pas fréquents dans l'histoire » (*ibid.*, p. 49), et on passe à tout autre chose...

site pas à se mesurer⁵⁸. D'Eschyle, dont il écrit qu'il ne reste que des « ruines de livres », d'Eschyle « presque entier submergé par la nuit montante de la mémoire humaine » et qui, « enseveli et éternel, [...] regarde les générations⁵⁹ ». D'Eschyle, dont il fait, à l'égal de saint Jean, un mage et un prophète : « Eschyle est [...] quelque chose comme un prophète païen. Son œuvre, si nous l'avions toute, serait une sorte de Bible grecque⁶⁰ ». Eschyle et saint Jean réunis. L'*Orestie* et l'Apocalypse.

Et si leur effraction, non plus à l'orée de la Première Série mais toujours à l'origine symbolique du recueil, n'est pas étrangère aux bouleversements que les révolutions ont imposé aux pensées de l'histoire⁶¹, on comprend qu'Hugo ait si souvent sollicité ces « livres », lui qui salue dans la Révolution « le bien [qui] s'est fait hydre⁶² », « l'ébranlement dans les intelligences » après « le bouleversement dans les faits⁶³ ». On comprend qu'à partir du *Verso de la page* (1857), il ne reniera pas 93, qu'il intégrera la terreur à sa conception de l'histoire et de la poésie :

Il faut quelquefois aux bonnes nouvelles des bouches de bronze. 93 est cette bouche.

Écoutez-en sortir l'annonce énorme. Inclinez vous, et restez effaré, et soyez attendri⁶⁴.

Lorsque Victor Hugo affirme que « la Révolution est la source de la littérature du dix-neuvième siècle⁶⁵ », il le dit en reprenant les catégories bibliques de la prophétie et les myèmes apocalyptiques :

Les écrivains et les poètes du dix-neuvième siècle ont cette admirable fortune de sortir d'une genèse, d'arriver après une fin du monde, d'accompagner une réapparition de lumière, d'être les organes d'un recommencement⁶⁶.

Il va de soi que le poète nous invite à compléter l'énumération qui conclut *Les Génies*⁶⁷, et la longue liste des « vraies étoiles » dont le « groupe sacré » illu-

58. Voir *supra* note 8.

59. *William Shakespeare*, éd. cit., p. 284.

60. *Ibid.*, p. 267.

61. Voir *supra* note 33.

62. *William Shakespeare*, éd. cit., p. 432.

63. *Ibid.*

64. *Ibid.*

65. *Ibid.*, p. 433.

66. *Ibid.*, p. 434.

67. « Le grand pélasge, c'est Homère; le grand hellène, c'est Eschyle; le grand hébreu, c'est Isaïe; le grand romain, c'est Juvénal; le grand italien, c'est Dante; le grand anglais, c'est Shakespeare; le grand allemand, c'est Beethoven. » (*ibid.*, p. 288.) Le grand français, c'est Hugo...

mine la fin de son *William Shakespeare*. Après l'âge des « mystères antiques » – celui d'Eschyle ou de saint Jean, et l'âge de Shakespeare, Eschyle II⁶⁸, « reste le droit à la Révolution française, créatrice du troisième monde, à être représentée dans l'art⁶⁹ ». Hugo sera donc, après Shakespeare, Eschyle III... il s'était déjà, plus littéralement, identifié à saint Jean.

Mais plus importante, me semble-t-il, que cette « prophétie du troisième homme », est la phrase suivante, la dernière du livre IV, qui identifie l'art à l'abîme : « L'Art est une immense ouverture, béante à tout le possible⁷⁰ » : l'Art est la voie (la voix) de l'avenir, certes ; mais son « immense ouverture » et sa « béance », en le mettant en relation (imaginaire et sémantique) avec les écroulements de l'histoire (*La Vision*) et « l'orbe sépulcral » du clairon de l'abîme (*La Trompette du Jugement*), installent au cœur d'une conception messianique et progressiste de l'art, le vide ou l'infini : le vertige et la terreur de l'inconnu qui sont, aux yeux d'Hugo, la marque du génie⁷¹.

« L'autre, Eschyle, illuminé par la divination inconsciente du génie [...] est magnifique et formidable »

« L'autre, Jean, est le vieillard vierge [...] et] le sublime en plein égarement⁷² »

L'autre, Hugo...

68. Notons que cette dénomination – « Eschyle II » – intervient à la fin d'un chapitre structuré au contraire à partir d'un retournement de la chronologie : Eschyle, c'est « Shakespeare l'ancien ». L'art retourne les filiations.

69. *William Shakespeare*, éd. cit., p. 327.

70. *Ibid.*

71. *Ibid.*, p. 288.

72. *Ibid.*, p. 266-267 et p. 274-275.

La religion hugolienne dans la Première Série de *La Légende des siècles* De la prière au salut par la poésie

Fut-il jamais un temps où plus question de questions? Mort-nées jusqu'à la dernière. Avant. Sitôt conçues. Avant. Où plus question de répondre. De ne le pouvoir. De ne pouvoir pas vouloir savoir. De ne le pouvoir. Non. Jamais. Un rêve. Voilà la réponse.

Samuel Beckett¹

La religiosité est placée par Hugo au premier plan de son entreprise épique de *La Légende des siècles*. Il le proclame explicitement dans la préface de 1859, il a voulu écrire :

Une espèce d'hymne religieux à mille strophes, ayant dans ses entrailles une foi profonde et sur son sommet une haute prière².

Dans cette même préface, il associe en outre *La Légende des siècles* à *La Fin de Satan* et à *Dieu* dont les titres annoncent clairement un projet et un propos métaphysiques. « Hugo est le dernier à identifier son œuvre à une prière, à prier Dieu que son travail soit accepté pour prière », écrit Jérôme Thélot³. Ce critique s'interroge sur les analogies rhétoriques et phénoménologiques entre prière et poésie, qui rendent la première possible en la seconde. Partant de l'idée qu'il y a une affinité de nature entre prière et poésie, il se fonde pour étudier la précarité essentielle de la poésie moderne sur l'étymologie de l'adjectif « précaire », qui veut dire, originellement, « obtenu par la prière, donc permis par une puissance supérieure, donc susceptible d'être retiré, par conséquent fragile et pauvre⁴ ».

1. Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Éditions de Minuit, 1981, p. 46.

2. Victor Hugo, Préface de *La Légende des siècles*, éd. Claude Millet, Le Livre de poche, 2000, p. 50.

3. Jérôme Thélot, *La Poésie précaire*, PUF, coll. Perspectives littéraires, 1997, p. 7.

4. *Ibid.*, p. 9.

Hugo, avec la réputation qu'on lui fait de colosse prêchant aux foules d'une voix énergique ou de soldat visionnaire prenant d'assaut l'Inconnu, et qui violerait en soudard ivre de mysticisme conquérant le tabernacle du mystère, semble aux antipodes d'une telle fragilité, d'une telle pauvreté. Romantique, donc, et peut-être frappé de péremption par une modernité qui serait plus consciente de ses failles. Certes, maints aspects de la religiosité hugolienne relèvent apparemment d'un optimisme spirituel ou d'un militantisme pédagogique auxquels les modernes ont renoncé. Pourtant un Hugo plus secret a fait, dans les évidentes limites du Romantisme dont sa vision du monde est tributaire, mais avec acuité, l'épreuve d'une vulnérabilité face au mystère, sur la formulation de laquelle il est revenu tout au long de son œuvre, au moins à partir de l'exil.

Hugo s'est ainsi forgé une religion poétique – et c'est là que nous rejoignons Jérôme Thélot – une religion en poésie qui a peu à voir avec les religions officielles, ni même avec un syncrétisme où il puiserait comme à un simple réservoir mythologique, bref une religion consubstantielle à son activité poétique, qui mérite d'être étudiée en tant que telle, d'un point de vue poétique, donc, et non d'un point de vue théologique ou d'histoire des religions⁵, ni même dans le cadre d'une étude comparative entre religion et philosophie qui permettrait de dégager une « doctrine » hugolienne⁶.

Hugo en effet, rappelle Frank-Paul Bowman, « ne participe pas aux débats sur la nature des mythologies, aux querelles sur l'histoire des religions, aux disputes sur les preuves de la foi, qui fleurissaient alors; [...] il s'attache plutôt à la création de sa propre théologie, qui s'exprime en vers, par la métaphore, et non dans le discours ordinaire de la théologie⁷ ». Jean Gaudon qui a ouvert la voie d'une telle approche de Hugo en décrivant la contemplation hugolienne comme une véritable ascèse spirituelle et poétique⁸ parle, dans sa présentation de *La Légende des siècles* de notre édition de référence, « d'un

5. Point de vue d'ailleurs pertinent qu'adopte par exemple Paul Bénichou, « Victor Hugo et le Dieu caché », dans *Hugo le fabuleux*, colloque de Cerisy, dir. Jacques Seebacher et Anne Ubersfeld, Seghers, 1985, p. 143-164, article qui situe le romantisme religieux du poète par rapport au christianisme et au déisme.

6. Ce que fait avec une grande érudition Jean-Claude Fizaine, « La cuisinière et son maître: Religions et philosophies chez Victor Hugo », dans *Romantisme*, n°50: « Religions et religion », 1985.

7. Frank Paul Bowman, « Le système de Dieu », dans *Hugo le fabuleux*, op. cit., p. 174.

8. Voir son irremplaçable ouvrage *Victor Hugo, Le Temps de la contemplation. L'œuvre poétique de Victor Hugo des Misères au Seuil du gouffre, (1845-1856)*, Flammarion, 1969.

corps à corps verbal avec l'impossibilité de dire le vrai⁹ ». C'est de cette gageure, précisément, dont l'enjeu est conjointement poétique et métaphysique, que nous voudrions parler ici, en étudiant dans la première série de *La Légende des siècles* la place de la prière, et plus largement du songe.

La prière

Docte ignorance des faibles: accueillir Dieu

C'est la prière, et le fait est notable, qui est à l'origine, au commencement de tout. Le poème liminaire, *Le Sacre de la femme* (I, I) s'ouvre sur le mot « aurore », à la suite duquel est décliné avec une éclatante profusion un champ sémantique de la lumière qui connote à la fois la prière, la vérité, et une ignorance paradoxale – une forme de nescience – qui a mystérieusement à voir avec l'indicible, et sur laquelle nous reviendrons :

La prière semblait à la clarté mêlée
 [...]

Et la lumière était faite de vérité
 [...]

Ineffable lever du premier rayon d'or!
 Du jour éclairant tout sans rien savoir encor ! (v. 25-29-63-64)

Associée à la lumière, la prière est donc doublement originelle : elle précède l'entrée en scène de l'être humain dans le récit mythique que nous propose Hugo, et elle est aussi le point augural de l'entreprise poétique. Il est remarquable également qu'à la prière n'est assigné aucun sujet déterminé.

« Animisme » et « panthéisme » sur le plan religieux, « personnification de la nature » sur le plan rhétorique, sont des étiquettes commodes mais un peu rapides pour désigner un phénomène dont la portée épistémologique est ainsi malheureusement occultée et que notre propos est précisément de définir.

Dans la suite du recueil, la prière est le fait des êtres fragiles : l'enfant, comme le jeune roi de Galice (V, I, *Le Petit Roi de Galice*), ou Isora, la petite-fille du marquis Fabrice (VII, III, *Aïeul maternel*), le vieillard (VII, III, *Le Défaut de la cuirasse*), ou la femme, pauvre de surcroît, comme la compagne

9. Victor Hugo, *La Légende des siècles, Première Série*, éd. Jean Gaudon ; *Œuvres complètes*, éd. dir. par J. Seebacher et G. Rosa, Robert Laffont, coll. Bouquins, *Poésie II*, 1985, Présentation, p. V.

du pêcheur dans *Les Pauvres Gens* (XIII, III). La prière est encore, comme on peut s'y attendre, l'activité première du prophète; on en a un exemple avec Mahomet, qui en l'occurrence, sur le seuil de la mort, a en commun avec les personnages qu'on vient de citer la faiblesse et la vulnérabilité:

Sa bouche était toujours en train d'une prière; (III, I, *L'An neuf de l'Hégire*, v. 21)

Dans ce cas, comme dans d'autres¹⁰, la prière et le songe sont assimilés sans ambages:

Il songeait longuement devant le saint pilier; (*ibid.*, v. 8)

En outre, avec Mahomet, se trouvent associés, comme précédemment, la prière, le songe, et une ignorance paradoxale puisque d'un côté, Mahomet proclame:

Peuple, je suis l'aveugle et je suis l'ignorant. (*Ibid.*, v. 40)

Et de l'autre, Hugo décrit le prophète comme ayant:

L'air d'un Noé qui sait le secret du déluge. (*Ibid.*, v. 17)

L'opposition ne tient pas à un simple décalage énonciatif entre l'humilité du personnage parlant de lui-même et le jugement que le poète porterait sur le personnage en question. Les songeurs, chez Hugo, doivent leur sagesse à une posture apparemment intenable: d'un côté ils ont accès à une forme de savoir ultime sur les fins dernières de l'univers et de l'autre, ils sont dits « ignorants ». On comprendra mieux la nature de cette « docte ignorance » dont parlait Nicolas de Cuse en examinant l'attitude religieuse d'autres protagonistes.

La trahison des clercs: faire mentir Dieu

Dans *Quatrevingt-Treize*, Hugo romancier fera rimer « prêtre » et « traître », à propos de Cimourdain. Cette association est déjà présente dans *La Légende des siècles*. C'est ainsi que l'évêque d'Aarhus prononce une prière sur la tombe de Kanut, pourtant parricide, dont il n'hésite pas à faire l'éloge funèbre (IV, I, *Le Parricide*). L'archevêque d'Urbain approuve mielleusement la politique conquérante et meurtrière du roi (VII, I, *Les Conseillers probes et libres*). L'évêque Afranus, autre conseiller hypocritement probe, abonde dans le même sens. S'il confesse:

10. « Une femme à genoux prie, et songe, et pâlit ». (XII, III, *Les Pauvres Gens*, v. 12)

Je suis prêtre, et la messe est ma seule lecture;
Je suis très-ignorant (*ibid.*, v. 209-210),

cette ignorance n'a rien à voir avec celle de Mahomet. Car cette fois, le poète porte sur son personnage un jugement d'une ironie sans aménité:

Il est grand casuiste et très savant (*ibid.*, v. 182).

L'ignorance prétendue du prêtre n'est ici que tartufferie et son savoir, dogmatique, puisqu'il se fonde sur la seule référence à la « messe », n'est qu'un instrument mis au service du pouvoir, savoir qu'on dirait aujourd'hui « politiquement correct » au sens le plus littéral, obédience aveugle et servile à la puissance royale:

L'empereur ne veut rien sans que Dieu le désire (*ibid.*, v. 218)

proclame ce serviteur du prince plus que de Dieu. Il ne s'agit ni plus ni moins que de donner une caution théologique à une autocratie de droit divin. Et malheureusement, le peuple est la première dupe de l'apparence de piété que se donnent les puissants:

Ratbert vient d'inventer, en se frappant le front,
Un piège où ceux qu'il veut détruire tomberont;
Il en parle tout bas aux princes, qui sourient.
La prière – le peuple aime que les rois prient –
Est faite par Tibère, évêque de Verceil. (*Ibid.*, v. 107-111)

La collusion des prêtres avec le pouvoir est donc dénoncée par Hugo dans la plus pure tradition voltairienne:

Tout un cortège étrange est là; femmes et prêtres;
Prélats parmi les ducs, moines parmi les reîtres;
Les crosses et les croix d'évêques, au milieu
Des piques et des dards, mêlant aux meurtres Dieu,
Les mitres figurant de plus gros fers de lance.¹¹
(VII, III, *La Confiance du marquis Fabrice*, X, *Suite de la joie*, v. 763-767)

11. La dénonciation de l'Inquisition se situe elle aussi dans le droit fil des Lumières et de manière significative, Hugo place cette condamnation dans la bouche d'un volcan, le vieux Momotombo:

La science que détiennent les représentants officiels de la religion est génératrice de violence. Le premier personnage à écraser sans pitié le crapaud, symbole de la nature faible et vulnérable à cause de sa laideur :

C'était un prêtre ayant un livre qu'il lisait.
(XIII, II, *Le Crapaud*, v. 27¹²)

Mais si Hugo condamne les religions officielles, ce n'est pas seulement à cause de la trahison de leurs clercs, c'est aussi pour une raison plus fondamentale qu'il explique dans la Nouvelle Série :

Jamais le dernier mot, le grand mot, ne peut être
Dit, dans cette ombre énorme où le ciel se défend,
Par la religion, toujours en mal d'enfant.
(XXVII, *À l'homme*)

Aux religions instituées qui se figent nécessairement dans la forme sclérosante des rites et du dogme, Hugo oppose (et très concrètement ici avec le rejet du verbe « dit ») un argument poétique de poids : si « le ciel se défend » dans une « ombre énorme », cela tient à la nature même du langage, toujours rebelle à l'homme qui le pétrit pour donner forme à l'indicible. La poésie a ceci de supérieur à la religion, c'est que non seulement elle connaît ses limites, mais qu'elle travaille précisément à la limite, *sur* la limite, à la jointure du connu et de l'inconnu¹³. Or une des limites du connaissable est posée par les clercs dont l'obscurantisme est un obstacle majeur à la connaissance, obscurantisme qu'il s'agit donc pour le poète de miner avec tous les moyens poétiques et polémiques qui sont les siens.

Quand j'ai pu voir comment Torquemada s'y prend
Pour dissiper la nuit du sauvage ignorant,
Comment il civilise, et de quelle manière
Le saint office enseigne et fait de la lumière
(X, *L'Inquisition, Les Raisons du Momotombo*, v. 41-44)

12. À l'opposé du prêtre, les pauvres gens, qui eux sont secourables, font aveu d'ignorance. Lorsqu'il prend la décision d'accueillir les orphelins, le pêcheur médite :

Ces choses-là sont rudes.
Il faut pour les comprendre avoir fait ses études.
(XII, III, *Les Pauvres Gens*, v. 241-242)

13. Jean-Pierre Jossua a étudié de manière convaincante la portée spirituelle des « images liminaires » dans la poésie de Hugo. Voir son article « Trois remarques sur la théologie exilique de Hugo », dans *Hugo le fabuleux, op. cit.*, p. 200.

Les rois et la mégalomanie: asservir Dieu

Les puissants malfaisants, au service desquels se placent les prêtres, sont eux-mêmes les adeptes cyniques d'une religion hypocrite. C'est le cas de l'empereur d'Allemagne et du roi de Pologne :

Tous deux vont à la messe et disent leur rosaire ;
Ils n'en passent pas moins pour avoir fait tous deux
Dans l'enfer un traité d'alliance hideux ;
(V, II, *Eviradnus*, VI, *Les Deux Voisins*, v. 272-274)

À l'Orient même fantasme de toute-puissance qu'à l'Occident. Ainsi la piété du sultan Mourad masque-t-elle mal une volonté plus que Prométhéenne, puisqu'il ne s'agit même pas de s'égaliser à Dieu en lui dérobant son pouvoir, mais de se le soumettre :

Mourad était croyant, Mourad était pieux ;
Il brûla cent couvents de chrétiens en Eubée,
Où par hasard sa foudre était un jour tombée ;
Mourad fut quarante ans l'éclatant meurtrier
Sabrant le monde, ayant Dieu sous son étrier.
(VI, III, *Sultan Mourad*, I, v. 76-80)

Dans le cas de Philippe II, même mensonge d'une religion des forts :

Sa rêverie était un poids sur l'univers ;
Il pouvait et voulait tout vaincre et tout dissoudre ;
Sa prière faisait le bruit sourd d'une foudre
De grands éclairs sortaient de ses songes profonds.
(IX, *La Rose de l'infante*, v. 148-151)

Dans cet exemple précis, le mensonge va peut-être plus loin encore, ce que tendrait à indiquer l'emploi des mots « rêverie » et « songes », associés à la prière. Hugo est tout sauf manichéen ici, puisqu'il emploie les mêmes termes pour désigner l'activité mortifère de l'imagination, le fantasme qui s'alimente à la volonté de puissance, et l'activité poétique par excellence, celle du songeur, qui se dépouille au contraire des mirages de tout désir de conquête ou de possession.

Les criminels et la culpabilité: découvrir Dieu?

La Légende des siècles nous présente un dernier exemple de prière, ou plutôt de tentative de prière, avec le cas extrême d'un grand coupable. Mort, Kanut le parricide va demander au mont Savo un linceul de neige, exprimant ainsi un désir confus de rachat :

Puis il cria : « Vieux mont, la mort éclaire peu ;
De quel côté faut-il aller pour trouver Dieu ? »
Le mont au flanc difforme, aux gorges obstruées,
Noir, triste dans le vol éternel des nuées,
Lui dit : « Je ne sais pas, spectre ; je suis ici. »
(IV, I, *Le Parricide*, v. 61-65)

Grâce à l'efficacité de la prosopopée qui ne porte pas de jugement sur le parricide¹⁴, mais le renvoie au silence et à l'obscurité du songe, le texte présente ici l'ignorance comme un passage obligé pour accéder au sacré. Kanut interrompt alors son errance et cherche un secours dans la prière :

Alors il s'arrêta livide, et ce guerrier,
Blême baissa la tête et tâcha de prier ;
Une goutte de sang tomba sur lui. Farouche,
La prière effrayée expirant dans sa bouche,
Il se remit en marche ; (*ibid.*, v. 113-117)

Il ne s'agit pas tant pour Hugo d'évoquer ici, avec la goutte de sang, la nécessaire expiation du criminel, que de souligner à quel point nous créons l'univers avec ce que nous sommes. Dans ces conditions, si l'univers est à notre image et si Dieu nous ressemble, le seul moyen de le trouver, c'est de faire un retour sur soi, un effort de conscience qui rendent la prière possible. C'est encore d'oser porter son regard sur l'étranger que nous sommes pour nous-mêmes, étrangeté dramatique et radicale dans le cas du criminel.¹⁵

Seules la mémoire et l'acquiescement à ce qui est peuvent ouvrir une voie à la hiérophanie¹⁶. Or de Kanut, il nous est dit :

14. Même suspension de tout jugement dans *Le Dernier Jour d'un condamné*, dont on ignore jusqu'à la nature de la faute, et dans *La Fin de Satan* : jamais Hugo ne stigmatise les coupables lorsqu'ils font un effort de conscience, de retour sur eux-mêmes.

15. « La révélation de Dieu se confond presque avec la découverte de la dimension de l'Autre dans l'humain, et en soi-même », écrit à juste titre Jean-Claude Fizaïne. Voir son article « Des voies et des voix de Dieu (le problème du genre) », dans *Hugo le Fabuleux*, *op. cit.*, p. 193.

16. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre article « Connaissance de soi et hiérophanie dans un poème de *La Légende des siècles: Suprématie*, dans *Hommages à Yvette Quenot*,

Quant à son parricide, il l'avait oublié
(*ibid.*, v. 34)

Toute la lutte de Hugo contre la peine de mort tient dans ce vers. Le criminel aussi a droit à Dieu. Or, le misérable qui s'est rendu coupable d'un crime – le misérable au sens de « scélérat » – est aussi misérable en un sens plus profond qui lui fait rejoindre l'immense cohorte des faibles dignes de compassion : il souffre d'une inconscience tragique à l'égard de ce qu'il est et de ce que son crime a fait de lui. Ce n'est pas pour rien que Hugo évoque dans la Nouvelle Série, avec une étonnante formule :

L'infini conscient que nous appelons Dieu
(XXII, *L'Élégie des fléaux*)

La vie qu'on laisse au criminel n'est pas seulement l'expression d'un effort humain pour approcher la miséricorde divine, c'est aussi et surtout une indulgence nécessaire pour permettre au sujet coupable – et blessé par sa faute – de retrouver son intégrité, la pleine conscience de lui-même, grâce à la compassion que le criminel a besoin d'avoir pour lui-même et que la compassion d'autrui rend possible. Le poème du *Sultan Mourad* illustre une autre variation sur ce thème :

Il suffit, pour sauver même l'homme inclément,
Même le plus sanglant des bourreaux et des maîtres,
Du moindre des bienfaits sur le dernier des êtres;
Un seul instant d'amour rouvre l'Eden fermé;
Un pourceau secouru pèse un monde opprimé
(VI, III, *Sultan Mourad*, V, v. 280-284)

Dans ce cas de figure, c'est la compassion du tyran pour un misérable qui sauve le coupable en même temps que l'objet de sa pitié, qui grâce à cette pitié, accède précisément au statut de sujet. Cette compassion suppose que l'être humain compatissant a été capable de reconnaître un visage derrière une monstruosité et qu'une telle aptitude – spirituellement créatrice – peut le prédisposer favorablement à un travail du même genre sur lui-même.

textes réunis par Jean-Marie Fritz, Dijon, ABELL, 1999, p. 71-86. La parabole des Lions (I, IV) intéressait directement notre présent propos. Mais ce poème étant très proche dans son fonctionnement et sa signification de *Suprématie*, nous avons cru pouvoir faire ici l'économie d'un commentaire redondant.

Mais retenons ceci, qui est capital : le salut, chez Hugo, ne vient pas d'en haut, il vient toujours d'en bas. Ce n'est pas un don à sens unique que le sujet humain recevrait d'une transcendance : le salut selon Hugo n'est pas donné, mais *par-donné*, c'est-à-dire, au sens le plus orthodoxe d'ailleurs de la religion chrétienne, partagé dans et par la compassion.

Le Songe

Du songe chez Hugo, on peut dire à peu près ce que dit Malebranche de l'attention : « L'attention est la prière naturelle de l'âme ». Le songe est l'activité poétique par excellence d'ouverture au réel et de porosité au mystère, forme de connaissance paradoxale dans laquelle l'obscurité joue un rôle au moins aussi important que la lumière, forme de connaissance déroutante encore en ce qu'elle suppose entre le sujet connaissant et l'objet auquel il tend une interversion des rôles. Accède à la lumière celui qui, aiguillonné par le désir de savoir, accepte d'abord de se laisser questionner par l'inconnu. Le mystère ne se laisse aborder que dans le demi-jour où s'effacent les frontières entre sujet et objet, ce qui permet à Hugo d'assigner à la nature un rôle actif déterminant dans l'approche qu'en a la conscience humaine¹⁷.

Un recensement des mots *songer*¹⁸, *méditer*, *rêver*, *contempler* d'une part et *songeur*, *pensif*, *rêveur* d'autre part permet de mieux cerner la figure du sujet réceptif au mystère. Comme pour la prière, on retrouve parmi les songeurs les faibles, qu'ils soient enfants (le petit roi de Galice ou Isora), femmes (Ruth, une vestale, Mahaud dans la salle de ses ancêtres morts) ou misérables (les pauvres gens). Les figures de prophètes sont également encore au rendez-vous, mais plus nombreuses que pour la prière au sens strict : Daniel, Mahomet, Jean, la trompette du jugement grâce à la prosopopée, et le poète lui-même. Aux prophètes s'ajoutent enfin d'autres défenseurs du Vrai et du Bien : les chevaliers errants (Roland, Eviradnus, Fabrice).

Mais surtout, grâce au songe, une place de tout premier plan est réservée à la nature, soit prise dans son ensemble, soit représentée par certains de ses éléments, minéraux (rocher, volcan : le Momotombo), végétaux (et notam-

17. Nous ne faisons ici que reprendre rapidement quelques unes des conclusions de notre travail de thèse : *Victor Hugo et le désir de savoir (Quatrevingt-Treize, La Forêt mouillée, La Fin de Satan)*, à paraître aux Éditions de L'Harmattan, en 2002.

18. En emploi absolu : « songer à », « songer que », qui ont un sens différent, n'ont pas été pris en compte.

ment l'œillet), animaux (puissants et nobles comme le lion ou le cachalot, ou faibles et laids, comme le crapaud et l'âne), soit enfin évoquée sous la figure de son représentant mythique, le satyre, dont la description et le discours sont saturés par les termes du champ sémantique du songe.

Il faut enfin signaler un emploi antiphrastique du mot *songe* qui permet, comme dans le cas de la prière, soit de dénoncer la *libido dominandi* des puissants, leurs rêves de conquête ou leurs projets criminels (Zim-Zizimi, Sixte Malaspina ou Jupiter), soit de désigner leur culpabilité (Caïn).

Le satyre et la nature visionnaire

Une prosopopée paradoxale : la parole silencieuse du songe

On a vu qu'à l'origine, pour Hugo, étaient la prière et la lumière. À l'origine sont également la femme et la nature visionnaire. Avec *Le Sacre de la femme*, Hugo prend le contre-pied du dogme chrétien du péché originel. Non seulement il n'est pas question de celui-ci, mais c'est la femme qui apparaît la première, et la nature assiste à son apparition comme, dans *La Fin de Satan*, les anges veillent sur la naissance de l'Ange Liberté :

Le regard qui sortait des choses et des êtres,
Des flots bénis, des bois sacrés, des arbres prêtres,
Se fixait, plus pensif de moment en moment,
Sur cette femme au front vénérable et charmant
(I, I, *Le Sacre de la femme*, VII, v. 205-208)

C'est encore la nature qui plus tard assiste au naufrage de l'ancien monde :

Les vivants de l'éther, les êtres invisibles
Confusément épars sous l'obscur firmament,
À cette heure pensifs, regardent fixement
Sa disparition dans la nuit redoutable. (XIV, *Pleine Mer*, v. 202-205)

C'est elle le grand veilleur, le contemplateur pérenne, et elle a presque le dernier mot du recueil :

Toutes les profondeurs des mondes avaient l'air
De méditer, dans l'ombre où l'ombre se répète.
(XV, *La Trompette du jugement*, v. 138-139)

Dans la perspective hugolienne, ce ne sont donc plus les théologiens ou les Écritures saintes qui décident du Sens, c'est d'abord la Nature qui

contemple, et le poète qui accompagne son regard. Ce seul changement de posture épistémologique induit un remaniement radical de la conception du monde adoptée par le poète. Mais écoutons le satyre qui est une des voix les plus éminentes de la Nature dans *La Légende des siècles* et dont le discours permet de mieux cerner les caractéristiques du songe hugolien telles qu'elles se donnent à lire dans ce recueil. Le satyre rend hommage à l'effort de l'humanité pour sortir de sa chrysalide, effort qu'il décrit en termes esthétiques. Le progrès humain est identifiable à l'élan créateur de l'artiste, ce qui confirme notre perspective sur la religion poétique hugolienne :

Je suis témoin que tout disparaît. Quelqu'un est.
 Mais celui-là, jamais l'homme ne le connaît.
 L'humanité suppose, ébauche, essaye, approche;
 Elle façonne un marbre, elle taille une roche,
 Et fait une statue, et dit : Ce sera lui.
 L'homme reste devant cette pierre ébloui ;
 Et tous les à-peu-près, quels qu'ils soient, ont des prêtres.
 (VIII, *Le Satyre*, IV, v. 665-671)

L'image de sculpteur n'est pas ici simplement une métaphore pédagogique qui représenterait l'énergie déployée par l'humanité pour avancer dans la voie du Progrès. La tension humaine vers le Bien, le Beau ou le Vrai est selon Hugo une seule et même tension, le prêtre n'étant rien d'autre pour lui qu'un créateur ayant failli à sa vocation de plénitude et d'accomplissement spirituel. La nature au contraire est la grande voyante :

L'œil des montagnes s'ouvre et contemple éperdu ;
 On voit s'aventurer dans les profondeurs fauves
 La curiosité de ces noirs géants chauves ;
 Ils scrutent le vrai ciel, de l'Olympe inconnu ;
 Ils tâchent de saisir quelque chose de nu :
 Ils sondent l'étendue auguste, chaste, austère,
 Irritée, et, parfois, surprenant le mystère,
 Aperçoivent la Cause au pur rayonnement,
 Et l'Énigme sacrée, au loin, sans vêtement,
 Montrant sa forme blanche au fond de l'insondable.
 Ô nature terrible ! ô lien formidable
 Du bois qui pousse avec l'idéal contemplé !
 (VIII, *Le Satyre*, II, v. 374-385)

La nature, représentée ici plus particulièrement par les montagnes, est le premier et peut-être seul authentique songeur et sujet de la connaissance. Hugo ne se contente pas de lui assigner des qualités humaines comme la « curiosité ». Nous avons laissé entendre que parler d'animisme occulterait le retournement épistémologique étonnant qu'opère ici Hugo en intervertissant les rôles traditionnellement dévolus au sujet de la connaissance, l'être humain et à son objet, la nature. Le savoir intersubjectif auquel donne accès la contemplation suppose toujours, dans l'approche de l'Autre et de son mystère, une disposition à *se laisser connaître* de ce qu'on cherche à découvrir. Pour Hugo qui a dédaigné le genre autobiographique, il n'est pas d'introspection qui tienne : toute connaissance de soi ou du monde passe par l'ouverture à l'altérité. C'est pourquoi à propos de la nature, il faut éviter de parler de personnification, qui supposerait de la part du sujet humain une déformation de la nature rendue conforme à sa propre image, et donc une négation de l'altérité, alors que l'essentiel dans la relation cognitive du songe a lieu *dans l'autre sens*. Je parlerais donc plus volontiers de cette prosopopée hugolienne par excellence, la prosopopée paradoxale et si poétiquement juste, qui consiste à donner la parole, la parole silencieuse du songe, à ceux qui en sont privés, prosopopée militante avec les seuls moyens poétiques et qu'on trahit à en faire une traduction idéologique qui nie le plus souvent la dimension foncièrement métaphysique de la vision du monde hugolienne.

Du coup, l'humilité est moins une vertu qu'une morale hétéronomique recommanderait pour sa valeur intrinsèque, qu'une étape obligée de la démarche de connaissance par la contemplation : celui qui adopte un point de vue surplombant, supérieur, objectivant, sur les êtres, les choses ou lui-même, se ferme la porte du songe qui suppose une sorte de plasticité spirituelle – sur laquelle travaille la plasticité des représentations poétiques – une aptitude à s'effacer, à céder sa place, toujours narcissiquement trop encombrante, afin qu'advienne cette lumière que seul l'échange peut faire surgir. Et c'est pourquoi le sujet humain ne sera vraiment songeur que s'il se met à l'école de la nature et plus particulièrement de ses éléments qui sont eux-mêmes les plus effacés, les moins sublimes, les plus monstrueux : la théorie du grotesque hugolien est indissolublement poétique *et* métaphysique.

L'ignorance positive dont nous avons parlé jusqu'à présent est donc nescience : *Pour connaître, il faut s'ignorer*. Non « se méconnaître » – Hugo lutte au contraire vigoureusement contre l'inconscience, toujours délétère – mais apprendre à tenir pour quantité négligeable cet *ego* qui veut toujours en

faire accroire au sujet connaissant et désirant, grâce aux mirages fantasmatiques du narcissisme.

Sibylle et devins acceptent cette règle du jeu, et abdiquent de toute vanité, de tout sentiment de supériorité que leur donnerait une intelligence dévoyée de sa véritable fonction, comme est celle des faux dieux dont le satyre dénonce l'orgueilleux aveuglement :

Fussiez-vous dieux, songez en voyant l'animal !
 Car il n'est pas le jour, mais il n'est pas le mal.
 Toute la force obscure et vague de la terre
 Est dans la brute, larve auguste et solitaire ;
 La sibylle au front gris le sait, et les devins
 Le savent, ces rôdeurs des sauvages ravins
 (VIII, *Le Satyre*, II, v. 409-414)

Les dieux de la mythologie païenne sont de faux dieux affectés par la tare d'une ignorance radicale et funeste : dans la perspective épistémologique et spirituelle de Hugo, ils représentent exemplairement le sujet humain aveuglé par une volonté de puissance qui bloque irrémédiablement l'accès au Sacré, à la connaissance suprême, le sujet humain qui, se prenant pour Dieu usurpe une place qui n'est pas la sienne et rompt ainsi l'harmonie de l'univers :

Dieux, vous ne savez pas ce que c'est que le monde ;
 Dieux, vous avez vaincu, vous n'avez pas compris.
 Vous avez au-dessus de vous d'autres esprits,
 Qui, dans le feu, la nue, et l'onde et la bruine,
 Songent en attendant votre immense ruine.
 (VIII, *Le Satyre*, IV, v. 644-648)

La confusion entre savoir et pouvoir que dénonce ici le satyre est génératrice de violence et de mensonge :

Pendant que vous semez haine, fraude et trépas,
 Et que vous enjambez tout le crime en trois pas,
 Moi, je songe. Je suis l'œil fixe des cavernes.
 Je vois.
 (*Ibid.*, v. 657-660)

Le philosophe aveugle: « Bascule épique » et sape des faux-savoirs

Le « je vois » du satyre fait irrésistiblement écho au « je le vois » de l'âne dans le petit apologue intitulé *Dieu invisible au philosophe* (I, VII) :

Il se demandait: « Tout est-il vide? et le fond
N'est-il que de l'abîme où des spectres s'en vont?
L'ombre prodigieuse est-elle une personne?
Le flot qui murmure, est-ce une voix qui raisonne?
Depuis quatre-vingts ans, je vis dans un réduit,
Regardant la sueur des antres de la nuit,
Écoutant les sanglots de l'air dans les nuées.
Le gouffre est-il vivant? Larves exténuées,
Qu'est-ce que nous cherchons? Je sais l'assyrien,
L'arabe, le persan, l'hébreu; je ne sais rien.
De quel profond néant sommes-nous les ministres?... »
Ainsi, pâle, il songeait sous les branches sinistres,
Les cheveux hérissés par les souffles des bois.
L'âne s'arrêta court et lui dit: « Je le vois ». (v. 15-28)

Il est tout à fait symptomatique que le mot « songer » décrive ici l'activité du philosophe, dont les préoccupations semblent très proches de celle du poète puisqu'elles concernent la présence sensible du divin dans la nature. Ce philosophe particulièrement méritant fait preuve en outre d'humilité, ce qui devrait lui valoir de l'avancement à l'école de la contemplation. Mais plus que d'humilité, son aveu d'ignorance n'est-il pas l'expression d'un découragement, d'une lassitude qui confinaient davantage au scepticisme qu'à l'ignorance positive nécessaire pour y voir clair? Ce poème nous fournit l'exemple d'un procédé fréquent dans l'épopée hugolienne, que nous appellerions volontiers « bascule épique »: il consiste à inverser rétrospectivement, à l'aide d'un seul vers, le sens d'une longue tirade où Hugo développe un thème avec une insistance d'autant plus grande qu'il veut précisément le saborder. Un seul vers suffit à l'ignorance clairvoyante de l'âne pour faire contrepoids au faux savoir si encombrant du vain philosophe. Il y a là une forme de grotesque épique particulièrement efficace dans la dénonciation rageuse des errements épistémologiques du sujet humain.

La version hugolienne de la Genèse: volupté créatrice et connaissance

Un autre passage de *La Légende des siècles* mérite de retenir l'attention. Il se présente apparemment sous la même forme que celui qu'on vient d'étudier: une série de questions suivie d'un vers isolé. Il s'agit d'Adam et Ève au paradis:

Pourquoi ce choix? pourquoi cet attendrissement
 Immense du profond et divin firmament?
 Pourquoi tout l'univers penché sur une tête?
 Pourquoi l'aube donnant à la femme une fête?
 Pourquoi ces chants? Pourquoi ces palpitations
 De flots dans plus de joie et dans plus de rayons?
 Pourquoi partout l'ivresse et la hâte d'éclorre,
 Et les antres heureux de s'ouvrir à l'aurore,
 Et plus d'encens sur terre et plus de flamme aux cieux?

Le beau couple innocent songeait silencieux.
 (I, I, *Le Sacre de la femme*, VI, v. 191-200)

On voit tout de suite que cette série de « pourquoi » n'est pas scrutatrice. Elle ne cherche pas réponse, elle est l'expression d'un ravissement, d'un émerveillement, elle est participation à l'extase de la création. Cette « commotion participative » – le songe ici est l'activité d'un double sujet : un « couple », lui même en relation avec tout le reste de l'univers – est une autre définition possible de la contemplation, toujours chastement amoureuse chez Hugo, selon une harmonieuse conciliation des contraires qui permet d'éviter le double écueil d'un platonisme émasculé et d'un élan érotique qui serait un autre contre-sens du désir, diluant la *libido sciendi* dans la *libido sentiendi*. De sa religion amoureuse, Hugo donne une expression lyrique dans un passage du même poème qui est une des deux seules prières prononcées par le poète dans *La Légende des siècles*:

Chair de la femme! argile idéale! ô merveille!
 Ô pénétration sublime de l'esprit
 Dans le limon que l'Être ineffable pétrit!
 Boue où l'on voit les doigts du divin statuaire!
 Fange auguste appelant le baiser et le cœur,
 Si sainte, qu'on ne sait, tant l'amour est vainqueur,
 Tant l'âme est vers ce lit mystérieux poussée,
 Si cette volupté n'est pas une pensée,
 Et qu'on ne peut, à l'heure où les sens sont en feu,
 Éteindre la beauté sans croire embrasser Dieu!
 (I, I, *Le Sacre de la femme*, IV, v. 146-156)

La « volupté », assimilée avec audace ici à une forme de « pensée » n'est pas seulement volupté amoureuse, elle est plus largement encore volupté

créatrice. Les termes empruntés à l'art du sculpteur : « argile », « pétrit », « statuaire », et la double portée du substantif « beauté » qui se réfère conjointement à la femme et à l'idéal poursuivi par l'artiste, autant d'éléments qui construisent ici poétiquement la religion de Hugo, pour qui, on y reviendra, la poésie est rédemptrice dans la mesure où elle est précisément et foncièrement amoureuse.

Une « poétique » hugolienne? Le grotesque métaphysique et la compassion

Mais l'apologue de « Dieu invisible au philosophe », en mettant en scène le personnage de Balaam et un âne, c'est-à-dire le symbole le plus éculé de la bêtise, que Hugo retourne ici à dessein en proposant une réécriture de l'épisode biblique tiré de Josué, appelle des comparaisons avec d'autres passages encore. Du baudet, Hugo écrit ailleurs qu'il :

Est plus saint que Socrate et plus grand que Platon.
(XIII, II, *Le Crapaud*, v. 152)

Cette fois, l'animal réputé être le plus stupide est mis dans la balance avec les plus éminents représentants de la philosophie et de la sagesse humaines. Non content de prêter aux éléments les plus nobles de la nature des dispositions contemplatives qui sont rarement le fait de l'homme et ne sont jamais celles des détenteurs patentés du savoir, Hugo présente comme étant les songeurs les plus authentiques peut-être, les créatures les plus démunies et les plus misérables, l'âne, comme on l'a vu, et auquel Hugo consacrer une de ses œuvres dans laquelle précisément la réflexion épistémologique du poète est centrale :

L'âne songeait, passif, sous le fouet, sous la trique,
Dans une profondeur où l'homme ne va pas. (*Ibid.*, v. 106-107)

mais aussi le crapaud :

Un crapaud regardait le ciel, bête éblouie ;
Grave, il songeait ; l'horreur contemplait la splendeur. (*Ibid.*, v. 6-7)

ou encore le pourceau, dans l'épisode du *Sultan Mourad* (VI, III). Dans tous ces exemples, un nouvel élément apparaît qui permet de compléter la définition du songe. Le songe n'est pas seulement ignorance positive ou participa-

tion amoureuse à l'harmonie de l'univers, il est aussi solidarité dans la misère, communion dans la fragilité :

Bonté de l'idiot! diamant du charbon!
 Sainte énigme! lumière auguste des ténèbres!
 Les célestes n'ont rien de plus que les funèbres
 Si les funèbres, groupe aveugle et châtié,
 Songent, et, n'ayant pas la joie, ont la pitié.
 (XIII, II, *Le Crapaud*, v. 132-136)

La brute par moments pense et sent qu'elle est sœur
 De la mystérieuse et profonde douceur. (*Ibid.*, v. 143-144)

La compassion hugolienne n'est pas une simple posture morale, ou, selon l'image d'Épinal consacrée, une bonhomie paternaliste de patriarche dévoué mais que les bons sentiments abêtiraient un tantinet sans qu'il en soit bien conscient. La compassion hugolienne tient d'abord à une représentation poétique du monde dont le fondement est une forme de grotesque métaphysique. Lorsque Hugo met face à face le pourceau épargné par le Sultan Mourad et Dieu :

Le pourceau misérable et Dieu se regardèrent.
 (VI, III, *Sultan Mourad*, IV, v. 225)

ou lorsqu'il propose la même mise en scène pour l'âne qui, lui, a épargné le crapaud :

La bonté, pur rayon qui chauffe l'Inconnu,
 Instinct qui dans la nuit et dans la souffrance aime,
 Est le trait d'union ineffable et suprême
 Qui joint, dans l'ombre, hélas! si lugubre souvent,
 Le grand ignorant, l'âne, à Dieu, le grand savant.
 (XII, II, *Le Crapaud*, v. 160-164)

il propose une doctrine poétique de la rédemption qui ne concerne pas seulement les êtres humains comme dans la religion chrétienne, mais l'ensemble de la création – on n'a peut-être pas assez dit ce qu'un tel point de vue pouvait avoir de radicalement iconoclaste dans la France encore si fortement imprégnée de christianisme du XIX^e siècle. Et surtout il met sur le même

plan bénéficiaires (le pourceau) ou instigateurs (l'âne) du Salut. Le poète intervient alors pour montrer plus directement le chemin, mais ces interventions explicites sont rares dans *La Légende des siècles* contrairement à l'idée qu'on se fait trop souvent du magistère hugolien :

Tu cherches, philosophe? Ô penseur, tu médites?
 Veux-tu trouver le vrai sous nos brumes maudites?
 Crois, pleure, abîme-toi dans l'insondable amour!
 Quiconque est bon voit clair dans l'obscur carrefour
 (XII, II, *Le Crapaud*, v. 153-156)

Pugnacité de la poésie : la religion militante des chevaliers errants

Religion des faibles, la religion hugolienne a cependant aussi ses militants, les paladins, les « chevaliers de Dieu »¹⁹, qui sont doublement « errants » :

Car on a peur de ceux qui marchent en songeant (V, *Les Chevaliers errants*, v. 25).

Ils sont errants, au sens traditionnel, puisqu'ils vont de par le monde en mettant leur errance au service des plus démunis. Mais leur errance est aussi, sur un plan métaphysique, celle des songeurs à proprement parler. Roland avoue ainsi :

Je crois avoir plané dans le ciel solitaire;
 Il m'a semblé parfois que je quittais la terre
 Et l'homme, et que le dos monstrueux des griffons
 M'emportait au milieu des nuages profonds;
 [...]

 Infants, [...] j'ai toujours senti Dieu près de moi.
 (V, II, *Le Petit Roi de Galice*, VIII, v. 437-440 ; 443)

Comme le Gauvain de *Quatrevingt-Treize*, qui porte d'ailleurs un nom de chevalier et qui est aspiré lui aussi parfois par le ciel en plein combat :

[...] Roland par moments songe dans la mêlée. (*Ibid.*, IX, v. 550)

Il n'est pas facile de savoir quel sentiment ou quel idéal guide ce « Samson chrétien²⁰ ». Pacheco, l'un des infants qui fomentent le meurtre du

19. V, *Les Chevaliers errants*, v. 18.

20. L'expression est employée par Hugo pour désigner Eviradnus (V, III, II, v. 37).

petit roi de Galice se méprend sur les intentions de Roland. Il croit avoir affaire à un fureteur téméraire :

Je veux d'abord répondre à l'homme. Que je meure
Si je lui cèle rien de ce qu'il veut savoir!
[...]
Je suis content d'avoir enfin un curieux.
(V, II, *Le Petit Roi de Galice*, VI, v. 234-235 ; 240)

Les songe-creux, qui vont aux chimères bayant,
Trouvent les âpretés de ces ravins fort belles ;
Mais ces chemins pierreux aux passants sont rebelles,
Ces pics repoussent l'homme, ils ont des coins hagards
Hantés par des vivants aimant peu les regards,
Et, quand une vallée est à ce point rocheuse,
Elle peut devenir aux curieux fâcheuse. (*Ibid.*, VII, v. 324-330)

Or, on l'a montré ailleurs²¹, la curiosité est frappée du sceau de la suspicion par Hugo : celle des philosophes ou des prêtres qui épuisent vainement leur désir de savoir dans la lettre morte des dogmes ou des systèmes clos sur eux-mêmes et sur la vanité d'une intelligence qui croit détenir des clés. Celle, aussi, des aventureux qui cherchent Dieu comme on cherche querelle. Les chevaliers errants, eux, n'ont d'autre but que le service du Bien, et c'est pourquoi l'on peut se mettre à leur école. Le petit roi de Galice en arrivant à Compostelle fait une prière devant la statue du Christ :

« Vous m'êtes apparu dans cet homme, Seigneur ;
J'ai vu le jour, j'ai vu la foi, j'ai vu l'honneur. (*Ibid.*, X, v. 607-608)

Lui dont Roland a sauvé la vie se dit :

[...] écolier
De ce qu'a fait pour moi ce vaillant chevalier. » (*Ibid.*, v. 615-616)

Et dans ce nouvel exemple de rédemption d'un être par un autre, et ici d'un enfant par un chevalier, on voit comme précédemment intervenir un animal, témoin et garant de la vérité :

21. Voir notre étude de *La Fin de Satan*, thèse citée.

Le cheval de Roland entendit ces paroles,
Leva la tête, et dit à l'enfant : « C'est bien, roi. » (*Ibid.*, X, v. 618-619)

À l'instar des chevaliers qu'il met en scène, le poète est celui qui, ayant rendu les armes de la vanité, ayant renoncé au prestige de son uniforme de mage conquérant, et désormais délivré de la tentation de violer le mystère *manu militari*, reconvertit son ardeur guerrière en mettant l'énergie de son agressivité naturelle au service des sans défense. Cette pugnacité des chevaliers errants, Hugo l'appelle finalement de ses vœux pour le peuple :

Leur enfance a reçu ce haut enseignement
Qu'un peuple s'affranchit, c'est-à-dire se crée,
Par la révolte sainte et l'émeute sacrée,
Qu'il faut rompre ses fers, vaincre, et que le lion
Superbe, pour crinière a la rébellion
(XII, *Le Régiment du baron Madruce*, II, v. 260-264)

Si, dans son enfance, l'humanité a encore besoin de défenseurs, comme les chevaliers, ou de guides, comme les poètes, à terme c'est l'humanité elle-même qui doit prendre en charge son salut. C'est l'humanité tout entière qui doit devenir « chercheur d'horizon ».

Les « chercheurs d'horizon²² » : la religion hugolienne du Progrès

Plein ciel est l'une des expressions de la religion hugolienne du progrès. Il s'agit, selon une magnifique formule de Hugo de :

[...] vivre dans un temps de risque et de désir.
(XII, IV, *Paroles dans l'épreuve*, v. 22)

De façon fort logique après tout ce qu'on a dégagé du texte hugolien, le progrès humain ne peut se faire que de manière pacifique et dans la joie de la découverte, qui est la jubilation même de la création poétique, la première des activités où le sujet humain se laisse guider par l'inconnu qui le traverse de son souffle. Cette joie du faire imaginaire est aux antipodes de l'euphorie mensongère de la toute-puissance contre laquelle le poète, et avec lui son lecteur, se prémunissent par une ascèse de l'imagination, une discipline fantasmatique formant pour Hugo l'essentiel du travail poétique :

22. Cette expression se trouve en XII, IV, *Paroles dans l'épreuve*, v. 61.

Point d'armes; un fier bruit de puissance et de joie;
Le cri vertigineux de l'exploration! (XIV, II, *Plein Ciel*, v. 358-359)

Lorsque Hugo rend hommage à la tension de l'humanité vers la liberté:

Audace humaine! effort du captif! sainte rage! (*Ibid.*, v. 265)

on voit que le pacifisme hugolien évoqué plus haut n'est pas exempt d'une agressivité que le poète qualifie ici de « sainte ». La seule guerre sainte est celle qu'on mène contre l'aliénation, intérieure ou sociale, *anankè* du cœur ou *anankè* des lois. Le trajet de la nef ailée qui symbolise l'humanité en mouvement se résume en quelques vers:

Oh! ce navire fait le voyage sacré!
[...]
Il est le vaste élan du progrès vers le ciel
[...]
Il entre au mystère nocturne
(*Ibid.*, v. 675, 684, 415)

La *libido sciendi* (le « grand char » est qualifié de « curieux ») trouve enfin sa raison d'être dans le progrès spirituel de l'être humain :

Où donc s'arrêtera l'homme séditieux?
[...]
Le voilà maintenant marcheur de l'infini.
Où s'arrêtera-t-il, le puissant réfractaire? (*Ibid.*, v. 455, 460-461)

On a souvent jugé embarrassant ce qu'on percevait chez Hugo comme un optimisme naïf et limité historiquement par l'idéologie humanitaire du Progrès. C'était peut-être refuser en partie de voir que la sédition humaine doit d'être sans bornes à ce que Jean-Claude Fizaine appelle « le pouvoir critique de la poésie²³ » auquel Hugo donne le primat.

Le monde peut en effet indéfiniment changer sous le regard de celui qui le contemple et se laisse contempler dans le même temps par ce qui échappe à sa conscience et qu'il ne peut entrevoir qu'en laissant à l'indicible et à l'insaisissable le jeu de leur fugacité foncièrement « réfractaire ».

23. *Hugo le fabuleux, op. cit.*, p. 189.

Nescience du poète : la religion poétique hugolienne

La religion de Hugo n'est donc pas si simple et il arrive même que le poète soit parfois tenté de se réfugier dans une prière qui a toutes les apparences d'une dérobade :

Cieux profonds, purs azurs sacrés et fulgurants,
Laissez-moi m'en aller dans vos gouffres sublimes !
Que je perde de vue, au fond des clairs abîmes,
La terre, et l'homme, acteur féroce ou vil témoin !
Ô sombre immensité, laisse-moi fuir si loin
Que je voie, à travers tes prodigieux voiles,
Décroître le soleil et grandir les étoiles !
(XII, *Le Régiment du baron Madruce*, II, v. 364-370)

Il arrive que Hugo désespère de l'homme. Mais dans ce cas, la contemplation de la nature, malgré les apparences, n'est pas le cache-misère d'un découragement qui n'oserait dire son nom, ni un alibi pour le poète en forme de tour d'ivoire, c'est bien plutôt la possibilité offerte au lutteur d'un ressourcement dans la Beauté et en l'occurrence dans ce qu'elle a de plus sublime. La beauté sauvera le monde, pensait Dostoïevski. Et, serait-on tenté d'ajouter avec Hugo, la poésie a un rôle fondamentalement rédempteur. En dénonçant les faux-semblants des savoirs illusoire, en court-circuitant les rêves mégalo-manes, destructeurs et aliénants, de la *libido dominandi*, en initiant le lecteur à l'ascèse fantasmatique du songe et de la contemplation, la poésie, lorsqu'elle est à la fois militante et ouverte au mystère, lorsqu'elle peut se dire « sainte rage » a, pour Hugo, des vertus anagogiques : elle élève l'âme en rendant possible pour le sujet une conscience plus claire de soi et de l'Autre. C'est là certainement l'un des credos fondateurs de la religion hugolienne.

Il n'est donc pas anodin de constater que le seul épisode où apparaisse, dans *La Légende des siècles*, le Sauveur de la religion chrétienne est celui de la résurrection de Lazare, qui peut se lire comme une parabole de la création poétique : Lazare ressuscite au seul appel de son nom. Comme le Verbe divin, le Nom – c'est-à-dire le mot avec toutes ses vertus poétiques – ramène à la vie ce qui était mort, redonne une existence à ce qui était perdu et ce correctif apporté à la conception traditionnelle du Logos créateur dans la *Genèse*, qui fait exister la chose en la nommant est de taille : l'intervention poétique a

lieu après un deuil, qui est toujours chez Hugo deuil spirituel de l'*ego* destitué de ses illusions narcissiques²⁴.

La sotériologie hugolienne n'appelle donc aucun rédempteur identifiable et personnel. Il n'y a pas de sujet déterminé de la rédemption chez Hugo parce que celle-ci concerne nécessairement tous les êtres engagés dans l'aventure de la vie. S'il doit y avoir salut, ce sera par la poésie : sur ce chemin, poète, lecteur et univers représenté dans les textes, ont chacun un rôle égal à jouer. Par rapport à la philosophie et aux religions révélées dont Hugo signale les limites, la poésie a l'immense mérite de laisser ouverte la question de Dieu.

Le vieil Hugo dont toute l'œuvre témoigne d'un effort de connaissance et de dépouillement – l'humour ayant souvent son mot doublement spirituel à dire – effort mené et approfondi avec les moyens poétiques du bord, ce qui suppose nécessairement d'errer, de louvoyer, le vieil Hugo qui a pratiqué la littérature de toutes les manières possibles, y compris comme une ascèse, est-il donc si éloigné de la *précarité* des poètes modernes ? Philippe Jaccottet le dit dans des termes qui rendent à la lecture de Hugo toute sa verdeur spirituelle :

Je crois ceci : qu'en fin de compte, la meilleure réponse qui ait été donnée à toutes les espèces de questions que nous ne cessons de nous poser, est l'absence de réponse du poème. À mon inquiétude, à mes doutes, à mon ignorance, même à mon dégoût, certains jours, ce qui s'oppose le mieux, ce n'est ni un traité de la Sagesse, ni un sermon sur Dieu ; ce n'est pas non plus une formule savante, un axiome autoritaire ; mais bien, quoi que j'en aie, et encore que j'aie tant souhaité aller au-delà, quelque poème long ou bref, ce poème ne serait-il à son tour qu'une question, la question même, peut-être, que je me posais. Pourquoi ? Parce que dans le poème la question est devenue chant et s'est enveloppée dans un ordre sans cesser d'être posée. Je dois bien constater qu'il n'est pas de réponse qui puisse abolir la question ; sinon, il y a longtemps qu'elle aurait été donnée, et que la vie sur cette terre aurait cessé pour faire place à je ne sais quoi d'impensable ; mais je dois admettre du même coup qu'une question perpétuelle, demeurant absolument sans espoir de réponse, est également impensable. Que reste-t-il ? Sinon cette façon de poser la question qui se nomme la poésie²⁵.

24. C'est ce qui explique que le mot *songe* puisse désigner des morts : Kanut, ou les chevaliers défunts ancêtres de Mahaud. Le mot n'est pas employé seulement pour la nébulosité qu'il évoque et qui connoterait les limbes où errent les défunts. Il indique une des composantes essentielles de l'activité du songeur : la confrontation avec la mort ou avec la limite, ce que les psychanalystes appellent précisément *travail de deuil*.

25. Philippe Jaccottet, *Éléments d'un songe*, Gallimard, 1961, p. 152-153.

Le vers de *La Légende des siècles*

À l'automne 1854, dans sa *Réponse à un acte d'accusation*, et quelles que soient les raisons profondes de cette justification, qui ne sont pas seulement littéraires, Victor Hugo revendique de s'être émancipé des contraintes de la rhétorique et de la versification. Les vers sont connus :

Et sur l'Académie, aïeule et douairière,
Cachant sous ses jupons les tropes effarés,
Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,
Je fis souffler un vent révolutionnaire.

Et encore :

Je violai du vers le cadavre fumant.

Sauf qu'il s'y révèle bien sage et n'y met à mal ni la rhétorique – il ne renonce pas aux métaphores filées – ni la versification – il respecte la césure, pour les diérèses et synérèse se conforme à la doctrine classique et ne s'interdit pas les inversions. Quelle que soit la position des critiques sur la nature du vers hugolien, tous s'accordent pour constater que l'évolution de sa pratique poétique, d'un classicisme racinien à la « libération », reste modérée, et que, selon la fin d'un article de Vladimir Volkoff, elle est « bien dans l'esprit d'un homme qui, devenu l'ennemi des carcans après avoir été l'ami des cadres, ne s'est vanté d'avoir “mis le bonnet rouge au vieux dictionnaire” qu'après avoir proclamé, avec une aussi belle conviction : “Quand on hait les tyrans, on doit aimer les rois!” ».

1. Vladimir Volkoff, « D'Irtamène à Dieu. La métrique de l'alexandrin hugolien », dans *Victor Hugo, 2, Linguistique de la strophe et du vers*, éd. Michel Grimaud, *La Revue des lettres modernes*, 1988, p. 62. Je précise que je ne partage pas la conception exposée par Volkoff sur la nature du vers français.

Œil, oreille

D'une manière générale, les révolutions que s'accorde Hugo sont localisées dans l'organisation en mesures de l'alexandrin. Je dirai toutefois un mot sur le compte des syllabes et la rime qui impliquent des relations entre le vers écrit et sa réalisation orale.

Victor Hugo respecte absolument les règles de compte du e muet², que je ne rappellerai pas. Comme dans les vers cités plus haut, sa pratique des diérèses et synérèses (deux voyelles pour l'œil doivent-elles correspondre à une ou deux syllabes pour l'oreille?) est, elle aussi, conforme à la doctrine classique. Dans *La Légende des siècles*, sont attribuées très classiquement deux syllabes au mot *ruine* dans cet exemple (le e final du mot devant la voyelle initiale du mot qui le suit n'est évidemment pas compté, *ru-in(e)*:

Ces pics sont la ruine énorme des vieux âges³.

Dans *Au lion d'Androclès*, on remarque que *Trimalcion* et *Scipion* au vers 6 offrent une diérèse tout à fait normale. Au vers 33 :

Captifs, gladiateurs, chrétiens, étaient jetés,

gladiateurs comporte une diérèse tout aussi habituelle et *chrétien*, conformément à la tendance de le traiter en synérèse, est compté pour deux syllabes⁴. On peut à la rigueur relever la bizarrerie de la diérèse sur *truie* dans le vers suivant, car elle s'éloigne par trop de la prononciation :

Rome était la truie énorme qui se vautre⁵.

Elle souligne l'incongruité du mot *truie*, mais de telles audaces sont fort rares : de toute façon, la scansion du mot ne contrevient pas aux règles. La doctrine hésite en effet sur le traitement à donner aux séquences *consonne + consonne + ui* : si *bruit* est traité en synérèse (*bru-it*), *bruire* l'est généralement en diérèse, chez Hugo comme chez des poètes moins contestataires.

2. Bien que cette terminologie soit critiquable, je l'utilise ici parce que, traditionnelle, elle est immédiatement compréhensible, y compris pour tous ceux qui ne sont pas familiers avec les questions de métrique. On peut aussi utiliser celle de e caduc, e féminin...

3. *Le Régiment du baron Madruce* (v. 405).

4. Voir Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, PUF, 1999, p. 57.

5. *Au lion d'Androclès*, v. 72.

Les rimes n'offrent rien non plus de particulièrement révolutionnaire, sauf naturellement que Hugo, comme les romantiques, les cultive. Alors qu'elles devaient s'effacer devant le sens chez les poètes classiques, elles doivent maintenant sonner. Presque au hasard, citons les premières rimes de *L'An neuf de l'Hégire*, « **proche:: reproche** »⁶, « **salut:: qu'il eût** », « **boire:: noire** », « **chamelier:: pilier** ». Toutes ces rimes impliquent une consonne d'appui, c'est-à-dire une consonne devant la voyelle qui, seule ou avec les consonnes et le e muet qui la suivent, définit la rime à strictement parler⁷. Elles sont donc riches, selon la conception romantique⁸ définie dans le traité de Wilhelm Ténint, la *Prosodie de l'école moderne*, paru en 1844, accompagné d'une lettre à l'auteur par Victor Hugo, et qui représente les idées romantiques sur la versification. Ce traité recommande l'homophonie de la syllabe entière, et pas seulement de la voyelle et de ce qui la suit, sauf pour des rimes difficiles comme *-angle, -aque, -ude, etc.*⁹:

La rime consiste, on le sait, dans la parfaite conformité de la dernière syllabe pour le vers masculin, et des deux dernières, en comptant la syllabe sourde, pour le vers féminin, et comme la rime est pour nous, ainsi qu'on l'a vu, une beauté toute musicale, nous n'entendons pas parler de la simple conformité des lettres, l'école nouvelle exige avant tout la conformité, la concordance exacte du son¹⁰.

Je n'examinerai pas la rime en détails, même si elle mérite qu'on lui consacre un article entier. Je me bornerai à signaler deux points. Le premier concerne une observation qui figure dans l'édition de référence du Livre de poche. À deux reprises, cette édition considère de manière péremptoire comme des rimes « fautives » des rimes qui devraient être discutées. Il s'agit dans *Le Petit Roi de Galice* de la rime « **hyène:: revienne** » (v. 113-114), le premier mot comportant une diérèse, et dans *Le Sacre de la femme* du couple

6. J'adopte une notation proche de celle que rappelle Jean-Michel Gouvard (*op. cit.*, p. 160), par les deux points, mais en mettant en gras dans les mots les segments qui constituent la rime.

7. Sur ce point, voir Jean Molino et Joëlle Gardes Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie, Vers et figures*, PUF, t. I, [1982] 1992, p. 65 sqq.

8. Selon cette conception, la richesse de la rime ne se définit pas par le nombre d'homophonies, c'est-à-dire de sons identiques, mais par la présence d'une consonne d'appui. La *Prosodie de l'école moderne*, publiée en 1844 chez Didier, a été partiellement reproduite dans *Pour une métrique hugolienne*, éd. Michel Grimaud, Lettres Modernes, 1989.

9. Voir Jean Molino, « La théorie du vers à l'époque romantique. La *Prosodie de l'école moderne* de Wilhelm Ténint », *Victor Hugo 2, op. cit.*, p. 13-28.

10. *Ibid.*, p. 23.

« cieux » (synérèse) et « prodigieux » (diérèse) (v. 67-68). Or, ces couples diérèse/synérèse sont loin d'être exclus par les poètes classiques, même si parfois, ils sont critiqués par les poéticiens. De fait, ils sont conformes aux principes de définition de la rime, pour l'œil, qu'ils satisfont, mais aussi pour l'oreille, puisque la voyelle accentuée qui définit la rime est la même dans les deux cas. Aussi trouve-t-on de telles rimes même chez le difficile Malherbe qui associe « ambiti-eux :: cieux », « yeux :: délic-ieux¹¹ ».

Le second point que je voudrais évoquer concerne la disposition des rimes dans la strophe, ce qui me permet de faire allusion à cet aspect de la versification que je n'analyserai pas. Dans l'ensemble du recueil, *Booz endormi* constitue une exception pour être organisé d'un bout à l'autre en quatrains. Les dix premiers, conformément à la tendance de notre poésie, sont en rimes croisées *abab*, ainsi que le quinzième. Les quatrains 11, 12, 13 et 14, qui correspondent aux paroles de Booz prononcées « avec la voix de l'âme », offrent des rimes embrassées, schéma moins attesté pour le quatrain dans notre tradition, de même que toute la dernière section du poème (quatrains 16 à 22) consacrés à Ruth. Le changement de structure rimique, rare¹², demande à être souligné et analysé en relation avec l'organisation sémantique du poème. Cette conclusion peut d'ailleurs être généralisée, comme on le verra plus loin : la versification de Hugo est au service du texte et du style.

L'alexandrin

Si, sur les points qui viennent d'être évoqués, Victor Hugo ne fait pas vraiment preuve d'audace, les métriciens sont bien d'accord pour lui reconnaître un rôle décisif dans l'évolution de l'alexandrin. La question se pose donc de savoir précisément en quoi il ouvre la voie à un nouveau type de vers.

11. Voir Lote, *Histoire du vers français*, texte revu par Joëlle Gardes Tamine et Lucien Victor, t. V, *Deuxième partie : le XVI^e et le XVII^e siècles*. II *Les vers et les idées littéraires, les jeux des mètres et des rimes*, Publications de l'Université de Provence, 1990, p. 256-257.

12. Michel Grimaud (*op. cit.*, p. 196) parle d'un « curieux phénomène, dont l'un des rares exemples se trouve dans *Booz endormi* mais le cas apparaît au moins une fois chez Musset et cinq fois chez Sully Prudhomme ». Il remarque également qu'il n'existe que cinq autres poèmes de Hugo composés de quatrains à rimes embrassées, selon les relevés de Philippe Martinon dans *Les Strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France avec une bibliographie chronologique et un répertoire général*, Champion, 1912.

Pour apprécier pleinement les timidités et les audaces de Hugo versificateur, il est auparavant nécessaire de rappeler quelques notions fondamentales concernant l'organisation de l'alexandrin¹³. C'est en effet à l'étude de l'alexandrin que je me bornerai, étant donné le tout petit nombre de poèmes qui utilisent un autre mètre. Ce sont dans *Eviradnus* la « vague chanson » de Joss et Zéno, en quatrains d'heptasyllabes, (*Un peu de musique*); 1453, en quatrains d'octosyllabes (*Les Trônes d'Orient*, II); *La Chanson des aventuriers de la mer*, dont les couplets sont des sizains d'octosyllabes et le refrain un quatrain où alternent octosyllabes et quatre syllabes; certaines parties de *Plein Ciel* (en strophes de six vers alternant deux fois deux alexandrins et un octosyllabe). L'alexandrin dans *La Légende des siècles* est donc quasiment le seul type de vers utilisé : c'est le grand vers de l'épopée.

La première notion qu'il faut garder en mémoire est que tout poème est un objet symbolique complexe, en particulier parce qu'il joue sur des couplages entre phénomènes et niveaux d'ordre différent. Dans la poésie classique, il associe en particulier la langue et le mètre. « La poésie est l'application d'une organisation métrico-rythmique sur l'organisation linguistique¹⁴. » Entre les deux organisations, l'équilibre est difficile. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la seconde se soumet à la première, au XIX^e, la première tend à se faire discrète, jusqu'à ce qu'elle disparaisse complètement¹⁵. La poésie romantique, hugolienne en particulier, est le lieu de leurs tensions. Cette distinction entre mètre et rythme est fondamentale et je prends donc parti dans la querelle qui agite les critiques pour savoir quelle est la véritable nature du vers¹⁶ en faveur des analyses qui distinguent clairement les niveaux. La position de Jean Mazaleyrat qui réduit le vers au seul rythme linguistique : « Un vers (ou mètre) est composé d'abord d'un système de mesures rythmiques fondé sur une série de rapports perceptibles des parties entre elles et des parties au tout¹⁷ » ne me paraît pas juste et j'adhère aux conceptions de Benoît de Cornulier, qui les distingue nettement¹⁸.

13. Voir par exemple Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Le Seuil, 1981, *Art poétique*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, et Jean-Michel Gouvard, *Critique du vers*, Champion, 2000.

14. Voir Jean Molino et Joëlle Gardes Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, op. cit., t. I, p. 9.

15. Sur l'évolution des relations entre le mètre et le rythme, voir Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Maspéro, coll. Action poétique, 1978.

16. Pour l'incidence de ces conceptions sur l'analyse du vers de Hugo, on pourra se reporter à la « Bibliographie historique et critique pour l'étude du vers de Hugo » proposée par Michel Grimaud dans *Victor Hugo 2*, op. cit., p. 191-208.

17. Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, Armand Colin, 1974, p. 16.

18. Je ne justifierai pas ici cette conception. On pourra se reporter à Joëlle Gardes Tamine, « Remarques sur deux conceptions de la versification » (*L'Information grammaticale*, n° 1, janvier 1981, p. 18-22), ainsi qu'aux travaux de Benoît de Cornulier et Jean-Michel Gouvard déjà cités.

Commençons donc par définir cette distinction. On appellera rythme toute configuration qui se répète dans le temps d'éléments différemment marqués, comme la succession d'un temps fort et de deux temps faibles dans la valse, d'un temps fort et d'un temps faible dans le « ho hisse » qui accompagne un effort. Ces configurations peuvent être identiques ou semblables, le rythme supportant l'approximation. Le mètre, lui, est une organisation rigide, définie *a priori*, que le poète n'a pas le droit de modifier. Dans le vers, coexistent donc deux types de rythme. Le premier est la conséquence du mètre, par exemple le retour dans l'alexandrin des vers (n fois douze syllabes) et des hémistiches (n fois six syllabes), comme dans ces deux vers du second quatrain de *Booz endormi* (v. 7-8) :

Il n'avait pas de fange/en l'eau de son moulin ;
Il n'avait pas d'enfer/dans le feu de sa forge.

Le second type est le rythme linguistique, qui n'est pas propre au vers, mais se rencontre dans n'importe quel énoncé. Il repose sur la présence des accents qui frappent la dernière syllabe d'un groupe syntaxique et sémantique¹⁹. Ces groupes, qui peuvent comporter jusqu'à sept ou huit syllabes ou se réduire à une seule, en ont en moyenne trois ou quatre. Contrairement au rythme métrique, le rythme linguistique est approximatif et n'est pas prévisible. La difficulté d'analyse du vers consiste dans la coexistence, les jeux d'accord et de désaccord de ces deux types d'organisation, le mètre et son rythme métrique, et le rythme linguistique. Ainsi, dans les deux premiers vers de *Puissance égale bonté* :

Au commencement, Dieu vit un jour dans l'espace
Iblis venir à lui ; Dieu dit : « Veux-tu ta grâce ? »

le rythme linguistique oppose dans le premier vers cinq syllabes (« Au commencement ») à huit (toute la suite du vers) et dans le second découpe six syllabes, puis deux (« Dieu dit ») puis quatre, et se distingue donc du mètre qui déroule ses hémistiches de six syllabes. Si chez les poètes romantiques et chez Hugo, ce rythme linguistique est prégnant et immédiatement sensible, ce n'est pas pour autant que le mètre et son organisation en hémistiches n'existent plus. Les travaux de Benoît de Cornulier et de Jean-Michel

19. Sauf naturellement, si cette syllabe comprend un e muet qui ne peut jamais être accentué, auquel cas l'accent est sur l'avant-dernière syllabe.

Gouvard ont montré que, jusqu'au dernier quart du XIX^e siècle, elle est toujours présente. Dans la suite de l'article, pour des raisons de simplicité, on ne parlera plus que de mètre et de rythme, étant entendu que par rythme, on entendra rythme linguistique.

Quelle est donc l'organisation régulière de l'alexandrin ? Comme n'importe quel vers en français, il est fait d'un certain nombre de syllabes²⁰. Il représente un système pur, puisqu'il ne fait intervenir qu'un seul paramètre de définition. Mais à la différence de vers plus courts, il implique une séparation, une composition en deux hémistiches, tout vers de plus de huit syllabes devant, pour être perçu en tant que tel, être composé de deux sous-parties, régulièrement répétées. Dans le décasyllabe, ces sous-parties, les hémistiches, ne sont pas identiques (4 et 6 syllabes) mais elles le sont dans l'alexandrin dont les deux hémistiches ont chacun six syllabes. C'est la césure qui constitue la frontière entre les deux hémistiches. Les sixième et septième syllabes qui l'entourent représentent des positions particulièrement sensibles où il est possible de voir l'évolution du vers.

Pour résumer, on peut dire que la doctrine classique choisit de soumettre la langue au mètre. La césure fait l'objet de prescriptions, le plus souvent négatives, car le principe est de faire coïncider les unités linguistiques et métriques. C'est ainsi que la sixième syllabe doit pouvoir porter un accent (les cellules métriques et rythmiques se superposent) si bien que la césure ne doit pas passer à l'intérieur d'un mot ou se situer à la fin d'un mot terminé par un e muet compté mais impossible à accentuer. Il ne s'agit pas ici d'énumérer toutes les contraintes qui pèsent sur la césure et les positions 6 et 7, mais de prendre en considération celles pour lesquelles la pratique de Hugo est intéressante.

Si l'on hiérarchise les contraintes qui pèsent sur la césure et qui sont liées à la recherche de la concordance entre le mètre et le rythme linguistique, Hugo respecte la plus importante puisque dans *Les Petites Épopées* il ne fait pas passer la césure à l'intérieur d'un mot ni après un e final de mot compté. On ne rencontre quasiment jamais dans l'œuvre de Hugo, et en tout cas pas dans les poèmes qui nous intéressent, d'exemple du type de ceux-ci, de Rimbaud, dans *Mémoire*:

20. Et non de pieds, un pied étant un groupement de syllabes, comme dans la métrique des langues anciennes. Sur ce point, voir Joëlle Tamine, « Remarques sur deux conceptions de la versification », *op. cit.*

leur livre de maroquin rouge! Hélas, Lui, comme
mille anges blancs qui se séparent sur la route,
s'éloigne par-delà la montagne! Elle, toute
froide, et noire, court! après le départ de l'homme!

Les libertés prises par Hugo sont relatives. Il fait passer la césure une fois à l'intérieur d'un mot composé, *grand-ouvert*, mais formé de deux mots distincts ordinairement séparés par un trait d'union. De surcroît, il atténue son audace en supprimant le trait d'union, comme si les deux termes étaient indépendants :

Il vit un œil, tout **grand ouvert** dans les ténèbres²¹.

Les autres licences concernent les termes proclitiques, c'est-à-dire des termes qui ne peuvent jamais porter l'accent, mais sont intégrés dans un groupe accentuel plus vaste qui les suit. C'est le cas des déterminants et des pronoms qui, dans la poésie classique sont exclus de la sixième syllabe tout comme de la fin de vers. Hugo ne présente dans toute son œuvre que deux vers du type de :

Car le sultan, que le Bosphore avec paresse

Il n'en existe pas dans *Les Petites Épopées*. Néanmoins, selon ce que Jean-Michel Gouvard appelle « l'esthétique de la discordance », il présente souvent devant la césure une préposition, qui naturellement ne peut être accentuée. Comme chez les classiques, les prépositions monosyllabiques sont absentes. Victor Hugo en emploiera quelques unes (*dans, sans*) plus tard, mais de manière exceptionnelle. En revanche, les poètes classiques toléraient dans cette position une préposition dissyllabique²²:

J'y suis encore, **malgré** tes infidélités²³,

comme si la longueur de la préposition, en lui donnant plus de poids, la rendait moins choquante à cette place. Chez eux les exemples étaient fort

21. *La Conscience*, v. 10.

22. Voir Georges Lote, *Histoire du vers français*, texte revu et présenté par Joëlle Gardes Tamine, Jean Molino et Lucien Victor, t. IV, *Le XVII^e et le XVIII^e siècles. I Les éléments constitutifs du vers; la déclamation*, Publications de l'Université de Provence, 1988, p. 50-51.

23. Racine.

rare, chez les poètes romantiques, et chez Hugo, ils le sont beaucoup moins. Dans *La Légende des siècles*, les prépositions en cause les plus fréquentes sont *parmi* et *avec*. Les exemples apparaissent parfois dans un même poème, ainsi dans *Le Sacre de la femme*:

Le vent jouait avec cette gerbe d'éclairs, (v. 36)

La terre avait, parmi ses hymnes d'innocence (v. 121)

Les locutions prépositionnelles sont également nombreuses :

L'onde passe à travers ce débris, l'eau s'engage²⁴.

Et il arrive même que la césure passe à l'intérieur de la locution, devant *à* ou *de*. C'est le cas de *au delà de*, *au-dessus de*, y compris lorsque la première partie est monosyllabique. En particulier *hors de* est relativement fréquent :

Tout semblait presque hors de la mesure éclore²⁵.

On observe plus rarement ce type de libertés à l'entre-vers :

Ils atteindront le fond de l'Asturie avant
Que la nuit ait couvert la sierra de ses ombres²⁶.

D'autres mots grammaticaux se rencontrent aussi devant la césure. Jean-Michel Gouvard a noté que, pendant que la pratique que nous venons de relever se développait, « c'est-à-dire, *grosso modo*, pendant les années 1830-1850, nous rencontrons en nombre croissant, devant la césure, des suites d'au moins deux mots grammaticaux monosyllabiques, sans que celui placé en sixième position ne soit jamais un proclitique [...] ni une préposition monosyllabique²⁷ ». Ces mots sont par exemple des pronoms relatifs ou indéfinis, des conjonctions de subordination ou de subordination, des adverbes :

Jette une pierre, et puis une autre, à la citerne²⁸.

24. *Pleine Mer*, v. 25.

25. *Le Sacre de la femme*, v. 93.

26. *Le Petit Roi de Galice*, I: *Le Ravin d'Errula*, v. 8-9.

27. *Critique du vers*, *op. cit.*, p. 151-152.

28. *Le Petit Roi de Galice*, v. 190.

On les trouve sans même qu'un monosyllabe ne les précède :

Il se demandait : « **Tout** est-il vide ? et le fond
N'est-il que de l'abîme où des spectres s'en vont²⁹ ? »

Inutile d'allonger ce relevé. Il suffit de se souvenir que les audaces de Hugo sont limitées et qu'elles sont dans l'air du temps. La césure n'est pas supprimée, comme elle le sera chez Rimbaud, mais sa perception est affaiblie. Il n'empêche qu'elle est toujours présente : « il demeure, dit Pierre Guiraud³⁰, une sorte de césure pour l'œil, survivance atrophiée de l'ancienne fonction. » C'est par rapport à elle que se définissent des effets comme l'enjambement et le rejet, particulièrement propices à illustrer cette esthétique de la discordance.

Dans la doctrine classique, répétons-le, les mesures métriques et rythmiques doivent coïncider, et l'inversion, dont cette doctrine fait un trait définitoire de la poésie, est souvent un moyen d'y parvenir. Comme le fait remarquer un critique, Kin-Ling Liou, « Là où Corneille dit « Et déjà de son front la funeste pâleur », Victor Hugo dirait « Et déjà la pâleur funeste de son front », mettant l'adjectif en rejet et lui donnant une valeur qu'il n'a pas dans le vers de Corneille³¹ ». La comparaison est éclairante. Chez Corneille, le groupe substantival occupe tout le second hémistiche grâce à l'antéposition du complément de nom, chez Hugo il est à cheval sur la césure si bien que le naturel de la langue est respecté. La versification classique tolère mal que des groupes syntaxiques soient séparés par la césure. Elle blâme en particulier la séparation du sujet et du verbe, du verbe et du complément, de l'auxiliaire et de l'attribut ou du participe, du verbe et de l'adverbe³²... Ce sont autant de contraintes que contourne Hugo :

Est-ce l'aimant qui s'est fait aider par l'éclair³³

Au commencement, Dieu vit un jour dans l'espace³⁴

29. *Dieu invisible au philosophe*, v. 15-16.

30. Pierre Guiraud, *La Versification*, PUF, coll. Que sais-je?, 1970, p. 112.

31. *Étude sur l'art de Victor Hugo dans La Fin de Satan*, Les Presses modernes, 1939, p. 82.

32. Voir Lote, *op. cit.*, t. V, p. 45 *sqq.*

33. *Plein Ciel*, v. 239.

34. *Puissance égale bonté*, v. 1.

Dans son traité, Wilhelm Ténint distinguait trois espèces d'alexandrins, l'alexandrin « trimètre », sur lequel je reviendrai, l'alexandrin « intact » ou « chanté », qui est le vers classique, le vers de la tragédie, majestueusement organisé en deux parties égales, le vers « parlé » ou « brisé », où la langue impose son organisation. Wilhelm Ténint accompagne son analyse du vers romantique de deux remarques. La première, c'est que, même dans le vers brisé, la césure demeure : « Lors même qu'on le brise, [...] on tient encore compte de sa césure primitive, on l'indique imperceptiblement, et c'est là une règle qu'il n'est pas loisible de violer³⁵. » La seconde, c'est que le vers brisé ne s'emploie pas seul, mais inséré dans des ensembles de vers intacts. C'est bien ce qui se passe dans *La Légende des siècles*. Dans cet extrait :

Au-dessus de l'Olympe éclatant, au delà
 Du nouveau ciel qui naît et du vieux qui croula,
 Plus loin que les chaos, prodigieux décombres,
 Tournait la roue énorme aux douze cages sombres,
 Le Zodiaque, ayant autour de ses essieux
 Douze spectres tordant leur chaîne dans les cieux ;
 Ouverture du puits de l'infini sans borne ;
 Cercle horrible où le chien fuit près du capricorne ;
 Orbe inouï, mêlant dans l'azur nébuleux
 Aux lions constellés les sagittaires bleus³⁶.

alternent les deux types de vers, selon des effets de contraste propres à mettre en valeur tel terme, comme *Le Zodiaque*, ou à suggérer tel effet, comme celui de l'élargissement au vers 195. On voit dans cet exemple que les chevauchements de mesures portent également sur l'entre-vers.

Ils sont d'autant plus sensibles qu'ils constituent souvent des rejets, c'est-à-dire le report sur unité métrique d'un segment bref :

Il réveilla ses fils dormant, sa femme lasse³⁷

et des contre-rejets, c'est-à-dire l'annonce d'une unité par un segment bref qui termine l'unité précédente :

Et Caïn dit : « Cet œil me regarde toujours³⁸ ! »

35. Wilhelm Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, éd. cit. p. 78.

36. *Le Satyre*, v. 189-198.

37. *La Conscience*, v. 13.

38. *Ibid.*, v. 39.

C'est la fréquence de ces cas qui est significative, car, même chez les classiques, ils se rencontrent de manière isolée. Néanmoins, ils ne détruisent pas l'organisation métrique de l'alexandrin.

Aussi n'y a-t-il pas de trimètre chez Hugo, si par là on entend que l'alexandrin est organisé non pas en deux mesures, en deux hémistiches, mais en trois, comme le pensent au contraire des théoriciens comme Grammont³⁹. Soit le vers suivant :

Il fut héros, il fut géant, il fut génie⁴⁰.

On y décèle évidemment trois groupes accentuels syntaxiques et sémantiques, identiques, y compris dans leur nombre de syllabes, quatre. Mais ce sont des mesures rythmiques. Elles n'ont rien à voir avec des mesures métriques car les hémistiches existent bel et bien et la césure, entre « fut » et « géant », est présente, même si, comme le remarque Ténint, elle est « imperceptible⁴¹ ». Deux organisations coexistent, la séparation métrique en deux hémistiches de six syllabes et les trois groupements rythmiques de quatre syllabes. Chez Hugo, l'organisation métrique de l'alexandrin reste binaire, mais, comme le fait remarquer Jean-Michel Gouvard, le nombre de ces vers à trois mesures rythmiques permettra chez d'autres poètes la constitution de véritables trimètres métriques, où la césure n'est plus reconnaissable et où, surtout, on observe à la quatrième et huitième syllabes des régularités analogues à celles qui se produisent dans la versification classique à la sixième : « Je ne puis que partager l'opinion de Cornulier selon laquelle le mètre ternaire naît du rythme tout aussi ternaire de nombre d'alexandrins des années 1820-1850, à commencer par ceux du grand innovateur en la matière, Victor Hugo [...] ⁴² ». Hugo n'a pas fait la révolution métrique, il l'a préparée.

Emplois stylistiques du mètre

Ses libertés sont à mettre au compte de sa volonté de renouvellement et de distance vis à vis des conventions, mais elles sont également liées à des soucis stylistiques, tout comme d'ailleurs l'emploi de vers plus réguliers. On observe

39. Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, Armand Colin, 1965.

40. *Le Parricide*, v. 32.

41. Wilhelm Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, éd. cit., p. 75.

42. Jean-Michel Gouvard, *Critique du vers*, op. cit., p. 173.

toute une série de couplages, c'est-à-dire d'associations de faits relevant de niveaux différents, qui contribuent à l'organisation sémantique du poème.

La multiplication des pauses peut permettre, selon l'expression de Yves le Hir, de « creuser un silence⁴³ » devant une expression, en particulier quand elles s'associent à une ponctuation forte :

Le soir vint; l'orgue en deuil se tut dans le saint lieu⁴⁴;

Après les trois monosyllabes isolés par le point-virgule, le silence annonce celui que décrit explicitement la suite du vers.

C'est avec des figures rhétoriques que le couplage est le plus fréquent. La métrique les souligne souvent, et se plaît alors à faire coïncider le mètre et le rythme. Cela peut se produire avec les métaphores, dont on sait le rôle qu'elles jouent chez le poète dans la constitution des mythes⁴⁵, en particulier les métaphores nominales qui associent deux termes sans aucun outil syntaxique repérable : elles créent des sortes de noms composés, comme « Le vieillard Océan », dans *Pleine Mer* (v. 77), qui occupe tout un hémistiche. Mais d'autres configurations de métaphores *in praesentia*⁴⁶ se rencontrent dans cette mesure, l'apposition :

Ayant pour seul témoin la nuit, l'aveugle immense⁴⁷,

ou le cadre en « être »⁴⁸ :

Pendant qu'un arbre naît, bien des hommes mourront ;
Le pluie est sa servante⁴⁹ [...]

Nombreux sont les parallélismes⁵⁰ qui se distribuent sur deux hémistiches ou deux vers :

43. Yves Le Hir, « Aspects du vers ternaire », dans *Hernani, Victor Hugo 2, op. cit.*, p. 29.

44. *Le Parricide*, v. 42.

45. Voir Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Corti, [1963] 1985.

46. Rappelons que les métaphores *in praesentia* mettent en présence le terme propre et le terme figuré, alors que les *in absentia* ne proposent que le terme figuré.

47. *Le Parricide*, v. 3.

48. Sur les différentes constructions des métaphores, voir Joëlle Gardes Tamine, « Métaphore et syntaxe », *Langages*, n° 54, juin 1979, p. 65-81.

49. *Le Cèdre*, v. 79-80.

50. Sur le parallélisme, voir Jean Molino, « Sur le parallélisme morpho-syntaxique », *Langue française* n°49, février 1981, p. 77-91. Je rappelle que le parallélisme est la reprise, dans plusieurs

De l'ombre à la clarté, de la base au sommet,
 Une fraternité vénérable germais ;
 L'astre était sans orgueil et le ver sans envie ;
 On s'adorait d'un bout à l'autre de la vie⁵¹.

Dans ce passage qui dit la solennité de ce moment « de paix et de bonté », rien ne vient rompre le déroulement harmonieux des vers, dont le rythme est amplifié par les enjambements du deuxième et du quatrième. La symétrie des hémistiches du premier et du troisième souligne les parallélismes synonymiques qui traduisent la « fraternité » et la réciprocité de tous les êtres et choses de l'univers.

On connaît le goût de Hugo pour l'antithèse, *Totus in antithesi*, dit-il dans *William Shakespeare*⁵². Il est donc fréquent que les parallélismes opposent des termes d'un bout à l'autre d'un vers ou d'un hémistiche :

Un roi chantait en bas, en haut mourait un Dieu⁵³.

et en particulier d'une césure à la fin de vers :

Il marcha trente jours, il marcha trente nuits⁵⁴.

Car le jeune homme est beau, mais le vieillard est grand⁵⁵.

Ces couples d'antithèses n'offrent guère de subtilité. Mais la nature pas davantage :

Qu'est la création? Bien et mal, joie et deuil, homme et femme, rugissement et chanson, aigle et vautour... haut et bas. La nature, c'est l'éternel bi-frons. [...] Avant d'ôter de l'art cette antithèse, commencez par l'ôter de la nature⁵⁶.

Les antithèses sont simples, pour ne pas dire souvent simplificatrices, mais elles participent à l'esthétique du sublime chère à Hugo et sont particulièrement adaptées à la grandeur de l'épopée. Les génies sont ceux qui sont possédés du sublime, de la grandeur, comme il le dit dans *William Shakespeare* :

séquences, ici le vers ou l'hémistiche, d'un même schéma morpho-syntaxique, accompagné de répétitions et de variations.

51. *Le Sacre de la femme*, v. 43-46.

52. *William Shakespeare; Œuvres complètes*, éd. dir. Jacques Seebacher et Guy Rosa, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. 346.

53. *Booz endormi*, v. 40.

54. *La Conscience*, v. 15.

55. *Booz endormi*, v. 20.

56. *William Shakespeare*, éd. cit., p. 346.

Ils sont les géants pensifs. Leur rêverie titanique a besoin de l'absolu et de l'insondable pour se dilater. Ils pensent comme les soleils rayonnent, avec l'abîme autour d'eux pour condition⁵⁷.

Leur grandeur est faite de « fécondité et de puissance » et surtout d'exactitude, « chaque chose mise à sa place et dite avec son mot ». Elle s'identifie alors à la simplicité, à une simplicité pourrait-on dire violente, comme l'est justement l'antithèse :

La sobriété en poésie est pauvreté; la simplicité est grandeur [...] L'opulence, la profusion, l'irradiation flamboyante, peuvent être de la simplicité. Le soleil est simple⁵⁸.

Lorsque le mètre et le rythme se distinguent, ce qui est fréquent, ils créent des effets locaux. Les plus évidents sont des mises en relief par des rejets ou des contre-rejets :

Jupiter aux trois yeux songeait, un pied sur l'aigle⁵⁹;

Le verbe « songeait⁶⁰ » en rejet après la césure en acquiert d'autant plus d'importance qu'il est précédé d'un hémistiche sans coupe et qu'il est syntaxiquement construit sans complément. Ainsi, le temps se dilate et Jupiter grandit.

La position d'un terme devant une coupe qui introduit des accents secondaires dans les hémistiches est aussi une façon de le distinguer :

Rois, le sablier tremble et la clepsydre pleure :
Pourquoi, le savez-vous, rois ? C'est que chacun d'eux
Voit au delà de vous, ô princes hasardeux
[...]⁶¹.

Les places métriques, c'est-à-dire les places particulièrement sensibles définies dans les unités métriques que sont le début et la fin du vers et de l'hémistiche, font surgir le monosyllabe « rois », placé ici en tête d'un vers, puis d'un hémistiche, en l'isolant devant une coupe. Ces effets locaux, s'ils sont

57. *Ibid.*, p. 373.

58. *Ibid.*, p. 350.

59. *Le Satyre*, v. 147.

60. On connaît l'importance du songe et de la rêverie chez Hugo. Sur ce point, voir Jean Gaudon, *Le Temps de la contemplation*, Flammarion, 1985 et lire, naturellement, *Promontorium somnii*.

61. *Zim-Zizimi*, v. 176-178.

nombreux, sont loin d'être les plus intéressants. Plus significatifs sont ceux qui participent à la construction du texte. On peut par exemple relever dans les descriptions, en particulier celles de personnages, les adjectifs détachés :

Comme s'il pressentait que son heure était proche,
 Grave, il ne faisait plus à personne un reproche ;
 [...] ⁶²;

Isolé par la coupe, « grave » donne en quelque sorte le ton de tout le poème. Lui fait écho, plus loin, l'adjectif « pensif », également détaché par la syntaxe et par le rythme :

Il semblait regarder quelque vision triste,
 Et songeait ; tout à coup, pensif, il dit : « Voilà,
 [...] ⁶³.

Ce sont les énumérations qui imposent souvent les coupes :

Ô matin des matins ! amour ! joie effrénée
 De commencer le temps, l'heure, le mois, l'année !
 Ouverture du monde ! instant prodigieux !
 La nuit se dissolvait dans les énormes cieux
 Où rien ne tremble, où rien ne pleure, où rien ne souffre ;
 [...] ⁶⁴.

Ce vers du *Petit roi de Galice* :

Doux au faible, loyal au bon, terrible au traître (v. 614)

associe le rythme des trois mesures de quatre syllabes au parallélisme énumératif et à l'antithèse. Les ternaires sont d'ailleurs généralement couplés avec un parallélisme. Citons encore :

Pendant aux pals, cloués aux croix, nus sur les claies ⁶⁵,

On a souvent souligné que l'évolution du vers chez Hugo était liée à sa pratique du théâtre dont le mètre est beaucoup plus souple et se rapproche

62. *L'An neuf de l'Hégire*, v. 1-2.

63. *Ibid.*, v. 54-55.

64. *Le Sacre de la femme*, v. 65-69.

65. « Les trônes d'Orient », *Sulhan Mourad*, v. 205.

davantage de la langue parlée. De fait, dans *La Légende des siècles*, c'est souvent dans les discours, encore plus dans les dialogues, que les hardiesses métriques se multiplient :

Par moments, la Mort vient dans sa tombe, apportant
 Une cruche et du pain qu'elle dépose à terre ;
 Elle pousse du pied le dormeur solitaire,
 Et lui dit : « Me voici, Ninus. Réveille-toi.
 Je t'apporte à manger. Tu dois avoir faim, roi.
 Prends. – Je n'ai plus de mains, répond le roi farouche.
 – Allons, mange. » Et Ninus dit : « Je n'ai plus de bouche. »
 Et la Mort, lui montrant le pain, dit : « Fils des dieux,
 Vois ce pain. » Et Ninus répond : « Je n'ai plus d'yeux⁶⁶. »

Même pratique, même accentuation des effets rythmiques par la ponctuation et les tirets, dans la transcription de la voix intérieure de la pensée, ici extériorisée dans le monologue de la mère :

Et par instants, à mots entrecoupés, sa bouche
 Parlait, pendant qu'au loin grondait la mer farouche.
 « – Mon pauvre homme ! ah ! mon Dieu ! que va-t-il dire ? il a
 Déjà tant de souci ! Qu'est-ce que j'ai fait là ?
 Cinq enfants sur les bras ! ce père qui travaille !
 Il n'avait pas assez de peine ; il faut que j'aïlle
 Lui donner celle-là de plus. – C'est lui ? – Non. Rien.
 – J'ai mal fait. – S'il me bat, je dirai : Tu fais bien.
 – Est-ce lui ? – Non. – Tant mieux. – La porte bouge comme
 Si l'on entrait. – Mais non. – Voilà-t-il pas, pauvre homme,
 Que j'ai peur de le voir rentrer, moi, maintenant !⁶⁷ »

Il est enfin fréquent dans ces prises de parole que la brisure du vers s'accompagne d'un passage à la ligne, qui signale de manière encore plus nette le changement d'interlocuteur ou d'action dans le récit. Un exemple entre autres, celui de la fin de *Don Ruy le subtil* dans *Le Petit Roi de Galice* :

Nous allons vous signer ici votre patente ;
 C'est dit.

66. *Zim-Zizimi*, v. 341-350.

67. *Les Pauvres Gens*, v. 185-195.

– Avez-vous fait ce rêve? » dit Roland.

Et, présentant au roi son beau destrier blanc :

« Tiens, roi! pars au galop, hâte-toi, cours, regagne
Ta ville, et saute au fleuve et passe la montagne,
Va! »

L'enfant-roi bondit en selle éperdument,
Et le voilà qui fuit sous le clair firmament,
À travers monts et vaux, pâle, à bride abattue.

« Ça, le premier qui monte à cheval, je le tue. »
Dit Roland.

Les infants se regardaient entre eux,
Stupéfaits. (v. 378-388)

Le dernier mot, « stupéfait », reste isolé sur la ligne. La section s'achève, mais le mètre n'est complet, lui, qu'avec les deux premières lignes de la suivante, (« Pacheco, Froïla, Rostabat ») :

Et Roland :

« Il serait désastreux

Cette discordance extrême entre le mètre et l'organisation linguistique qui joue sur le passage à la ligne et la typographie se développe, si l'on en croit Henri Meschonnic⁶⁸, surtout à partir de *Châtiments*. Elle est très fréquente dans *La Légende des siècles* et se relie à la construction narrative du poème en soulignant ses cellules, changement de personnage, passage de la description au récit, tableau isolé... Le principe en est le même que celui qui préside à la construction en paragraphes⁶⁹, mais il est plus saisissant par la violence qu'il impose au vers :

« Je devrais te couper les quatre membres, traître,
Et te laisser ramper sur tes moignons sanglants
Tiens, dit Eviradnus, meurs vite! »

68. Henri Meschonnic, *Pour la poétique IV. Écrire Hugo*, Gallimard, 1977, p. 221.

69. Sur les strophes et les paragraphes chez Hugo, voir Joëlle Gardes Tamine, « Strophes et paragraphes dans *Châtiments* », dans *Victor Hugo 2, op. cit.*, p. 135-151.

Et sur ses flancs

Le roi s'affaisse, et, blême et l'œil hors de l'orbite,
Sans un cri, tant la mort formidable est subite,
Il expire⁷⁰.

En définitive, c'est peut-être dans l'ensemble du poème, plus que dans le vers, que se manifestent la liberté et l'invention de Hugo, dans sa manière d'organiser le poème en paragraphes qui obéissent au même principe sémantique de découpage que la prose et qui imposent à l'œil le sentiment d'une forme inclassable. Si le vers reconstituable alors même que la typographie le fait éclater présente toujours, comme en creux, la césure, le poème, lui, impose une organisation qui contribue peut-être à frayer la voie, non pas seulement au trimètre, mais au vers libre.

70. *Eviradnus*, v. 1124-1129.

Victor Hugo lecteur de Leconte de Lisle dans la Première Série de *La Légende des siècles*

En 1894, dans son étude intitulée *L'Évolution de la poésie lyrique en France*, Ferdinand Brunetière fut le premier à formuler l'idée *a priori* paradoxale d'une influence de Leconte de Lisle sur *La Légende des siècles*:

Tout diffère dans les *Poèmes barbares* et dans cette *Légende des siècles*, à laquelle on les a si souvent comparés: l'inspiration, le dessin, la facture, le caractère, l'effet, la forme et le fond, le style et l'idée. Que s'il faut que l'un des deux poètes ait « imité » l'autre, vous vous rendrez compte, en passant, que c'est Victor Hugo, puisqu'il n'est venu qu'à la suite. Et, pour toutes ces raisons, vous conclurez qu'on ne saurait mieux définir la part propre de M. Leconte de Lisle dans l'évolution de la poésie contemporaine qu'en disant qu'il y a réintégré le sens de l'épopée¹.

Pour les thuriféraires de Leconte de Lisle, comme Maurice Souriau dans son *Histoire du Parnasse* publiée en 1929, cette affirmation est une vérité dorénavant indubitable. Pourtant, Catulle Mendès s'était attaché, dès 1902, pour des raisons qui n'étaient peut-être pas les meilleures, à rectifier les incohérences de Brunetière:

Erreur matérielle. *Les Poèmes barbares* ont paru en 1862; les deux premiers volumes de *La Légende des siècles* ont paru en 1859. – En outre, remarquez que *Les Burgraves*, où est visible tout le génie épique de Hugo, datent de 1843².

Cette mise au point de Catulle Mendès, qui n'aimait pas Leconte de Lisle, est nécessaire, mais non suffisante. Car pour être honnête, il aurait dû signaler que Brunetière avait vraisemblablement confondu les *Poésies barbares*

1. Ferdinand Brunetière, *L'Évolution de la poésie lyrique en France*, Hachette, 1894, t. II, p. 184.
2. Catulle Mendès, *Dictionnaire bibliographique et critique des principaux poètes français du XIX^e siècle*, publié à la suite du *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Imprimerie nationale, 1902; Slatkine Reprints, 1993, p. 165.

Année	Leconte de Lisle (1818-1894)	Victor Hugo (1802-1885)	Poèmes de <i>La Légende des siècles</i> (à l'exception du <i>Temple</i> et de <i>1453</i>)
			Poèmes achevés avant l'exil : <i>La Chanson des aventuriers de la mer</i> , 1840; <i>Les Chevaliers errants</i> , 1846; <i>Le Mariage de Roland</i> , <i>Aymerillot</i> (1846?); <i>Mahomet</i> (1849); <i>Après la bataille</i> (1850).
1852	<i>Poèmes antique</i> , Marc Ducloux.	<i>Napoléon le Petit</i>	<i>Première rencontre du Christ avec le tombeau</i> (octobre).
1853		<i>Châtiments</i>	<i>La Conscience</i> (janvier).
1854			<i>Les Pauvres Gens</i> ; <i>Au lion d'Androclès</i> (février).
1855	<i>Poèmes et poésies</i> , Dentu.		<i>Paroles dans l'épreuve</i> (août).
1856		<i>Les Contemplations</i>	<i>Dieu invisible au philosophe</i> (1856-1857?).
1857	<i>Poèmes et poésies</i> , seconde édition, revue et augmentée de <i>La Passion</i> , Poème, Taride		<i>Les Lions</i> (août-octobre); <i>Puissance égale bonté</i> (septembre); <i>Les Conseillers probes et libres</i> , <i>La Défiance d'Onfroy</i> , <i>La Confiance du marquis Fabrice</i> (décembre).
1858	<i>Poésies complètes</i> (<i>Poèmes antiques</i> , <i>Poèmes et poésies</i> , <i>Poésies nouvelles</i>), Poulet-Malassis et de Broise.		<i>L'An neuf de l'Hégire</i> (janvier); <i>Le Crapaud</i> (mai); <i>Le Parricide</i> , <i>Sultan Mourad</i> (juin); <i>Le Cèdre</i> (août); <i>Le Sacre de la femme</i> , <i>Le Petit roi de Galice</i> (oct.); <i>Zim-Zizimi</i> (déc.).
1859		<i>La Légende des siècles</i>	<i>Éviradnus</i> (janvier); <i>Le Régiment du baron Madruce</i> , <i>Les Raisons du Momotombo</i> , <i>Bivar</i> , <i>Le Jour des rois</i> (février); <i>Le Satyre</i> (mars); <i>Pleine Mer</i> , <i>Plein Ciel</i> (avril); <i>Booz endormi</i> , <i>La Trompette du jugement</i> , <i>La Rose de l'infante</i> (mai); Préface (août).
1862	<i>Poésies barbares</i> , Poulet-Malassis.	<i>Les Misérables</i>	

(et non les *Poèmes barbares*) de 1862 avec les *Poèmes antiques* de 1852, et rappeler qu'en tout état de cause un bon cinquième des *Poésies barbares* avait été publié en revue, et même dans des recueils portant d'autres titres, avant 1859³. À défaut de reprendre une à une toutes ces publications, un tableau synoptique présentant les cinq premiers recueils de Leconte de Lisle parus pendant les dix premières années d'exil de Victor Hugo, au regard des dates de composition des poèmes de *La Légende des siècles*, permet d'éviter les erreurs commises par Brunetière (voir tableau ci-contre).

À la date des *Poèmes antiques*, à peine un cinquième de la future *Légende des siècles* était composée; à la date des *Poèmes et poésies*, il en restait encore plus des deux tiers à écrire. On ne sait si Victor Hugo avait eu connaissance des *Poèmes antiques*, mais cela reste probable. Contrairement aux *Poèmes et poésies*, Paul Berret n'a pas vu ce recueil dans la bibliothèque de Guernesey⁴.

3. Les problèmes posés par les éditions de Leconte de Lisle sont au moins aussi complexes que ceux qui ont pour origine la pratique courante, chez Victor Hugo, de l'écart entre datation fictive et date véritable de composition. En effet, Leconte de Lisle commença par publier presque tous ses poèmes en revue, et attendit la fin de sa vie pour fixer définitivement la trilogie retenue par la postérité: *Poèmes antiques*, *Poèmes barbares*, *Poèmes tragiques* – une tétralogie si l'on ajoute à cette liste les *Derniers Poèmes*. Jusque là, rien que de très flottant: certains poèmes passent d'un recueil à l'autre, les livres se succèdent et ne se ressemblent pas; le diptyque *Poèmes antiques/Poésies barbares*, publié pendant l'exil de Victor Hugo, est extrêmement différent du diptyque *Poèmes antiques/Poèmes barbares* publié après l'exil de Victor Hugo, et lui-même présente encore quelques différences avec le diptyque *Poèmes antiques/Poèmes barbares* publié après la mort de Victor Hugo... Pour toutes ces questions, les travaux d'Edgard Pich apportent une aide précieuse, qu'il s'agisse de ses éditions critiques ou de sa thèse qui étudie les modifications que Leconte de Lisle fait sans arrêt subir à ses différents recueils jusqu'aux années 1870. Voir les *Œuvres de Leconte de Lisle*, Les Belles Lettres, coll. Textes français, 1976-1978 (t. I: *Poèmes antiques*, 1977; t. II: *Poèmes barbares*, 1976; t. III: *Poèmes tragiques. Derniers Poèmes*, 1977; t. IV: *Œuvres diverses*, 1978). Voir aussi Leconte de Lisle, *Articles, préfaces, discours*, Les Belles Lettres, coll. Bibliothèque de la Faculté des lettres de Lyon, fascicule XXIII, 1971. Voir enfin Edgard Pich, *Leconte de Lisle et sa création poétique. Poèmes antiques et Poèmes barbares, 1852-1874*, [Thèse Paris-IV], Saint-Just-la-Pendue, Impr. Chirat, Publications de l'Université de Lyon-II, 1975.

4. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne s'y trouvait pas aussi. D'autant que Paul Berret apporte cette précision, dans son édition de *La Légende des siècles* (Hachette, coll. Les Grands Écrivains de la France, 1921), à propos de l'influence du *Réveil d'Hélios* sur *Le Satyre*, et que ce poème appartient précisément aux *Poèmes antiques* de 1852 et non aux *Poèmes et poésies* de 1855. Cet exemplaire, peut-être vendu entre temps, ne se retrouve pas dans la liste publiée par Jean-Bertrand Barrère (*Victor Hugo à l'œuvre*, Klincksieck, nouveau tirage, 1970). Le même Jean-Bertrand Barrère estime que les chansons de Burns adaptées par Leconte de Lisle dans le recueil de 1852 « notamment les pièces intitulées *Jane* et *Annie* sont encore, par leur rythme et leur tour, ce qui est le plus apparenté à l'inspiration des *Chansons des rues et des bois* » (*ibid.*, p. 79).

La préface des Poèmes antiques

En 1852, le premier recueil de Leconte de Lisle comprenait trente et une pièces sans répartition intérieure apparente, à ceci près qu'elles se terminaient par *Dies irae*, poème au titre latin – de la même façon que *Les Chants du crépuscule*, en 1835, s'achevaient par *Date lilia*⁵. Ce *Dies irae*, dans lequel on a pu voir la synthèse de l'ensemble des *Poèmes antiques*⁶, avait aussi l'étrange caractéristique de commencer comme une paraphrase de la *Tristesse d'Olympio*⁷:

Il est un jour, une heure, où dans le chemin rude,
 Courbé sous le fardeau des ans multipliés,
 L'Esprit humain s'arrête, et, pris de lassitude,
 Se retourne pensif vers les jours oubliés.

La vie a fatigué son attente inféconde ;
 Désabusé du Dieu qui ne doit point venir,
 Il sent renaître en lui la jeunesse du monde ;
 Il écoute ta voix, ô sacré Souvenir !

Les astres qu'il aime, d'un rayon pacifique
 Argentent dans la nuit les bois mystérieux,
 [...] ⁸.

Au dernier hémistiche de *Tristesse d'Olympio* intégralement repris (« C'est toi qui dors dans l'ombre, ô sacré souvenir ! »), Leconte de Lisle s'est contenté d'ajouter une majuscule. À l'image de cette intertextualité évidente, mais d'une façon souvent plus imperceptible, l'un des buts de Leconte de Lisle dans son premier recueil semble bien de dépasser l'œuvre poétique publiée par Victor Hugo, dont *Tristesse d'Olympio* formait précisément l'un des sommets. La longue et importante préface des *Poèmes antiques* de 1852, qui fit tout d'abord davantage pour la gloire du recueil que les poèmes qui le composaient, mène le même combat sur le plan théorique :

5. Il s'agissait alors d'une citation de Virgile (*Énéide*, VI, v. 883), ce qui correspond à une pratique récurrente chez Victor Hugo avant l'exil, que l'on trouve quelquefois aussi chez Leconte de Lisle.

6. Rolland Boris, « Fréquences et invariants chez Leconte de Lisle », *RHLE*, 1952, p. 492.

7. *Les Rayons et les ombres*, XXXIV.

8. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Gallimard, coll. Poésie-Gallimard, 1994, p. 291.

Ce livre est un recueil d'études, un retour réfléchi à des formes négligées ou peu connues. Les émotions personnelles n'y ont laissé que peu de traces; les passions et les faits contemporains n'y apparaissent point. Bien que l'art puisse donner, dans une certaine mesure, un caractère de généralité à tout ce qu'il touche, il y a dans l'aveu public des angoisses du cœur et de ses voluptés non moins amères, une vanité et une profanation gratuites. D'autre part, quelque vivantes que soient les passions politiques de ce temps, elles appartiennent au monde de l'action; le travail spéculatif leur est étranger. Ceci explique l'impersonnalité et la neutralité de ces études⁹.

Ce n'est pas uniquement à Lamartine ou à Musset, qui est reçu cette année-là à l'Académie française, que s'en prend Leconte de Lisle: rien ne permet de ne pas attribuer à Victor Hugo les voluptés « amères » des « angoisses du cœur », qui correspondent bien à l'une de ses inspirations dominantes avant l'exil. En insistant sur la division de la politique et de la poésie, du rêve et de l'action, les deux dernières phrases font allusion à ces *Châtiments* dont on savait déjà, même s'ils n'étaient pas encore annoncés, qu'ils formeraient bientôt une suite poétique à *Napoléon le Petit*¹⁰. Or, au moment où Leconte de Lisle écrit sa préface, les exemplaires du pamphlet en prose circulaient dans toutes les mains, succès qui conduit l'auteur des *Poèmes antiques* à s'en prendre par anticipation au pamphlet en vers: « Moins souple et moins accessible que les formes de polémique usuelle, son action serait nulle et sa déchéance plus complète¹¹. »

Autrement dit, Leconte de Lisle prend bien soin, en ouvrant son premier recueil, d'évacuer le Victor Hugo passé, celui de la poésie lyrique et des quatre recueils intimistes, et le Victor Hugo à venir, celui des « passions politiques de ce temps ». Le paragraphe qui suit dans la préface, toujours consacré aux rapports entre la poésie et la politique, est intéressant en cela qu'il ressemble à l'exposé anticipé des raisons pour lesquelles une éventuelle *Légende des siècles* serait tout à fait impossible à concevoir aujourd'hui:

La Poésie, réalisée dans l'art, n'enfantera plus d'actions héroïques; elle n'inspirera plus de vertus sociales; parce que la langue sacrée, même dans la prévision d'un germe latent d'héroïsme ou de vertu, réduite, comme à toutes les

9. Leconte de Lisle, *Articles, préfaces, discours*, éd. cit., p. 108-109.

10. En décembre 1852, Victor Hugo a déjà écrit pratiquement la moitié des poèmes de *Châtiments*, même si le titre du recueil n'est trouvé que le 23 janvier suivant.

11. Leconte de Lisle, *Articles, préfaces, discours*, éd. cit., p. 111. Ces réserves se vérifieront du reste partiellement: il faudra attendre 1870 pour que *Les Châtiments* remportent autant de succès que *Napoléon le Petit*.

époques de décadence littéraire, à ne plus exprimer que de mesquines impressions personnelles, envahie par les néologismes arbitraires, morcelée et profanée, esclave des caprices et des goûts individuels, n'est plus apte à enseigner l'homme¹².

Autant de pierres jetées dans le jardin de Victor Hugo, qui ne cessait autrefois de revendiquer, à longueur de préfaces, la « vie imposante de l'artiste civilisateur¹³ ». Leconte de Lisle, en ridiculisant le mécanisme qui fait des « impressions personnelles » la source des « vertus sociales », de l'universel la conséquence du particulier, ne pouvait mieux récuser toute la poétique de Victor Hugo qui avait formulé longtemps avant *Les Contemplations* que « cette profonde peinture du Moi [...] est peut-être l'œuvre la plus large, la plus générale et la plus universelle qu'un penseur puisse faire¹⁴ ».

Après ce développement contemporain, Leconte de Lisle remonte vers les origines pour un tableau rapide de l'histoire de la poésie à travers les âges. La leçon est simple: depuis la haute antiquité (Homère, Eschyle et Sophocle), c'est la décadence et la barbarie. Les génies ultérieurs (Dante, Shakespeare, Michel-Ange) sont des accidents et ne prouvent rien d'autre que leurs « individualités puissantes ». Pour ceux qui voudraient ajouter un nom à cette liste, celui de Victor Hugo par exemple, Leconte de Lisle précise: « Qui donc a signalé parmi nous le jet spontané et vigoureux d'une inspiration saine? Personne¹⁵. » D'où la nécessité de revenir au passé, sans pour autant que cela soit une rupture avec le présent: « [...] l'étude du passé n'a rien d'exclusif ni d'absolu; savoir n'est pas reculer; donner la vie idéale à qui n'a plus la vie réelle n'est pas se complaire stérilement dans la mort¹⁶. »

Maintenant que la place est faite, l'auteur peut exposer ses propres ambitions telles qu'il souhaite les réaliser dans son recueil. Cela permet aussi de comprendre ce qui sépare, pour l'instant, la future *Légende des siècles* des actuels *Poèmes antiques*: les trois poèmes grecs, *Hélène*, *Niobé* et *Khiron*, indi-

12. *Ibid.*, p. 110.

13. Préface des *Rayons et les ombres* (1840).

14. *Ibid.*

15. Leconte de Lisle, *Articles, préfaces, discours*, éd. cit., p. 115-116. Cette déclaration ne doit pas être détachée de sa date: depuis *Les Burgraves*, Victor Hugo n'a publié aucune œuvre purement « littéraire ». En attendant *Les Contemplations*, il laisse à ses contemporains l'espoir de sa disparition, et Leconte de Lisle en profite non sans forcer le trait: « Les maîtres se sont tus ou vont se taire, fatigués d'eux-mêmes, oubliés déjà, solitaires au milieu de leurs œuvres infructueuses. » (*Ibid.*, p. 116.)

16. *Ibid.*, p. 115.

quent trois époques distinctes de l'antiquité; le poème indien *Bhagavat* répond, par sa définition même, à l'union étroite réclamée par Leconte de Lisle entre l'art et la science. À défaut d'avoir un accès direct à la spontanéité primitive, la science du passé permet de la reconstituer au second degré, ce qui est un moindre mal¹⁷. Ainsi, *Bhagavat* est le résultat d'un programme complexe: « On a tenté d'y reproduire, au sein de la nature excessive et mystérieuse de l'Inde, le caractère métaphysique et mystique des Ascètes vîçnuïtes, en insistant sur le lien étroit qui les rattache aux dogmes buddhistes¹⁸. » Il n'est donc pas ici question d'une quelconque histoire de l'humanité, ou d'un poème de l'homme: l'objectif est de faire revivre, de façon quasiment organique, une époque donnée, même si le prix à payer est d'être accusé « d'archaïsme et d'allures érudites peu propres à exprimer la spontanéité des impressions et des sentiments¹⁹ ».

À part les pièces analysées dans la préface, une bonne partie des *Poèmes antiques* ne répond pas le moins du monde à ces ambitions, à commencer par le troisième tiers du recueil: ni le triptyque *Juin, Midi, Nox*, ni les cinq chansons écossaises imitées de Burns, dont *La Fille aux cheveux de lin*, ne peuvent prétendre à un quelconque retour à l'antiquité. Les *Poèmes antiques* sont donc une pierre d'attente, un recueil provisoire: l'exposé de la poétique n'y est pas suivi d'un ensemble cohérent, mais il l'appelle, comme, toutes proportions gardées, la préface de *Cromwell* appelait *Hernani*, sinon *Marion de Lorme*.

17. « L'art et la science, longtemps séparés par suite des efforts divergents de l'intelligence, doivent donc tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre. L'un a été la révélation primitive de l'idéal contenu dans la nature extérieure; l'autre en a été l'étude raisonnée et l'exposition lumineuse. Mais l'art a perdu cette spontanéité intuitive, ou plutôt il l'a épuisée; c'est à la science de lui rappeler le sens de ses traditions oubliées, qu'il fera revivre dans les formes qui lui sont propres. » (*Ibid.*, p. 118-119.) On trouve dans la correspondance de Flaubert des déclarations similaires sur l'union de l'art et de la science; Louis Ménard insistera sur ce point dans la préface de ses *Poèmes* en 1855. Victor Hugo attendra une dizaine d'années avant d'apporter, dans *William Shakespeare* (I, III), son point de vue tout à fait opposé sur la question.

18. Leconte de Lisle, *Articles, préfaces, discours*, éd. cit., p. 121.

19. *Ibid.*, p. 110. « Ces poèmes », affirme encore Leconte de Lisle, « seront peu goûtés et peu appréciés » (*ibid.*, p. 121). Ses prévisions restaient en deçà de la réalité: des souvenirs de Fernand Calmette (*Un demi-siècle littéraire, Leconte de Lisle et ses amis*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, [1902]) au *Petit Chose* d'Alphonse Daudet, « Bhagavat » est passé à la postérité pour une fumisterie de premier ordre.

Les Poèmes et poésies, Le Sacre de la femme et La Trompette du jugement

Le succès de la préface des *Poèmes antiques* fut suffisamment important pour contraindre son auteur à récidiver lors de son recueil suivant, qui parut au début de l'été 1855 chez Dentu. Dans la préface des *Poèmes et Poésies*, Leconte de Lisle dut se justifier sur deux points qui avaient choqué ses contemporains : sa haine du temps présent et sa négation de l'art contemporain.

Le temps présent était d'autant plus d'actualité qu'une grande exposition universelle se tenait à Paris cette année-là. Dans la préface de ses *Chants modernes* qui venaient de paraître, « parodie de la préface de *Cromwell* » selon Gustave Planche dans la *Revue des deux mondes* du 15 mai 1855, Maxime Du Camp proposait de remiser définitivement la mythologie au rang des accessoires, et de s'adapter à son temps : « On découvre la vapeur, nous chantons Vénus, fille de l'onde amère ; on découvre l'électricité, nous chantons Bacchus, ami de la grappe vermeille. C'est absurde ! » Leconte de Lisle lui répond assez violemment dans sa préface :

Que les esprits amoureux du présent et convaincus des magnificences de l'avenir se réjouissent dans leur foi, je ne les envie ni ne les félicite, car nous n'avons ni les mêmes sympathies ni les mêmes espérances. Les hymnes et les odes inspirées par la vapeur et la télégraphie électrique m'émeuvent médiocrement, et toutes ces périphrases didactiques, n'ayant rien de commun avec l'art, me démontreraient plutôt que les poètes deviennent d'heure en heure plus inutiles aux sociétés modernes. De tout temps, ils ont beaucoup souffert sans doute ; mais, dans leurs plus mauvais jours, au milieu des angoisses de l'exil, de la folie et de la faim, la légitime influence de leur génie était du moins incontestée et incontestable²⁰.

Les esprits dont se moque Leconte de Lisle sont-ils les laudateurs du Second Empire, ou les théoriciens du progrès ? Les épigones de Maxime Du Camp et les disciples de Victor Hugo semblent ici réunis dans une même catégorie. L'assimilation était d'autant plus facile que Maxime Du Camp avait achevé sa préface par un appel à Victor Hugo :

« Le poète a charge d'âmes ! » c'est M. Victor Hugo qui l'a dit²¹. N'oublions pas cette sainte vérité. Le fardeau est trop glorieux pour que nous le rejetions jamais, dût-il nous écraser !

20. Leconte de Lisle, *Articles, préfaces, discours*, éd. cit., p. 126-127.

21. Dans la préface de *Lucrèce Borgia*, datée du 12 février 1833 : « Le poète aussi a charge d'âmes. » Avec ou sans l'intermédiaire de Maxime Du Camp, Victor Hugo le répétera en 1864

Maxime Du Camp avait bien lu *Châtiments*: le recueil de 1853 s'achevait certes sur une vision idyllique de l'humanité future (*Lux*), mais le poème *Force des choses*²² chantait bien la vapeur et l'électricité, métaphoriquement pour la première (« La science, pareille aux antiques pontifes,/Attelle aux chars tonnants d'effrayants hippogriffes;/Le feu souffle aux naseaux de la bête d'airain »), et clairement pour la seconde (« Ici Fulton, ici Galvani, là Volta »). Nullement impressionné par l'attaque de Leconte de Lisle, Victor Hugo ne renoncera pas dans *La Légende des siècles*, du *Satyre à Plein Ciel*, à chanter les progrès de la technique.

Après avoir affirmé qu'il préférerait les morts aux vivants, Leconte de Lisle écrit une seconde fois l'histoire de l'art à travers les âges. Par rapport à la préface précédente, le propos s'affine: l'histoire de l'art se mue rapidement en histoire de l'épopée, la forme supérieure de la poésie. Leconte de Lisle se propose de remettre à l'honneur ce genre tombé en désuétude: « Déjà transformée dans *La Divine Comédie* et dans *Le Paradis perdu*, l'épopée a cessé d'être possible. Faust en est la dernière et la plus éclairante preuve²³. » Après avoir mis l'échec de *Faust* sur le compte de sa trop grande complexité, Leconte de Lisle passe aux conditions d'une renaissance de l'épopée:

Il faut bien reconnaître, en face de tels exemples²⁴, que les plus larges sources de la poésie se sont affaiblies graduellement ou taries, et ce n'est pas que je veuille en conclure à l'abaissement du niveau intellectuel dans les temps modernes; mais les éléments de composition épique n'existent plus. Ces nobles récits qui se déroulaient à travers la vie d'un peuple, qui exprimaient son génie, sa destinée humaine et son idéal religieux, n'ont plus eu de raison d'être du jour où les races ont perdu toute existence propre, tout caractère spécial. Que sera-ce donc si elles en arrivent à ne plus former qu'une même famille, comme se l'imagine partiellement la démocratie contemporaine, qu'une seule agglomération parlant une langue identique, ayant des intérêts sociaux et politiques solidaires, et ne se préoccupant que de les sauvegarder. Mais il est peu probable que cette espérance se réalise, malheureusement pour

dans « Les Esprits et les masses » de *William Shakespeare* (II, V, 5): « L'auteur de ces pages écrivait, il y a trente et un ans, dans la préface de *Lucrece Borgia*, un mot souvent répété depuis: *Le poète a charge d'âmes*. Il ajouterait ici, si cela valait la peine d'être dit, que, la part faite à l'erreur possible, ce mot, sorti de sa conscience, a été la règle de sa vie. »

22. *Châtiments*, VII, 12.

23. Leconte de Lisle, *Articles, préfaces, discours*, éd. cit., p. 134.

24. Dante, dont la Béatrice n'est « qu'une idée très-vague », insaisissable, surtout par rapport à l'Hélène d'Homère; Milton, dont le Satan emprunté au monde fantastique n'est pas un type humain comme Prométhée; Goethe enfin, dont la pensée se perd dans les symboles.

la paix, la liberté et le bien-être des peuples, heureusement pour les luttes morales et les conceptions de l'intelligence. Je ne crois donc pas qu'il soit absolument impossible que l'épopée renaisse un jour de la reconstitution et du choc héroïque des nationalités oppressives et opprimées²⁵.

En d'autres termes, la mondialisation interdit l'épopée. Leconte de Lisle tire la conséquence du lien énoncé par Victor Hugo dans la préface de *Cromwell* entre la poésie et la société (celle-ci se superposant à celle-là) : puisque les races disparaissent, la poésie meurt avec elles. Mais la vision de l'avenir selon « la démocratie contemporaine » vient aussi tout droit des écrits de Victor Hugo. Et si Leconte de Lisle n'a pas lu la première édition des *Cœuvres oratoires* publiées à Jersey en 1853, il a du moins pu lire les discours de Victor Hugo à l'Assemblée sous la Deuxième République, ou bien ceux prononcés sur les tombes des proscrits dans les notes de *Châtiments*, qui s'achèvent par le traditionnel « *Vive la République universelle!* » :

La République, c'est l'union, l'unité, l'harmonie, la lumière, le travail créant le bien-être, la suppression des conflits d'homme à homme et de nation à nation, la fin des exploitations inhumaines, l'abolition de la loi de mort et l'établissement de la loi de vie²⁶.

Somme toute, les aspirations de Victor Hugo contribuent à tuer « les éléments de composition épique » : si un poète peut ressusciter l'épopée en France, il ne peut évidemment s'agir de celui dont les prêches s'attachent à détruire les conditions favorables à sa réapparition. La suite du raisonnement de Leconte de Lisle est assez tortueuse : en opposant la paix, la liberté et le bien-être aux « luttes morales » et aux « conceptions de l'intelligence », il fait de la poésie une sorte d'apanage des temps de guerre. L'épopée naît bien de la guerre, et puisque des conflits s'annoncent en Italie et en Allemagne, qui portent de surcroît sur l'identité *nationale*, l'épopée a toutes les chances de voir enfin réunies les conditions de sa résurrection. Avant d'annoncer qu'il est lui-même en train d'y travailler, ce dont nul ne se doutait, Leconte de Lisle fait le point, dans un credo explicite, sur sa vision de l'histoire de la poésie :

Je n'ai nié aucune des époques de l'art. J'admire et je respecte les grands poètes qui se sont succédé depuis Homère ; mais je ne puis me dissimuler que leurs travaux se sont produits à des conditions on ne peut plus défavorables.

25. Leconte de Lisle, *Articles, préfaces, discours*, éd. cit., p. 134-135.

26. Discours sur la tombe de Jean Bousquet ; *Châtiments*, note V.

Je crois que les Ioniens et les Latins possédaient deux idiomes bien supérieurs aux langues modernes en richesse, en clarté et en précision. Je crois, enfin, qu'à génie égal, les œuvres qui nous retracent les origines historiques, qui s'inspirent des traditions anciennes, qui nous reportent au temps où l'homme et la terre étaient jeunes et dans l'écllosion de leur force et de leur beauté, exciteront toujours un intérêt plus profond et plus durable que le tableau daguerréotypé des mœurs et des faits contemporains²⁷.

Pour expliquer l'affaiblissement de l'art sans attaquer ses contemporains, Leconte de Lisle s'en tire par une espèce de pirouette: le génie est égal, ce sont les conditions qui font la différence, à commencer par la langue. En vérité, cela n'explique guère la raison pour laquelle il faut revenir aux temps anciens dans la poésie: s'il fallait tirer une conséquence logique de ce raisonnement, ce serait plutôt d'écrire des poèmes en grec, voire de préférer le statut de traducteur à celui de créateur. Mais l'opposition cette fois assez nette entre les « poèmes historiques » et les « poèmes contemporains » permet de distinguer davantage Leconte de Lisle de Victor Hugo, qui va s'attacher à démontrer tout le contraire dans *La Légende des siècles*.

Curieusement, les vingt-huit pièces qui composent les *Poèmes et poésies* ne forment pas un ensemble plus cohérent que les *Poèmes antiques*. Tout au plus apparaît-il une nouvelle caractéristique, qui évoque le cadre *Nox/Lux* de *Châtiments*: l'opposition entre le premier poème, *À Madame A. S. M.*²⁸, et le dernier, *Requies*. Cette opposition serait moins significative si le début des *Poèmes et poésies* n'annonçait pas *Le Sacre de la femme* de *La Légende des siècles*:

La nue était d'or pâle, et, d'un ciel doux et frais,
 Sur les jaunes bambous, sur les rosiers épais,
 Sur la mousse gonflée et les safrans sauvages,
 D'étroits rayons filtraient à travers les feuillages.
 Un arôme léger d'herbe et de fleurs montait;
 Un murmure infini dans l'air subtil flottait:
 Chœur des Esprits cachés, âmes de toutes choses,
 Qui font chanter la source et s'entr'ouvrir les roses;
 Dieux jeunes, bienveillants, rois d'un monde enchanté
 Où s'unissent d'amour la force et la beauté.

27. Leconte de Lisle, *Articles, préfaces, discours*, éd. cit., p. 135.

28. Anais Ségalas, Ménard de son nom de jeune fille. Ce poème sera rebaptisé *L'Aurore* à partir de 1872.

La brume bleue errait aux pentes des ravines ;
 Et, de leurs becs pourprés lissant leurs ailes fines,
 Les blonds sénégalis, dans les gérofliers
 D'une eau pure trempés, s'éveillaient par milliers²⁹.

Leconte de Lisle n'était pas le premier à tenter la peinture des premiers matins de l'humanité : sans parler de Milton traduit par son quasi homonyme Delille, Louis Bouilhet avait publié son long poème des *Fossiles* le 1^{er} avril 1854 dans la *Revue de Paris*. Or, Leconte de Lisle et Louis Bouilhet collaboraient à de mêmes journaux, et fréquentaient tous les deux Flaubert, Louise Colet et Anaïs Ségalas-Ménard, la dédicataire du poème³⁰. Dans son édition de *La Légende des siècles*, Paul Berret insiste sur l'influence des *Fossiles* sur *Le Sacre de la femme*. Et, de fait, le paradis des *Fossiles* de Louis Bouilhet, la future *Aurore* de Leconte de Lisle et les premiers mouvements du *Sacre de la femme* (avant la mise en scène d'Adam et Ève) ont plus d'un point commun. Le poème de Leconte de Lisle, nettement plus court que les deux autres (38 alexandrins contre 212 pour Hugo et 776 pour Bouilhet), s'achève sur un constat bien différent du début :

Mais, ô nature, ô ciel, flots sacrés, monts sublimes,
 Bois dont les vents amis font murmurer les cimes³¹,
 Formes de l'idéal, magnifiques aux yeux,
 Vous avez disparu de mon cœur oublieux !
 Et voici que, lassé de voluptés amères,
 Haletant du désir de mes mille chimères,
 Hélas ! j'ai désappris les hymnes d'autrefois,
 Et que mes dieux trahis n'entendent plus ma voix³².

29. Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Gallimard, coll. Poésie-Gallimard, 1985, p. 177.

30. Émile Revel fait des *Fossiles* l'origine des *Éléphants* de Leconte de Lisle (*Leconte de Lisle animalier et le goût de la zoologie au XIX^e siècle*, Marseille, Imprimerie du Sémaphore, 1942 ; et Edgard Pich, *op. cit.*, p. 247).

31. La même rime apparaît dans la troisième section du poème de Victor Hugo (v. 133-134) :

« L'éther plus pur luisait dans les cieux plus sublimes ;
 Les souffles abondaient plus profonds sur les cimes ;
 [...] »

Il va de soi que Victor Hugo n'a pas attendu Leconte de Lisle pour faire rimer *sublimes* avec *cimes*, mais presque tout le poème de Leconte de Lisle pourrait être rapproché, vers par vers, ou plutôt hémistichique par hémistichique, de celui de Victor Hugo.

32. Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, éd. cit., p. 178.

Dans la deuxième partie du *Sacre de la femme*, huit alexandrins de Victor Hugo font écho à ces huit alexandrins de Leconte de Lisle. Apportant au passage la preuve que la rencontre entre Leconte de Lisle et Victor Hugo ne se limite pas à la source commune des *Fossiles*, ils sont détachés, tant typographiquement que thématiquement, du reste de la description du paradis, qui est présenté sous la forme cohérente d'un bloc uni d'alexandrins heureux. Le manuscrit du *Sacre de la femme*, étudié par Paul Berret, indique bien que ces huit vers forment une parenthèse ajoutée, car le vers qui les précède était à l'origine directement relié au vers qui les suit :

Les divins paradis, pleins d'une étrange sève,
 Semblent au fond des temps reluire dans le rêve,
 Et pour nos yeux obscurs, sans idéal, sans foi,
 Leur extase aujourd'hui serait presque l'effroi ;
 Mais qu'importe à l'abîme, à l'âme universelle
 Qui dépense un soleil au lieu d'une étincelle,
 Et qui, pour y pouvoir poser l'ange azuré,
 Fait croître jusqu'aux cieux l'Éden démesuré³³!

Le pluriel des *paradis* donne tout à coup au tableau de l'Éden originel une dimension plus générale, comme si la Bible était provisoirement abandonnée au profit de la mythologie³⁴. Cette mise à distance, soulignée par l'écart temporel, est redoublée par la première participation de l'auteur de *La Légende des siècles* à son poème, par l'intermédiaire des yeux de son temps. Jusque là, c'était le pronom indéfini qui était utilisé : « On s'adorait », « On voyait », « On sentait »... Soudain, l'adjectif possessif pluriel introduit le poète du sixième livre des *Contemplations*, celui qui s'exclamait :

Oh ! par nos vils plaisirs, nos appétits, nos fanges,
 Que de fois nous devons vous attrister, archanges³⁵!

Incursion de l'humanité dans le paradis, ou évocation du paradis dans l'humanité, la morale est la même : les temps présents ont perdu toute possibilité de communiquer avec l'âge d'or. Or, c'est bien ce dont se plaignait, sur

33. *Le Sacre de la femme*, v. 97-104.

34. Pour Baudelaire, le paradis de l'enfance est naturellement aussi toujours au singulier : « L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs ». *Moesta et errabunda* a été publié pour la première fois dans la *Revue des deux mondes* du 1^{er} juin 1855.

35. *Les Contemplations*, VI, 11.

un mode exclusivement personnel, Leconte de Lisle dans son poème. Les quatre premiers vers de Victor Hugo semblent donner à la conclusion de Leconte de Lisle la valeur d'une vérité partielle et évidente; les quatre suivants la dépassent et la déplacent. Hugo n'utilise pas par hasard le verbe essentiel du détachement parnassien, ce *qu'importe* appliqué à l'abîme, pour lui faire subir un traitement inverse à celui des Parnassiens: là où Leconte de Lisle annonce la mort du soleil, des étoiles, la fin de l'humanité et l'expansion de l'abîme, Hugo dilate au contraire le paradis de la terre jusqu'au ciel. À l'équation « puissance égale néant », Hugo répond déjà « Puissance égale bonté³⁶ ».

Le poème de Leconte de Lisle ne portait pas de titre autre que sa dédicace dans ses trois premières éditions, de 1855 à 1858. Mais à partir de l'édition suivante, celle de Lemerre en 1872 (*Les Poèmes barbares*), il s'appellera *L'Aurore*. Or, c'est précisément entre la troisième et la quatrième édition que paraît *La Légende des siècles*, dont le premier mot est... *L'aurore*: tout se passe comme si la leçon n'avait pas échappé à Leconte de Lisle. De plus, il ne conserve pas son poème à la première place, pour éviter sans doute la comparaison que les lecteurs avisés ne manqueraient pas de faire entre les deux paradis.

Le recueil de 1855 s'achevait par le poème intitulé *Requies*. Faisant publiquement état des angoisses d'un cœur, Leconte de Lisle réalisait une nouvelle fois le contraire de ce qu'il annonçait dans sa préface de 1852:

Comme un morne exilé, loin de ceux que j'aimais,
Je m'éloigne à pas lents des beaux jours de ma vie,
Du pays enchanté qu'on ne revoit jamais.

Sur la haute colline où la route dévie
Je m'arrête, et vois fuir à l'horizon dormant
Ma dernière espérance, et pleure amèrement.

36. Le statut de ce troisième poème de *La Légende des siècles* est un peu particulier: contrairement à tous les autres poèmes de la section « D'Ève à Jésus », il ne se rapporte à aucun épisode précis de la Bible. Tout au plus quelques images de l'Apocalypse ont-elles été fondues dans cette légende zoroastrienne à la fois très hugolienne dans son développement (la genèse de la saute-relle et la métamorphose de l'araignée en soleil), et très parnassienne dans ses sources énumérées par Berret: l'*Avesta-Yaçna*, le *Vendidad* et le *Zend-Avesta*. Iblis fait un monstre avec de beaux éléments, Dieu fait un astre avec une araignée; Leconte de Lisle avec des sources authentiques fait un *Baghavat* qu'il juge lui-même illisible, Victor Hugo avec des sources non moins authentiques, et peu lisibles, crée un poème particulièrement séduisant. *Puissance égale bonté* est une fable à plusieurs niveaux.

Ô malheureux! crois-en ta muette détresse:
Rien ne refleurira, ton cœur ni ta jeunesse,
Au souvenir cruel de tes félicités³⁷.

La forme des tercets, qui ne respecte en rien les règles de composition des *terza rima*, est d'autant plus visible qu'elle est factice: il s'agit d'achever le recueil sur un poème dantesque. L'exil intérieur se présente comme une modalité de l'exil politique, chanté sur un ton pathétique dans *Châtiments*. Mais, et c'est là ce qui diffère essentiellement entre les deux poètes, Leconte de Lisle achève son poème par une injonction au désespoir stoïque qui est le remède à tous les maux:

Endors-toi sans tarder en ton repos suprême;
Et souviens-toi, vivant dans l'ombre enseveli,
Qu'il n'est plus en ce monde un seul être qui t'aime.

La vie est ainsi faite, il nous la faut subir.
Le faible souffre et pleure, et l'insensé s'irrite;
Mais le plus sage en rit, sachant qu'il doit mourir.

Rentre au tombeau muet où l'homme enfin s'abrite,
Et là, sans nul souci de la terre et du ciel,
Repose, ô malheureux, pour le temps éternel³⁸!

Des trois attitudes possibles devant la vie comme un exil présentées dans l'avant-dernier tercet – la souffrance, l'irritation et le rire – aucune ne correspond à celle de Victor Hugo. Ce que Leconte de Lisle récusé dans *Requies*, c'est le sens de l'histoire: comment s'étonner, dès lors, que ses recueils n'aient aucune composition intérieure? La structure de *La Légende des siècles* s'attache à démontrer exactement l'inverse: sans doute y a-t-il des lacunes dans le parcours chronologique de l'histoire de l'humanité, mais le cadre, de la Genèse à l'Apocalypse, est solidement construit. Or, de même que les huit vers du *Sacre de la femme* répondaient aux doutes qui ouvraient les *Poèmes antiques*, il passe dans *La Trompette du jugement* un reflet de la négation qui achève les *Poèmes et poésies*. La seule solution offerte par Leconte de Lisle, celle du sage qui rit « sachant qu'il doit mourir », se retrouve précisément tracée avec un doigt sur la poussière de la trompette céleste:

37. Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, éd. cit., p. 221. À partir de 1872, Leconte de Lisle regroupa deux par deux ces faux tercets pour en faire de vrais sixains.

38. *Ibid.*

Chaque race avait fait sa couche de poussière
 Dans l'orbe sépulcral de son évase-ment ;
 Sur cette poudre l'œil lisait confusément
 Ce mot : RIEZ, écrit par le doigt d'Épicure ;
 Et l'on voyait, au fond de la rondeur obscure,
 La toile d'araignée horrible de Satan³⁹.

Cet impératif du verbe rire est souligné par la typographie comme une citation – d'autant que, contrairement à Vigny, Victor Hugo fait un usage très rare des capitales d'imprimerie à l'intérieur d'un vers. Lointaine émanation de Satan, cet Épicure cache Leconte de Lisle, son relais contemporain.

Les Poésies complètes de 1858 et Le Satyre

Un an avant la parution de *La Légende des siècles*, Leconte de Lisle publie ses *Poésies complètes* chez Poulet-Malassis. Ce serait un peu tard pour imaginer une quelconque interaction entre ces deux recueils, si la section « Poésies nouvelles » des *Poésies complètes* ne contenait pas précisément onze poèmes déjà publiés en revue en 1856 et 1857, parmi lesquels *La Vision de Brahma*, dans la *Revue contemporaine* du 15 avril 1857.

La poésie indienne de Leconte de Lisle ne paraît pas avoir tellement marqué Victor Hugo avant 1870, mais ce poème fait exception. La vision de Brahma, dieu créateur du monde, est celle de l'Être-principe, *alias* Hâri, *alias* Bhagavat. Le poème, au moins aussi complexe, voire abscons, que le fameux *Bhagavat* de 1852, présente en son cœur un face à face qui paraît bien étrange quand on le compare au *Satyre* de *La Légende des siècles*:

Mais Brahma, dès qu'il vit l'Être-principe en face,
 Sentit comme une force irrésistible en lui,
 Et la concavité de son crâne ébloui
 Reculer, se distendre, et contenir l'espace.

Les constellations jaillirent de ses yeux ;
 Son souffle condensa le monceau des nuées ;
 Il entendit monter les sèves déchaînées
 Et croître dans son sein l'Océan furieux.

39. *La Trompette du jugement*, v. 160-165.

Sagesse et passions, vertus, vices des hommes,
 Désirs, haines, amours, maux et félicité,
 Tout rugit et chanta dans son cœur agité:
 Il ne dit plus: Je suis! mais il pensa: Nous sommes⁴⁰!

C'est en voyant et en écoutant Hâri lui faire le récit de la création que Brahma se métamorphose. C'est après avoir chanté la Terre et l'Homme devant les dieux que le Satyre se métamorphose. Comme la situation, la morale des deux poèmes est exactement inverse: le Satyre devenu Pan soumet Jupiter qui s'était moqué de lui, tandis que Hâri, après un vaste éclat de rire, conseille à Brahma la soumission:

Brahma! tel est le rêve où ton esprit s'abîme.
 N'interroge donc plus l'auguste Vérité:
 Que serais-tu, sinon ma propre vanité
 Et le doute secret de mon néant sublime⁴¹? –

L'inquiétude religieuse est réduite au « doute du néant »; l'univers indien est définitivement figé: « Mais rien n'a de substance et de réalité, Rien n'est vrai que l'unique et morne Éternité⁴² ». Quant au vers qui partage encore aujourd'hui les exégètes, il eut dès 1857 son heure de gloire: « Ô Brahma! toute chose est le rêve d'un rêve⁴³. » Ces affirmations, qui rendaient par avance toute action inutile, ne pouvaient satisfaire Victor Hugo en ces années de lutte. *Le Satyre* est vraisemblablement aussi une réponse progressiste à l'univers sclérosé de la philosophie indienne assez bien incarné pour Victor Hugo, via Leconte de Lisle, dans ce long moment d'immobilisation qu'est le Second Empire⁴⁴.

Dans son édition critique de *La Légende des siècles*, Paul Berret relève l'influence d'un autre poème de Leconte de Lisle sur un autre passage du *Satyre*: il s'agit du *Réveil d'Hélios* sur « Le Bleu ». Or, cette pièce parue dans les *Poèmes*

40. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, éd. cit., p. 84-85.

41. *Ibid.*, p. 89.

42. *Ibid.*, p. 88.

43. *Ibid.*

44. Dans son édition (t. II, p. 564-567), Paul Berret propose trois sources à la métamorphose du « Satyre »: *Les Bijoux indiscrets* de Diderot (édition de Guernesey: *Ceuvres complètes* en six volumes, Belin, 1818), la *Philosophie de la Nature* de Delisle de Sales (édition de Guernesey: Paris, Gide, 1804), et le *Prométhée délivré* de Shelley. Par rapport à tous ces textes, *La Vision de Brahma* est le seul qui soit un poème, et sa date de publication coïncide mieux avec celle de *La Légende des siècles*.

antiques de 1852 était précisément reprise, dans les *Poésies complètes* de 1858, à côté de *La Vision de Brahma*. *Le Réveil d'Hélios* est un poème purement descriptif de vingt-quatre alexandrins à rimes plates; le passage du *Bleu* qui reprend le même réveil du même Hélios occupe exactement le même espace. Il s'agit bien d'une réécriture, à peine dissimulée. Hugo simplifie le vocabulaire et supprime les hellénismes trop démonstratifs: les « quatre étalons de neige » deviennent « les quatre ardents chevaux », « le quadrigé immortel » devient « le grand char radieux », mais le dieu Hélios qui est le sujet du poème de Leconte de Lisle ne fait qu'une brève apparition chez Victor Hugo: « On distinguait le bras du dieu qui les dirige⁴⁵ ». Cela n'est pas encore suffisant pour expliquer la raison d'un tel emprunt, trop visible pour être gratuit. Le Satyre, tiré par l'oreille hors de son terrier, ne voit tout d'abord que deux choses sur l'Olympe: l'une, lumineuse et mobile, c'est le réveil d'Hélios; l'autre, sombre et immobile, ce sont les armes des dieux regroupées dans un coin. Or, le Satyre ne participe en aucune façon au réveil d'Hélios, qui est un passage purement descriptif, détaché. Le tableau des armes commence de la même façon, mais s'interrompt sur « l'air pensif » (v. 122) du sylvain qui les regarde. Le lecteur attentif y découvre une partie de ce qui va suivre: sinon la transfiguration du satyre, du moins sa déclaration de guerre à l'empyrée. La composition de ce tableau pourrait ainsi presque s'analyser comme une prolepse: il y a un temps pour la contemplation de la beauté, et un temps pour la lutte. Il y a eu un temps dans l'histoire de l'humanité pour la poésie purement descriptive, voire détachée; il y a maintenant un temps pour la poésie de combat. Incarnation aussi de l'histoire de la poésie, le Satyre encore captif n'est pas touché par *Le Réveil d'Hélios* parnassien; à l'homme encore opprimé, la poésie telle que la conçoit Leconte de Lisle ne peut rien apporter.

Ces deux exemples, concernant l'incidence des premiers recueils de Leconte de Lisle sur le poème central de *La Légende des siècles* sont sans doute les plus éclairants. On pourrait y ajouter, pour le « Prologue », le *Pan des Poèmes antiques* de 1852: la comparaison des deux poèmes mettrait une

45. *Le Satyre*, v. 95. Les *Poèmes antiques* accordent une grande importance au nom des dieux dont ils parlent, dès le premier vers. Hélios est tour à tour « Le Jeune Homme divin, nourrisson de Délos », « Le fils d'Hypériôn »... Pan est d'abord, dans le poème qui lui est consacré, « Pan d'Arcadie », puis « le divin Pan ». À l'inverse, le satyre de *La Légende des siècles* est d'abord anonyme: « Personne ne savait le nom de ce maroufle. » (*Ibid.*, v. 12.) Claude Millet conclut que cette « fantaisie vient saper le sérieux de ceux qui, à l'instar de Leconte de Lisle, « prétend[ent] s'y connaître » en matière de mythe. » (*Victor Hugo, La Légende des siècles*, PUF, coll. Études littéraires, 1995, p. 54.)

nouvelle fois en évidence la raison pour laquelle Victor Hugo choisit de placer *Le Satyre* dans la section « Seizième siècle. – Renaissance. Paganisme » de *La Légende des siècles*⁴⁶. Il s'agit de réintégrer le mouvement dans l'immobile, l'histoire dans la mythologie – tout l'inverse de ce que Leconte de Lisle s'était donné pour but. *La Légende des siècles* donne l'opinion de Victor Hugo sur le retour aux poésies primitives, que ce soit pour mettre en scène la perfection de la mythologie grecque ou pour présenter l'immobilité de la philosophie indienne. Le refus affiché de faire entrer la Grèce dans la Première Série, tout comme le souci similaire de donner à Rome une seule image *décalée* de décadence, démontrent par l'exemple ce que Victor Hugo pensait de l'engouement rétrograde pour les *Poèmes antiques*.

Leconte de Lisle ne republiera plus jamais, de son vivant, les deux préfaces qu'il avait données aux *Poèmes antiques* et aux *Poèmes et poésies*. Il n'écrira pas davantage le poème des *Vierges de Sein* qu'il avait annoncé à la fin de la préface de 1855, dans lequel il comptait « renfermer, dans une suite d'actions et de récits épiques, l'histoire de l'ère sacerdotale et héroïque d'une de ces races mystérieuses venues de l'antique Orient pour peupler les déserts de l'Europe⁴⁷ ». Les trois grands poèmes celtiques des *Poésies barbares* (*Le Massacre de Mona*, *Le Jugement de Komor* et *Le Barde de Temrah*) sont sans doute des fragments de cet ensemble projeté, qui « se serait présenté un peu à la façon de *La Légende des siècles* de V. Hugo⁴⁸ ». Il y aurait eu une unité de sujet qui aurait donné aux *Vierges de Sein* la forme d'une section de *La Légende des siècles*, composée de plusieurs poèmes se rapportant à une même époque, comme par exemple « Le Cycle héroïque chrétien ». La Première Série de *La Légende des siècles* a mis un terme à tous ces projets. Dorénavant, la lutte se poursuivra par recueils interposés : les *Poésies barbares* de 1862 et, plus encore, le diptyque achevé en 1872 et 1874 des *Poèmes barbares* et des *Poèmes antiques* formeront les trois temps de la réponse de Leconte de Lisle à la Première Série de *La Légende des siècles*. Victor Hugo à son tour, en proposant des solutions très différentes dans la Nouvelle Série de *La Légende des*

46. « Dans la Première Série, la révélation se situe bien après ces temps originaires, à la Renaissance, c'est-à-dire au moment où la mythologie devient écriture secondaire, et le paganisme fiction poétique : au moment où l'écriture mythologique se dédouble, se dissocie d'elle-même, devient ludique, poétique et dialogique – au moment où elle peut être libératrice, démystificatrice. » *Ibid.*

47. Leconte de Lisle, *Articles, préfaces, discours*, éd. cit., p. 136.

48. Edgard Pich, *op. cit.*, p. 341.

siècles, tentera d'avoir le dernier mot dans ce combat pour la conquête de l'épopée digne de celui de Roland et d'Olivier – à condition de remplacer la violence des coups portés par l'élargissement véritablement épique de la temporalité qui dessine en filigrane, entre les *Poèmes antiques* de 1852 et la Nouvelle Série de 1877, une légende du quart de siècle.

Dieu dans *La Légende des siècles*

Claude Roy, dans une préface pleine d'humour à *La Légende des siècles*, montre que Hugo a été consacré par Dieu comme fondateur d'une nouvelle Église. Le parcours du poète est en effet marqué par « l'élection par le malheur¹ » (le deuil et l'exil); par « l'annonciation par la visitation » (les tables mouvantes ou parlantes); par « la révélation » qui prend corps dans une « épopée totale² », « épopée métaphysique³ » ou « Bible moderne⁴ » (celle qui associe à la *Légende, Dieu* et *La Fin de Satan*). La *Légende*, pour Claude Roy, a donc Dieu pour origine et pour fin. Et aussi pour centre⁵.

Mais de quel Dieu s'agit-il? La question de Kanut – « De quel côté faut-il aller pour trouver Dieu? » – (*Le Parricide*, v. 62) pourrait être ici reprise. Dieu est ailleurs, la marche vers lui est erratique, et la quête peut s'achever « devant une porte fermée » (v. 136). Trouver Dieu pourrait définir l'enjeu de la *Légende* et l'enjeu de ce travail: où situer cet axe autour duquel la *Légende* se construit? Dieu est un mot sans visage, dit-on, et il appartient au poète de donner au mot une figure: de penser Dieu, de le comprendre, de l'évoquer. Et, ce faisant, de le faire sien. Dieu, dans la *Légende*, est une représentation qui renvoie aux innombrables représentations qui en ont été faites et qui appartiennent à tous, mais il est aussi une figure singulière qui appartient en propre à l'univers hugolien. C'est de ce Dieu reconstruit qu'il sera ici question: Dieu comme acteur de la *Légende*, pivot autour duquel un monde et

1. Claude Roy, préface à *La Légende des siècles*, Le Livre de poche, 1968, p. 7.

2. *Ibid.*, p. 8.

3. *Ibid.*, p. 9.

4. *Ibid.*, p. 7.

5. Claude Millet fait remarquer que « Dieu et Satan sont bien les deux principaux personnages » de la *Légende* (présentation de *La Légende des siècles*, Le Livre de Poche, 2000, p. 9. Mon étude doit beaucoup aux différents travaux sur Hugo et sur *La Légende des siècles*; et, tout particulièrement, à ceux de Pierre Albouy, Paul Berret, Jean Gaudon, Pierre Laforgue, Claude Millet, Claude Rétat.

une écriture s'édifient. Il s'agira donc de déterminer de quels enjeux Dieu relève, autrement dit sa fonction dans le dispositif textuel que la *Légende* constitue. Ces enjeux pourraient ainsi se définir : comment parler de Dieu ou la mise à l'épreuve de la parole poétique ; comment penser les desseins de Dieu ou la mise en scène de l'Histoire ; comment devenir la voix de Dieu ou la mise en œuvre d'un discours de vérité.

Donner un nom à Dieu, à celui que, dans *Dieu*, Hugo nomme « l'in-nommé⁶ », c'est déjà en esquisser la représentation ; c'est, par exemple, penser Dieu en fonction d'une culture : ainsi Dieu, dans la *Légende*, est appelé tout simplement Dieu, Jéhovah, du nom du Dieu de l'Ancien Testament (dans *La Conscience* par exemple), ou Allah (dans *L'An neuf de l'Hégire*). C'est aussi, en désignant les attributs de Dieu, penser son essence ou sa fonction, approcher l'inconnaissable par l'analogie. Ces dénominations ne sont que des approximations lesquelles, par exemple, peuvent mettre en exergue une ou plusieurs qualités de Dieu : le « seul vivant, [le] seul vrai, [le] seul grand » (*Sultan Mourad*, v. 235), ou « Celui qui crée et qui sourit,/ Celui qu'en bégayant nous appelons Esprit,/ Bonté, Force, Équité, Perfection, Sagesse » (*ibid.*, v. 175-177). Ou elles peuvent désigner une totalité mais pour la dire indicible : « l'Être ineffable » (*Le Sacre de la femme*, v. 148), « quelqu'un d'inexprimable » (*Sultan Mourad*, v. 171), « quelqu'un de suprême » (*La Trompette du jugement*, v. 8). Ou elles peuvent invoquer l'effet supposé produit par la divinité : « l'Être effrayant » (*Sultan Mourad*, v. 227). Ou encore indiquer la fonction exercée par Dieu : « le juge » (*Le Parricide*, *La Trompette du jugement*). Toutes ces propositions ne peuvent être que partielles donc toujours insuffisantes. Dieu, dans la parole sacrée comme dans la parole poétique, est un signifié sans signifiant ou, plus exactement, un signifié qui, en s'émiettant en une multitude de signifiants, échappe à la prise. « L'Inconnu sublime » le nomme le Satyre (v. 588) et cette définition, qui relève du négatif, exprime paradoxalement l'essence même de Dieu : l'absolu de l'inconnaissable. Il reste à constater la présence : « Quelqu'un est » (*Le Satyre*, v. 665).

Dieu est un au-delà du langage qui ne se laisse pas enfermer dans un mot ; il peut aussi prendre figure, s'incarner dans une forme qui relève d'une représentation toute humaine mais qui, symboliquement, renvoie à l'essence divine. Dans la *Légende*, une forme privilégiée s'associe à Dieu – le cercle –, et, dans ce cercle se condense la lumière divine. C'est l'œil de *La Conscience*,

6. *Dieu*; *Œuvres complètes*, éd. dir. par Jacques Seebacher et Guy Rosa, *Poésie IV*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1986, p. 701.

« tout grand ouvert dans les ténèbres » (v. 10) ou la « prunelle,/ Formidable » qui « vers [e] la lueur éternelle » dans *Puissance égale bonté* (v. 81-82). Dieu transforme l'araignée d'Iblis en soleil, soleil que l'on pourrait qualifier de spirituel. Dieu est encore une main – une « grande main de lumière baignée » dans *Puissance égale bonté* (v. 77) –, main qui a son pendant dans la « sinistre main » de la justice céleste qui apparaît dans *Sultan Mourad* (v. 214) et *La Trompette du jugement* (v. 169). La figuration met ainsi en évidence, à travers la synecdoque ou la métaphore, quelques attributs divins : perfection, omniprésence, éternité. Dieu s'incarne aussi dans le moissonneur (*Booz endormi*) ou dans cet animal symbolique et biblique qui occupe une place privilégiée dans le bestiaire hugolien : le lion (1453). Mais la figure comme le mot, et pour les mêmes raisons, se révèle déceptive sauf quand elle n'existe que comme promesse et se construit hors-texte : dans *Dieu invisible au philosophe*, l'âne dit – « je le vois » (v. 28) – et le poème se clôt sur cette phrase. Le message de l'âne est limpide : Dieu est une présence et une absence.

Car Dieu est ailleurs et il y a aussi, dans la *Légende*, une sorte de géographie des espaces divins ; cette géographie est une autre façon d'approcher ou de questionner l'essence de Dieu puisqu'elle apparaît comme une mise en image des attributs du divin. Dieu est en haut, « sur le sommet du Sinaï des mondes » (*Sultan Mourad*, v. 166), assigné à résidence dans ce ciel que le poème *Sultan Mourad* met en scène : lieu paradoxal puisqu'il est un non lieu situé dans un hors temps mais qu'il ne peut se définir que par rapport à cet ici-bas dont il se constitue comme l'envers. Un « endroit calme, apaisé, solennel, » (v. 140), un « lieu blanc, chaste » (v. 149), un « lieu d'évidence où l'âme enfin peut voir les causes » (v. 145). Le lieu de la lumière absolue – « Jour qui terrifierait, s'il n'était l'espoir même, » (v. 158) – puisque lieu du sens d'où sa dimension effrayante : « l'endroit sacré [...], l'endroit terrible ; » (v. 139) trouve-t-on dans *Le Parricide*. Lieu qui, à l'image de Dieu, par l'étroite association qu'il construit entre terreur et sacré relève du sublime. Ce qui explique aussi que l'adjectif sublime qualifie le « firmament » (*Les Raisons du Momotombo*, v. 27), les « gouffres » des cieux (*Le Régiment du baron Madruce*, v. 365), le « ciel redoutable » (*Pleine Mer*, v. 149), ou « l'éther » (*Plein Ciel*, v. 229).

Telle est, en définitive, la voie privilégiée que la *Légende* explore : Dieu est construit comme objet sublime. Comme Dieu est pensé comme grandeur infinie, il excède toute représentation : « Mais celui-là, jamais l'homme ne le connaît./ L'humanité suppose, ébauche, essaye, approche ; » (*Le Satyre*, v. 666-667). Comme il peut être conçu par la raison comme totalité en

dehors de toute représentation sensible, mais non pas imaginé, il engendre transport et angoisse : l'« extase » des paradis divins « aujourd'hui serait presque l'effroi » commente le narrateur dans *Le Sacre de la femme* (v. 100). Comme il relève de sujets élevés, il requiert un style noble et énergique. Il y a donc, pour Hugo (comme c'était le cas pour Milton⁷), un sublime de la grandeur divine : Dieu est le terrible, l'aveuglant, l'illimité, l'« abîme » (*passim*). Penser Dieu comme sublime, c'est penser Dieu comme figure du sens, mais figure inaccessible ; c'est donc penser Dieu comme défi, défi à l'imagination et défi poétique puisqu'il s'agit de représenter l'irreprésentable. C'est par là même induire un cheminement de l'écriture. Évoquer Dieu dès le premier poème de la *Légende*, c'est consacrer cet enjeu comme celui du livre entier :

L'aurore apparaissait ; quelle aurore ? Un abîme
D'éblouissement, vaste, insondable, sublime ;
Une ardente lueur de paix et de bonté⁸.

La clé de ce commencement est peut-être dans l'interrogation – « quelle aurore ? » – qui interrompt la narration à peine commencée ; par cette rupture, l'énonciateur met à distance pour lui et pour son lecteur l'objet du récit comme pour en souligner le caractère exceptionnel et en prendre la mesure : effet d'annonce mais aussi prise de risque. Ce qui va être dit excède toute formulation et pourtant cela est dit : la lumière de Dieu, la manifestation tangible du divin, prend forme. Comment ? Selon cette rhétorique qui associe le concret et l'abstrait, multiplie des qualificatifs qui n'ont pas pour fonction de décrire mais de signifier une grandeur absolue, ou, plus exactement, de signifier une réalité positive à partir de termes axés autour du négatif. Cette faculté poétique de rendre présence une absence, de « donne[r] forme à l'informe, [de] formule[r] l'ineffable⁹ », selon les mots de Léon Cellier, se déploie dans toute sa magnificence dans le poème final, *La Trompette du jugement* :

7. Milton, dans *Le Paradis perdu*, associe le sublime de la grandeur divine et le sublime de l'effroi avec Satan ; il reste « le modèle constant du sublime pour tous les romantiques » explique Dominique Peyrache-Leborgne (*La Poétique du sublime*, Champion, 1997, p. 88).

8. *Le Sacre de la femme*, v. 1-3.

9. Léon Cellier, introduction à *La Légende des siècles*, Garnier-Flammarion, 1979, p. 29 ; le critique insiste sur ce pouvoir qu'a Hugo de dire « le vertige devant l'infini stellaire. [...] On admire les essences négatives de Mallarmé, mais Hugo a su donner une expression vertigineuse au négatif ». Ce sublime était aussi à l'horizon des *Contemplations*.

Au fond de l'immanent et de l'illimité,
Parfois, dans les lointains sans nom de l'Invisible,
Quelque chose tremblait de vaguement terrible,
Et brillait et passait, inexprimable éclair¹⁰.

Le début de la *Légende*, réécriture de la Genèse, constitue donc le *Fiat Lux* hugolien, un *Fiat Lux* qui consacre la création comme sublime donc relevant d'une transcendance: l'aurore du monde, c'est l'union de la terre et de l'homme avec Dieu, union manifestée par l'effusion de la lumière. C'est aussi la consécration de la nature comme alphabet divin: « cette nature immaculée/Qui du verbe éternel avait gardé l'accent » (v. 26-27). La fin de la *Légende* se présente, elle, comme l'annonce d'une Apocalypse et se place dans l'ombre de saint Jean. Quelles sont les implications de ce dispositif? Dieu devient le fondement de la mythologie de la *Légende* si l'on comprend mythologie comme l'entend Jean-Pierre Vernant: « un ensemble narratif unifié qui représente, par l'étendue de son champ et par sa cohérence interne, un système de pensée original, aussi complexe et rigoureux à sa façon que peut l'être, dans un registre différent, la construction d'une philosophie¹¹ ».

Hugo, dans la *Légende*, entend en effet raconter « le genre humain, considéré comme un grand individu collectif accomplissant d'époque en époque une série d'actes sur la terre ». La mise en récit de l'Histoire intègre l'événement dans une logique et une continuité. Elle implique une lecture du réel, la construction de relations entre l'homme, la société, l'univers. Le fondement de ces relations constitue un système explicatif ou système de valeurs, autrement dit une vision du monde. Quelle est la place et la fonction de Dieu dans cette construction¹²?

La structure même de la *Légende* place Dieu à l'origine et à la fin. À l'origine des temps, l'univers respire dans la splendeur de Dieu: « L'Être resplendissait, Un dans Tout, Tout dans Un; » (*Le Sacre de la femme*, v. 56). À la fin des temps, la voix de Dieu se fera réentendre: « Le prodigieux bruit de Dieu disant: Enfin! » (*La Trompette du jugement*, v. 90). Entre ces deux moments qui se situent hors du temps, Dieu, dans la durée de l'Histoire humaine, ne manifeste sa présence que par intermittences. La faute, celle de

10. *La Trompette du jugement*, v. 134-137.

11. Jean-Pierre Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, La Découverte, 1974, p. 207.

12. Le Dieu de *La Légende des siècles* ne peut se confondre avec celui trinitaire des théologiens chrétiens: ainsi, le Christ hugolien, comme celui des romantiques, supporte la souffrance humaine; il ne marque pas le début d'une ère nouvelle.

Caïn¹³, a sanctionné la séparation de l'homme et de Dieu. Cette séparation a un nom, le Mal. L'aspiration à supprimer la rupture en a un autre : le Bien. Le Mal se mesure en effet à l'aune du Bien représenté par Dieu. Cela ne signifie pas que le Mal soit seulement l'envers du Bien mais qu'il ne trouve son existence et son dynamisme que par rapport au Bien, de la même façon que le Satan hugolien ne se comprend que par rapport à Dieu. Dans *Le Jour des Rois*, prend place un commentaire qui pourrait s'appliquer à maintes scènes de la *Légende*: « L'homme parfois à Dieu jette d'affreux défis » (v. 251¹⁴).

Cette opposition, fortement dramatisée, constitue le noyau fondateur de la *Légende*; elle propose, en effet, un schéma narratif répétitif : les Méchants contre les Bons, les Puissants contre les Faibles, les légions de Satan contre les soldats de Dieu. Elle offre, en outre, une lecture de l'Histoire dans laquelle les conflits entre les hommes ne sont que la transposition de la lutte entre le Bien et le Mal, Dieu et Satan. À partir de cette structure archétypale (dont la figure des frères ennemis n'est qu'une variante), se constitue une philosophie de l'Histoire qui oscille constamment entre deux voies. La première : l'Histoire se fonde sur la répétition du même récit fondateur. Ainsi, *Le Parricide* raconte le meurtre par Kanut de son père; cette histoire renvoie à une autre histoire, celle de Caïn tuant Abel; les deux histoires, de plus, ont une portée emblématique, ce sont celles de tous les meurtriers : « Caïn tuant Abel est la stupeur de Dieu » (*Ratbert*, v. 874). La seconde : l'Histoire, à partir de cette structure première, est orientée par un devenir que Hugo présente dans sa préface comme « un seul et immense mouvement d'ascension vers la lumière », ou encore comme « le grand fil mystérieux du labyrinthe humain, le Progrès ». C'est, par exemple, le poème *Sultan Mourad* qui pervertit ce que Pierre Laforgue désigne comme « la logique de la fatalité historique qui enchaîne mécaniquement violence-répression-châtiment-etc.¹⁵ » : Mourad sauvé, c'est Satan pardonné. Cette oscillation entre répétition, stagnation, désespoir, et transformation, avancée, espérance, est la figure même du combat entre le Mal et le Bien¹⁶.

13. La faute, pour Hugo, n'est pas liée à l'Éden et au péché originel : dans sa réécriture de la Bible, le poète prend de grandes libertés.

14. Là est une des explications de la référence à Satan pour caractériser les tyrans hugoliens : enfants d'Asturie, Ladislas, Sigismond, Ratbert... Quelque part l'amour a manqué.

15. Pierre Laforgue, *Victor Hugo et la Légende des siècles*, Orléans, Paradigme, 1997, p. 121.

16. Claude Millet explique que « le progrès passe par les gouffres, selon le schéma chrétien de la chute, de l'épreuve et de la rédemption » (*Victor Hugo, La Légende des siècles*, PUF, coll. Études littéraires, 1995, p. 77). Ce schéma, qui est repris « au néo-catholique Ballanche et aux chrétiens sociaux comme Buchez, identifie progrès et rédemption, et fait de l'Histoire une ligne brisée ascendante » (p. 77-78).

Dans cette perspective, Dieu se définit comme le devenir de l'Histoire, englobant les notions de lumière et de progrès. Vers quelle finalité en effet tend l'organisation du livre? vers cette réécriture et réintégration de l'Histoire dans le plan divin que *Plein Ciel* réalise. Le poème dessine, à travers l'ascension du « saint navire » (v. 343) vers la lumière ou vers Dieu, la rédemption de l'Humanité :

Ce navire là-haut conclut le grand hymen.
 Il mêle presque à Dieu l'âme du genre humain.
 Il voit l'insondable, il y touche;
 Il est le vaste élan du progrès vers le ciel;
 Il est l'entrée altière et sainte du réel
 Dans l'antique idéal farouche¹⁷.

Dieu est le principe métaphysique et textuel qui permet au « réel », « dompteur du mal immonde » (*Le Satyre*, v. 643), de renaître.

Dieu inscrit donc l'Histoire dans une perspective eschatologique qui donne aussi son sens au livre. C'est cette perspective qui trace, entre les pointillés que constituent les divers événements ou les différents poèmes, une ligne pleine, cette ligne qui a pour nom philosophie de l'Histoire. Dieu est la référence qui permet à l'Histoire d'échapper à l'absurde. Mais le sens ainsi construit est toujours en question et chaque poème de la *Légende* met à l'épreuve la présence et la fonction de Dieu. Dans chaque texte s'affrontent les deux dynamiques déjà entrevues : d'une part, celle de l'ordre divin ; d'autre part, celle du désordre humain (autre figure du mal). C'est de ce conflit que naît la dynamique de l'Histoire mais aussi sa réécriture, celle qui a pour nom Légende.

Le désordre, dans la *Légende*, c'est tout simplement l'absence de Dieu. Le mendiant, à la fin du *Jour des Rois*, « cri [e] dans l'abîme et dans l'immensité » (v. 311), et l'abîme reste muet. « C'est à se demander s'il est encore un Dieu » (*Ratbert*, v. 1010) dit Fabrice devant Isora assassinée. Mais le désordre le plus scandaleux est sans doute l'inversion du Bien et du Mal ou leur inquiétante rencontre. Le rigoureux partage entre l'ombre et la lumière se défait. Méchants et bons échangent leurs attributs. Ainsi, le tyran hugolien se présente parfois comme un double dénaturé de Dieu. Philippe II possède les attributs de la divinité ; il est le « Tout-Puissant terrestre » (v. 126) ; il a, lui aussi, les « yeux fixes » (v. 154) ; personne ne le regarde en face. Et, au nom

17. *Plein Ciel*, v. 681-686.

de Dieu, il allume des bûchers. Si Philippe II est considéré comme un dieu, Zim-Zizimi se croit Dieu : « Je vis ; je ne suis pas ce qu'on nomme un mortel¹⁸ ; » (v. 101). Il veut être, selon l'expression de Pierre Laforgue, « le dieu de Dieu¹⁹ » :

Quand le moment viendra que je quitte la terre,
Étant le jour, j'irai rentrer dans la lumière ;
Dieu dira : « Du sultan je veux me rapprocher. »²⁰

Comme pendant à ces tyrans dont le nimbe lumineux relève de l'effroi qu'ils suscitent, les chevaliers errants sont des figures de l'ombre, « justes, bons, lugubres, ténébreux » (v. 21), et dont le peuple s'éloigne car eux aussi font peur : « fantômes » (v. 32), « noirs chevaucheurs » (v. 36), ils naissent de la nuit et y retournent. Signe plus inquiétant : la description des « guerriers livides » (v. 459) du château de Corbus, associés au « noir bétail » (v. 450) de Satan, rappelle étrangement celle des paladins. Dans ce même poème, à la question de Ladislas et de Zéno – « Es-tu Satan ? » (v. 978) –, Eviradnus répond : « Je suis plus et moins ». Les paramètres se brouillent, signe du désordre de l'Histoire et interrogation sur les étranges voies de Dieu²¹.

C'est alors qu'intervient le prodige²², autrement dit l'irruption inattendue du sens : manifestation tangible de Dieu sur terre ou reconstruction de l'Histoire par le poète. Quels points communs entre la présence de l'œil dans la tombe (*La Conscience*), la métamorphose de l'araignée en soleil (*Puissance égale bonté*), celle des lions sauvages en bêtes apprivoisées (*Les Lions*), le songe qui annonce à Booz sa paternité (*Booz endormi*), la résurrection de Lazare (*Première rencontre du Christ avec le tombeau*), l'infini pleurant du sang (*Le Parricide*), la montagne rougissant (*Le Jour des Rois*), les actes de justice de Roland et d'Eviradnus, la Nuit emportant Zim-Zizimi ou l'archange étêtant Ratbert ? Chaque fois prend place un événement qui ne relève ni d'un ordre naturel, ni d'une logique réaliste. Cet événement prodigieux rétablit un ordre auparavant perturbé et cet ordre obéit au code de valeurs de l'univers du

18. La même expression se retrouve pour Philippe II : « Il vivait : nul n'osait le regarder » (*La Rose de l'infante*, v. 111).

19. Pierre Laforgue, *Victor Hugo et La Légende des siècles*, op. cit., p. 206.

20. v. 103-105.

21. On peut aussi rappeler que le Dieu dénaturé par l'Église sert de caution au Mal, ce qu'illustre le poème *Ratbert* dont le héros éponyme n'hésite pas à jurer « par Dieu » (v. 906).

22. Voir la définition de Claude Millet : « Le prodige est pour Hugo l'envers naturaliste du miracle : merveille qui ne rompt pas les lois de la Nature, mais au contraire émane de leurs profondeurs inconnues, de l'Immanent. » (op. cit., p. 55).

texte: il manifeste la grandeur de Dieu et la toute-puissance du narrateur. L'organisation de nombreux récits obéit ainsi à une même logique: comment doit être ce monde, ou comment aurait dû se dérouler l'Histoire si Dieu, alias Hugo, repensait et amendait sur le champ les erreurs commises? Le Prodiges – ou le merveilleux hugolien – ouvre l'événement au sens et en permet la lecture; il est donc une correction apportée à la création et à l'Histoire, correction qui ne s'effectue pas toujours dans la même direction mais suit les fluctuations de la réflexion de Hugo sur l'Histoire²³, ce qui explique le caractère très humain car changeant du Dieu de la *Légende*, tantôt terrible, tantôt compatissant. Le face à face entre Dieu et le porc dans *Sultan Mourad* apparaît comme la scène emblématique de cette logique de la copie revisitée: le porc, alias le poète, change l'équilibre des plateaux de la balance et par là l'événement; le tyran « promis aux tourbillons funèbres » (v. 269) rejoint le ciel grâce à un pourceau.

Parce que la *Légende* raconte une Histoire que Dieu cautionne, le livre, comme l'explique Jean Gaudon, entend « annoncer un nouvel évangile, l'évangile des peuples, c'est-à-dire celui de Dieu²⁴ ». Qu'est-ce que cela implique? Que celui qui parle soit reconnu comme le détenteur d'une parole qui vient d'en-haut et donc que son discours se construise comme discours de vérité. En quoi ce dispositif infléchit-il l'écriture de la *Légende*?

Il justifie déjà – et c'est constater une évidence – le choix de l'épopée: pour son contenu – la tentation de la totalité –; pour son dispositif d'énonciation, un narrateur à distance et omniscient. Un hémistiche pourrait résumer l'ambition de la *Légende*: « Un dans Tout; Tout dans Un » (*Le Sacre de la femme*, v. 56). Il s'agit, au niveau du poème comme au niveau du livre, de saisir un ensemble complexe de relations, relations des hommes entre eux, relations des hommes avec le cosmos, relations des hommes avec Dieu. Même si la *Légende* est une épopée fragmentée et fragmentaire, elle se construit comme la sollicitation du Tout ou, du moins, est habitée par le désir d'une totalité, ce qu'exprime Hugo dans sa préface: « exprimer l'humanité dans une espèce d'œuvre cyclique; la peindre successivement et simultanément sous tous ses aspects, histoire, fable, philosophie, religion, science ». la *Légende* a bien l'ambition d'être une Bible, non seulement pour le message que le texte entend délivrer mais aussi pour la posture qu'adopte l'énoncia-

23. Ces fluctuations sont analysées par Pierre Laforgue dans son ouvrage sur *La Légende des siècles*.

24. Jean Gaudon, présentation de *La Légende des siècles*, Garnier, 1974, p. XXIII.

teur. À distance, en effet, des événements dont il parle, susceptible d'englober l'origine et la presque fin des temps. Cette posture du poète épique est bien celle de l'énonciateur des poèmes visionnaires. Hors du temps : le poète, dans la section « Vingtième siècle », se projette dans le futur et évoque alors son présent comme déjà achevé. Hors de l'espace : dans *Pleine Mer*, il domine « l'abîme », autre formulation de l'infini ; dans *Plein Ciel*, il voit « Loin dans les profondeurs, hors des nuits, hors du flot » (v. 1) ; dans *La Trompette du jugement*, le « clairon monstrueux » (v. 1) gît « Hors du monde, au-delà de tout ce qui ressemble/A la forme de quoi que ce soit » (v. 12-13). Mais à ce désert symbolique que représente cette situation hors-lieu et hors-temps appartiennent tous les personnages qui, dans la *Légende*, disent le juste et le droit ; à l'image des chevaliers errants, ils relèvent de cet ailleurs qui caractérise la situation de Dieu dans *Sultan Mourad* : « Au-delà de la vie, et de l'heure, et de l'âge,/ Hors de ce qu'on appelle espace » (v. 142-143).

Le discours de la *Légende*, de plus, parce qu'il est proféré de nulle part, relève de la révélation, de la vérité absolue, celle de Dieu. Cette vérité, comme dans le texte biblique, n'est pas donnée une fois pour toutes ; elle ne cesse de s'élaborer et de se construire. D'où ces quelques grandes caractéristiques des discours de la *Légende*. La première : le discours s'adresse à un double destinataire, les hommes et Dieu. Ce qui explique que Dieu soit si souvent pris à témoin : c'est le cri des victimes de Mourad – « Justice, ô Dieu vivant ! » (*Sultan Mourad*, v. 207). C'est le cri d'indignation d'Eviradnus : « Dieu tout puissant ! quoi, des maîtres du monde,/ C'est ce que, dans la cendre et sous mes pieds, j'ai là ! » (v. 1040-1041). Ou le cri d'horreur du narrateur : « À qui sont les hommes, Dieu vivant ? » (*Zim-Zizimi*, v. 66, p. 270). C'est encore le cri de révolte de Fabrice : « Mon Dieu, pourquoi m'avoir pris cet être si doux ? » (*Ratbert*, v. 1085²⁵), etc. Deuxième caractéristique : la déploration et l'imprécation. « Ô dégradation du spectre et de l'épée ! » (*Eviradnus*, v. 1015) s'exclame Eviradnus ; « – Ô chute ! ignominie ! inexprimable honte ! » (*Le Régiment du baron Madruce*, v. 130) répond en écho l'aigle des Alpes. « Oh ! sois maudit, maudit, maudit, et sois maudit,/ Ratbert, empereur, roi, César, escroc, bandit ! » (*Ratbert*, v. 1049-1050) tonne

25. Charlemagne, déçu du refus de ses barons, s'exclame : « Grand Dieu ! que voulez-vous que je fasse à présent ? » (*Aymerillot*, v. 223). Claude Miller fait remarquer que « le vocable initial hésite entre l'invocation solennelle et le juron familier ». Le nom de Dieu s'introduit, en effet, dans des expressions lexicalisées ; il ne renvoie plus alors à la personne divine et marque le seul besoin d'un interlocuteur : « – Mon pauvre homme ! ah ! mon Dieu ! que va-t-il dire ? » s'écrie Jeannie dans *Les Pauvres Gens* (v. 187), et son mari exprimera plus loin sa perplexité par un « Diable ! diable ! » (v. 234).

Fabrice. Troisième caractéristique: la répétition. Les discours développent quelques grands leitmotivs: nostalgie d'une grandeur perdue; corruption du présent; espoir dans l'avenir (d'où les innombrables parallélismes entre les poèmes). Quatrième caractéristique: le goût de l'assertion générale (maxime et dérivés). Un exemple dans *Le Satyre*: « On mutilé l'effet en mutilant la cause » (v. 712, p. 391). Ou encore: « Un roi c'est de la guerre, un dieu c'est de la nuit » (v. 721). Cinquième caractéristique: la dimension impersonnelle de la première personne. « Je suis l'abîme » dit Eviradnus (v. 996) et Pierre Laforgue parle, à propos de ce vers, d'un *je* « indéfini²⁶ », d'une « identité littérale hors du commun, dépassant le cadre limité du sujet », « conscience souveraine tirant son universalité de Dieu lui-même ».

Enfin, la relation à Dieu commande la logique du discours – comment il se construit – et sa finalité. Comme celui des prophètes, le discours n'a pas pour seul objet d'annoncer un avenir, il inscrit cet avenir en rupture totale avec le présent – d'où son caractère scandaleux ou terrible. C'est l'antithèse, dans *Le Satyre*, entre *Le Sombre* et *L'Étoilé*, ou encore, dans « Vingtième siècle », entre *Pleine Mer* et *Plein Ciel*. Mais c'est aussi, évidemment, le discours fleuve de la *Légende* qui entend se construire comme démenti et renversement du présent de l'Histoire contemporaine. Il s'agit, pour le poète comme pour Eviradnus ou pour le Satyre, d'« atterrer » ou de « stupéfier ». Dans cette perspective, la parole poétique se rêve ou se dit, comme la parole divine, parole performative: faire exister ce qu'elle dit au moment même où elle l'énonce; substituer au futur (temps par excellence de la prophétie, du souhait, ou de la malédiction) le présent (temps de la réalisation). C'est la mort de Ratbert accomplissant le souhait de Fabrice: « Est-ce qu'il n'est pas temps que la foudre se prouve, / Cieux profonds, en broyant ce chien, fils de la louve? » (*Ratbert*, v. 1047-1048). C'est la signification de la métamorphose du Satyre, laquelle réalise ce que le chant annonçait: « Place à Tout! Je suis Pan; Jupiter! à genoux » (*Le Satyre*, v. 726). C'est aussi, dans la juxtaposition de *Pleine Mer* et de *Plein Ciel*, le navire Délivrance effaçant le vaisseau Léviathan. C'est encore cette lecture qu'il n'est peut-être pas illégitime de faire du dernier poème. Cette parole en suspens, ce discours à venir du clairon, n'est-ce pas pour le lecteur, une fois le livre refermé, l'immense fresque qu'il vient de parcourir? Le « secret » que le « clairon [a] l'air de savoir » (*La Trompette du jugement*, v. 58), secret qui, dans la tradition biblique, concerne le dessein du salut que Dieu réalise dans l'histoire humaine, c'est peut-être, tout simple-

26. Pierre Laforgue, *Victor Hugo et La Légende des siècles*, op. cit., p. 241.

ment, le sens que Hugo a donné à la *Légende*, « l'homme montant des ténèbres à l'idéal » : le secret est dans cet univers hors du temps et hors de l'espace, l'univers du texte.

Il n'est guère original de conclure que le poète et Dieu ont bien des points communs ou, plus exactement, que le poète construit Dieu dans la *Légende* comme le garant de son texte ; c'est être à la fois juge et partie. On pourrait donc avancer que Dieu est la figuration de l'ambition du narrateur. Ambition poétique, d'une part : Dieu est la représentation symbolique de l'horizon sublime vers lequel tend la poésie. Ambition philosophique d'autre part : Dieu cautionne une vision du monde et un système de valeurs. Ambition politique enfin : si Dieu est totalement investi dans le texte, il est l'allié de Victor Hugo contre Napoléon III, ultime combat du Bien et du Mal, ou de Dieu et de Satan.

Ce Dieu est finalement très humain. Sans doute est-ce la raison pour laquelle il est possible de le saisir, personnage de fable (*Puissance égale bonté*), personnage fabuleux (*Sultan Mourad*), acteur ou actant du poème ; bien éloigné du Dieu de *Dieu* défini par Pierre Laforgue comme « un lui, irréductible à toute écriture²⁷ ».

27. *Ibid.*, p. 38.

Hugo et Michelet entre 1853 et 1859, ou révolution et histoire

Hugo et Michelet : c'est un considérable travail de recherche, où une bonne partie de la signification du XIX^e siècle est engagée, et qu'il n'est évidemment pas possible de traiter dans le cadre très restreint d'une communication. Nous nous proposons donc uniquement de disposer quelques jalons, afin de montrer comment l'un et l'autre ont pensé leur rapport à l'histoire en ce mitan du XIX^e siècle. Il s'agira en l'occurrence de dégager des convergences idéologiques entre eux, étant bien entendu qu'il est hors de question de chercher des influences de l'un sur l'autre : sans doute y en a-t-il, mais ce n'est pas notre propos, et cela de toute façon ne présente guère d'intérêt ; il s'agira plus profondément d'examiner comment ils ont été amenés tous deux à inventer un nouveau mode de textualisation de l'histoire en ces tristes années du Second Empire. Dans le contexte bien précis de ce colloque, ce que nous avons en vue est prioritairement d'éclairer le texte de Hugo par celui de Michelet, celui-ci projetant un éclairage sur celui-là et aidant puissamment à sa compréhension.

Nous commencerons par examiner leur situation en ces années 1850-1860. Tous deux sont des exilés, Hugo dans les îles anglo-normandes, proscrit, Michelet dans un exil intérieur, destitué de sa chaire de professeur au Collège de France et de son poste de directeur des Archives nationales, parce qu'il n'a pas prêté serment à Louis Bonaparte. Une même conviction les anime, que ce pouvoir est foncièrement mauvais et que l'histoire depuis le Deux-Décembre s'est mise à régresser ; aussi chacun s'efforce-t-il d'arracher la France à cette régression historique. Ils adoptent donc une commune attitude de refus, qui se caractérise par la dénonciation du nouveau régime. Cette dénonciation emprunte, selon des modalités différentes, ce n'est pas étonnant, la même voie, celle de l'histoire. C'est ainsi que Hugo écrit l'*Histoire d'un crime*, *Napoléon-le-Petit* et *Châtiments* et que Michelet achève l'*Histoire de la Révolution*. Précisons qu'il n'est bien sûr pas possible pour

toutes sortes de raisons de les mettre sur le même plan : l'*Histoire de la Révolution* a été entreprise en 1846 et *Châtiments* en 1852, Michelet n'use pas de l'histoire de manière satirique, etc. Mais il n'empêche qu'une commune pensée anime les deux écrivains, à savoir que la catastrophe de 1851 est une remise en cause de l'économie historique et philosophique du monde et qu'à ce bouleversement ils sont sommés de porter remède.

Les choses en ce domaine se révèlent plus faciles pour Hugo : tout à sa fureur et à son indignation il écrit *Châtiments* et les autres textes de cette période pour ainsi dire à chaud et peut directement porter ses coups ; Michelet, au contraire, est engagé dans une œuvre, l'*Histoire de la Révolution*, dont la conception est bien antérieure au coup d'État, et dont plusieurs volumes ont déjà paru, et qui ne se prête pas à une dénonciation du Second Empire, il est en quelque sorte tenu par ce qu'il a déjà écrit de cet ouvrage et par son objet même d'écriture : imagine-t-on qu'il transforme sa narration des événements révolutionnaires de 1789-1794 en une satire ? ce serait absurde. Cela permet de comprendre la situation de Hugo à l'égard de Badinguet, il se retrouve décalé par rapport à Michelet. Décalé par rapport à quoi ? non pas par rapport à la condamnation du Second Empire, mais par rapport à la nouvelle appréhension de l'histoire que le Second Empire oblige à faire. Certes Hugo dans *Châtiments* propose une vision de l'histoire humaine, allant de la nuit du Deux-Décembre (*Nox*) à la lumière des temps futurs (*Lux*) et se centrant sur le personnage de Caïn (*Sacer esto*), mais cette vision n'est guère qu'une représentation structurellement rudimentaire, c'est le moins qu'on puisse dire, et qui n'envisage pas l'historicité elle-même de l'histoire qu'elle implique. Pas véritablement de réflexion, dans tous les sens du terme, sur l'essence de l'histoire, ce que nous appelons historicité. À quoi s'ajoute que Hugo ne reposera pas la question historique avant 1857 ; entre-temps, c'est à essayer de percer le mystère de l'Être qu'il se sera employé, en écrivant le livre spirite *Au bord de l'infini des Contemplations*, ainsi qu'une partie de *La Fin de Satan et Dieu*. Ce n'est qu'à partir de l'automne de 1857 que la pensée de l'histoire l'occupera totalement, comme si à l'énigme de Dieu s'était substituée l'énigme de la révolution.

Michelet, de son côté, juste après l'achèvement de l'*Histoire de la Révolution*, connaît en 1854 une crise d'une ampleur exactement comparable à celle que vit cette même année Hugo à Jersey. C'est une crise existentielle très profonde et complexe qui prend de multiples aspects ; nous n'envisageons que l'un d'entre eux : la relation à l'histoire que Michelet se voit contraint de complètement repenser. Nécessité aussi bien philosophique et

historique que politique et idéologique. L'histoire telle qu'il l'écrivait est dans une impasse, elle est en panne. La faute en est au Deux-Décembre qui a ruiné toute possibilité de croire dans une histoire en progrès ; la faute en est aussi, et ceci est lié à cela, à l'achèvement de l'*Histoire de la Révolution*. Cet achèvement signifie qu'il n'y a plus de révolution à attendre, à désirer, à écrire, cet achèvement signifie que la révolution est désormais du passé. Surtout en elle-même cette révolution, dont l'écriture a été entreprise avant 1848 et qui se termine après 1851, se termine mal. La dernière page tout spécialement est désolante, elle dit que rien finalement n'est advenu, qu'il y a toujours des maîtres, et que donc les promesses du beau mois de juillet 1789 et du beau mois de juillet 1790 n'ont pas été tenues, ou que du moins elles ne se sont pas réalisées. Le constat de ce qui semble bien un échec historique est d'autant plus douloureux qu'il se produit en 1853, alors que le Second Empire vient de s'imposer comme on sait : l'histoire comme pratique ne pourra pas sauver l'histoire comme écriture. L'horizon a tout l'air d'être bouché.

Dans ce contexte Michelet entreprend à partir de 1855 une véritable refondation de l'histoire. Pour cela il se place sur deux plans à la fois, le plan de l'histoire humaine et le plan de l'histoire naturelle. Sur le plan de l'histoire humaine : il reprend l'*Histoire de France*, qui est en suspens depuis 1845, interrompue à la fin du récit du règne de Louis XI, et travaille à mener à bien la narration de l'« espace intermédiaire » – c'est son expression – qui s'étend entre la mort de Louis XI et la fin du règne de Louis XVI. Ce grand chantier sera terminé en 1866-1867, lorsque paraîtront les volumes *Louis XV* et *Louis XVI*, et l'*Histoire de France* elle-même sera achevée en 1869, lorsqu'une préface générale couronnera l'ensemble de manière somptueuse. Parallèlement, il se met à écrire des livres d'histoire naturelle : *L'Oiseau* (1856), *L'Insecte* (1857), *La Mer* (1861), *La Montagne* (1868)¹. À ces livres doivent être rattachés également les deux livres de morale *L'Amour* (1858) et *La Femme* (1859). De la sorte, en l'espace d'une douzaine d'années se dessinent deux histoires parallèles, l'histoire humaine et l'histoire naturelle. Elles ne se contredisent pas entre elles, mais s'éprouvent l'une l'autre, en désignant les limites respectives qui sont les leurs. La relation qu'elles entretiennent ensemble est d'interdépendance. Ainsi les ouvrages d'histoire naturelle s'écrivent dans le creux de l'histoire humaine, à la fois en deçà et au-delà de celle-ci, ils lui offrent une ouverture qui lui serait autrement étrangère, ouverture

1. Sur ces quatre livres d'histoire naturelle, nous nous permettons de renvoyer aux quatre études que nous leur avons consacrées dans *Romanticoco. Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. L'Imaginaire du texte, 2001.

sur l'utopie idéale des républiques animales dans *L'Oiseau* et dans *L'Insecte*. Et d'un autre côté, la référence constante dans ces livres d'histoire naturelle à l'histoire humaine leur donne toute sa signification historique, politique et idéologique. On pensera par exemple au livre de 1868, *La Montagne*, qui dès le titre renvoie à la montagne des années 1793-1794 et donne à lire une vaste réflexion symbolique sur la révolution.

L'histoire naturelle elle-même chez Michelet se présente comme une autre histoire et une histoire autre. Elle est, explique Michelet, dans l'introduction de *L'Oiseau*, un *alibi* à l'histoire humaine², un ailleurs, à la fois proche et lointain, où se reformulent les questions qui autrement ne trouveraient pas de résolutions. Avec elle c'est tout le champ de l'histoire qui est modifié. Modification thématique et poétique. Thématiquement, les objets de l'histoire changent. Ce qui n'avait pas droit de cité dans l'histoire humaine occupe désormais le discours historien, principalement la femme, la nature et les animaux. Parlant dans *L'Oiseau* du nid, il écrit ces lignes qui peuvent s'appliquer sans peine à ces nouveaux objets d'histoire : « Ce sont choses d'un monde à part. Faut-il dire au-dessus, au-dessous des œuvres humaines ? Ni l'une ni l'autre ; mais différentes essentiellement, et dont les rapports ne sont guère qu'extérieurs³ ». La redéfinition thématique du champ historique s'accompagne elle-même d'une redéfinition de la poétique de l'histoire. L'histoire encore naguère s'énonçait du point de vue d'un sujet masculin et elle était quant à elle une pratique de la masculinité⁴ ; maintenant, au contraire, il se produit comme une conversion au féminin selon laquelle le masculin s'altère et se perd, absorbé dans une autre historicité. Le rapprochement ici s'impose avec Hugo, plaçant la première série de *La Légende des siècles* sous le regard d'Ève, et par là inventant une histoire au féminin, tendre et généreuse, qui conteste la masculinité sanglante et violente de l'ancienne histoire.

2. Sur cette notion essentielle d'*alibi* voir les travaux de L. Orr, en particulier à ses articles « Séjour dans les profondeurs » (*L'Arc*, n°52, 1973) et « L'éternel entracte : le temps de l'histoire naturelle » (*RHLLF*, septembre-octobre 1974). Sur le rapport entre histoire et histoire naturelle, on lira l'aperçu rapide, mais dense et stimulant, de Jacques Seebacher, « Michelet, l'histoire naturelle et la nature de l'histoire », dans *Manuel d'Histoire littéraire de la France*, t. V, Éditions sociales, 1977, p. 103-110.

3. Michelet, *L'Oiseau ; Œuvres complètes*, publiées sous la direction de Paul Viallaneix, Flammarion, t. XVII, p. 141.

4. Là-dessus voir les analyses de Roland Barthes dans son *Michelet*, Le Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1954, p. 49 *sqq.*

Encore n'est-ce là qu'un des aspects de la réorientation historique autant qu'historienne que Michelet et Hugo font subir à leur propre pensée. Dans l'ensemble c'est toute leur conception de l'histoire comme mode d'être de la réalité qu'ils soumettent à une réorientation fondamentale. L'enjeu d'une pareille réorientation est politique. Il s'agit pour eux d'élaborer grâce à l'histoire un rapport au monde qui ne soit pas démenti par la réalité. Cette réalité, celle du Second Empire, est ignoble, et plus encore elle est scandaleuse, parce qu'elle implique que l'histoire pourrait ne pas être en progrès. En particulier le scandale du Second Empire risque de compromettre en profondeur les acquis historiques de la Révolution française. Celle-ci constitue le nœud névralgique de la pensée de l'histoire pour Hugo et Michelet, et tous leurs efforts consistent contradictoirement à lui restituer sa place sur la courbe de l'histoire, mais de telle manière qu'elle ne soit pas condamnée à l'insignifiance historique par le Second Empire. C'est pourquoi il faut qu'elle soit tout ensemble présente et absente, ou plutôt présente sur une courbe historique, qui ne soit pas pour autant la courbe de l'histoire que le XIX^e siècle dessine dans la réalité. Problème insoluble, mais auquel pourtant ils ont apporté chacun une solution. Cette solution dans les deux cas est passée par une double réappréciation de l'histoire et de la révolution. Nous les abordons successivement.

Inventer une autre histoire, et qui soit quand même l'histoire, c'est une gageure, mais Michelet et Hugo l'ont tentée. Cette autre histoire, chez l'un c'est la légende, et chez l'autre c'est l'*alibi*. Légende et *alibi* sont en fait des modalités de cette autre histoire, les inflexions plus exactement que l'histoire connaît quand elle fait l'expérience de l'autre. Qu'est-ce que la légende, sinon une histoire qui ne participe pas de la même historicité que l'histoire dont la chronologie est la loi; et qu'est-ce que l'*alibi*, sinon un domaine que l'histoire d'ordinaire ne visite pas, mais qui absorbe, déborde cette dernière. Or la légende et l'*alibi* donnent le sens; c'est en fonction d'eux que l'histoire signifie. Avec la légende un en deçà de l'histoire se découvre, que caractérisent l'héroïsme et la positivité primitives, et qui échappe à la dégradation historique, du fait que son historicité ignore les ruptures traumatisantes de l'événementiel et les solutions de continuité qui s'y attachent. Pareillement, l'*alibi* s'établit dans une espèce de hors des temps, où la temporalité naturelle se substitue à l'historicité humaine. Dans les deux cas l'histoire historique, si l'on peut dire, est mise en congé, à moins qu'elle ne soit en elle-même qu'un aspect particulier de cette autre histoire qui se met en place dans l'ailleurs de la légende ou de l'*alibi*. Et c'est dans cet ailleurs que se recompose la réfé-

rence révolutionnaire. Mais peut-être vaudrait-il mieux parler de présence de la révolution, étant donné que ce mot de révolution renvoie aussi bien à la révolution qui a eu historiquement lieu en France qu'à une révolution qui n'est pas advenue et qui n'est un événement qu'en projet, celle-là prenant place sur la courbe de l'histoire et celle-ci n'existant que sur la courbe d'une histoire encore virtuelle, à l'état de possible.

Michelet et Hugo en face de la révolution ont d'abord rencontré la même difficulté: l'inscrire dans leur écriture de l'histoire. Cette difficulté singulièrement a pris les mêmes allures paradoxales. L'un et l'autre, en effet, ayant écrit chacun une œuvre entière consacrée à la Révolution, l'*Histoire de la Révolution* pour Michelet, et le poème *La Révolution* avec ses satellites (*Le Verso de la page*, *La Pitié suprême*) pour Hugo, n'ont pu par la suite intégrer cette œuvre aux développements historiques que prenait leur réflexion. Hugo a purement et simplement éliminé de la première série de *La Légende des siècles* la présence de la révolution, à l'exception de quelques traces résiduelles, et plus particulièrement a élaboré l'ouvrage de 1859 contre le poème de 1857; Michelet, de son côté, a pareillement dû reprendre son *Histoire de France* interrompue en ayant derrière lui l'*Histoire de la Révolution*, sans l'espoir que l'événement qu'il avait naguère célébré éclaire le reste de son entreprise⁵. Or ni l'*Histoire de France* ni *La Légende des siècles* ne se peuvent passer de la Révolution, puisque c'est elle qui donne son sens, à la fois sa signification et sa direction, à ces deux ouvrages. Apparemment il n'y a aucune issue. Pourtant Michelet et Hugo parviennent l'un et l'autre à en trouver une, et qui se trouve être la même. Cette issue consiste à réintroduire la Révolution, mais une autre révolution dans le discours de l'histoire. Cette autre révolution, c'est la Renaissance. La Renaissance dans l'histoire de l'humanité est pour Michelet comme pour Hugo une rupture, et plus précisément un moment de refondation. Pour tous deux l'histoire qui semblait en panne se remet en marche. La question que se posait Michelet dans l'introduction du volume consacré à la Renaissance: « Comment la chaîne des temps allait-elle continuer? La course éternelle du monde, où, comme aux fêtes d'Athènes, "tous se passent le flambeau de vie" (*Et quasi currentes vitai lampada tradunt*),

5. Bien des années plus tard, lorsque sera achevée l'*Histoire de France*, Michelet tentera bien de lui donner une ouverture sur la Révolution, en écrivant l'*Histoire du XIX^e siècle*, dont la première partie est consacrée à la période allant de 1794 à 1799, mais c'est alors la fin désolante de la Révolution dont il fera le récit, la mort de la Montagne, et à sa suite l'instauration du régime despotique de Napoléon I^{er} auquel Napoléon III donnera le prolongement ignoble que l'on sait.

n'était-elle pas finie⁶? », cette question, la Renaissance y apporte la réponse. C'est qu'au XVI^e siècle l'homme devient véritablement homme, il devient à lui-même « son propre Prométhée⁷ ». Ce Prométhée chez Michelet est Michel-Ange, par exemple, chez Hugo, c'est le Satyre. La parenté des pensées entre les deux est ici très visible. Nous nous contenterons de citer un passage suggestif de l'Introduction de *Renaissance*:

Telle est la Renaissance. Elle se cherche à tâtons, elle ne se sait pas, ne se tient pas encore. Elle marche à la nature, s'y assimile lentement. La nymphe, en Daphné, devient arbre. Et ici, de l'arbre gothique, la nymphe sort, au contraire, plante et femme, animale, humaine, tout ensemble; elle est l'efflorescence confuse, pénible de la vie. C'est l'enfant de Léda qui brise sa coquille, et dont l'incertain mouvement, l'œil oblique, peu humain encore, accuse la bizarre origine. Léda en tient aussi; son cygne s'humanise; elle, par le regard et l'étrange sourire, elle est cygne et s'animalise. Telle est la profonde peinture de Vinci, qui vit le premier la grande pensée moderne: l'universelle parenté de la Nature.

Mais ces côtés hardis, trop précoces de la Renaissance, l'étonnent et l'effrayent. Elle est tentée de reculer. À l'entrée d'un monde infini de formes, d'idées, de passions, qu'elle avait si peu soupçonnées, elle a l'hésitation du voyageur à la lisière des forêts vierges d'Amérique, de ce prodigieux enlacement d'arbres et de lianes, de mille et mille plantes bizarres, habitées et bruyantes d'animaux imprévus... Retournera-t-elle au désert, à ses mille ans d'aridités.

Non, va, marche, sois confiante, entre sans t'effrayer: *Un monde d'humanité commence, de sympathie universelle*. L'homme est enfin le frère du monde. Ce qu'on a dit d'un précurseur de l'art: « Il y mit *la bonté* », on le dira du temps nouveau: il mit en nous *plus de bonté*...⁸

Admirable page, qui supporte la comparaison sans peine avec maints développements du *Satyre*. Dans les deux textes est chantée la réinvention du monde, la réinvention de la nature, réinvention qui se produit à la fois sous le regard de l'homme et en ayant l'homme pour objet.

6. Michelet, *Renaissance; Œuvres complètes*, éd. cit., t. VII, p. 68. – À noter que la référence au *De natura rerum* de Lucrèce (II, 79) se trouve également dans la préface de la première série de *La Légende des siècles*.

7. Michelet, Préface de l'*Histoire de France* (1869); *Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, p. 13. Cette formule se rencontre plusieurs fois chez Michelet, et très tôt, dès l'*Introduction à l'histoire universelle* en 1831 (t. III, p. 627).

8. Michelet, *Renaissance; Œuvres complètes*, éd. cit., t. VII, p. 252-253.

Dans ces deux textes de Hugo et de Michelet, c'est au bout du compte à une redéfinition de l'histoire que l'on assiste. La Renaissance, telle qu'ils l'envisagent tous deux est bien un moment de l'histoire, mais c'est aussi, bien plus profondément, le moment où l'histoire se transcende sur le mode du mythe, où elle connaît un dépassement dans le mythe et par le mythe qui l'arrache à l'historicité navrante dont l'ancienne histoire procédait et qui condamnait cette dernière à la dégénérescence ou à la régression. Installer, au contraire, le mythe au cœur de l'histoire, c'est ouvrir celle-ci à son ailleurs transhistorique et faire que le réel se substitue à la réalité. Cette distinction entre réel et réalité est essentielle et permet de comprendre tout ce qui change chez Hugo et Michelet en ces années-là. Ce qui change, c'est que la réalité, toujours présente, ne cesse d'être doublée, presque au sens couturier du terme, par ce qui la dépasse, et que nous appelons le réel. Hugo emploie le mot dans *Le Satyre*, quant à Michelet, c'est celui d'*alibi* auquel il recourt, pour désigner l'espace phénoménologique où la réalité et son autre, le possible, se rencontrent et s'éprouvent mutuellement. Une telle mutation a un double effet : d'une part, elle permet philosophiquement de préserver l'avenir et de ne pas se condamner au désespoir du présent ; d'autre part, elle contribue politiquement, en pointant l'au-delà du présent, à dénoncer le présent comme contre-vérité. Et dans les deux cas c'est l'histoire qui est chargée de recomposer l'ordre des choses.

Il faudrait poursuivre bien au-delà de 1859 le parallèle entre Michelet et Hugo. On verrait qu'en 1864 Michelet publie sa *Légende des siècles* à lui, *La Bible de l'Humanité*, que *Mes Fils* a pour pendant *Nos Fils* et qu'ensemble, sous le coup de la catastrophe de 1870-1871, ils se tournent vers le siècle en son origine, en écrivant l'un *Quatrevingt-Treize*, l'autre l'*Histoire du XIX^e siècle*. Il faudrait aussi envisager la mutation de l'imaginaire qu'induit la refondation de l'histoire qu'ils entreprennent au milieu des années 1850, et qui amène un bouleversement de toutes leurs catégories de pensée. Reste le plus important à nos yeux, le désir de « fai[re] la preuve de la révolution », selon une formule de Hugo. En faire la preuve, c'est-à-dire montrer qu'elle est le principe d'organisation de l'histoire, ce principe fût-il en défaut. Le résultat en fin de course, c'est la promotion de la chimère comme lieu et objet de l'écriture, une histoire chimérique qui s'instaure contre la réalité au nom du réel, et qui travaille à mettre au jour un monde accordé à cette chimère.

« Victor Hugo est un poète primitif »
La Légende des siècles lue par Barbey d'Aurevilly

Hugo vaut la peine qu'on parle de lui au long
et à son aise¹.

La Légende des siècles a décidément un meilleur
air de livre que les *Contemplations*, sauf encore
quelques petites folies modernes².

Depuis Barthes, il est devenu courant, et même quasi obligatoire, de rappeler *d'où parle* l'auteur avant de lire un texte. Dans sa présentation de l'article de Barbey d'Aurevilly sur *La Légende des siècles*, Claude Millet sacrifie à cet usage en soulignant bien tout ce qui oppose idéologiquement l'auteur des *Diaboliques* (catholique de droite) à celui des *Misérables* (panthéiste de gauche³). Et sa remarque semble amplement justifiée : dans l'article, Barbey affiche sans complexe ses convictions réactionnaires (« nous autres chrétiens, gens du passé ») et insulte violemment ses adversaires (ceux qu'il appelle les « gaupes humanitaires »). Quant à l'œuvre, il la scinde en deux, n'en retenant que ce qui se rapporte à ses idées (les épopées moyenâgeuses habitées par la foi primitive), et négligeant superbement tous les poèmes « visionnaires », tels *Plein Ciel* ou *Pleine Mer*. Faut-il en conclure que cette critique est dictée par des motifs exclusivement idéologiques, qu'elle n'a en définitive d'intérêt que *négativement*, c'est-à-dire par ce qu'elle nous fait comprendre de « ce que le poète n'a pas voulu faire⁴ » ? Nous soutiendrons la thèse inverse : à savoir

1. Barbey d'Aurevilly, « *Les Misérables* ("Marius") », *Le Pays*, 26 septembre 1862 ; recueilli dans *Victor Hugo*, Crès, 1922, p. 60.

2. Lettre de Baudelaire à Poulet-Malassis, 1^{er} octobre 1859.

3. Claude Millet, qui intitule cette présentation sans titre à l'origine, « Barbey d'Aurevilly : Victor Hugo, "poète de l'an 1000" », précise : « Barbey d'Aurevilly, que tout idéologiquement oppose à Victor Hugo [...] » (*La Légende des siècles. Première série. Histoire. – Les Petites Épopées*, éd. Claude Millet, Le Livre de Poche, 2000, p. 524).

4. « [...] les éloges et les conseils que Barbey prodiguent à Hugo font assez bien comprendre ce que le poète n'a pas voulu faire. » (*Ibid.*)

que, si l'auteur ne fait effectivement pas mystère de ses positions politique, religieuse et philosophique, sa critique n'en est pas moins fondée sur une argumentation littéraire. Ce que nous voudrions montrer c'est que l'idéologie de Barbey, loin de l'aveugler, lui permet au contraire d'accéder à une compréhension intime de *La Légende des siècles*, et qu'en dépit de sa partialité apparente, ou plutôt à cause d'elle, sa critique est l'une des plus pénétrantes qui soit sur l'œuvre et sur l'auteur.

Préalable pour préalable, il n'est peut-être pas inutile de rappeler quelques circonstances entourant la conception de cet article. La première d'entre elles touche à sa date de publication : le texte de Barbey d'Aurevilly paraît le mardi 29 novembre dans *Le Pays, Journal de l'Empire*⁵, soit plus de deux mois après *La Légende des siècles*⁶. Ce décalage explique la première phrase de l'article (« Je viens tard à cette *Légende des siècles* ») mais il marque surtout tout ce qui sépare déjà Barbey des autres critiques. À la différence de ceux qui se sont jetés sur *La Légende des siècles* pour en rendre compte à chaud (le plus souvent pour tresser des couronnes à son auteur), Barbey s'est « à dessein » donné le temps de la lire : « Il a lu et relu toute cette poésie⁷ ». Cette relecture scrupuleuse apparaît d'autant plus surprenante de la part d'un homme dont on pouvait penser qu'il exécuterait sans autre forme

5. Le texte intégral de l'article de Barbey est réédité dans le présent volume, ci-dessous p. 259-266. Il avait été recueilli dans le recueil *Les Œuvres et les hommes*, Amyot, 1862. Il figure également dans un recueil complet d'articles consacrés à Victor Hugo publié en 1922 sous le titre *Victor Hugo*, aux Éditions Crès. Jacques Petit, dans sa précieuse anthologie critique (Barbey d'Aurevilly, *Le XIX^e siècle. Des œuvres et des hommes*, Mercure de France, 1966) tronque malheureusement la partie centrale (et essentielle) du texte. Claude Millet, quant à elle, ampute dans son édition le début et la fin du texte (coupure des deux premières parties et de la dernière). Le texte est absent du recueil d'articles critiques rassemblés et présentés par Michel Lécureur (Jules Barbey d'Aurevilly, *De Balzac à Zola. Critiques et polémiques*, Les Belles Lettres, 1999, p. 89-108).

Le texte du recueil de 1862 ne comporte que trois variantes par rapport au texte de 1859 : a) première phrase de l'article : « Je viens tard à cette *Légende des siècles* et c'est à dessein. » (au lieu de : « Je suis venu tard à *La Légende des siècles*, et c'était à dessein. ») ; b) dans le deuxième paragraphe : « M. Victor Hugo a été loué comme en France... » (au lieu de : M. Victor Hugo a été loué pour ce dernier volume comme en France... ») ; c) dernière phrase de l'article : « À Dieu ne plaise cependant ! » (phrase supprimée dans la version en recueil).

6. *La Légende* sort de presse le 26 septembre 1859. Barbey aurait même pu prendre connaissance le 1^{er} septembre 1859 de deux poèmes du livre (*Le Mariage de Roland* et *Le Sacre de la femme*), parus, sans l'accord de l'auteur, dans *La Revue des deux mondes*.

7. Ci-dessous, p. 259.

de procès celui dont les opinions sont si contraires aux siennes, que Barbey avait déjà exprimé un avis définitif sur Hugo dans un précédent article consacré aux *Contemplations*: « À dater des *Contemplations*, écrivait alors Barbey en 1856, M. Hugo n'existe plus. On doit en parler comme d'un homme mort⁸. » Ayant dressé un tel constat, il paraissait peu plausible que Barbey revînt sur son jugement. C'est pourtant ce qu'il fait trois ans plus tard en consacrant un article à Victor Hugo, et qui plus est, un article nettement élogieux⁹. Outre qu'il est une marque certaine de son indépendance critique, ce revirement prouve que Barbey n'est pas doué d'un esprit si partisan qu'il l'empêche de reconnaître le génie là où il est: « Nous avons trouvé un poète que nous n'attendions guère, un poète vivant quand nous pensions trouver un poète mort! [...] le poète expirant dans *Les Contemplations* ressuscite aujourd'hui dans la *Légende*¹⁰. »

Ce sont essentiellement des motifs littéraires qui conduisent Barbey à constater la résurrection de Hugo. Un autre motif s'y joint toutefois qu'il vaut la peine de souligner pour bien comprendre la posture critique de Barbey. Pour justifier le temps de réflexion qu'il s'est imposé, Barbey invoque en effet la production critique qui a suivi la publication de la *Légende*. Or, cette critique, que Barbey affirme avoir « écoutée » pendant deux mois, pêche à ses yeux sur un point: elle est empreinte d'une révérence aveugle à l'égard de l'auteur, qui l'empêche de porter un regard libre sur l'œuvre. Littéralement paralysée par la stature du poète qu'elle a à juger, cette critique se montre incapable, même quand elle s'autorise une égratignure, de la faire sans « trembler ». À cette critique complaisante par lâcheté et fautive par indulgence, Barbey oppose la « Critique vraie », irrespectueuse de la réputation de l'auteur, mais juste envers l'œuvre: « La Critique vraie, c'est la justice, et la justice se compose également de sévérité dans la sympathie et de sympathie dans la sévérité¹¹. » Cette phrase pourrait passer pour une formule facile, mais elle trouve une application fidèle dans l'article de 1859, où Barbey, à l'inverse des « Mameloucks¹² » jugeant l'œuvre à l'aune de la réputation du poète, juge l'homme en se fondant sur la

8. « *Les Contemplations* », *Le XIX^e siècle*, éd. cit., t. I, p. 163.

9. L'amputation de l'article dans l'édition de Claude Millet a notamment pour effet fâcheux de modifier l'impression positive qui se dégage de l'ensemble, l'essentiel des réserves ou critiques se concentrant dans les parties centrales. Dans son *Barbey d'Aurevilly critique*, Jacques Petit considère également que « cet article est favorable au poète » (*op. cit.*, Les Belles Lettres, 1963, p. 152).

10. Ci-dessous, p. 260.

11. Ci-dessous, p. 259.

12. Voir l'article de Barbey « Les Mameloucks de M. Victor Hugo », *Le Pays*, 30 juillet 1862; recueilli dans *Le XIX^e siècle*, *op. cit.*, t. I, p. 333-337.

seule lecture de l'œuvre, n'hésitant pas, si nécessaire, à réviser son propre jugement. C'est ainsi que, sans s'interdire quelques traits d'une grande « sévérité », Barbey multiplie les signes de sympathie à l'égard de Hugo et de sa poésie. En dépit de son dégoût pour les idées hugoliennes, Barbey, qui au fond est moins prêtre que poète, sait reconnaître en Hugo le poète véritable: « malgré les taches qui déparent encore à nos yeux le meilleur de ses livres, Victor Hugo est un grand poète¹³ ». Il trouve pour décrire la puissance et l'originalité de son art des formules que Gautier lui-même, hugolâtre sincère et subtil, n'a jamais trouvées: « Ce génie, écrit Barbey, a des simplicités d'eau pure dans une jatte de bois quand il est dans sa veine¹⁴. » Aussi grand que Dante¹⁵ et plus fort que Goethe¹⁶, « il est peut-être le seul qui puisse aujourd'hui nous donner [...] le pur chef-d'œuvre qui est le dernier mot d'un homme ou d'un siècle¹⁷ ».

Il faut s'en convaincre, Barbey, par delà les clivages politiques et philosophiques, a profondément admiré et aimé Hugo. En douterait-on qu'il suffirait de relire tous les articles¹⁸ où il s'est attaché à « examin[er], analys[er], jaug[er], jug[er], caractéris[er] tous les livres qui, depuis *Les Contemplations*, ont paru de cet infatigable travailleur de la mer... littéraire¹⁹ ». Dans cette très nombreuse série d'articles, qui par son nombre même atteste de l'intérêt persistant de Barbey pour Hugo, il y a bien sûr des attaques terribles, comme celles contre *Les Misérables*²⁰, mais il y a aussi des pages d'éloges vibrants comme l'article sur les *Chansons des rues et des bois* qui se termine par cette phrase: « c'est un ravissement perpétuel²¹ ». En fait, Barbey a aussi peu caché

13. Ci-dessous, p. 265.

14. Entre autres éloges on lira encore que « certains poèmes » sont des « beautés de premier ordre », que plusieurs scènes sont « d'une majestueuse simplicité et de l'expression la plus naïvement idéale », que nombre de poèmes sont des « chefs-d'œuvre », etc.

15. « [...] cette *Légende des siècles*, qui a la prétention d'être *La Divine Comédie* de l'humanité » (ci-dessous, p. 261).

16. « [...] l'auteur se fait oriental avec une ampleur qui maigrit terriblement le grand Goethe et réduit les poésies du *Divan* à un petit écrin d'anneaux [...] » (ci-dessous, p. 264).

17. Ci-dessous, p. 266.

18. Seize articles.

19. « *Quatrevingt-Treize* », *Le Constitutionnel*, 9 mars 1874; recueilli dans *Le XIX^e siècle*, op. cit., t. II, p. 231.

20. « *Les Misérables* » (1^{er} article), *Le Pays*, 19 avril 1862; « Cosette », *Le Pays*, 28 mai 1862; « Marius », *Le Pays*, 9 juin 1862: « L'Idylle de la rue Plumet et l'épopée de la rue Saint-Denis », *Le Pays*, 14 juillet, 1862; « Jean Valjean », *Le Pays*, 22 juillet 1862. Articles recueillis intégralement dans *Victor Hugo*, op. cit., p. 1-101, et partiellement dans *Le XIX^e siècle*, op. cit., t. I, p. 308-333.

21. « *La Chanson des rues et des bois* », *Le Nain jaune*, 15 novembre 1865; recueilli dans *Le XIX^e siècle*, op. cit., t. II, p. 65.

son exaspération pour Hugo qu'il lui a crié son admiration. Sur ses rapports compliqués avec le poète exilé, il s'est même expliqué à plusieurs reprises: ainsi, dans l'article qu'il consacre à la Nouvelle Série de *La Légende des siècles*:

On l'aime tout à la fois et on le déteste. On voudrait toujours l'aimer, mais tout à coup, après une beauté incontestable qui vous a ravi et qu'on lui doit, il vous replonge dans la haine et dans la colère par des choses exécrables ou ridicules d'inspiration et même de forme [...] ²².

Ce qu'on a pris pour un acharnement idéologique est bien plus l'expression de l'attente déçue d'un admirateur sincère, attitude que résume cette phrase extraite du compte rendu du 12 mars 1877: « J'admire assez Victor Hugo pour déplorer [ses erreurs]²³ ». Une lettre écrite sept ans plus tôt à l'éditeur Spoll, qui le priait de lui donner un moyen infaillible de reconnaître le génie littéraire, en apporte la confirmation éclatante:

Pour reconnaître le génie d'un écrivain, il n'est à mon sens qu'un seul moyen, et ce moyen est un critérium infaillible! C'est de relire ses œuvres sans en éprouver de fatigue, en y faisant constamment de nouvelles trouvailles. Expérimentez ça avec La Fontaine, Molière, Victor Hugo, vous trouverez en eux des amis sûrs et des guides qui ne vous trahiront jamais²⁴.

Si l'on se range donc à cette hypothèse que les idées de Hugo, si contraires aux siennes, n'ont pas empêché Barbey d'admirer en lui le poète et spécialement le poète de *La Légende des siècles*, il reste à montrer que cette admiration ne repose pas sur un malentendu d'ordre idéologique, mais qu'elle s'appuie réellement sur des fondements littéraires. Or l'argumentation de Barbey n'est pas sans ambiguïtés. À s'en tenir seulement au principal argument avancé pour la défense de *La Légende des siècles*, l'inspiration moyen-âgeuse, on est enclin à penser que le critère de sélection que Barbey met en œuvre pour célébrer telle pièce ou rejeter telle autre d'une « inspiration » différente, est moins d'ordre esthétique que philosophique, le moyen âge renvoyant clairement à un univers de valeurs, dont Barbey se réclame haute-

22. « *La Légende des siècles* (Nouvelle Série) », *Le Constitutionnel*, 12 mars 1877; recueilli *ibid.*, t. II, p. 282.

23. Même article; dans *Victor Hugo, op. cit.*, p. 167. Cette partie est coupée dans l'édition précédemment citée de Jacques Petit.

24. Lettre de Barbey d'Aurevilly à Spoll, 7 mars 1870 (*Victor Hugo, op. cit.*, non paginé). Barbey y fait part en revanche de sa déception à la relecture de Casimir Delavigne et d'Alfred de Vigny.

ment. Si l'on ajoute à cela des remarques aussi édifiantes, en ce qu'elles trahissent son engagement fanatique, que celle où Barbey exprime son regret de ne pas voir figurer dans la série des épopées « Les Légendes de l'Inquisition²⁵ », l'on aura vite fait de conclure au caractère partisan de sa critique.

Il faut pourtant se garder d'une telle lecture. Plusieurs raisons s'y opposent, à commencer par celle-ci : si Barbey se laisse aller à des remarques sectaires, qu'il faut d'ailleurs moins prendre à la lettre que mettre au compte de son goût inné de la provocation, toutes ses embardées sont contrebalancées par des remarques où le critique, devant ses détracteurs, nie absolument le caractère politique de sa critique pour protester au contraire de son caractère littéraire : ce sera le cas à propos des *Misérables*, lorsqu'il réaffirmera solennellement n'avoir condamné cette œuvre que « littérairement²⁶ », mais c'est déjà le cas dans notre article où Barbey souligne bien qu'il traite comme une « question littéraire²⁷ » l'épineux problème de l'inspiration moderne et de son influence négative sur plusieurs poèmes de la *Légende*.

Dans l'examen successif des poèmes, la question idéologique est le plus souvent laissée de côté au profit d'une approche littéraire : Barbey fait ainsi nombre de commentaires critiques isolés, sur des aspects aussi différents du texte que sa composition, les personnages, la technique du vers, l'art de la description, etc., dont le trait commun est d'appréhender l'œuvre sous l'angle de sa *littérarité*. Comme il le fera massivement pour *Les Misérables*, Barbey se penche ainsi longuement sur les défauts de la composition. À ses yeux l'unité du livre demeure très problématique. Du moins relève-t-il un fâcheux hiatus entre ce qui est annoncé dans la préface et ce qui est proposé dans le corps du livre : « Nous n'avons pas trouvé dans *La Légende des siècles* le livre rêvé par le poète dans sa préface²⁸. » En fait, l'idée « d'un grand poème qui doit s'achever », dont la Première Série serait le « commencement » ; le projet annoncé d'une gigantesque « symphonie » épique, dont *La Légende des siècles* serait « l'ouverture », l'a laissé plus que sceptique. Persuadé que « ces

25. Ci-dessous, p. 264.

26. Dans cette « préface » écrite le 26 septembre 1862, Barbey se réjouit que le temps lui ait donné raison (à cette date *Les Misérables* sont en effet un peu tombés dans l'oubli) : « Quoique nous ayons dit le *premier* et que nous maintiendrons *toujours* que cette publication des *Misérables* est, moralement et socialement, une action mauvaise, nous n'avons *voulu* l'examiner ici que comme une œuvre littéraire. C'est littérairement que nous l'avons absolument condamnée. » (*Victor Hugo, op. cit.*, p. 3-4.)

27. Ci-dessous, p. 263.

28. Ci-dessous, p. 259.

petites épopées n'en formeront jamais une grande²⁹ », décidé de toute façon à ne pas « attendre », comme le lui suggère Hugo, « que *La Légende des siècles* ait paru en entier pour [l']apprécier définitivement », Barbey juge plus raisonnable de se pencher sur le livre *réel* que sur le livre *rêvé*. Or Barbey relève que même la composition du livre réel, telle du moins que la présente Hugo dans sa préface³⁰, est défailante. Cette structure autonome, existant « à part », comparable, selon Hugo, au « péristyle » d'un temple, tout cela Barbey avoue ne l'avoir pas « trouvé ». Aussi de toutes les métaphores (organique, architecturale, livresque, musicale³¹) que Hugo emploie pour caractériser son travail, celle de *carton*³², empruntée au registre pictural, lui paraît-elle la plus juste, car la plus conforme au livre *tel qu'il est*. Pour Barbey, *La Légende des siècles* n'est donc pas la première page composée d'une composition plus grande (l'hypothétique « épopée de l'Homme »), c'est plus simplement et plus modestement une « série de dessins », un recueil de petites épopées³³. Il faut toutefois faire remarquer que cette négation radicale du principe de composition, expliqué « didactiquement³⁴ » par Hugo dans sa préface, ne se fait pas, chez Barbey, au nom de l'idée, pourtant très chargée idéologiquement, de « fil du progrès », proposée *in fine* comme fil conducteur caché de la composition. Ce refus s'établit, plus classiquement, au nom des principes mêmes revendiqués par Hugo (« exposition, milieu et fin »), que Barbey ne voit cependant jamais « reluire³⁵ » dans ce qu'il appelle le « recueil » de Hugo. C'est encore ce refus qui conduit Barbey à fragmenter sa critique (il étudie les poèmes séparément, fait sans cesse le tri, au lieu de les

29. Ci-dessous.

30. Cette composition interne est exposée dès la première page en ces termes : « Ce livre est-il un fragment ? Non. Il existe à part. Il a, comme on le verra, son exposition, son milieu et sa fin. / Mais en même temps, il est, pour ainsi dire, la première page d'un livre. / Un commencement peut-il être un tout ? Sans doute. Un péristyle est un édifice. » (*La Légende des siècles*, éd. Claude Millet, p. 43.)

31. Hugo compare successivement cette Première Série à un arbre, un péristyle, une page, une ouverture.

32. « Il publie aujourd'hui un premier *carton* de cette esquisse. » (*La Légende des siècles*, éd. Claude Millet, p. 50).

33. C'est au fond ce que devait être le livre à l'origine, avant que Hugo n'élève ses prétentions : voir la lettre du 3 avril 1859 à Hetzel : « J'ai dépassé les petites épopées. C'était l'œuf. La chose est maintenant plus grande que cela. J'écris tout simplement l'Humanité, fresque à fresque, fragment à fragment, époque à époque. » (*Œuvres complètes*, éd. dir. par Jean Massin, Le Club français du livre, 1967, t. X, p. 1300.)

34. « [...] il nous explique didactiquement ses intentions [...] » (ci-dessous, p. 261).

35. « [...] au lieu de les faire reluire dans les lignes pures d'une composition explicite et parfaite » (Ci-dessous.).

juger globalement) et à rechercher, dans le corpus qui l'intéresse, le véritable principe d'unité du livre, méconnu de l'auteur (ce sera, en l'occurrence, le « moyen âge »).

L'art du vers est l'objet d'un examen aussi attentif que la composition. Dans son appréciation du vers hugolien, Barbey se pose moins en critique d'idées qu'en praticien du vers. Son analyse, un peu à la manière de celle de Sainte-Beuve en 1827 lorsqu'il revendiquait une compréhension *interne* de la poésie (seuls les poètes savent juger les poètes, etc.)³⁶, est avant tout technique. La chose n'est pas nouvelle. Dans son deuxième article sur *Les Contemplations*, Barbey, avec force citations, s'était déjà livré à ce type d'exercice, relevant méthodiquement toutes les « procédés » qui, écrivait-il alors, « sautent aux yeux du connaisseur le moins avisé » : « accouplement de substantifs, [...] éclectisme de rimes préparées, provision de remplissages pour boucher les trous, chevilles qu'on a sous la main et qui reviennent avec une monotonie hébétante, lambeaux de pourpre masquant les lacunes, torrent fangeux d'épithètes³⁷... ». Dans les *Chansons des rues et des bois*, Barbey fera de même, mais cette fois pour dire du bien du vers hugolien : il évoquera alors « cet art inouï du vers, si consommé qu'il est indépendant de ce qu'il exprime, [et qui] ne peut guère être senti, du reste, que par les poètes, par ceux *qui sont du bâtiment*³⁸ ». Dans son article sur *La Légende des siècles*, Barbey se présente aussi en homme « qui se connaît en poète³⁹ ». C'est cette connaissance intime de la poésie qui l'incline à juger le vers indépendamment des idées qu'il véhicule, c'est-à-dire à reconnaître objectivement le génie poétique de Hugo, même quand il s'applique à un sujet idéologiquement contestable (c'est notamment le cas pour *Le Satyre*, qui irrite fort Barbey, mais dont il reconnaît la valeur poétique⁴⁰).

Cette connaissance conduit le critique à établir une généalogie du vers hugolien, à constater que l'auteur des *Orientales* a non seulement retrouvé son talent de jadis, mais qu'il a encore progressé techniquement :

36. Voir l'article de Sainte-Beuve consacré aux *Odes et ballades* du 2 et 9 janvier 1827 dans *Le Globe*, ainsi que son portrait souvenir de Victor Hugo (*Revue des deux mondes*, 1^{er} août 1831) : « La conversation, dès les premiers mots, roula en plein sur la poésie. [...] il m'expos[ai] ses vues et son *procédé sur l'art poétique*, quelques-uns de ses *secrets de rythmes et de couleur*. »

37. *Le Pays*, 25 juin 1856 ; recueilli dans *Le XIX^e siècle*, *op. cit.*, t. I, p. 176.

38. *Le Nain jaune*, 15 novembre 1865 ; recueilli *ibid.*, t. II, p. 65.

39. *Ci-dessous*, p. 261.

40. « Dans *Le Satyre*, où le panthéisme a eu enfin son poète en M. Hugo, comme en Hegel il avait eu son philosophe, quoiqu'il y ait quelque chose de bien tonitruant dans la voix du poète. » (p. 264)

M. Hugo a recommencé de vivre d'une vie plus intense peut-être que ne l'a été sa jeunesse. Dans les nouvelles poésies qu'il nous donne, ce lyrique éternel, même en hexamètres, il y a des accroissements de talent, des approfondissements de manière, des choses enfin que nous n'avions pas vues encore dans M. Hugo et que nous tenons à honneur (nous plus que personne) de constater⁴¹.

Cette généalogie poétique est intéressante en ce qu'elle redouble, en la concurrençant, la généalogie idéologique : elle prouve au moins que Barbey a suivi l'évolution poétique⁴² de Hugo avec autant d'attention et d'intérêt que son évolution politique. Certes, Barbey ne dit pas ce qu'il entend exactement par « accroissement de talent » et « approfondissement de manière », mais, en rattachant implicitement la *manière* de *La Légende des siècles* à celle des *Orientales*, il nous permet de comprendre qu'il voyait essentiellement dans la puissance de la couleur, la précision de la ligne et la netteté du relief les principales qualités du vers hugolien. Ce point est confirmé par un passage de l'article sur *L'Homme qui rit*, où Barbey rappelle que Hugo reste pour lui « le peintre ardent des *Orientales*, le magnifique et le puissant de *La Légende des siècles* qui faisait ruisseler la couleur par si larges touches⁴³ ». Mais ce point est également suggéré dans l'article de 1859 : Barbey y insiste en effet à plusieurs reprises sur les qualités de peintre de Victor Hugo⁴⁴ :

Le génie de Victor Hugo est positif comme la matière ; il a la précision d'un instrument. La ligne de son dessin tranche comme un fil d'acier, et sa couleur bombe, en éclatant, comme le relief lui-même⁴⁵.

41. Ci-dessous, p. 260.

42. La courbe de cette évolution suit une trajectoire mouvementée : au plus bas, on le sait, avec *Les Contemplations*, et *Les Misérables*, elle connaît plusieurs pics avec *Les Orientales*, *La Légende des siècles*, les *Chansons des rues et des bois* et *Quatrevingt-Treize*.

43. « *L'Homme qui rit* », *Le Nain jaune*, 25 avril 1869 ; recueilli dans *Le XIX^e Siècle, op. cit.*, t. II, p. 137.

44. Contrairement à ce qu'écrivit Arnaud Laster dans un article consacré à Victor Hugo et Barbey d'Aurevilly (« Hugo, cet empereur de notre décadence », *Romantisme*, n° 42, 1983), la condamnation par Barbey de la « description » hugolienne n'est pas systématique. Quoique ennemi du matérialisme, Barbey admire les descriptions pittoresques de *La Légende des siècles*, et sauve finalement le « poète matérialiste » que dénonçaient en 1829 les adversaires du romantisme. À propos de *Notre-Dame de Paris*, il parlait déjà dans ses *Mémoires* (10 décembre 1836) d'un « talent d'artiste et d'artiste plastique ».

45. Ci-dessous, p. 261.

On trouve, disséminées dans l'article, d'autres allusions à la manière picturale de Victor Hugo : d'abord la métaphore du *carton*, relevée plus haut (les épopées de Hugo sont des dessins, des esquisses peintes), mais aussi celle de la « touche », qui revient à deux reprises⁴⁶, de la « couleur⁴⁷ », du « tableau⁴⁸ », enfin celle, explicite, du geste pictural lui-même : [son] imagination peint [le passé] en le ravalant⁴⁹ ; il est le « peintre de *La Rose de l'infante*, ce Vélasquez terminé et couronné par un poète⁵⁰ ». Pour Barbey, si *La Légende des siècles* représente un état de grâce dans la carrière poétique de Hugo, c'est que le poète y retrouve l'inspiration qui était la sienne en 1830.

Barbey ne manque évidemment pas de s'interroger sur les raisons de ce qu'il appelle la « résurrection » poétique de Hugo. Pour expliquer ce « changement », il propose plusieurs hypothèses. Parmi elles, se trouve une explication idéologique, aussitôt écartée au profit d'une explication littéraire. Pour Barbey en effet, il est exclu qu'un revirement idéologique soit à l'origine du revirement poétique. À l'évidence, le poète des *Contemplations* n'a pas renoncé à ses idées anciennes, comme le prouvent suffisamment nombre de pièces d'une « inspiration insensée⁵¹ », où toutes ses idées sont abondamment reprises et développées (Barbey pense notamment à *Plein Ciel* et *Pleine Mer*, mais aussi au *Satyre*, ainsi qu'à certains passages du *Crapaud* ou de *Sultan Mourad*). Se tournant alors vers des explications plus vraisemblables, Barbey suggère que ce rejaillissement du talent est moins réfléchi que subi, moins volontaire qu'arbitraire : « ne tient-il point, se demande-t-il sérieusement, aux sujets que le plan de son poème a imposés au poète⁵² ? » Par nature, observe en effet Barbey, *La Légende des siècles* est avant tout un livre du « passé et des faits réels⁵³ ». Or ce seul renversement de perspective a des conséquences poétiques sensibles, car il induit une modification du regard poétique. À l'in-

46. « [...] cette touche plus forte revenue à un génie poétique dont nous avons désespéré » ; « [...] [les] *Pauvres gens*, cette poésie à la Crabe, mais d'une touche bien autrement large et émue » (ci-dessous, p. 265).

47. Hugo « a l'imagination si bien teinte et si bien pénétrée de la couleur de ce temps » (ci-dessous, p. 263).

48. « une suite de tableaux splendides [dans *Le Satyre* et les poèmes de l'antiquité] », (ci-dessous, p. 264).

49. Ci-dessous, p. 263.

50. Ci-dessous, p. 265.

51. Ci-dessous.

52. Ci-dessous, p. 265.

53. Ci-dessous, p. 261.

verse des *Contemplations*, tournées vers l'avenir, qui montraient un Hugo la « pupille dilatée [...] sur les choses de l'avenir », *Les Petites Épopées*, tournées vers l'Histoire, montrent un Hugo au regard traversé de nouveau par le « rayon visuel et la lumière⁵⁴ ». Ayant lâché l'ombre philosophique pour la proie historique, Hugo se trouve alors plus à même d'exercer son véritable talent poétique, qui, d'après Barbey, n'est jamais aussi grand que quand il se mesure aux « spectacles qui arrivent à l'âme par les yeux⁵⁵ ». Avec *La Légende des siècles* Hugo redevient donc ce poète « pour l'œil » qu'il était à l'époque des *Orientales*, mais cette fois non plus par l'effet d'une mode (l'Orient de 1829!), mais par l'arbitraire d'un sujet moins spéculatif que visuel⁵⁶: l'Histoire. Ici se dessine déjà l'argument principal et l'idée maîtresse de l'article, qui sera reprise avec plus de force encore à propos de l'inspiration moyenâgeuse, à savoir que le génie poétique ne peut se déployer vraiment que s'il est en accord avec son sujet. Or, démontre Barbey, Hugo n'est pas un poète romantique, c'est un poète *positif*: il est moins à l'aise dans le « vague » que dans le *précis*. Aussi, en brossant sa série de fresques historiques, comme l'exigeait le sujet, tout du moins pour sa partie « passé » (largement majoritaire), Hugo est-il bien meilleur que quand il tente d'explorer les choses de l'avenir pour en « violer les voiles⁵⁷ ». Ainsi, indépendamment de toute considération idéologique, quoique sur ce point précis l'idéologique et le littéraire se recourent fâcheusement au point de susciter des malentendus, le jugement de Barbey aboutit à la conclusion que le grand Hugo est *visuel* et non visionnaire, historien et non philosophe, peintre et non prêtre⁵⁸.

C'est dans cette perspective que doit se comprendre le retour obsédant de la question du Moyen Âge. Si Barbey affiche une très large préférence pour les poèmes d'inspiration moyenâgeuse (*Aymerillot*, *Ratbert*, *Eviradnus*, etc.), c'est

54. Ci-dessous.

55. Ci-dessous.

56. Les échanges épistolaires qui eurent lieu entre Hetzel et Hugo dans l'intervalle de la publication des *Contemplations* et de la *Légende* montrent qu'à l'origine, *Les Petites Épopées*, plus pittoresques, étaient conçues comme un antidote aux poèmes visionnaires de la dernière partie des *Contemplations*, d'accès moins aisé pour le grand public. *Les Petites Épopées*, et par conséquent *La Légende des siècles*, naissent en partie d'une « politique commerciale ».

57. Ci-dessous, p. 261.

58. Gautier, qui ne tranche pas aussi clairement entre les deux Hugo, admire également beaucoup son talent de coloriste dans le cycle carolingien : « Cela est grand comme Homère et naïf comme la Bibliothèque bleue. Dans *Aymerillot*, [...] Charlemagne [...] se dessine d'un trait net comme les effigies creusées des pierre tombales et d'une couleur éclatante comme celle des vitraux. » (*La Légende des siècles*, éd. Claude Millet, p. 538.)

moins, contrairement aux apparences, par admiration nostalgique des mœurs de cette période, que par admiration du talent poétique qu'y déploie Hugo pour la décrire. Or si le génie de Hugo y éclate plus qu'ailleurs, c'est essentiellement parce que le Moyen Âge est en *sympathie* avec l'art de Hugo⁵⁹, que son esthétique brutale rejoint en plein la plastique féodale: son art de dessinateur, démontre Barbey, est en accord avec la matière qu'il traite, violente et concrète (la guerre, les conflits). Ainsi, le « fil d'acier » de sa ligne est aussi dur que l'acier des armes. Sa couleur, écrit-il encore, « bombe, en éclatant⁶⁰ », comme les balles du champ de bataille. En somme, autour du Moyen Âge, se noue la rencontre providentielle d'un « poète primitif⁶¹ » avec un monde primitif. Admirateur né de « la force et de ses manifestations les plus physiques et les plus terribles⁶² », Hugo n'a aucune des qualités propres au poète moderne (la nuance, le vague, la subtilité, le vaporeux, etc.), c'est au contraire un poète archaïque, « attardé [par erreur] dans une décadence⁶³ ». Il « mord » la langue quand ses contemporains la « mâchent ». Il aime la guerre quand les autres la fuient: « Par la violence de la sensation, par l'admiration naïve et involontaire de la force, cet homme est éternellement de l'an 1000⁶⁴ », conclut Barbey. Son premier génie, rappelle-t-il, l'avait du reste spontanément entraîné vers le Moyen Âge, avec *Hernani*, *Notre-Dame de Paris* et *Les Burgraves*. Aussi ce retour au Moyen Âge n'est-il pas dû au hasard d'un « plan », il s'agit plus sûrement du *retour du naturel*, du retour, après qu'il l'eut chassé, d'un penchant inné pour le Moyen Âge et tout ce qu'il exalte: la force primitive.

59. Cette idée, défendue par Barbey, d'un « accord parfait du sujet avec le génie » semble s'appuyer dangereusement, comme le remarque très justement Claude Millet, sur l'éternel dualisme du fond et de la forme, tant combattu par Hugo. C'est pourtant faire un mauvais procès à Barbey que de l'accuser de fonder sa critique sur ce dualisme ancien dans la mesure où précisément son propos est de montrer que le Moyen Âge (le « fond »), par sa qualité de sujet, génère une *certaine* forme dans laquelle Hugo est à l'aise (la ligne franche, la fresque colorée, le récit violent) et qu'inversement, l'exploration métaphysique (autre « fond ») entraîne une *autre* forme, produit des effets stylistiques spécifiques (amplification du vers, boursofflure du verbe, développements digressifs), qui, qu'on le veuille ou non, et qu'on apprécie cette forme ou pas, donnent à lire un *autre* Hugo. La conviction de Barbey repose sur cette idée que c'est littérairement et pas seulement idéologiquement, que Hugo a intérêt à reculer le plus loin possible dans le passé (à ce moment précisément où l'histoire devient légende), à explorer la matière primitive de l'histoire, plutôt que de s'aventurer dans les nébuleuses de l'avenir.

60. Ci-dessous, p. 261.

61. « Victor Hugo est, pour qui se connaît en poètes, un poète primitif [...] » (Ci-dessous).

62. Ci-dessous.

63. Ci-dessous.

64. Ci-dessous., p. 262.

Pour en apporter la démonstration, Barbey avance deux arguments. Le premier se fonde sur un constat paradoxal : à la fois « contemptrice aveugle du passé » et admiratrice du progrès moderne, l'imagination poétique de Hugo retrouve cependant intuitivement les accents naïfs de la foi moyenâgeuse :

L'homme qui, n'ayant plus foi aux croyances du moyen âge, a l'imagination si bien teinte et si bien pénétrée de la couleur de ce temps qu'il écrit la touchante et charmante pièce du petit roi de Galice, descendu du cheval de Roland pour se mettre à genoux devant une croix de carrefour :

... Ô mon bon Dieu, ma bonne sainte Vierge!
J'étais perdu, j'étais le ver sous le pavé, etc⁶⁵.

Est-il ennemi du passé, se demande Barbey, celui qui sait si bien se pénétrer de la pensée religieuse de l'an 1000 ? Est-il vraiment moderne celui qui, en dépit de sa foi proclamée dans le Progrès, exalte ainsi, avec autant de naturel, la foi en Dieu ? Barbey en doute. Mais quand bien même cet homme aurait perdu la foi, – ce qui en soi est irréfutable – comment lui pardonner d'en négliger les ressources poétiques, pour s'abandonner aux muses stériles du progrès ?

Le second argument va plus loin puisqu'il tend à dissocier l'inspiration moyenâgeuse (le sujet) de la forme dont elle est censée découler. « Victor Hugo, écrit-il, est tellement un homme du moyen âge qu'il l'est encore quand il veut ou paraît être autre chose⁶⁶. » Et Barbey de citer plusieurs poèmes (*La Conscience*, *Daniel dans la fosse aux lions*, *Booz*, *la Résurrection de Lazare*), qui, bien que d'inspiration non moyenâgeuse (il sont en effet « empruntés au monde de la Bible et de l'Évangile ») relèvent indiscutablement à ses yeux d'une *écriture* moyenâgeuse⁶⁷. Cette manière féodale, Barbey la retrouve même – c'est dire si elle est ancrée en lui – dans des poèmes *postérieurs* historiquement au Moyen Âge (il cite par exemple *Le Régiment du baron Madruce*). Pour expliquer cet empiètement du Moyen Âge sur d'autres

65. Ci-dessous, p. 263.

66. Ci-dessous, p. 262.

67. Barbey fait preuve d'une extraordinaire intuition en disant que « c'est par le moyen âge que le poète est remonté à ces sources d'inspiration », car c'est en effet à partir de l'écriture d'*Aymerillot* et du *Mariage de Roland* (premiers poèmes de la *Légende* écrits en 1846) que lui est vraisemblablement venue l'idée de généraliser cette pratique à d'autres sujets historiques antérieurs au Moyen Âge (voir notre article « *Aymerillot*: aux origines des *Petites Épopées*? », SEDES, 2001). La plupart des poèmes qu'il cite ont d'ailleurs tous été écrits avant 1858-1859 (*Booz* excepté): *Première rencontre du Christ avec le tombeau* (1852), *La Conscience* (1853), *Au lion d'Androclès* (1854), *Puissance égale bonté* (1857).

périodes historiques, qu'il ne condamne du reste nullement mais applaudit, Barbey utilise la notion vague « d'esprit⁶⁸ ». L'esprit du Moyen Âge habite *déjà* les temps bibliques et évangéliques, mais il en « reste » aussi quelque chose dans les périodes qui suivent : « C'est par le moyen âge que le poète est remonté à ces sources d'inspiration d'où est descendu l'esprit du moyen âge sur la terre⁶⁹ » ; « Il y a bien du moyen âge dans *Le Régiment du baron Madruce*⁷⁰ ». Selon Barbey, la survivance ou l'anticipation de cet esprit dispense Hugo de respecter strictement les dates et l'autorise même à laisser irradier son écriture moyenâgeuse autour de l'an 1000.

Cette explication paraîtrait suffisante (bien qu'elle sente légèrement son sophisme), si Barbey ne la rendait elle-même problématique en envisageant le cas particulier d'une écriture moyenâgeuse coupée de son sujet : « Dans les poésies d'un autre sentiment, lorsque l'expression se fausse tout à coup ou grimace, c'est que le poète transporte les qualités et les défauts du moyen âge dans une inspiration étrangère qui les met en évidence⁷¹ ». Barbey ne cite hélas aucun exemple de poèmes touchés par ce phénomène, mais le seul fait d'envisager ce cas de figure suffit à remettre en question l'idée selon laquelle la manière moyenâgeuse découle forcément d'une matière moyenâgeuse (ou d'esprit proche) ; elle invite au contraire à poser l'existence d'une écriture moyenâgeuse *autonome*, séparable à discrétion de son sujet, et adaptable à d'autres. Sur ce point précis, Barbey livre trop peu d'éléments pour permettre d'établir une définition claire de cette écriture. Tout juste peut-on, à partir de quelques détails, subodorer ce qu'il entend par « défauts et qualités » du moyen âge, au sens formel du terme. Au nombre des qualités, il faut apparemment compter la simplicité et la naïveté : « il y a, écrit Barbey, des scènes d'une majestueuse simplicité et de l'expression la plus naïvement idéale⁷² ». Quant aux défauts, Barbey semble leur associer l'idée d'énormité : « Hugo donne à tout, je ne dis pas de la grandeur, mais de l'énormité⁷³ ».

Ces deux notions sont toutefois trop vagues pour être satisfaisantes. D'autant que Barbey ne prend nul soin d'indiquer quels liens explicites entretiennent ces notions stylistiques avec l'esprit du Moyen Âge. Heureusement,

68. Ci-dessous, p. 262.

69. Ci-dessous.

70. Ci-dessous, p. 263.

71. Ci-dessous, p. 263-264.

72. Plus loin, il écrit encore : Hugo « a [...] des simplicités d'eau pure dans une jatte de bois » (Ci-dessous, p. 262).

73. Ci-dessous, p. 264.

la conclusion de la troisième partie de l'article apporte quelques éléments nouveaux, permettant de dissiper quelque peu cette confusion :

On a souvent reproché à Hugo d'être tout ensemble gigantesque et petit, colossal et enfantin, disons-le, même quelquefois puéril, qui est l'abus de l'enfantin, mais ces défauts, très saillants dans un poème moderne et dans une époque réfléchie, ne saillent plus au moyen âge, en ces temps légendaires auxquels on peut appliquer ce vers de Hugo :

Et rien n'était petit quoique tout fût enfant,

que Hugo pourrait appliquer à son talent même, car il en est la meilleure caractéristique que nous connaissons⁷⁴.

Ce passage est capital : il permet de rétablir le lien implicite entre les notions de simplicité et d'énormité, et il rétablit le chaînon manquant entre l'écriture moyenâgeuse et l'inspiration moyenâgeuse. Ce lien, ce chaînon, c'est l'enfance. Ce qu'ont en commun fondamentalement le Moyen Âge (comme période historique) et le Moyen Âge (comme procédé poétique), ce qui fait le pont entre le poète primitif et le monde primitif, c'est l'enfance, c'est-à-dire encore une certaine naïveté du regard, une vision déformante du réel, qui tantôt le réduit à des proportions minuscules, tantôt l'élève à une dimension gigantesque. Au fond, si le talent de Hugo et le Moyen Âge s'accordent si bien c'est qu'ils ignorent tous deux les échelles humaines, dédaignent ensemble les proportions raisonnables, c'est qu'ils ont une vision du monde également fantastique⁷⁵. Ainsi s'explique, à l'inverse, l'échec de Hugo à peindre le monde moderne. Contrairement au monde du Moyen Âge, le monde civilisé, non « barbare », déchristianisé par la philosophie et désenchanté par la science, a totalement perdu son innocence. C'est, écrit Barbey, une époque « réfléchie », c'est-à-dire une époque qui s'est retournée sur elle-même pour se comprendre et se mesurer, et qui par conséquent demeure à jamais étrangère à l'enfance, par essence naïve et démesurée. Ce génie enfantin trouve évidemment sa traduction rhétorique et poétique : ainsi la simplification du réel appelle naturellement le recours à l'antithèse, le grossissement d'échelle à l'hyperbole, la naïveté à la parataxe, etc. Ces ressorts président au

74. Ci-dessous, p. 263 (voir *Le Sacre de la femme*, I, II, v. 120).

75. Cet aspect est assez évident dans un poème comme *Aymerillot*, où les adultes se conduisent comme des enfants, et l'enfant comme un héros adulte, et où l'échelle des choses subit une déformation énorme (Narbonne réduite à un jouet).

fonctionnement poétique de Hugo, comme ils président à l'imaginaire du monde féodal, et plus largement du monde légendaire, déjà ou encore habité par l'esprit du Moyen Âge. Ainsi doit-on comprendre ce que représente le Moyen Âge dans *La Légende des siècles*: c'est le croisement heureux d'une histoire encore dans son enfance (le Moyen Âge) avec un poète demeuré lui aussi, dans sa manière naïve de considérer le réel, dans l'enfance.

Que se passe-t-il alors quand Hugo, changeant d'inspiration, se tourne vers les époques « réfléchies », lorsque, désertant le monde féodal, il se fait le chantre de la modernité? Deux choses, répond Barbey. Soit il plaque sur cette inspiration étrangère une manière moyenâgeuse, et dans ce cas, le « gigantesque » se dégrade en « énormité », « l'enfantin » en « puéril ». Soit, changeant carrément de manière, il règle son écriture sur l'inspiration nouvelle, et dans ce cas, cessant d'être un poète visuel, Hugo redevient un poète visionnaire. Ce Hugo-là, Barbey le déteste plus que tout autre, moins, il faut le redire, à cause de ses idées (encore qu'elles lui soient insupportables), qu'à cause du sacrifice poétique qu'elles impliquent. Car en se faisant progressiste, Hugo tue en lui le poète primitif. Aussi la question de l'introduction de « l'idée moderne » est-elle moins, pour Barbey, une question idéologique que littéraire :

La seule question, que la critique doit poser à Hugo, est celle-ci : Que lui a donc rendu le monde moderne en place du talent qu'il lui a sacrifié, en le lui consacrant? C'est là une question littéraire facile à résoudre comme une question d'arithmétique. Il n'y a qu'à compter. Prenez les pièces les plus belles de *La Légende des siècles*, inspirées toutes, plus ou moins, par le moyen âge ou ce qui en reste, et comparez-les tranquillement à celles dans lesquelles le monde moderne a mis son panthéisme, son humanitarisme, son progrès illimité et tous ses amphigouris sur les êtres, la substance, l'avenir et les astres, et vous aurez bientôt jugé⁷⁶.

On aurait beau jeu de soupçonner Barbey de mauvaise foi idéologique (Hugo n'est mauvais *que* lorsqu'il est moderne), mais ce serait oublier que son article se signale moins par ses prises de position idéologiques que par la dénonciation des ravages de celles-ci sur la poésie hugolienne. Avant d'être chez Barbey, l'idéologie est chez Hugo : c'est elle qui, en définitive, contraint Barbey à s'aventurer sur ce terrain, c'est elle aussi qui le pousse à certains débordements. Le mérite de Barbey est justement d'avoir su éviter ce piège

76. Ci-dessous, p. 263.

en se forçant à penser la poésie hugolienne en termes littéraires; d'avoir su même inventer une approche originale de la poétique hugolienne en la mettant en relation à la fois avec sa vision primitive du monde *et* avec les représentations de ces mondes primitifs.

« Dire le génie épique : Gautier hugolâtre »

Échauffé, Fritz ôte son casque,
Jadis par un crâne habité,
Ne pensant pas que sans son masque
Il semble un tronc décapité.

Bientôt ils roulent pêle-mêle
Sous la table, parmi les rocs,
Tête en bas, montrant la semelle
De leurs souliers courbés en crocs.

Th. Gautier, *Le Souper des armures*,
(*Émaux et camées*, 1863).

Enrôlé en première ligne dans l'armée de ses adorateurs, Gautier contribue largement à « créer Hugo », pratiquant le discours de l'hugolâtrie épique, édifiant l'architecture de sa légende sur les gouffres de l'absence qui situent le Maître « hors du monde, hors du temps ». Celui qui figure en onzième position sur la liste des destinataires auxquels Hugo projette d'adresser ses *Petites Épopées*¹, fut immédiatement conquis par *La Légende des siècles*. L'Hugolâtre en connaît des poèmes entiers qu'il récite par cœur, éprouvant plus que jamais le génie énorme de l'exilé qui lui « paraît n'être pas un produit humain, -- quelque chose de fabriqué par un élément, les œuvres de Polyphème² ».

Cette passion pour *La Légende des siècles* est d'autant plus intéressante que loin de radicaliser une aveugle Hugolâtrie, elle établit des points de contact entre deux « bifurcations » du romantisme représentées par l'apolitisme « fantaisiste » de Gautier d'une part, et le discours progressiste de Hugo d'autre

1. Cette liste fut envoyée à Auguste Vacquerie le 8 octobre 1859.

2. Goncourt, *Journal*, [29 juin 1866], éd. Robert Ricatte, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1956, t. II, p. 26.

part. Quant au fait que le *Rapport sur le progrès des lettres françaises depuis vingt-cinq ans* (Hachette, 1868) soit le seul texte offrant quelques pages directement consacrées à *La Légende des siècles*, il ne doit pas occulter l'existence d'un double discours critique qui, bien qu'il précède la parution des *Petites Épopées*, n'en a pas moins d'importance. Précocement apparu dans la critique dramatique, il construit en effet la perception épique de l'idiosyncrasie hugolienne, en annonce la cristallisation opérée dans *La Légende des siècles*; conditionné par l'avènement de la Seconde République, alimenté par la réciprocité d'un échange idéologique et esthétique avec Hugo, il autorise enfin une écriture du progrès intervenant dans la genèse des *Petites Épopées*: cette double antériorité critique permet d'apprécier plus justement la place que Gautier accorde à *La Légende des siècles* dans son panorama de la poésie moderne.

Dès le début de son « engagement » romantique, Gautier a parfaitement saisi ce qu'il assimilait chez Hugo à une idiosyncrasie épique, *La Légende des siècles* lui apparaissant comme la condensation d'une faculté préexistante, décelée, déjà, dans l'œuvre dramatique. On la trouvait dès *Hernani* (1830), où le cor du héros évoquait celui de Roland, où le monologue de Don Carlos faisait naître en Gautier la vision « d'un escalier dont chaque marche était un vers », menant au sommet « d'où le monde nous apparaissait comme dans la gravure sur bois d'une cosmographie gothique, [...] ». Le poète excelle dans ces vues prises de haut sur les idées, la configuration ou la politique d'un temps³. En réalité, tout le génie épique consiste dans cette considération transcendante de l'Histoire constatée également dans *Lucrece Borgia* (1833), *Angelo* (1835), et surtout *Les Burgraves* (1843). Cette dernière pièce s'impose plus particulièrement comme une « œuvre colossale », une « tragédie épique, la plus énorme conception qui se soit produite à la scène depuis le *Prométhée* d'Eschyle⁴ » :

Les clairons sonnent une seconde fanfare et la toile baisse sur ce tableau, l'un des plus grands, des plus épiques qui soient au théâtre, et qui, dans l'effet grandiose de l'idée et de la forme, n'a d'équivalent que la scène de l'affront, dans *Lucrece Borgia*.

3. « La reprise d'*Hernani*: 1867 », article du *Moniteur universel*, 25 juin 1867, recueilli dans Théophile Gautier, *Victor Hugo*, choix de textes, introduction et notes par Françoise Court-Pérez, Champion, coll. Textes de littérature moderne et contemporaine, 2000, p. 153.

4. « Reprise des *Burgraves*: 1846 », *La Presse*, 14 décembre 1846; recueilli dans Théophile Gautier, *Victor Hugo*, op. cit., p. 135.

Au commencement de la seconde partie, le mendiant débite un de ces beaux monologues poétiques où M. Victor Hugo résume, dans une soixantaine de vers, la situation d'un pays, le caractère d'une époque. Il excelle à construire des espèces de plan à vol d'oiseau, où l'on découvre sous une forme distincte et réelle tous les événements d'un siècle. Du haut de sa pensée, la tête vous tourne, comme du sommet d'une flèche de cathédrale⁵.

Quelle force de réalisation il a fallu pour mêler ainsi les fantômes de la légende aux personnages naturels, et mettre dans ces bouches impériales et homériques des discours dignes d'elles? Soutenir ainsi ce ton d'épopée, ce bel élan lyrique pendant trois grands actes, M. Hugo seul pouvait le faire aujourd'hui⁶.

Dès 1835, Gautier formule ce qui déterminera la puissance des *Petites Épopées*: le refus de constituer « un autre dictionnaire Moréri⁷ », la recherche du choc des situations plutôt que le développement stupide d'un déterminisme inflexible, la transfiguration de l'Histoire selon un double et puissant mouvement de concentration poétique et d'expansion légendaire. Surtout il entrevoit, contre l'échec cuisant auquel se heurte Hugo avec *Les Burgraves*, la nature épique d'une pièce qui prolongera ses ramifications jusque dans *La Légende des siècles* (*Eviradnus* voit revenir le comte Lupus, ainsi que l'Ursus de *L'Homme qui rit* finalement écarté des *Burgraves*; Guanhumara survit dans la sachette de *Ratbert*).

Gautier perçoit donc un rapport étroit entre le drame et l'épopée hugoliens, vastes synthèses esthétiques que son génie protéiforme et total tout droit sorti du seizième siècle peut investir plus à son aise. En cela, l'idiosyncrasie épique est pour Gautier intrinsèquement virile, étant une puissance musculaire, un investissement des mots par le corps. Comme Michel-Ange, Hugo est un « rude dessinateur [...] : il va tout droit au nerf, le dégage des chairs et le fait saillir avec une vigueur prodigieuse. On prendrait certaines phrases de M. Hugo pour ces figures qui sont dans les encoignures et les pendentifs de la Sixtine et dont les muscles adducteurs et extenseurs sont également boursoufflés; mais la boursoufflure de son style est comme celle des hommes de Buonarrotti, c'est une boursoufflure de bronze⁸ ». *Les Petites*

5. « Première des *Burgraves* », *La Presse*, 13-14 mars 1843; recueilli dans Théophile Gautier, *Victor Hugo, op. cit.*, p. 119-120.

6. *Ibid.*, p. 125.

7. « *Angelo*: 1835 », *Le Monde dramatique*, 5 juillet 1835; recueilli dans Théophile Gautier, *Victor Hugo, op. cit.*, p. 88.

8. *Ibid.*, p. 85.

Épopées sont déjà en germe dans la puissante dramaturgie de ces « tableaux » que Gautier associera aux « cartons » de *La Légende des siècles*: dans le monologue du mendiant des *Burgraves*, la musicalité des vers et des créations onomastiques (car Hugo ne contient pas seulement Michel-Ange, Vinci, Callot ou Salvator Rosa, il contient aussi Berlioz⁹). C'est justement cet aspect cosmogonique et totalisant du génie épique que l'écriture de Gautier cherche à traduire dans la métaphore de l'architecture structurée comme un crâne, labyrinthique comme un cerveau, semblable aux corridors innombrables des *burgs* des *Burgraves*: rentrer dans le théâtre le jour de la bataille d'*Hernani*, c'était rentrer dans une cathédrale; écouter le monologue de Don Carlos, c'était gravir l'escalier en spirale de l'intelligence historique; de même, lire *La Légende des siècles*, c'est pénétrer dans un immense cloître, une espèce de « *campo santo* de la poésie dont les murailles sont revêtues de fresques peintes par un prodigieux artiste qui possède tous les styles, [...], sachant aussi bien rendre les chevaliers dans leurs armures anguleuses que les géants nus tordant leurs muscles invincibles¹⁰ ». Il n'est pas jusqu'au corps du héros ou de l'acteur épique qui ne soit affecté par cette représentation architecturale: lorsque Gautier rêve Mademoiselle Georges jouant dans « l'épopée des *Burgraves* », parmi des « chevaliers géants, mastodontes féodaux d'un âge disparu¹¹ », il décrit une « femme de Titan », une « colonne de granit » surplombée d'une « couronne de tours crénelées¹² », remarquable par sa « construction » cyclopéenne et pélasgique.

Il semble que l'architecture des *Petites Épopées* dresse la scène idéale d'un théâtre où défilent dans l'ombre les acteurs successifs de l'Histoire, d'un théâtre plus puissant encore, parce qu'intérieur et total: Gautier en évoque la netteté des décors, la couleur flamboyante des vitraux, et surtout, au sujet du manoir de Corbus, les « effets de symphonie dont on pourrait croire la parole incapable¹³ ». Dans cette perspective, *La Légende des siècles* contient l'épopée dramatique tout en dépassant ce qui préexistait dans les tableaux des décors, dans les fulgurances des monologues, dans les mastodontes féodaux d'un âge disparu où l'Histoire poreuse se laissait encore envahir par la légende.

9. Voir le parallèle établi entre ces deux artistes dans *La Presse*, 17 septembre 1858.

10. *Rapport sur le progrès des lettres depuis vingt-cinq ans*, rebaptisé *Progrès de la poésie française depuis 1830*, Charpentier, 1884, p. 390.

11. « Mademoiselle Georges », *La Presse*, 17 octobre 1854; recueilli dans Théophile Gautier, *Victor Hugo, op. cit.*, p. 171.

12. « Mademoiselle Georges », *Le Figaro*, 26 octobre 1837; recueilli dans Théophile Gautier, *Victor Hugo, op. cit.*, p. 173.

13. *Progrès de la poésie française depuis 1830, op. cit.*, p. 393.

Enfin, elle préserve la marque distinctive du génie épique et du scandale romantique qui vint par le théâtre de Hugo, c'est-à-dire ce grotesque, et plus particulièrement ce « mauvais goût » hugolien que Gautier ne dissocie pas de la puissance : « Pour notre part, nous aimons assez les beautés choquantes, et nous acceptons parfaitement un peu de bizarrerie, de barbarie, de mauvais goût, si l'on veut, pour arriver à certains vers éclatants qui font dresser l'oreille à tout véritable poète, comme une fanfare de clairons à tout cheval de guerre. – Il y a chez M. Victor Hugo une qualité, la plus grande, la plus rare de toutes dans les arts : la force¹⁴ ! » Dans la mesure où la fragmentation des *Petites Épopées* rejoint, sur le plan critique, la poétique grotesque du contraste, de la segmentation et du décentrement relativistes de Gautier (celle-là même que le pluriel *des Grotesques* (1844) met déjà en œuvre dans les *Exhumations littéraires* qui en sont le sous-titre), ce dernier ne pouvait qu'être sensible à l'insertion du « mauvais goût » dans le corps de l'œuvre – ce qu'il nommera indirectement dans son *Rapport* les « familiarités charmantes », les « grossissements », la « bonhomie », et qui, sans la hauteur de vue faisant défaut aux *Chansons des rues et des bois*, s'écroule. Il semble qu'à ses yeux le mauvais goût soit un corollaire de la force, l'exquise maladresse de la puissance créative et de l'imagination populaire, la composante « putrescible » du corps minéral de l'épopée qui, cultivant l'irrégularité historique, portée parfois par la parole de ceux qui formèrent le second plan de l'Histoire, s'en trouve réinventée. En cela, on peut dire que Gautier a caractérisé le génie épique des *Petites Épopées* avant même qu'il n'y prenne forme, et que la perception que Hugo put avoir de son propre génie, *via* le miroir critique que Gautier lui tendit, n'a pu que s'en trouver renforcée.

Il reste que le « fil qui s'atténue quelquefois au point de devenir invisible, mais qui ne casse jamais, le grand fil mystérieux du labyrinthe humain, le Progrès¹⁵ », eût certes pu constituer un motif de divergence. C'est oublier que la légende est une transfiguration poétique de l'Histoire étrangère, pour Gautier, à ces *Misérables* qu'il goûtait peu. C'est oublier également à quel point l'élan déçu de la République, dont la *Légende* dut porter la mémoire, fut aussi suivi, bon gré mal gré, par Gautier. On ne saurait en effet négliger l'importance de la période qui sépare l'avènement de la Seconde République de la parution de *La Légende des siècles*. Elle forme l'enclave du discours le

14. Art. cité ci-dessous, en note 5 ; recueilli dans Théophile Gautier, *Victor Hugo, op. cit.*, p. 124.

15. Préface de *La Légende des siècles. Les Petites Épopées*, éd. Claude Millet, Le Livre de Poche, 2000, p. 45.

plus progressiste qu'on puisse trouver chez lui, l'époque du balbutiement républicain étant d'ailleurs l'une des dernières périodes de proximité physique de Hugo et de Gautier. Après l'émeute des 24-26 juin 1848, *La Presse* est interrompue jusqu'au 6 août, Girardin devant se plier à l'autoritarisme de Cavaignac contre lequel Hugo décide de se dresser. L'obtention d'une subvention destinée à quelques théâtres agonisants, la formation d'un bureau d'aide aux prisonniers politiques, la création de l'*Événement* dirigé par Charles et François-Victor Hugo, Paul Meurice et Auguste Vacquerie, sont autant d'initiatives auxquelles Gautier souscrit. À défaut de s'engager de son propre chef, il est donc sollicité, non seulement par Alphonse Karr qui le réquisitionne dans les troupes de son *Journal* et publie son bel article intitulé « La République de l'avenir » (28 juillet 1848), mais également par « les » Hugo qui lui demandent deux études portant sur l'esthétique de la modernité, soit un commentaire sur Ingres (*L'Événement*, 2 août 1848) et une « Plastique de la Civilisation. Du Beau antique et du Beau moderne », publiée dans *L'Événement* du 8 août.

En dehors de ces articles, Gautier développe un imaginaire futuriste constitué par l'utopie aéronautique, cultivant par là même la coïncidence idéale de l'idéologie du progrès et de la représentation poétique de l'esprit. Le tout premier texte, « À propos de ballons », paraît dans *Le Journal* du 25 septembre 1848¹⁶. Il précède de moins de deux ans l'étude intitulée « La locomotive aérienne, système de M. Pétin », publiée dans *La Presse* du 4 juillet 1850¹⁷, qui sera suivie d'un autre texte admiratif intitulé « Ballon de M. Pétin » (*La Presse*, 14 juillet 1851¹⁸). Le premier article fait de l'aérostat un principe poétique dont il est la métaphore. Léger comme l'esprit, libre comme l'air, assujetti aux caprices du hasard, silencieusement happé par le ciel comme l'artiste peut l'être par l'inspiration, il respire l'aisance, et non cet effort strident, laborieux et terrestre, de la locomotive : de même Hugo ne

16. Il sera réimprimé dans *L'Artiste* du 1^{er} novembre 1848, sous le titre « Voyage dans le bleu », puis dans *Fusains et eaux-fortes*, Charpentier, 1880, p. 253-264 ; voir aussi Th. Gautier, *Paris et les Parisiens*, éd. Claudine Lacoste-Veysseyre, La Boîte à documents, 1996, p. 276-282.

17. *Paris et les Parisiens*, éd. cit., p. 282-291. L'article sera repris dans *Le Foyer domestique*, sous le titre « Navigation aérienne ; le ballon de M. Pétin », en août 1851. Pour plus de clarté, nous livrons au sujet de Pétin une synthèse de quelques informations développées dans le chapitre IV (« Esthétique des transports : de la marmite de Prudhomme au ballon de Cyrano ») de la deuxième partie de notre thèse, *Théophile Gautier, militant du romantisme*, Champion, coll. Romantisme et modernités, 2001.

18. Recueilli dans *Paris et les Parisiens*, éd. cit., p. 291-294. Cet enthousiasme pour l'aérostat n'est pas un feu de paille : Gautier le manifestera jusque dans *Tableaux de siège* (1871).

célébrera vraiment l'aérostat qu'en vers (*Plein Ciel*), tandis que la hideur du train défigurant la nature rampe dans la prose du *Rhin*. La charge poétique contenue dans les réminiscences rappelées par Gautier (Phaëton, Icare, Élie, Ésope partant bâtir le palais du roi Nectabo), montre la médiocre capacité physique de l'homme contraint à trouver hors de lui sa puissance pour accomplir la postulation de son âme.

Mais les articles les plus enthousiastes restent ceux qu'il consacre à l'invention de Pétin. L'article du 4 juillet 1850 annonce la première ascension du « léviathan » dont la « carcasse », « dix fois grosse comme celle du cachalot qu'on admire dans une cour du museum d'anatomie¹⁹ », inspire à Gautier une sorte de paléontologie du progrès propice au grossissement épique. Pétin avait en effet échafaudé un projet assez considérable de ballon dirigeable, jamais expérimenté mais n'en suscitant pas moins l'engouement général : quatre ballons, reliés les uns aux autres par un système assez complexe de cordages et de câbles, formaient un étrange dispositif établi sur une large plate-forme rectangulaire, munie d'une part d'hélices prévues pour la direction de l'ensemble, d'autre part d'une sorte de pont assimilable au bastingage d'un bateau (l'engin étant d'ailleurs théoriquement insubmersible) ; le tout couvrait une surface de cent vingt mètres de longueur sur vingt-sept de large et trente-six de hauteur. Le compte rendu enthousiaste de la conférence à laquelle Gautier assiste est d'autant plus exhaustif qu'il l'accompagne d'une illustration²⁰ : rien d'étonnant, donc, à ce qu'il ait pu inspirer le titan aérien de *Plein Ciel*, avec ses « quatre globes où pend un immense plancher », ses assemblages compliqués de cabestans et son étonnante architecture céleste. Le commentaire de Gautier est une très progressive gradation ascendante où le compte rendu objectif devient une exhortation lyrique digne de Victor Hugo. Gautier souligne en effet l'étroite interaction qui unit les champs d'action politique et technique, et finit par peindre la fresque de l'épopée du progrès humain dont l'ascension aéronautique constitue l'apothéose. La spéculation aéronautique rejoint les franges séduisantes du possible parce que sa simplicité de conception forme pour le poète un gage de potentiel esthétique et imaginaire, contre la complication envisagée comme l'aveu d'un échec. Aussi les envolées lyriques emportent-elles le discours dans les sentiers battus de la grande épopée technique reléguant « les télescopes, la vapeur, l'électricité, la photographie, la galvanoplastie et le chloroforme » au rang des curiosités anciennes, élaborant là encore une évocation paléontologique de la

19. *Ibid.*, p. 293.

20. Cette illustration n'est pas reproduite dans *Paris et les Parisiens*.

locomotive que l'on trouvera un jour fossilisée dans les montagnes, comme Cuvier les dinosaures. On sonne, chez Gautier comme chez Hugo, le glas d'une métaphore de l'immensité devenue caduque, celle de l'océan désormais circonscrit : l'Océan de l'air « encore plus vaste que l'Océan atlantique ou pacifique » évoque, dans *Plein Ciel*, l'homme qui « Dédaigne l'Océan, le vieil infini mort ²¹ ». On rêve enfin la rapidité, l'évanouissement des frontières, l'entrée victorieuse de l'humanité dans une nouvelle ère de sérénité contemplative et d'internationalisme pacifique, comme si à l'élévation physique de l'aérostat pouvaient correspondre une élévation spirituelle, une distance du sage prise par rapport à la vanité politique que l'article intitulé « À propos de ballons » avait déjà rêvées :

Ce sera le vrai règne de la liberté! Par ce seul fait de la direction des aérostats, la face du monde changera immédiatement. Il faudra d'autres formes de gouvernement, d'autres mœurs, une nouvelle architecture, un système de fortification tout différent; mais alors les hommes ne feront plus du tout la guerre. L'octroi, la douane, les places fortes se supprimeront d'eux-mêmes²².

Comme dans les vers de *Plein Ciel*, l'inquiétude apaisée des anges peut enfin oublier les « guerres, s'arrachant avec leur griffe immonde/Les frontières, haillon difforme du vieux monde²³ ».

La voix de Gautier, dont la capacité à envisager le monde sous un angle internationaliste, pragmatique et philanthropique, est directement subordonnée au critère esthétique, devance cette fois celle du « Maître ». Plus encore, trois semaines après le coup d'État qui précipitera Hugo dans l'exil, Gautier écrira « Paris futur » (*Le Pays*, 20-21 décembre 1851), sorte de rêverie babylonienne et visionnaire née de la contemplation des nuages écroulés, où l'énonciateur se met « à tailler dans les flancs des collines lointaines des tranches gigantesques pour le soubassement des édifices ». Le poète se fait alors « grand regardeur²⁴ », sculpteur, architecte d'un Paris titanique et futuriste réconciliant le divin avec la science, la science avec les arts. La nouvelle Ninive imaginée dans *Paris futur* aura, elle aussi, ses aérostats : « des aéronautes monteront jusqu'à la région des nuées dans des ballons métalliques,

21. *Plein Ciel*, v. 475.

22. *Fusains et eaux-fortes*, éd. cit., p. 262.

23. *Plein Ciel*, v. 553-554.

24. « Je suis un grand regardeur de toutes choses, rien de plus; mais je crois avoir raison; toute chose contient une pensée; je tâche d'extraire la pensée de la chose. C'est une chimie comme une autre » (*Le Rhin*, XXXIV).

et, entraînant les vapeurs dans les turbines de leur sillage, ils les conduiront à la remorque au-dessus des campagnes qui auraient besoin d'eau²⁵ ». Par la hauteur de vue philosophique, architecturale et babylonienne qu'il exploite, Gautier compose là l'un des tableaux les plus épiques et les plus « hugoliens » qu'il ait jamais écrits.

Une telle proximité « épique », passant par la probable réécriture poétique de la prose de Gautier dans *Plein Ciel*, ne s'explique que par la nature même de la représentation aéronautique, par sa capacité à fondre « consubstantiellement » l'idée dans l'image. Il n'est pour Gautier de science envisageable que germée dans l'esprit d'un poète ou d'un artiste : l'aérostat rêvé par Cyrano, la photographie procédant de la *camera oscura* des peintres de la Renaissance, ne sont que des mises en œuvre de ce qu'il appelle les « postulations de l'âme ». Il existe donc, de Gautier à Hugo et réciproquement, un point de contact, voire une convergence qu'approfondit un fragment essentiel intitulé « Utilité du Beau²⁶ », finalement séparé de *William Shakespeare* (1864) afin sans doute d'accentuer la perspective progressiste de l'essai. Hugo y dépasse l'éclectisme banal de Cousin, pratique un passage à la limite, établit surtout la consubstantialité de la forme et du fond en affirmant que « le beau civilise les hommes par sa puissance propre, même sans intention, même contre son intention²⁷ ». Il ajoute : « Il n'y a point, dans le miracle de l'idée faite style, deux phénomènes, quelque chose comme un embrassement de jumeaux, si étroit qu'il soit. Non. C'est la fusion où la fonte n'a pas laissé de veine, c'est le mélange à sa plus haute puissance, c'est l'amalgame à ne plus reconnaître l'un de l'autre, c'est l'intimité élevée à l'identité²⁸ ». Le point d'accord entre Hugo et Gautier réside justement dans ce retour de l'idée à sa source, qui est l'image, dans cette consubstantialité totalement affranchie des lourdeurs d'une philosophie déclamatoire, et que la lettre adressée par Hugo à Baudelaire le 6 octobre 1859, c'est-à-dire peu après la parution de *La Légende des siècles*, contenait déjà : au sujet de l'étude consacrée par Baudelaire à Gautier (*L'Artiste*, 13 mars 1859), Hugo faisait

25. « Paris futur » ; recueilli dans *Paris et les Parisiens*, éd. cit., p. 194.

26. Ce fragment a été sorti de l'oubli par Jacques Seebacher : consulter sur ce point l'étude publiée dans les *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 19, mars 1967, p. 233-246 (réimprimé dans *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, P.U.F., coll. Écrivains, 1993, p. 17-30).

27. Œuvres complètes, éd. dir. par Jacques Seebacher et Guy Rosa ; *Proses philosophiques de 1860-1865*, Critique, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. 581.

28. *Ibid.*, p. 585.

état d'une dissension (« Je n'ai jamais dit : l'Art pour l'Art ; j'ai toujours dit : l'Art pour le Progrès ») pour mieux réaffirmer une convergence : « Au fond, c'est la même chose, [...] ».

Certes le *Rapport sur le progrès des lettres françaises*, repris en 1874 à la suite de l'*Histoire du Romantisme* sous le titre *Les Progrès de la poésie française depuis 1830*, manifeste un certain scepticisme à l'égard d'une notion de progrès autre que débarrassée de tout positivisme rectiligne et simpliste. Si les premières lignes de ce texte laissent entendre qu'il s'agit, officiellement, d'examiner l'évolution de la poésie française depuis 1848, un fragment inédit, le choix du titre de 1874, enfin le contenu du texte définitif, tout concourt à écarter ce panorama d'histoire littéraire de l'« épïcéntré » républicain et par là même, de toute perspective politique et téléologique telle que le titre initial pouvait la laisser supposer. La première version du *Rapport* le montre plus clairement encore : « Il n'y a pas eu, après ce renversement soudain de tout un ordre de choses, d'Auguste Barbier secouant le fouet de ses *Iambes*, de poète surgi tout à coup, exprimant dans une forme inventée les rancunes anciennes et les espérances nouvelles. L'effervescence fut politique, républicaine, sociale, mais nullement littéraire²⁹ ». Le sens délivré par la référence à Barbier est clair : l'épïcéntré esthétique du XIX^e siècle n'est pas 1848, mais bien 1830 (d'où ce flottement du titre du *Rapport* qui ne coïncidera avec son véritable contenu qu'en 1874), l'épopée devant d'abord passer par l'impulsion esthétique. Mais le rapport de 1868, qui élargit pourtant son champ à la poésie antérieure à la Seconde République, ne fait état que de médiocres poésies épiques : *Les Chants modernes* (1855) de Du Camp, qui veulent chanter « les féeries de la matière », sont trop pauvres de ce fantastique et de ce désordre qui transfigurent la locomotive de Turner ; si *Les Fossiles* (1854) de Bouilhet emploient un hexamètre « d'une facture vraiment épique », et tentent de peindre des tableaux d'une bizarrerie antédiluvienne avant de saluer l'avènement d'un Adam nouveau, « personnification d'une humanité supérieure³⁰ », ils ne se haussent pas non plus au-dessus de la littérature de leur époque, tant la clôture restrictive³¹ de leur sens les ligote.

29. Spœlberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, t. II, rubrique 2177, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 360.

30. *Progrès de la poésie française depuis 1830*, *op. cit.*, p. 341.

31. Ce positivisme simpliste tranche naturellement avec l'histoire telle que la pratique Hugo : « *La Légende des siècles*, dans sa sérialisation, dit qu'il n'y a pas une philosophie de l'histoire, une « histoire idéelle », mais des logiques, des lois complémentaires du devenir universel » (Claude Millet, *La Légende des siècles*, P.U.F., coll. Études littéraires, 1997, p. 25-26).

Quant à la *Jeanne d'Arc* ou à *La Divine épopée* de Soumet, ce sont des œuvres d'un romantisme relatif, d'un style bien trop bridé que Gautier, dans les *Notices romantiques*, considère trop en dessous de son sujet. Il n'est donc rien qui rachète les insuffisances de cette *Pucelle* (1655) de Chapelain que *Les Grottesques* avaient décrite comme un poème épique né à l'époque où les épopées in-folio tombaient par averse tant on les regardait comme le suprême effort de l'esprit humain, « le plus prosaïque et le plus impossible à lire ou à entendre, dont ait jamais accouché une cervelle humaine ouverte avec la hache et le marteau³² ». Dans l'épopée ratée tout se pétrifie médiocrement : la figure céleste de la Pucelle, Dunois, qui au lieu d'un « héros taillé dans l'albâtre » devient « une grossière académie de terre cuite », et jusqu'aux mots si durs qu'il semble « qu'il passe sous vos fenêtres des chariots chargés de barres de fer³³ ».

En réalité l'épopée, genre improbable tant il exige une coïncidence providentielle d'une époque avec un langage, doit être le travail du génie traversant l'imaginaire populaire, idée que l'on retrouve dans un fragment inédit reproduit par Lovenjoul et correspondant à une version initiale du *Rapport* : « La France eut, par malheur, son grand mouvement poétique à une époque où sa langue n'était pas formée. Les magnifiques épopées du cycle carolingien, ces *iliades* auxquelles n'a manqué que l'idiome d'Homère, ne sont plus intelligibles que pour les lettrés et les érudits³⁴ ». Ce fragment, probablement écrit en 1866, est de toute première importance pour mesurer la capacité d'appréciation du genre épique par Gautier : dans la version définitive, cette remarque est réduite à une note tardivement insérée dans le commentaire de *La Légende des siècles*³⁵, tandis que sa position inaugurale dans la première version donnait un statut privilégié au genre mal exploité de l'épopée, relégué par son langage « immature » et abscons dans le domaine de la caducité littéraire. Le regret que la France n'ait pas eu, depuis le cycle carolingien devenu obscur, de véritable épopée, contrairement à la Grèce, à l'Italie antique ou moderne, à l'Espagne, au Portugal ou à l'Angleterre, n'en prépare que davantage l'éloge final d'une *Légende des siècles* providentielle dont Gautier loue justement

32. « Chapelain », *La France littéraire*, septembre 1835 ; voir *Les Grottesques*, éd. C. Rizza, Schena-Nizet, 1985, p. 365.

33. *Ibid.*, p. 367.

34. *Rapport* [...], éd. cit., p. 360.

35. «... la *Henriade*, un assez maigre régal puisque les poèmes du cycle carolingien sont écrits dans une langue que seuls les érudits entendent », *Progrès de la poésie française depuis 1830*, op. cit., p. 391.

« l'imagination populaire³⁶ », la « science conjecturale³⁷ », la naïveté digne de la Bibliothèque bleue. Si l'on excepte « L'Islam » (III), « L'Inquisition » (X), « Le XVII^e siècle » (XII) et « Maintenant » (XIII), il n'est aucune partie qui ne soit louée pour ses qualités esthétiques, qu'elles soient plastiques ou symphoniques (dans le cas du manoir de Corbus par exemple), en dehors de toute analyse structurelle ou philosophique.

La nature même de l'épopée se joue donc bien dans le langage, qui tout ensemble doit marier la grandeur, la naïveté, la popularité, la bizarrerie et le pittoresque, excluant absolument les raideurs de la codification élitiste: chez Hugo au contraire, l'idée « ressort du fond même des choses » parce qu'il la retrempe à sa source première, transcende le dualisme simpliste des progressistes et des fantaisistes, enveloppe à la fois Tacite et Bossuet, et rejoint la substance même du fragment « Utilité du Beau ». Nul lien sans doute n'unit plus étroitement Gautier et Hugo que ce qui relève ici d'une caractérisation et d'une dynamique du verbe poétique, et *a fortiori* de ces néologismes de la *Légende* qui suscitaient toute l'admiration de Gautier: cette consubstantialité du verbe, de la chose et de l'idée qui nous renvoie à une conception prophétique voire divine de la parole poétique, est indissociable du registre épique. Or Hugo, pour Gautier, est une sorte de forgeron génial des mots, un acteur essentiel des mutations de la langue française que la « classicisation » de son romantisme consacre bel et bien. Gautier, parfois, se met à rêver une langue revue et corrigée par lui (« J'ai trouvé pour remplacer l'expression vieillie « elle a araignée dans le plafond », la phrase suivante: « elle a une pieuvre dans la grotte ». Répands le mot, qu'on se le dise », écrit-il à Turgan le 30 avril 1866, après avoir dévoré *Les Travailleurs de la mer*). *La Trompette du jugement* parvient même à formuler l'*impensé*: « Jamais l'inexprimable et ce qui n'avait jamais été pensé n'ont été réduits aux formules du langage articulé, comme dit Homère, d'une façon plus hautaine et plus superbe. Il semble que le poète, dans cette région où il n'y a plus ni contour, ni couleur, ni ombre ni lumière, ni temps, ni limite, ait entendu et noté le chuchotement mystérieux de l'infini³⁸ ». Le *Rapport sur le progrès des lettres* s'achève sur cette consécration qu'effleure la tentation de l'aphasie. À tel point que « dire Hugo », au fil des ans, revient à retoucher un portrait de plus en plus fondu dans le corps même de l'œuvre et de ses représentations, à puiser le matériau descriptif dans le langage même des *Petites Épopées*:

36. *Ibid.*, p. 390.

37. *Ibid.*, p. 390-391.

38. *Ibid.*, p. 396.

Chez Hugo, les années, qui courbent, affaiblissent et rident le génie des autres maîtres, semblent apporter des forces, des énergies et des beautés nouvelles. Il vieillit comme les lions : son front, coupé de plis augustes secoue une crinière plus longue, plus épaisse et plus formidablement échevelée. Ses ongles d'airain ont poussé, ses yeux jaunes sont comme des soleils dans des cavernes, et, s'il rugit, les autres animaux se taisent. On peut aussi le comparer au chêne qui domine la forêt ; son énorme tronc rugueux pousse en tous sens, avec des coudes bizarres, des branches grosses comme des arbres, ses racines profondes boivent la sève au cœur de la terre, sa tête touche presque au ciel³⁹.

« Le lion généreux et triomphant » adoré de doña Sol s'étouffe au fur et à mesure que l'œuvre grandit et se rapproche de *La Légende des siècles* : aux yeux de Gautier le tour de force de Victor Hugo est d'être devenu, à l'issue d'une interaction créatrice entre lui-même et son œuvre, son propre archétype.

La position finale de la première série de *La Légende des siècles* dans le *Rapport sur le progrès des lettres depuis vingt-cinq ans*, l'existence d'une représentation épique antécédente formée dans la critique dramatique, font bien de cette œuvre un point d'aboutissement majeur du romantisme au XIX^e siècle. Gautier fut particulièrement sensible à la transfiguration légendaire des figures de l'ombre, victimes impuissantes et parfois inventées opérant une sorte de décentrement grotesque de l'Histoire, sans que la dimension universelle des *Petites Épopées* s'en trouve affectée.

Dans l'article qu'il avait consacré à Villon en 1834, Gautier avait déjà distingué les « grands poètes » éternellement populaires, maniant les « idées générales qui puissent impressionner la foule⁴⁰ », des grotesques préoccupés par la recherche des mots saillants, des formes excentriques, et voués par là même à la caducité. Aux « *pœtæ minores* » ballottés par les vents et les marées du goût, la bizarrerie et l'originalité ; aux fabricants géniaux de types universels, la généralité qui s'adresse aux foules et traverse les temps. Il est possible qu'il y ait eu là, souterrainement, une conscience précoce et grotesque de soi dans l'ombre de Hugo, grand rassembleur d'un romantisme morcelé, d'autant plus vénéré par Gautier qu'il choisit d'être Hugo plutôt que le romantisme, à tel point qu'il semble que le romantisme ait failli devenir Hugo. Sur ce point rien n'est plus parlant que *Le Souper des armures*, poème publié dans *La Revue européenne* du 1^{er} novembre 1859 : la ruse d'Eviradnus y survit en

39. *Ibid.*, p. 388-389.

40. *Les Grotesques*, éd. cit. p. 45.

effet à travers la réécriture d'une orgie jeune-France où Gautier, Nerval et les autres, armures vides et soûles roulant sous la table⁴¹, font de la *Légende* une épopée grotesque des « petits romantiques », enracinée dans la nostalgie autobiographique. Comme si, à l'expansion tentaculaire de l'épopée hugolienne, s'opposaient les formes creuses des Jeunes-France vieillies, vidés de leur substance.

41. *Sous la table*: tel est d'ailleurs le titre de la nouvelle qui ouvre le recueil des *Jeunes-France* (1833).

Hugo et la Renaissance À propos des sections VIII et IX de *La Légende des siècles*

Renaissance et Renaissances

À première vue, la Renaissance de Hugo, comme du reste celle des romantiques, a peu à voir avec la Renaissance, telle que nous pouvons la comprendre aujourd'hui. Embellie par le XIX^e siècle de toutes les nostalgies inavouées pour l'Ancien Régime, cette Renaissance est picaresque et bruyante, violente et bigarrée. Elle brille de tous les fastes perdus avec l'avènement du siècle bourgeois; elle regorge du luxe, du libertinage et du raffinement balayés par la Révolution¹. Mais contradictoirement elle porte par avance les espoirs et les combats du siècle industriel et prolétaire. Elle est déjà laïque et républicaine, agnostique et libérale, affranchie des chaînes entremêlées de l'esclavage et du fanatisme. Elle est gouvernée par l'idée de progrès, ce que contredit, bien évidemment, la réalité historique. C'est la Renaissance héroïque et lumineuse de Michelet, une peinture profondément anachronique de la Renaissance, à laquelle, aujourd'hui, l'historien refuserait d'accorder le moindre crédit. Jean Starobinski rappelait récemment, dans son *Montaigne en mouvement*, que rien n'était plus étranger à la Renaissance que notre idée de progrès². Il y a erreur à confondre Rabelais et Saint-Just, Montaigne et Condorcet.

La section VIII de *La Légende des siècles*, dès son titre, indique la liaison entre trois termes: « Seizième siècle », « Renaissance », « Paganisme ». L'équivalence suggérée d'emblée entre XVI^e siècle et Renaissance ne va pas de soi. On sait que nulle part en Europe, la Renaissance n'a coïncidé avec un siècle. Elle commence en Italie deux cents ans plus tôt, s'achève en Angleterre

1. J'ai développé cet aspect de la question dans « Musset et la Renaissance », *Mélanges Nicole Cazauran*, Champion, 2002.

2. Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Gallimard, 1982, p. 319: « Montaigne n'a eu vent ni de l'Histoire ni du Progrès: ils n'étaient pas encore inventés ».

un bon demi-siècle plus tard. Elle se réduit en France tout au plus à deux règnes, ceux de François I^{er} et de son fils Henri II. En-deçà, c'est l'ombre portée et sans césure d'un Moyen Âge interminable et flamboyant; au-delà, la tourmente de l'âge baroque, cette période de transition et de trouble que l'on a qualifiée tour à tour de crise de la Renaissance (André Chastel³) ou d'automne de la Renaissance (Carlo Ossola⁴).

Quant au « paganisme », certes il revient avec la promotion de la mythologie classique dans la poésie et les arts. Mais, à de très rares exceptions près, la résurgence païenne ne met pas en péril la domination du christianisme. Le paganisme se concilie au christianisme sans heurt ni concurrence. Il en accepte la tutelle, et lui prête sa parure splendide et ses ornements chatoyants. La Vierge Marie s'entoure d'angelots pareils aux amours voletants qui formaient escorte à Vénus, et l'ange Gabriel endosse les fonctions d'ambassadeur de Mercure. Dieu le Père se manifeste dans une gloire solaire et tient en sa dextre la foudre de Jupiter. À la différence de celui du XIX^e siècle, le paganisme de la Renaissance n'est ni anticlérical ni même antichrétien.

Au XVI^e siècle, le retour du paganisme dans la société et la culture occidentales en est à peine un. On observe, en effet, de l'Antiquité à l'âge moderne, une sourde continuité. Les dieux antiques survivent au fil du millénaire que couvre le Moyen Âge. Cette « survivance des dieux antiques », pour reprendre le titre fameux du livre de Jean Seznec⁵, s'est poursuivie en pleine culture chrétienne. Insensiblement les dieux antiques sont entrés au service du Dieu chrétien, lui servant tout à la fois de préfigurations et de parèdres. En apparence, tout au moins, l'humanisme de la Renaissance ne change rien à cette longue habitude. La hiérarchie est strictement maintenue, par exemple chez Guillaume Budé, dont le testament spirituel, *Le Passage de l'hellénisme au christianisme (De transitu hellenismi ad christianismum)*, montre bien cette finalité et cette direction. Le paganisme antique a d'une certaine manière préparé l'Évangile, qui en représente tout à la fois l'aboutissement et le dépassement. Telle est la « préparation évangélique » dont parlait Eusèbe de Césarée, et qui fait de l'Antiquité païenne le socle de l'annonce christique. Elle la contredit et en même temps la prépare subrepticement, à son insu, bien sûr. Ainsi entendue, la « préparation évangélique » permet de

3. André Chastel, *La Crise de la Renaissance, 1520-1600*, Genève, Skira, 1968.

4. Carlo Ossola, *Autunno del Rinascimento. « Idea del Tempio » dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Florence, Olschki, 1971.

5. Jean Seznec, *La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, 2^{me} éd., Flammarion, 1980.

concilier les deux héritages, le grec et l'hébraïque, dans une formule de synthèse qui n'est pas à proprement parler un syncrétisme.

Cycles et progrès

La littérature de la Renaissance ne se rencontre pas seulement dans les sections consacrées par *La Légende des siècles* à la Renaissance. On en trouve par exemple l'écho dans *La Conscience*, poème que j'ai examiné ailleurs dans sa double relation aux poètes baroques d'Aubigné et Du Bartas, auteurs respectifs des *Tragiques* et de *La Semaine ou Création du Monde*⁶, ou encore dans *La Trompette du jugement*, ce fragment d'Apocalypse qui retentit des accents tour à tour discordants et sublimes de *La Divine Comédie* huguenote. Mais je m'en tiendrai ici aux sections VIII et IX de la *Légende*, qui se réfèrent explicitement à ce temps historique et s'efforcent d'en recréer la couleur.

Deux fois le mot de « progrès » apparaît dans les sections de *La Légende des siècles* consacrées à la Renaissance, et ce sont ses premières occurrences dans le recueil : tout d'abord dans *Le Satyre*, ensuite dans *La Rose de l'infante*. Dans le premier poème, le mot marque le réveil des forces vitales, puis de l'humanité consciente face aux puissances de sommeil et d'engourdissement. La poussée biologique préfigure les avancées de l'homme hors de sa prison matérielle :

L'arbre transforme tout dans son puissant progrès⁷.

Parce que l'homme est lui aussi un arbre, en vertu de l'image platonicienne, un arbre renversé ayant la tête en terre et dressant ses racines vers le ciel⁸, il va à son tour transformer et assujettir la Nature brute.

La seconde occurrence de « progrès » dans *La Légende des siècles* se trouve dans *La Rose de l'infante*. Philippe II est hostile et même redoutable « à la pensée, à l'homme, / À la vie, au progrès, au droit⁹ ». Ce tyran à l'œil sombre et toujours vêtu de noir a la nature en horreur ; il l'écrase et il l'opprime, allumant partout des bûchers, semant à travers le monde l'horreur et la destruc-

6. Voir mon étude : « L'errance de Caïn : d'Aubigné, Du Bartas, Hugo, Baudelaire », *Revue des sciences humaines* n° 245, janvier-mars 1997, p. 13-32.

7. Hugo, *Le Satyre*, II, v. 345.

8. Platon, *Timée*, 89d-90d. Voir le commentaire de Lionello Sozzi, « Physis et Antiphysie, ou de l'arbre inversé », *Études de lettres* (Lausanne), 1984, 2, p. 123-133.

9. Hugo, *La Rose de l'infante*, v. 137-138.

tion. C'est l'antithèse parfaite de la Nature érotisée du *Satyre*, qui admettait les excès sensuels de la lasciveté. Le progrès, une fois de plus, est dans l'ordre de la Nature, lequel se prolonge sans rupture dans l'ordre de l'Histoire, parcouru des mêmes soulèvements organiques, agité en profondeur des mêmes troubles et tremblements.

Le diptyque formé par *Le Satyre* et *La Rose de l'infante* offre un parfait contraste : lumière et ombre, nature et anti-nature – Anti-Physie, aurait dit Rabelais qui en a dressé le portrait et déroulé le cortège à la fin de l'épisode de Quaresme-Prenant dans le *Quart Livre*, là même où est développée, d'après Platon, l'image de l'arbre humain¹⁰.

Le progrès selon Hugo ignore la césure entre Nature et Culture. Il s'associe au cycle, cycle végétatif de la floraison et de la croissance, de la fenaison et du pourrissement, cycle des quatre âges de l'humanité et des sept âges de la vie humaine. Ce progrès s'enracine dans la terre ; il lance depuis le sous-sol, où il s'ancre profondément, sa volute spiralée. Hugo parvient à concilier l'idée de progrès avec une conception cyclique de l'Histoire. Il ne renonce pas à la mythologie des quatre âges primitifs, de l'or au fer, en passant par l'argent et le bronze. L'humanité s'est éloignée d'un âge d'or béni pour sombrer dans la terreur des despotismes antiques et de l'âge féodal. *Post tenebras lux* : après l'ère des ténèbres, c'est le retour nécessaire à la lumière, en une involution de l'Histoire sur elle-même.

À cette torsade de l'Histoire il y a pourtant une fin et un terme. Le *Satyre* l'annonce explicitement, en une sorte d'avertissement prophétique :

Quand vous aurez, vainqueurs, comblé votre mesure¹¹.

La même idée se retrouve dans la toute dernière pièce du recueil, qui conclut les *Petites Épopées* par un chant d'Apocalypse. Dans *La Trompette du jugement*, elle reparaît dans l'image traditionnelle, voire franchement familière, de la goutte d'eau qui fait déborder le vase :

Quand tombera du ciel l'heure immense et nocturne,
Cette goutte qui doit faire déborder l'urne¹².

10. Rabelais, *Quart Livre*, chap. XXXII ; *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 615.

11. *Le Satyre*, IV, v. 676.

12. *La Trompette du jugement*, v. 95-96.

Ces vers seraient à rapprocher du « comble des péchés », notion fondamentale dans la théologie de Calvin par exemple et dans la poésie d'Agrippa d'Aubigné qui l'illustre. D'origine biblique¹³, cette notion permet d'expliquer que la vengeance de Dieu, quoique inéluctable, soit différée dans le temps¹⁴. C'est pourquoi d'Aubigné peut conclure son livre des « Feux », qui est un livre des martyrs, par une note d'espérance et de foi :

[Dieu] tient encor serrez les maux, les eaux, les feux,
Et pour laisser combler le vice aux vicieux
Souffrit et n'aima pas, permit et ne fut cause
Du reste de noz maux [...] ¹⁵.

Il s'agit en outre d'une nécessité dramatique inhérente à tout poème héroïque chrétien, comme le confirme l'exemple du Tasse, poète catholique quant à lui et héraut de la Contre-Réforme. Dans *La Jérusalem délivrée*, Dieu retarde à dessein le dénouement heureux, qui est la prise de la Ville sainte par les croisés. Longtemps le mal semble devoir triompher et la victoire échapper aux justes. Cela n'est possible que par la permission divine : *sendole cio permesso*¹⁶.

Incontestablement Hugo hérite de cette conception cumulative et chrétienne de l'Histoire, où, de génération en génération, le progrès du mal est tangible, rendant la vengeance de Dieu, et avec elle le retour à l'ordre, d'autant plus nécessaires. Mais il n'est plus question du péché, qu'il faudrait à l'homme interminablement expier. Bien au contraire, par une sorte de renversement inattendu, il s'agit des abus d'autorité et d'imposture commis par les dieux. Le Satyre, assigné au tribunal des dieux, retourne la situation à son profit, s'érigeant lui-même en juge de ceux qui prétendaient le juger. Aussi le coup d'arrêt qui viendra mettre un terme à une Histoire catastrophique, rebondissant de crime en crime au cours des âges, n'est-il plus fixé par le Dieu transcendant, mais par l'homme immanent :

Par ce noir dieu final que l'homme appelle Assez ¹⁷!

13. Genèse XV, 13-16; Daniel VIII, 23; II Macchabées VI, 12-16; Matthieu XXIII, 31-36; I Thessaloniciens II, 14-16.

14. Voir sur ce point l'article d'Elliott Forsyth, « D'Aubigné, Calvin et le "comble des péchés" », dans *Mélanges à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 263-272.

15. Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, IV, « Les Feux », v. 1407-1410.

16. Le Tasse, *La Jérusalem délivrée/ Gerusalemme liberata*, VII, 114, 7, éd. J.-M. Gardair, Bordas, coll. Classiques Garnier, 1990, p. 440.

17. Hugo, *Le Satyre*, v. 678.

Le vers final : « Place à Tout ! Je suis Pan ; Jupiter ! à genoux¹⁸ », résonne de manière bien singulière. C'est, à douze ans près, le slogan de *l'Internationale* d'Eugène Pottier et Pierre Degeyter : « Nous ne sommes rien, soyons tout ». Le mot d'ordre révolutionnaire s'éloigne définitivement du cri d'effroi et de deuil repris en lamentations par la Nature entière et, dans le *Quart Livre*, par Pantagruel versant des larmes « grosses comme œufz de Austruche » : « Le Grand Pan est mort ! » Le Grand Pan, au XVI^e siècle, ne s'était pas encore réincarné dans le prolétariat. Ce ne pouvait être alors que Jésus-Christ mort sur la croix pour le salut de l'humanité, ou comme le dit Pantagruel, « le bon Pan le grand pasteur », le seul qui méritât d'être appelé « notre Tout¹⁹ ».

Malgré ses inflexions, ses anachronismes, ses contresens occasionnels, et pour brocher sur le tout, un renversement fondamental qui met l'homme à la place de Dieu, la vision du *Satyre* n'est pas complètement infidèle à la Renaissance, et notamment à la littérature de la Renaissance, qui traite de thèmes apparentés. Quels sont les traits que Hugo lui a empruntés et dont il a eu la parfaite intelligence ? On peut en dresser brièvement la liste. D'abord la construction d'un cosmos à étages permettant la confrontation inégale des hommes et des dieux, et servant de décor dramatique à la révolte des premiers contre les seconds. Ensuite le mélange du grotesque et du sublime. En troisième lieu, l'élasticité d'un espace extensible et déformable à volonté.

Un cosmos à étages : la terre et le ciel

Tout un cortège de figures mythologiques hante ce poème. Le *Satyre* emporté au ciel par Hercule et y faisant sensation rappelle le vol de Psyché vers l'empyrée, mais aussi la fuite d'Astrée désertant la terre pour s'exiler au ciel. Dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, la Justice « fuytive, en sueurs, pantelante » s'évade de la terre livrée au Mal pour se réfugier au ciel et se jeter aux pieds du Dieu souverain en un geste d'imploration²⁰. Ce récit d'origine hésiodique (*Les Travaux et les jours*, 197) se retrouve chez Ovide et Juvénal et inspire également Ronsard dans *l'Hymne de la Justice*.

Mais l'insolence du *Satyre* qui, après s'être fait humble, se redresse et défie les habitants de l'Olympe, rappelle surtout « l'assaut des Geants, et des

18. *Ibid.*, v. 726, p. 392.

19. Rabelais, *Quart Livre*, XXVIII ; *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 605.

20. Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, III, « La Chambre dorée », v. 34.

Dieux²¹ ». On pourrait en effet rapprocher du *Satyre* la gigantomachie que Ronsard, d'après Hésiode, fait chanter au chœur des neuf Muses dans l'*Ode à Michel de L'Hospital* (*Odes*, V, VIII). Les Géants confondus par Ronsard avec les Titans montent à l'assaut de l'Olympe pour en déloger les dieux ; mais ces derniers contre-attaquent et les écrasent sous des blocs de rochers²². Un tel chant, on l'imagine, comble d'aise Jupiter,

Ravy de la voix nompareille
Qui si bien l'avoit contrefait²³.

Chez Hugo le cadre du récit est semblable, et le mouvement d'ascension comparable, tout au moins pour commencer. Du reste, le mythe de Prométhée, l'un des Titans, condamné pour avoir dérobé le feu au ciel, court en filigrane du *Satyre*. Le Satyre, décidément, est « du parti des Titans » ; lui aussi se fait voleur de feu :

Et, dérochant l'éclair à l'Inconnu sublime (v. 588) ;

Prends le rayon, saisis l'aube, usurpe le feu (v. 634).

Or le mythe de la gigantomachie, à la Renaissance, sert le plus souvent à dénoncer les puissances d'anarchie et à justifier l'ordre social existant. Tout ordre découle d'en haut et suppose l'assujettissement des inférieurs²⁴. Le thème de l'ordre transcendant émanant des dieux célestes est clairement exprimé au vers 182 du *Satyre* :

Le monde les louait pour l'avoir bien dompté.

L'originalité de Hugo dans le traitement du thème, c'est qu'en définitive l'ordre n'est plus rétabli depuis le haut vers le bas, et du ciel sur la terre, mais qu'à l'inverse la terre impose aux dieux du ciel, bafoués, détrônés et mis à genoux, un nouvel ordre profane.

21. Ronsard, *Odes*, V, VIII, *À Michel de L'Hospital*, v. 220 ; *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Société des textes français modernes, t. III, 1968, p. 131.

22. *Ibid.*, v. 217-318, p. 131-137.

23. *Ibid.*, v. 321-322, p. 137.

24. Pour le cas particulier de Ronsard, qui rentre dans ce schéma, voir Jean Céard, « La révolte des géants, figure de la pensée de Ronsard », dans *Ronsard en son IV^e centenaire*, Genève, Droz, 1989, t. II, p. 221-232.

Priape et le rire

Dans la transformation du mythe et le retournement de sa leçon intervient un élément stylistique décisif : le mélange du grotesque et du sublime. Le Satyre déränge l'Olympe où il comparait d'abord comme devant un tribunal, puis un auditoire de plus en plus attentif et même inquiet. Mais avant de les frapper de stupeur, il fait d'abord rire les dieux par sa balourdise et son indécence. Le grand rire des dieux d'Homère lorsqu'Héphaïstos leur sert à boire est « désublimé », note Claude Millet²⁵. Certes l'*Iliade* des dieux et des héros est rabaisée à la hauteur de l'homme commun, de l'homme grossier ayant de la terre à ses jambes de bouc :

Il boitait, tout gêné de sa fange première²⁶.

Mais ce rabaissement burlesque a au moins un précédent dans la littérature de la Renaissance, à savoir dans l'œuvre de François Rabelais.

En effet, Prométhée et les Titans ne sont pas les seuls à perturber le joyeux banquet des dieux, il y a aussi Couillatris et Priape. Hugo n'a pas inventé l'irruption de l'obscène en plein idéal. Rabelais, sur cette voie du burlesque, lui a servi de guide et d'éclairer. De toute évidence, *Le Satyre* se souvient de Rabelais, que Hugo connaissait bien et qui constitue le relais essentiel depuis la *Théogonie* d'Hésiode ou *le Prométhée enchaîné* d'Eschyle.

Il faut relire à cet égard le Prologue du *Quart Livre de Pantagruel* où l'on voit « un paovre homme villageois natif de Gravot », le bûcheron Couillatris, dont le nom dit assez la nature puissante et généreuse, implorant Jupiter pour avoir perdu sa cognée. L'Olympe où se débattent gravement des questions de politique internationale est brusquement arraché à sa torpeur : « tant grande feut l'exclamation de Couillatris, qu'elle feut en grand effroy ouye on plein conseil et consistoire des Dieux²⁷ ». À ce cri Jupiter ne peut s'empêcher de jurer : « Vertuz de Styx ! » Ici l'effroi précède le rire, à l'inverse de ce qui se passe chez Hugo, où le Satyre, d'abord grotesque, devient ensuite terrible. Mais le rire, chez Rabelais, éclate bientôt, franc, inextinguible. Il est déclenché par Priape, que Jupiter consulte sur le cas de Couillatris et de sa cognée perdue.

25. *Iliade*, I, v. 599-600 ; cité par Claude Millet, son éd. de *La Légende des siècles*, Première Série, Le Livre de Poche, 2000, p. 370, note 10.

26. *Le Satyre*, I, v. 137.

27. Rabelais, *Quart Livre*, « Prologue » ; *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 526.

Car Couillatris, dans l'apologue d'Ésope adapté par Rabelais, n'est pas emmené sur l'Olympe par Hercule, comme le sera plus tard le Satyre hugolien, pris sur le fait comme un mauvais garnement que l'on saisit par l'oreille. Il n'a pas à être conduit parmi les dieux, puisqu'il s'y trouve déjà, du moins sous la figure d'un double. Ce satyre paysan de la campagne française a pour répondant mythologique « messer Priapus », ce « grand Vietdaze Priapus », comme l'appelle sans ménagement Jupiter, lequel toutefois sollicite son « conseil et advis ».

Or Priape est le dieu obscène de la virilité: il se présente devant Jupiter le capuchon retroussé, « la teste levée, rouge, flamboyante, et asseurée²⁸ ». Insolent, rubicond et paillard, c'est donc, dans le Prologue du *Quart Livre*, la préfiguration directe du Satyre hugolien, d'abord recroquevillé sur lui-même et bientôt redressé de toute sa hauteur devant les dieux. Relayant les plaintes du couillu Couillatris, Priape trouble l'assemblée des Olympiens par ses équivoques obscènes et son comportement grotesque. Il se gonfle et s'agite tant et si bien qu'il finit par déclencher un rire homérique: « A ces motz tous les venerables Dieux et Deesses s'eclaterent de rire, comme un microcosme de mouches²⁹ ». Hugo exprimera ce rire homérique en des termes plus choisis, soit qu'il associe par oxymore le sublime au grotesque:

L'éclat de rire fou monta jusqu'aux étoiles³⁰,

soit qu'il recoure à l'équivoque et au jeu sur les niveaux de langue:

Le tonnerre n'y put tenir, il éclata³¹.

soit encore qu'il parodie la prétérition épique:

Nulle voix ne peut rendre et nulle langue écrire
Le bruit divin que fit la tempête du rire³².

Détail que Hugo semble avoir directement emprunté au modèle rabelaisien: le rire opère en Vulcain un miracle. Quoique infirme et boiteux, le voilà qui saute et gambade. Rabelais écrivait en effet: « Vulcan avecques sa jambe

28. *Ibid.*, p. 527.

29. *Ibid.*, p. 531.

30. *Le Satyre*, I, v. 216.

31. *Ibid.*, v. 238.

32. *Ibid.*, v. 247-248.

torte en feist pour l'amour de s'amyte troys ou quatre beaulx petitz saulx en plate forme³³ ». Ce qui donne chez Hugo cette notation lapidaire : « Vulcain dansait³⁴ ».

Bien avant le Satyre, qui en reproduit la puissance sexuelle et l'insolent éréthisme, le Priape de Rabelais introduit dans l'univers apollinien de l'Olympe la franche obscénité dionysiaque et toute la truculence sexuelle d'ici-bas. L'irruption de la terre en plein ciel, la giclée de fange au milieu de l'azur, que le Satyre ou Priape, c'est tout un, piétine, souille et « troue³⁵ », manifestent un renversement que Lucien de Samosate, dans *Icaroménippe*, avait préparé. Pour Rabelais, c'est l'une des manifestations les plus éclatantes de la « carnavalisation » du monde, telle que Mikhaïl Bakhtine en a démonté le mécanisme dans la culture populaire du temps³⁶.

Chez Hugo, le mythe du « Satyre » renverse le sens traditionnel de la fable, tout en en conservant assez exactement l'appareillage mytho-poétique. Au lieu de confirmer, comme chez Hésiode ou Ronsard, l'ordre éternel de la Nature, où l'humanité est subordonnée aux dieux et à la Fatalité impassible qui les surplombe eux-mêmes, il s'inspire des parodies tour à tour grinçantes et joyeuses de Lucien et de Rabelais pour renverser cette hiérarchie écrasante, et lancer un hymne à la liberté humaine.

Cosmoplastie: un espace élastique

Après la construction cosmologique à étages et le rabaissement burlesque des dieux de la mythologie, l'élasticité de l'espace est le troisième trait commun à l'esthétique de Hugo et à celle de la Renaissance. On pense une nouvelle fois à Rabelais, par exemple au voyage du narrateur Alcofribas Nasier dans la bouche de son héros, le géant Pantagruel³⁷. Le Satyre rapetisse ou grandit à volonté, passant, au fil de la narration, du nain au colosse, tout comme déjà le bon géant de Rabelais, tantôt homme-montagne et tantôt personnage ordinaire dialoguant avec le narrateur, un homme comme vous et moi. Alcofribas a découvert dans le gosier de son personnage des villes, des

33. Rabelais, *Quart Livre*, éd. cit., p. 531.

34. *Le Satyre*, I, v. 240.

35. *Ibid.*, v. 126 et 128.

36. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970.

37. Rabelais, *Pantagruel*, XXXII; *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 330-333.

montagnes et un autre monde dont il se propose d'écrire la géographie, ce qui ne l'empêche pas, une fois ressorti à l'air libre, de converser paisiblement, à même hauteur, avec celui à l'intérieur duquel il a voyagé et séjourné pendant plus de six mois³⁸.

On songe encore à l'escale du même Pantagruel dans l'île d'Odes, au *Cinquième Livre*, une île merveilleuse « en laquelle les chemins cheminent ». Il y a parmi eux des « chemins errans, à la semblance des planetes », des chemins « passans, chemins croisans, chemins traversans ». Chez Rabelais comme chez Hugo, le corps-paysage entretient la confusion entre le macrocosme et le microcosme. Le mont du Grand-Ours, sur la route de Limoges à Tours, ou selon une variante du manuscrit, le Mont-Cenis, ressemble de loin à saint Jérôme pénitent, « si son Ours eust esté Lyon », avec sa « longue barbe toute blanche et mal peignée », pleine de glaçons : agenouillé et grelottant, il bat sa poitrine nue « avec grosses et rudes pierres³⁹ ». La métamorphose du Satyre, à la fin de la pièce homonyme, en montagne vivante, puis en monde, enfin en ciel étoilé, suscite l'effroi et l'admiration tout ensemble, comme le saint Jérôme pétrifié de Rabelais ou comme la statue colossale de l'Apennin par Jean de Boulogne dans le parc de Pratolino près de Florence, à la fois monticule et chapelle, montagne bosselée et géant accroupi à la barbe dévalant en concrétions calcaires.

Autre illustration de ce principe métamorphique : la carte anthropomorphe, telle que l'ont étudiée tour à tour Fernand Hallyn⁴⁰, Claude Gandelman⁴¹ et Michel Jeanneret⁴². Ces cartes anthropomorphes, où les têtes chevelues deviennent collines herbues, les bouches grottes, les barbes rivières ou cascades, se multiplient dans l'art de la Renaissance à son déclin, affirmation typique du style maniériste qui efface les frontières entre les règnes, entre l'organique et

38. Sur cet épisode, voir la célèbre leçon d'Erich Auerbach, *Mimésis*, Gallimard, 1968, chap. XI, p. 267-286.

39. Rabelais, *Cinquième Livre*, XXV ; *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 787.

40. Fernand Hallyn, « Le paysage anthropomorphe », dans *Le Paysage à la Renaissance*, Yves Giraud éd., Fribourg, Éditions universitaires, 1988, p. 43-54 ; repris dans *Le Sens des formes*, Genève, Droz, 1994, p. 153-166.

41. Claude Gandelman, « Le texte littéraire comme carte anthropomorphe », *Littérature* n° 53, février 1984, p. 3-17. Repris dans *Le Regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XX^e siècle*, Méridiens-Klincksieck, 1986, chap. IV, p. 77-93, et en anglais dans *Reading Pictures, Viewing Texts*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1991, chap. VII, p. 81-93 : « Bodies, Maps, Texts ». Voir du même, « Le corps du roi comme « carte du royaume » », dans Myriam Yardeni éd., *Idéologie et propagande en France*, Picard, 1987, p. 19-29.

42. Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Macula, coll. Argô, 1998, p. 284-286.

l'inerte, entre l'individu et le cosmos. Le peintre Arcimboldo, surtout connu pour ses portraits en forme de natures mortes, amoncellements de légumes et de fruits personnifiant par exemple chacune des quatre saisons, a conçu un paysage avec au centre un pont et une montagne qui, ensemble, représentent un visage de géant surmonté de la devise : « *Homo omnis creatura*⁴³ ».

Ut pictura, poesis

L'idée peut-être la plus juste que Hugo ait conçue de la Renaissance est une idée de peintre. Autant ou plus que littéraires, les références contenues dans ce diptyque que forment dans leur vis-à-vis *Le Satyre* et *La Rose de l'enfante* sont picturales. La référence la plus évidente est à Velázquez et au portrait de l'infante Marie-Marguerite. C'était la fille de Philippe IV, et non de Philippe II, son arrière-grand-père⁴⁴. Né en 1599, Velázquez n'a donc pu connaître Philippe II, mort en 1598, un an avant sa naissance. Mais ce décalage chronologique importe peu à Hugo. Sa vision de l'Espagne catholique est intemporelle. C'est l'Espagne éternelle, d'or et surtout d'ombre, l'Espagne de l'Invincible Armada et de l'Inquisition, une nation dominatrice, cruelle et intolérante jusqu'au fanatisme, l'Espagne qui, beaucoup plus tard, a tenu tête à Napoléon et contribué fortement à la chute de l'Empire, l'Espagne rebelle où le général Hugo s'est illustré au cours d'une guerre atroce, qui alternait les coups de main et les exécutions de masse. Cette Espagne, de toute manière anachronique, gouverne les forces obscures coalisées à travers le monde et concentrées dans la figure funèbre du tyran reclus, enfermé dans l'Escurial, ce palais-monastère en forme de gril, et scrutant depuis une fenêtre ogivale l'humanité souffrante soumise à son bon plaisir.

L'imagination de Hugo est picturale, mais c'est la peinture d'un monde en mouvement, comme l'était celui de la Renaissance : *perpetuum mobile*. Or *Le Satyre* montre une dilatation progressive de l'espace, le corps accroupi ou claudicant du faune s'élargissant au finale jusqu'aux constellations, le dieu méprisé aux jambes de bouc touchant aux limites de l'univers et se confondant avec lui. Le petit Pan joueur de flûtes, le dieu agreste des bergers, devient au terme le grand Pan, qui ne saurait mourir, parce qu'il est, comme le veut l'étymologie, le grand Tout, le dieu immense qui coïncide avec l'univers.

43. « L'homme est toute créature », autrement dit : « L'homme est la règle de l'univers ». Reproduit et commenté par F. Hallyn, *op. cit.*, p. 153 et 165 ; ill. 9.

44. Il faut donc corriger la note de l'éd. Miller, p. 395, n. 1.

Le mouvement, dans *La Rose de l'infante*, est inverse, ou plutôt il est circulaire. Hugo choisit pour point de départ le portrait de l'infante Marie-Marguerite, tenant en sa main la rose, en une *ekphrasis* du petit tableau de Velazquez conservé au Louvre. Ensuite, par élargissement et contraste, le portrait de Philippe II à la croisée s'ajoute à ce premier tableau comme son envers et son pendant. Dans la culture picturale de Hugo, sensible à la couleur locale, mais indifférent à la chronologie et à l'ordre de succession dynastique, c'est de toute évidence le souvenir de la silhouette sombre, apparue dans l'entrebâillement de la porte et descendant les marches au fond de l'atelier, dans le monumental tableau des *Ménines*, le chef-d'œuvre du même Velazquez conservé au Prado. Qu'importe si, dans cette composition centrée sur l'infante Marguerite, il s'agit une fois de plus de la cour de Philippe IV, l'amateur d'art, et non de celle de son aïeul Philippe II, le roi ascète et bureaucrate, l'ami du Grand Inquisiteur ! Pour Hugo comme pour le lecteur médiocrement versé dans l'histoire de l'Espagne, l'univers plastique de Velazquez permet de restituer, de manière assez plausible, l'atmosphère oppressante du règne de Philippe II, quand, de loin et dans l'ombre, un père, aussi redoutable que celui de Chateaubriand dans la tour de Combourg et déambulant pareillement, observe et scrute sa progéniture, moins protecteur que menaçant.

Cette interprétation des *Ménines*, qui était peut-être celle de Hugo, repose, il est vrai, de notre part, sur un faux-sens délibéré : le roi est bien présent dans le tableau, mais ce n'est pas lui qui descend l'escalier au fond à droite. La silhouette sombre, écartant la tenture et suspendue sur le seuil, est celle de José Nieto, chambellan de la reine. Le roi Philippe, représenté aux côtés de son épouse, la reine Marianna, est l'une des deux figures inscrites dans le miroir rectangulaire, au centre géométrique de la composition : tourné vers le spectateur, évanescents et moustachus, il n'a nullement cet air redoutable que lui prête Hugo⁴⁵. Le poète a donc reconstitué de mémoire une vision où la peinture fournit les couleurs, le contraste des attitudes, la profondeur de l'espace, la pénombre du temps passé, sans qu'il soit question, à beaucoup près, d'exactitude documentaire.

L'élargissement du cadre, dans cette petite épopée qu'est *La Rose de l'infante*, se prolonge et se confirme ensuite dans les rêves d'empire et de mort du morne souverain à sa fenêtre fermée. Le microcosme de la cour s'agrandit au macrocosme de l'empire. S'enchaînent à la grille obscure – ou plutôt au gril – de l'Escurial, l'Amérique et l'Inde, l'Afrique et l'Europe assujetties (v. 119-

45. Sur le sens de cette centralité du portrait du roi dans *Les Ménines*, on relira le beau commentaire de Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966, chap. I, p. 19-31.

121). Après l'élargissement s'opère la résorption finale, qui donne son sens à tout le poème. L'océan, où se déploie l'armada partie conquérir l'Angleterre, se réduit soudain au bassin d'un parc effleuré par le vent du soir et où s'effeuille la rose qui donne son titre à la pièce. Cette résorption finale est obtenue par un effet analogue à celui de la surimpression au cinéma, sorte de métaphore visuelle, où de la superposition de deux objets naît leur relation analogique : ici la grande mer engendre la petite, et la flotte « invincible » et néanmoins dispersée les pétales épars de la rose fanée – et bientôt noyée. Le présage de la défaite se ramène à l'effroi d'un enfant, quand souffle la brise du soir, et à la sagesse immémoriale de la duègne, incarnation de la *vox populi*, qui conclut par un dicton ce drame en miroir :

« Tout sur terre appartient aux princes, hors le vent⁴⁶. »

Les deux pièces, de la sorte, se font pendants, à l'intérieur de l'espace anamorphotique de la Renaissance où le « tout-petit » renvoie au Tout-Puissant en un mouvement pendulaire sans cesse recommencé, où, dans la mobilité de la représentation, l'infime reflète l'immensité et se renverse en elle.

46. *La Rose de l'infante*, v. 248.

Hugo, mythes, mythologie Quelques remarques à propos d'un motif critique persistant

Lorsque commencèrent à paraître, en 1955, dans *Les Lettres nouvelles*, les *Mythologies* de Barthes, Jean Paulhan, s'étonnant de cette avalanche de mythes – du bifteck-frites à André Gide et de l'abbé Pierre à Minou Drouet – publia dans la *NRF* une note dans laquelle il pria l'auteur de bien vouloir dire « un jour ce qui n'est pas un mythe¹ », et demanda si par hasard il n'y aurait pas lieu d'étudier le mythe du mythe chez Roland Barthes.

Je me suis parfois souvenu de cette anecdote et de cette question cet été, tandis que je lisais l'un des nombreux commentaires de *La Légende des siècles*, qui, explicitement ou non, invitent à regarder les mots de *mythe*, de *mythologie*, voire de *mythopoétique*², comme la clé de la puissance de Hugo, des termes grâce auxquels le critique, plus heureux que le Nemrod de *La Fin de Satan*, pourrait saisir enfin le secret qui se dérobaît et mettre un nom – « génie de la mythologie », si l'on suit par exemple Renouvier – sur un *pouvoir* aussi éclatant que peu saisissable.

Qu'on m'entende bien. Je ne prétends pas qu'on ait eu tort de convier ici ces notions. Je n'ignore pas que *le mythe* s'est, de diverses manières, acquis droit de cité dans les études littéraires; que l'anthropologie a pu s'interroger de son côté sur les rapports qu'il entretient, ou pas, avec la poésie. Et si j'en juge (par exemple) d'après le dernier livre de Michel Deguy, ces préoccupations n'ont rien de désuet – tout au contraire³.

Il reste qu'il y a *mythe* et *mythe*, et que passant d'un commentaire de Hugo à un autre, le lecteur a maintes fois le sentiment que sous un même nom (un nom que les « mythologues » désormais ont renoncé à définir, résignés qu'ils sont à l'« essence fugitive et insaisissable⁴ » de leur objet) circulent des

1. « Mythologies », *La Nouvelle NRF*, juin 1955, p. 1118-1119. La note est signée Jean Guérin.

2. Victor Brombert, *Victor Hugo et le roman visionnaire*, PUF, 1985.

3. *La Raison poétique*, Galilée, 2000; voir en particulier le chapitre final : « La littérature et le mythe ».

4. Marcel Détienné, « Le mythe, en plus ou en moins », *L'Infini*, n° 6, printemps 1984.

marchandises dotées de vertus pour le moins diverses. De là, un brouillage ou brouillard de sens que les réflexions qui suivent ne se flattent pas de dissiper ; tout au plus voudraient-elles placer quelques balises, lanternes, repères ou feux de brume sur tel ou tel des écueils en embuscade dans ce nuage.

Baudelaire est sans doute l'un des tout premiers, dans son article de 1861 pour *La Revue fantaisiste*, à avoir prononcé – fugitivement, d'ailleurs, et sans appuyer – ce mot de *mythe* à propos de Hugo, et du Hugo de la *Légende*. La lecture de Wagner, auquel il venait de consacrer, quelques semaines plus tôt, une longue étude truffée de citations copieuses, y est-elle pour quelque chose ? Ce qui est certain, c'est qu'en plusieurs endroits les deux articles se font écho⁵. Pour ce qui est du « Victor Hugo », l'auteur de la *Légende* y est salué comme le créateur de cet objet paradoxal que Baudelaire appelle le « poème épique moderne » (paradoxal, évidemment, parce que *épique* et *moderne* ne vont pas ensemble : l'épopée, genre antique, est supposée fleurir « à l'aurore de la vie des nations » et non « dans les périodes extrêmement cultivées », telle que celle où vivent Hugo, Baudelaire et Badinguet). Or, si ce paradoxe débouche sur une réussite, si le livre ne s'effondre pas sous l'effet de ce désaccord, c'est par cette raison que Hugo « s'est bien gardé d'emprunter à l'histoire autre chose que ce qu'elle peut légitimement et fructueusement prêter à la poésie : je veux dire la légende, le mythe, la fable⁶ ».

Ce *mythe*, ici inclus dans une série dont les trois termes se succèdent d'une manière qui indique assez que l'auteur les tient pour équivalents et qu'il ne se souciera pas d'opérer de savants ou spécieux *distinguos*, ce *mythe* paraît dans un contexte que la forme de la phrase citée suffit à laisser entrevoir, mais qu'il faut préciser. C'est un contexte franchement polémique. Baudelaire, en effet, dans toute cette fin d'article, s'emploie (une fois de plus) à rompre des lances contre « la forme didactique, qui est la plus grande ennemie de la véritable poésie⁷ ». Et pour mieux faire l'éloge de *La Légende des siècles*, il commence par brocarder un « philosophe français », nommément Edgar Quinet, auteur, en 1836, d'un *Napoléon*. Quinet a commis la double erreur de livrer au public de « l'histoire mise en vers » et de mettre son vers « au service d'une thèse poétique ». Il n'en résulte, estime Baudelaire, « qu'un fastidieux ridicule ».

5. Baudelaire, « Sur mes contemporains : Victor Hugo », et « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris » ; *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1976, p. 129-141 et 779-808.

6. *Ibid.*, p. 140.

7. *Ibid.*, p. 139.

On pourrait ici se demander si l'auteur du « Victor Hugo » n'a pas glissé en cet endroit un serpent sous les fleurs, et si cette flèche tirée contre « la thèse poétique » n'était pas faite pour atteindre discrètement certains poèmes de la *Légende*, et en particulier ceux qui chantent les vertus d'un Progrès pour lequel Baudelaire n'était pas avare de sarcasmes. On sait que ses réserves à l'égard de Hugo – « âne de génie », persiflait-il – étaient loin d'être inexistantes, et sa correspondance, en particulier, en gardent la trace. Et ce qui est sûr, c'est qu'après Baudelaire les commentateurs de Hugo n'ont pas hésité à considérer les « mythes hugoliens », ou du moins certains d'entre eux : *Le Satyre, Pleine Mer, Plein Ciel*, comme des instruments didactiques, imaginés *ad probandum*, comme dit en latin Brunetière, et grâce auxquels Hugo aurait « fait pénétrer » – c'est cette fois Albouy qui parle – « sa philosophie dans la *Légende*⁸ ».

On se souvient de la chauve-souris du fabuliste : « Je suis oiseau : voyez mes ailes. Je suis souris : vivent les rats ». Le mythe ressemble assez à cet animal ambigu. D'un côté, version Albouy ou Berret, c'est (ce peut être) une sorte de chausse-pied, un instrument capable de faire entrer le « message » dans l'étroite chaussure du vers, un outil entre les mains de « l'instituteur républicain », une forme de « démonstration⁹ » ; de l'autre, version Wagner et Baudelaire, il est ce dont le ton suffit « à jeter l'esprit dans cet état de *rêve* qui le porte bientôt jusqu'à la pleine *clairvoyance* », en sorte que celui qui se confie à lui « découvre alors un nouvel enchaînement des phénomènes du monde, que ses yeux ne pouvaient apercevoir dans l'état de veille ordinaire¹⁰ ». Bref, il est le support, le vecteur, de ce que Hugo appelle vision, cela qui permet d'entrevoir « le revers inattendu des choses¹¹ », et sûrement pas l'instrument d'une exposition ou, pire, d'une pédagogie. Ce sont là, dirait probablement Baudelaire, des idées qui ne peuvent « tomber que dans l'esprit d'un professeur, d'un philosophe, c'est-à-dire d'un homme absent de la vie¹² ».

8. Ferdinand Brunetière, *Évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle*, Hachette, 1894 ; Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Corti, 1963, p. 11.

9. Pierre Albouy, *op. cit.* p. 14.

10. Wagner, cité par Baudelaire, art. cit., éd. cit., p. 792.

11. « Lieu d'évidence où l'âme enfin peut voir les causes/Où, voyant le revers inattendu des choses/On comprend, et l'on dit : « C'est bien ! » l'autre côté/De la chimère sombre étant la vérité [...] » (*Sultan Mourad*, IV, v. 145-149).

12. Baudelaire, art. cit., éd. cit., p. 140.

Philosophe, professeur, c'est précisément Renouvier. Et néo-kantien, par-dessus le marché, ce qui n'arrange rien. Cependant, son livre, pour vieilli que l'on puisse à plusieurs égards le juger, n'est pas sans qualités: il ne manque, en particulier, ni de caractère, ni de clarté.

Le point de départ est le suivant. L'imagination, définie comme la « vision des choses non présentes¹³ », est (selon une expression que Taine n'aurait pas reniée) la « faculté maîtresse¹⁴ » de Hugo; elle est aussi « l'organe poétique par excellence¹⁵ ». Est-ce à dire que, à l'inverse de ce qu'enseigne le textualisme contemporain, l'essentiel pour Renouvier se jouerait *avant* les mots, antérieurement au langage et à l'écriture, dans une représentation mentale qu'il désigne du mot (bien hugolien) de *vision*? Nullement; car, lorsqu'il en vient à décrire ce qu'il nomme de manière peut-être problématique « la méthode imaginative » (y a-t-il une méthode pour imaginer?), il la caractérise comme un procédé consistant à laisser l'initiative, ou de l'initiative, aux mots, et précisément à la rime:

Supposons la rime arrêtée; l'imagination productive du poète se trouve, grâce à la mémoire des mots qui peuvent fournir cette rime, et *grâce aux associations d'idées qu'amènent ces mots*, en possession d'un matériel d'images suggérées entre lesquelles il choisit [...] souvent au hasard de sa fantaisie¹⁶.

Les poètes commencent le vers par la fin, par la rime; et ce sont les caprices sémantiques de la rime qui expliquent les gambades de l'imagination. Évidemment, l'explication est courte. Renouvier aurait dû sans doute faire plus de cas de la distinction que son maître Kant avait fixée entre les deux imaginations, et éviter de réduire aussi vite l'imagination productive aux dimensions étriquées de la *Phantasie*, faculté mineure d'association.

Bien, me direz-vous; tout cela est bel et bon, mais ne deviez-vous pas nous parler de mythe et de mythologie? Je n'ai pas cessé. Il est clair en effet que la question du mythe et celle de l'imagination ne sont pas séparables, si même elles sont distinctes. Pour Albouy, par exemple, la « création mythologique » n'est rien d'autre qu'une « tournure, une qualité d'imagination¹⁷ ». Et souvent même le mot *mythe* se distingue mal d'un simple intensif: le

13. Renouvier, *Victor Hugo le poète*, Armand Colin, 1897, p. 34.

14. *Ibid.*, p. 33.

15. *Ibid.*, p. 34.

16. *Ibid.*, p. 74-75.

17. Pierre Albouy, *op. cit.*, p. 495; et p. 497: « le mythe et la faculté mythologique, c'est-à-dire l'imagination ».

commun des poètes conçoit des métaphores, des images, des symboles, il imagine; Hugo, lui, qui est Hugo, invente des mythes¹⁸. Il possède, dit Renouvier, « le génie de la mythologie ». Mais qu'est-ce que la mythologie?

La mythologie est la forme de construction du langage spontané et primitif, qui personnifie d'abord les objets de la pensée, afin de leur attribuer l'action et la passion, signifiées par le verbe, et qui ensuite les accompagne de métamorphoses en métamorphoses [...] ¹⁹.

Ici, je voudrais m'attarder tant soit peu. « Forme de construction du langage spontané et primitif » : la mythologie n'est ni un corps de récits, ni un mode d'interprétation : c'est une *forme*. Elle se définit non pas comme produit (comme corpus) mais comme productivité, et plus exactement comme *type* de productivité. C'est un mécanisme langagier archaïque. En effet, les deux adjectifs, *spontané*, *primitif* (qui sont au masculin, et se rapportent donc à langage) renvoient une fois de plus Hugo, et avec lui la poésie, à un Fond des Temps, à une Origine, sinon à une « mentalité primitive » façon Lévy-Bruhl²⁰. Il est banal de définir Hugo comme « un poète primitif », voyez Barbey²¹, ou même de le décréter contemporain d'Ézéchiel ou d'Eschyle, voyez Brunetière²²; or, la fortune de ces mots – *mythe*, *mythologie* – est solidaire d'un tel jugement et de l'attrance de Hugo pour ce qu'Adorno appelle « le monde simple et fort des commencements²³ ». Ces termes suggèrent la permanence vaguement stupéfiante, vaguement scandaleuse aussi, du très ancien au milieu de nous, nous reconduisent vers ce paradoxe que suggérait déjà l'oxymore de Baudelaire: « épique moderne ». Renouvier « ne saur[ait] trop y insister », une telle disposition « est extraordinaire à une époque telle que la nôtre²⁴ ». Hugo, écrit-il, « personnifie les idées morales et les forces naturelles exactement comme cela se faisait au temps de la production populaire des religions mythologiques » ; il est « possédé du génie

18. Voir par exemple Renouvier, *op. cit.*, p. 36-37: « Sans doute, le procédé mythologique peut paraître ne pas dépasser ce qu'il est chez le commun des écrivains, et s'appeler simplement comparaison et métaphore. Mais il arrive dans ce cas à Victor Hugo etc [...] »

19. *Ibid.*, p. 35.

20. On relira de ce point de vue les pages où Renouvier oppose « méthode poétique » et « méthode scientifique » à propos de l'épisode de la caronade lâchée dans *Quatrevingt-Treize*, p. 49 *sqq.*

21. « Un poète primitif attardé dans une décadence, aimant tout ce qui est primitif, comme la force, par exemple », (*Le Pays*, 29 novembre 1859 ; voir ci-dessous, p. 261).

22. Brunetière, *op. cit.*, p. 25.

23. *Essai sur Wagner*, Gallimard, 1966, p. 77.

24. Renouvier, *op. cit.*, p. 53.

mythologique à un degré dont les anciens poètes eux-mêmes avaient depuis longtemps cessé d'avoir des exemples chez leurs poètes au temps d'Horace et de Virgile²⁵ ». Il est singulier que la critique, si empressée à décerner des certificats de *modernité*, se soit en général si peu soucieuse du violent sentiment d'archaïsme et d'anachronisme qui saisit les contemporains devant des poètes parmi les plus grands : Hugo, Claudel...

Revenons au texte dont nous sommes partis : « La mythologie est la forme de construction du langage [...] qui *personnifie* d'abord les objets de la pensée ». *Personnifier* est le mot qui porte l'essentiel du sens. La personnification – qui atteint aussi bien les éléments naturels que les objets matériels ou des idées générales telles que la Société, le Passé, l'Ignorance, etc. – la personification est, assure Renouvier, le « procédé mythologique » ; en tant que telle, elle ne fonde pas seulement le génie de Hugo ; elle n'est rien moins que « la loi primitive du langage », dont la poésie est (dit-il) la gardienne, et vers laquelle elle ne cesse de « revenir²⁶ ».

Ici, on peut se trouver déçu de voir imputer à une figure aussi banale (aussi goûtée des Ponsard et autres Nisard) un rôle aussi considérable ; et l'on peut aussi se demander si la « mythologie » de Renouvier diffère autant qu'on le supposait du « style symbolique » décrit par Pierre Leroux dès 1829²⁷. Mais je voudrais aborder la question par un autre biais, en me servant d'un article récent, et très remarquable, de Jean-Louis Backès²⁸.

Cet article nous apprend d'abord que le mot *mythe* est, de manière inattendue, un mot récent dans toutes les langues modernes de l'Europe. En français, il n'est pas attesté avant le début du XIX^e siècle. Cette apparition, ou cette résurgence, s'effectue aux dépens du terme de *fable*, dont on usait auparavant pour dire *à peu près* la même chose, et désigner, ou peu s'en faut, les mêmes objets. *Ou peu s'en faut* – car cette substitution, contemporaine de la métamorphose qui affecte le mot *symbole*, n'est pas tout à fait sans raison. Le mot *mythe* sert d'abord, semble-t-il, à marquer les insuffisances de l'allégorisme, qui ne voulait voir dans Vénus, Hélène ou Perséphone que la « personnification » de l'amour, du charme féminin ou du cycle de la nature.

25. *Ibid.*, p. 44 et 56.

26. *Ibid.*, p. 50.

27. Le symbole est « une image physique », qui « donne un corps à [une] idée abstraite, en devient la formule et l'emblème ». (Pierre Leroux, « Du style symbolique », 1829, cité dans Claude Millet, *L'Esthétique romantique, une anthologie*, Presse-Pocket, 1994, p. 197.)

28. Jean-Louis Backès, « De la fable au mythe », dans *Le Mythe en littérature, Essais en hommage à Pierre Brunel*, PUF, 2000, p. 43-55.

Au lieu de cette perpétuelle traduction, Herder, par exemple, vers 1769, souhaitait « que l'on vît des êtres vivants », et il s'impatiait de voir des objets merveilleux (tel le brouillard qui dérobe Hector aux yeux d'Achille) changés par les commentateurs « en manières de parler²⁹ ». La substitution du *mythe* à la *fable* servirait à marquer cette impatience et ce souhait.

On dira que la personnification de Renouvier (le vent, « immense canaille de l'ombre »; les victoires de marbre « se faisaient du doigt signe »; « Arbre, veux-tu être gibet? ») n'est pas tout à fait l'allégorisme visé par Herder; il reste que le mouvement de la pensée du philosophe est bien celui-là même qui irritait son collègue allemand un gros siècle plus tôt: « le gland, le chêne, l'esquif », explique-t-il en commentant la première des *Odes et ballades* dans son chapitre sur le « Génie mythologique », « figurent là *comme une même essence* sous différentes formes³⁰ »; ou encore une image « se poursuit pour *rendre l'idée* de l'essence immaculée de l'inspiration poétique³¹ »... Traversons ces formes, allons aux essences. Ces objets merveilleux que sont des marbres remuant les doigts, un arbre qui parle, une caronade pareille à un toro de corrida, sont solubles dans la rhétorique; ce ne sont au bout du compte, que des façons de parler.

Le mythe version Renouvier se souvient sûrement de Max Müller; mais il ignore les raisons de ceux qui un peu plus de cent années auparavant avaient ressuscité ce vieux mot grec, aussi bien du reste que les considérations politiques qui pouvaient conduire à souhaiter l'élaboration d'une nouvelle mythologie (progressiste). Renouvier prosaïse, il donne dès qu'il peut dans le « c'est-à-dire », il ne veut pas ou ne peut pas penser le mythe comme vie³². Wagner (et Baudelaire qui le cite élogieusement) prête évidemment un tout autre sens au même mot quand il évoque (par exemple) l'appétit du mythe à dépouiller les « relations humaines » de « leur forme conventionnelle et intelligible seulement à la raison abstraite »³³ ou qu'il attribue au « ton de la légende » cette vertu de conduire l'esprit dans le voisinage d'un hors sens qui est promesse d'un *autre* sens. Claudel, en 1952, parlera pour sa part d'un « état semi-hypnotique » créé par le couple alterné des rimes masculines et féminines, semi-hypnose qu'il définit un état « de réceptivité au « génie », ce

29. *Ibid.*, p. 46.

30. *Ibid.*, p. 36. C'est moi qui souligne.

31. *Ibid.*, p. 40. C'est moi qui souligne.

32. *Ibid.*, p. 54.

33. Baudelaire, art. cit., éd. cit., p. 792.

mot étant pris dans le sens original et mythologique³⁴ ». Ce qui est tout de même autre chose que les « associations d'idées » chères à Charles Renouvier.

Dans ces mêmes fragments de la *Lettre sur la musique* que cite Baudelaire et que je viens de commenter, Wagner définit le mythe la « matière idéale du poète ». C'est, dit-il, « le poème primitif et anonyme du peuple, et nous le retrouvons à toutes les époques repris, remanié sans cesse à nouveau par les grands poètes des périodes cultivées³⁵ ».

Ces lignes, on en conviendra, s'ajustent précisément à la *Légende*. Elles supposent toutefois qu'on envisage le mythe non plus comme le produit d'une « loi du langage », comme une certaine forme susceptible d'être reproduite, mais simplement comme un corpus d'histoires : l'ensemble des « récits de la tribu », comme dit Jean-Luc Nancy³⁶, une collection de « récits traditionnels [...] supposés respectables en raison de leur caractère traditionnel même³⁷ ». Si l'on adopte ce point de vue, on se trouve conduit à envisager la présence du mythe dans la *Légende* sous l'angle de la réécriture : s'il y a du « mythe » dans ce livre c'est (non pas seulement, peut-être, mais notamment) parce qu'on y croise Ève, Caïn, Jupiter, Iblis, Vénus et quelques autres, parce que Hugo réécrit la Genèse, l'Évangile, le Coran, la Fable antique et autres textes.

Ici, il est indispensable d'ouvrir une parenthèse. Hugo, rappelle Georges Mounin, jugeait « impossible d'écrire avec ce qui a déjà été écrit³⁸ » : pas de poésie à ses yeux sans un vécu ininventable à partir du papier. À l'évidence, il n'est pas de ceux qui tiennent que les livres ne se font qu'avec d'autres livres, que l'écriture est vouée au ressassement, qu'un écrivain ne sort jamais de ce que Roger Caillois appelait mélancoliquement la parenthèse. Lui voit les livres comme des produits de la nature et de la vie, plutôt que de la culture. Cet ouvrage, dit la préface de la *Légende*, est un arbre, « il appartient à la vie » par la racine et par la sève. L'œuvre d'art est le produit d'un engendrement, non le résultat d'une fabrication. Hugo tranche (comme fera Claudel) en faveur du *genitum* et contre le *factum* : il n'y a que Satan, voyez *Puissance égale bonté*, qui est aussi un art poétique, pour procéder laborieusement par assem-

34. Paul Claudel, « Le double abîme de Victor Hugo » ; *Œuvres en prose*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 477.

35. Baudelaire, art. cit., *éd. cit.*, p. 792.

36. Dans *La Communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, 1999.

37. Jean-Louis Backès, art. cit., p. 52.

38. Hugo cité par Georges Mounin, « Victor Hugo et le langage », dans Hugo, *Œuvres complètes*, éd. Massin, Le Club français du livre, 1967-1970, t. X.

blage et par coupé-collé. On évitera donc de réduire Hugo – sous peine de le défigurer – à l'état de raccommodeur de vieilles histoires, ou de le regarder comme l'un de ces « hommes d'aujourd'hui » que brocarde Nietzsche dans le *Zarathoustra*, et qu'on croirait faits « de bouts de papier assemblés à la colle³⁹ ».

Mais cette précaution étant prise, il est bien vrai que Hugo réécrit. Et il y aurait lieu d'étudier comment il renouvelle la vieille matière, en détournant d'anciens symboles (le Satyre), en défamiliarisant les récits trop familiers (Caïn après le meurtre, Daniel du point de vue des lions, etc.). Lieu aussi d'examiner les effets de rupture et de fragmentation. *Booz endormi*, *Les Lions*, *Le Mariage de Roland* sont à la fois des récits complets, cohérents, et des fragments, des lambeaux⁴⁰, des pièces d'un corps démembré – chanson de geste ou livre biblique⁴¹. Souvenons-nous de *La Fin de Satan*:

La tradition, fable errante qu'on recueille,
Entrecoupée ainsi que le vent dans la feuille,
Apparaît, disparaît, revient, s'évanouit,
Et, tournoyant sur l'homme en cette étrange nuit,
La légende sinistre, éparse dans les bouches,
Passe, et dans le ciel noir vole en haillons farouches⁴².

La légende « passe » ; la fable est « errante » ; on ne l'invente pas, on ne la réécrit pas non plus, on la *recueille* dans un geste de piété. La fable (ou le mythe) est une parole à la fois violente et démunie, haillonneuse (menacée) et impérieuse. Pas question ici de *création* mythologique. Tout au plus dira-t-on que, dès le milieu du siècle dix-neuf, le poète, ce poète, se charge du rôle qui, si l'on suit Michel Deguy, est encore le sien aujourd'hui, en ce temps de « perte de la Fable » : trouver « un emploi aux grands théologèmes qui firent et furent nos grandes créances, errantes maintenant comme des morts sans sépulture, inapaisés, inapaisant⁴³ ».

39. Trad. M. Betz, *Le Livre de Poche*, 1970, p. 140.

40. « On ne sait quels lambeaux de chimère et d'histoire/ Et de songe, où l'enfer mêle sa lueur noire », *La Fin de Satan*, Gallimard, coll. Poésie-Gallimard, 1998, p. 181

41. L'attaque des poèmes peut être étudiée de ce point de vue : attaque *in medias res*, la plus fréquente, effacement des noms propres (« Ils se battent – combat terrible! – corps à corps ») et de tous les antécédents : dans *Les Lions*, Hugo coupe les raisons du supplice, l'assassinat de Balthazar, le complot des satrapes, la douleur du roi Darius, etc. Dans *La Conscience*, pas un mot du crime.

42. *La Fin de Satan*, éd. cit. p. 179.

43. Michel Deguy, *op. cit.*, p. 33. Il est singulier que le même adjectif, *errante*, vienne sous la plume de Deguy, qui d'ailleurs ne cite pas Hugo.

Mais on dira aussi que l'expérience de la légende est celle d'une parole dont *je* ne suis pas la source, parole sans sujet, « éparse dans les bouches », parole évanouissante, aussi, qui n'apparaît que pour échapper et ne disparaît que pour revenir, dans une sorte de *fort-da* où s'unissent désir et menace. Au-delà du pathétique (ou du tragique) de cette rencontre, et du prestige qui rejaille sur celui qui l'expérimente (*sacer esto!*), on voit bien le bénéfice que peut attendre le poème capable d'accueillir dignement une telle parole : celui en particulier de s'affranchir du soupçon qui pèse sur toute poésie du sujet, toujours menacée de se montrer trop attentive aux humeurs contingentes de celui qui signe, trop complaisante à l'égard des caprices d'une idiosyncrasie pour ne pas s'égarer dans l'ornemental, le fortuit, le circonstanciel, et y perdre de vue les déterminations essentielles de l'humain. Je finirai sur ce point.

Voici une dizaine d'années, Alain Badiou a consacré à Samuel Beckett un article brillant où se trouve souligné ce que le critique appelle la « tendance fondamentale de Beckett au générique » :

On entendra par ce désir générique la réduction de la complexité de l'expérience à quelques fonctions majeures, le traitement par l'écriture de cela seul qui constitue une détermination essentielle [...] [Beckett] est requis de soustraire et de plus en plus tout ce qui fait figure d'ornementation circonstancielle, tout ce qui est divertissement latéral, pour exhiber, pour *détacher* les rares fonctions auxquelles l'écriture peut et doit se tenir si elle a pour destin de dire l'humanité générique⁴⁴.

Bien sûr, Hugo n'est pas Beckett, et « le divertissement latéral » ne manque pas dans la *Légende*. Il se rencontre dans *Le Satyre* comme dans *Ratbert*. Il abonde dans les récits médiévaux. Dans ce mélodrame épique qu'est *Le Petit Roi de Galice*, les *monteras* et les *alpargates*, les *lassos* et les *navajas*, dispensent (entre autres et par exemple) cette forme d'« ornementation circonstancielle » qu'on appelle couleur locale, tandis que telles répliques un peu trop sonores, visant un peu trop à l'effet, sur des poils de bras qui font peur aux fauves, ou un cheval qui a « l'habitude étrange et ridicule/De ne pas obéir quand [on] veu [t] qu'il recule » se laissent assez bien définir comme « divertissement latéral ». Il est d'autant plus remarquable que ce soit dans un tel poème qu'on puisse rencontrer aussi des morceaux tels que celui-ci :

44. Alain Badiou, « L'écriture du générique : Samuel Beckett », dans *Conditions*, Le Seuil, 1992, p. 330-331.

Larges coups, flots de sang par des bouches vomis,
 Faces se renversant en arrière livides,
 Casques brisés roulant comme des cruches vides,
 Flots d'assaillants toujours repoussés, blessés, morts,
 Cris de rage: ô carnage! ô terreur! corps à corps
 D'un homme contre un tas de gueux épouvantable!
 Comme un usurier met son or sur une table,
 Le meurtre sur les morts jette les morts, et rit ⁴⁵.

La violence de ces images, la rhétorique de l'accumulation, le démembrement qui l'accompagne et que peut-être elle provoque (coups, flots, faces, casques... l'image globale vole en éclats, rompue comme les corps qu'on mutilé, déchirée en « haillons farouches ») comptent pour beaucoup dans notre saisissement, et ce sentiment qui nous vient d'avoir affaire à un scripteur assailli lui aussi par un afflux d'images qui « tournoient sur lui », dans une sorte d'horreur. Mais est-ce bien tout? Cela serait encore peu, je crois, si ce texte ne rencontrait « l'humanité générique », s'il n'opérait ce que j'appellerai d'après Badiou un *passage* au générique. Voici que tout à coup un poème pittoresque, un récit historico-léendaire où ne manquaient ni l'exotisme médiéval, ni la couleur espagnole, se dénude, rencontre ce que le philosophe nomme « situation élémentaire »: foin des « ornements circonstanciels » et des exploits plus ou moins puérils, ce qui surgit à la faveur de l'anonymat désormais de ces « faces » et de ces morts entassés, jetés sans égards l'un sur l'autre, c'est le générique meurtre, et le générique guerre, l'homme tuant l'homme, « la fête effrayante du glaive », l'horreur et la jouissance du meurtre, qui est le mal par excellence. Effacées les marques de temps et de lieu, et brouillé le manichéisme qu'on prête volontiers à l'auteur⁴⁶, la distance (l'abîme, dit Hugo⁴⁷) qui nous sépare des « titans » épiques n'empêche plus la reconnaissance: ce sang, ces cris, ces casques qui roulent n'ont pas cessé un jour d'être nos contemporains, depuis des centaines de milliers d'années qu'il y a des hommes, et qui s'entretuent.

Un mythe est, comme on sait, une illusion ou un mensonge. C'est également, on le sait aussi, une parole pleine, un récit qui est réputé montrer non seulement le vrai, mais des vérités essentielles, qui indique le fondement et le

45. Section: « Les chevaliers errants », *Le Petit Roi de Galice*, IX: *Durandal travaille*, v. 520 sqq.

46. Qui provoque ici ce rire du meurtre, sinon le justicier? Et c'est la tête des « gueux épouvantables » qui roule, comme celle de tous les guillotins qui hantent l'œuvre de Hugo.

47. Dans la préface des *Burgraves*, en 1843; *Œuvres complètes*, éd. dir. par Jean Massin, Le Club français du Livre, 1967-1970, p. 569.

fondamental, qui au lieu de fixer telle singularité fortuite, telle idiosyncrasie curieuse, « communique le commun⁴⁸ ». Si l'on retient cette acception, parmi plusieurs autres que nous avons croisées, alors on peut penser en effet qu'il n'est pas illégitime d'user de ce mot à propos de ce livre.

48. Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 128.

Histoire de l'homme à travers ses montures

Il n'est pas question ici d'énumérer les montures héroïques ou anti-héroïques des personnages de *La Légende des siècles* de 1859. Je souhaiterais simplement attirer l'attention sur un mot, la « monture », qui commande stratégiquement la prédication hugolienne du progrès et de la conquête humaine, au carrefour de l'ascension et de la domestication.

Monture de l'homme de force

Quand Afranus, évêque au service du pouvoir, prend la parole à la fin des *Conseillers probes et libres* (VII, I) (décembre 1857), pour justifier au nom de Dieu la guerre traître, il commence par de longs préambules rhétoriques dans la meilleure tradition tartuffesque. Tous les détours et les circonlocutions ont pour caractéristique d'aboutir droit à la violence pure, de s'achever par le sang : c'est typiquement ce que Hugo a appelé ailleurs la « rhétorique du Procureur » et dont il a décrit l'art d'« entortiller ».

C'est dans ce cadre stylistique qu'Afranus ébauche une sorte de tableau des états du monde, ou du moins des états montés du monde, à travers leur monture :

Je suis très ignorant ; chacun a sa monture
Qu'il monte avec audace ou bien avec effroi ;
Il faut pour l'empereur le puissant palefroi
Bardé de fer, nourri d'orge blanche et d'épeautre,
Le dragon pour l'archange et l'âne pour l'apôtre. (v. 210-214)

Modestie évidemment redoutable : en quelques vers, à la faveur d'une généralité, le sujet a pris le nom d'« apôtre », comme s'il se rebranchait directement sur une investiture christique originelle. Le premier effet de son

discours, « Évêque, dit le roi, tu seras cardinal », rappelle la réalité d'une carrière à la Cour. Le personnage d'Afranus illustre bien la formule nue et frappante du *Petit Roi de Galice* (V, I) : « avoir un prêtre¹ ».

Apparemment, Afranus ordonne deux plans : la monture qui fait impression (réelle ou fantastique, noble ou divine), l'humble monture prosaïque. Mais en même temps, il suggère une sorte de trio dominateur (avant d'en venir au peuple-bétail), constitué, isolé par cette caractéristique de la monture : empereur, archevêque, apôtre. C'est flatter le roi que de l'appeler « empereur » (conformément à ses ambitions) et de le placer avant l'archevêque ; néanmoins on peut se demander dans quel sens va la gradation : du cheval de cérémonie qui exhibe les signes de la force au dragon puis à l'âne, descend-elle de l'empereur à l'apôtre, ou monte-t-elle ? Il y a une force du désarmé, modèle cher à Hugo, car c'est pour lui la vraie force, qui doit l'emporter finalement (ainsi le progrès est un « conquérant désarmé », dans *Châtiments*, V, VIII) et qui se trouve ici figurée mais détournée par le « pouvoir spirituel ». Ainsi dans *Welf, Castellan d'Osbor* en 1869 (intégré à la Nouvelle Série de *La Légende des siècles* en 1877) apparaissent d'abord, pour faire plier Welf, homme du mont, la force militaire impériale déployant ses étendards, puis, « sur une mule blanche un vieillard vêtu de blanc [...] seul sans gardes », mais qui « a les clefs » et parle au nom du ciel.

Autour de la monture fantastique de l'archevêque², qui touche à la fois un monde très physique et en décrochement vers des entités qui appartiennent à l'esprit, s'équilibrent et se répondent deux montures, ou plutôt deux expressions allégoriques de la force, couvrant et cumulant ses deux extrêmes : force armée, force désarmée. Deux extrêmes aussi du mode d'apparaître, ou plutôt une méthode pour occuper l'espace du visible par les deux bouts : exhibition et étalage (deux vers de description pour le cheval de cérémonie, le palefroi), retrait et effacement – ou plutôt exhibition hypocrite des signes de l'effacement.

La répartition des rôles et des comportements (audace/effroi) est assez proche, apparemment, de celle, toute médiévale, qui s'exprime dans *Eviradnus* (V, II) et dans *Le Petit Roi de Galice* (V, I), et qui distingue les devoirs de l'homme de guerre de ceux des autres³. Mais elle s'applique différemment ici,

1. « Nous avons de la cire, un prêtre, un parchemin » (v. 376).

2. La victime traditionnelle de l'archevêque (de saint Michel, par exemple), le dragon, est ici prise pour sa monture, comme si finalement cela ne faisait qu'un : c'est ce qu'il dompte.

3. « Aussi, le paysan rend grâce à sa roture/Qui le dispense, lui, d'audace et d'aventure » (*Eviradnus*, v. 175-176). Voir le discours de Pacheco dans *Le Petit Roi de Galice*, sur les manants et les princes, et la façon convenable de « porter sa peau de roi ».

parce qu'elle englobe finalement l'un et l'autre, dans la catégorie de l'homme avec monture, et que l'homme évangéliquement monté sur un âne complète et accomplit la violence de l'homme au palefroi. C'est la même monture au fond, la force toujours, mais transformée par la ruse, devenue chose de parole, engin rhétorique (car c'est allégoriquement et en image que l'évêque monte un âne). L'âne, monture anti-héroïque détournée pour servir la violence d'un héros donné pour dégénéré (par rapport aux anciens temps, brutaux mais loyaux), est ici caractéristique de cette époque de civilisation corrompue que le cycle de Ratbert veut décrire, comme le poème d'Elciis.

Monture de l'homme

Le mot même de monture n'apparaît dans *La Légende des siècles* de 1859 qu'en deux autres occasions. Dans *Dieu invisible au philosophe* (I, VII) (1856-1857?), il désigne l'âne du philosophe :

Morne, il laissait marcher au hasard sa monture,
Son esprit cheminant dans une autre aventure. (v. 13-14)

Le divorce est complet entre le porteur et le porté, et les deux personnages, si bien rassemblés par le premier vers (« Le philosophe allait sur son âne »), vont en fait chacun de leur côté, l'un tout en esprit et en questions (« Il se demandait : Tout est-il vide? »...), l'autre semble-t-il tout corps qui marche et toute certitude : « L'âne s'arrêta court et lui dit : Je le vois. » Sorte de revanche de la monture sur l'intellectuel qu'elle porte : la masse du poème est pour décrire la cogitation du maître ; le dernier vers fait surgir la présence de l'âne, rappelle qu'il y a l'âne, précisément par le geste têtue et rétif qui le caractérise : il n'avance plus.

Le mot apparaît d'autre part au centre du système poétique-prophétique développé par *Le Satyre*, en III (« Le sombre »), quand le satyre « chanta l'Homme », et il est essentiel au chant de l'« essor » et de la « renaissance » :

Misérable homme, fait pour la révolte sainte,
Ramperas-tu toujours parce que tu rampas ?
[...]
Oui, peut-être on verra l'homme devenir loi,
[...]
Se construire à lui-même une étrange monture
Avec toute la vie et toute la nature,

Seller la croupe en feu des souffles de l'enfer,
Et mettre un frein de flamme à la gueule de fer! (v. 584-585; 590; 595-598)

L'« étrange monture » ne se réduit ici ni à la machine à vapeur ni à l'aéronef. Elle les suggère et les assimile, bien sûr, se construit métaphoriquement en les appelant sans les nommer. Mais elle est, justement, aussi bien l'une que l'autre, et encore autre chose qu'elles: la force même, susceptible d'une forme ou d'une autre, d'une forme puis d'une autre, dans son mouvement en avant vers le haut. Tout est commandé, dans l'économie du poème, par la description de l'Olympe du début (« Le bleu »), qui s'ouvrait par sa mise en lumière spécifique, de même que *Le Sacre de la femme* (I, I) était avant tout lumière et avait sa lumière:

C'était l'heure où sortaient les chevaux du soleil.
Le ciel, tout frémissant du glorieux réveil,
Ouvrait les deux battants de sa porte sonore;
Blancs ils apparaissaient formidables d'aurore;
Derrière eux, comme un orbe effrayant couvert d'yeux,
Eclatait la rondeur du grand char radieux;
On distinguait le bras du dieu qui les dirige... (*Le Satyre*, v. 89-95)

Lumière et mouvement (d'un seul jet): le thème est donné, ou plutôt la vision est donnée comme une commotion au désir et à la convoitise du satyre, un peu comme la ville de Narbonne dans *Aymerillot* (IV, III) qui étincelle au loin sous les yeux de Charlemagne. Dans le chant du satyre, le « sombre » prend ce qu'avait le « bleu » et le fait sien: il s'agit de « Lier ce char d'un autre à des chevaux à toi », on verra l'homme

Maître et palefrenier d'une bête terrible,
Criant à toute chose: « Obéis, germe, nais! »
Ajustant sur le bronze et l'acier un harnais
Fait de tous les secrets que l'étude procure,
Prenant aux mains du vent la grande bride obscure,
Passer dans la lueur ainsi que les démons,
Et traverser les bois, les fleuves et les monts,
Beau, tenant une torche aux astres allumée,
Sur une hydre d'airain, de foudre et de fumée
On l'entendra courir dans l'ombre avec le bruit
De l'aurore enfonçant les portes de la nuit! (*Ibid.*, v. 601-610)

C'est autour du char et de la « monture » que s'exerce le renversement de pouvoir essentiel à la prophétie du satyre, et une inversion des sources de la

lumière. L'ordre donné à la nature, à l'origine elle-même, « Obéis, germe, nais! », relève de cet orient de main d'homme qui s'avance avec « le bruit de l'aurore ».

C'est autour de la « monture » que s'opèrent significativement le retour et le réinvestissement d'un verbe qui caractérisait la violence des Olympiens, dans « Le bleu » puis dans « Le sombre » :

Le monde les louait pour l'avoir bien dompté;
La bête aimait leurs arcs, l'homme adorait leurs piques.
(*Ibid.*, « Le bleu », v. 182-183)

Le satyre dit :

Comment la liberté devint joug, et comment
Le silence se fit sur la terre domptée. (*Ibid.*, « Le Sombre », v. 470-471)

« Dompter » revient dans le chant du satyre, avec l'homme pour sujet, ou le nouvel état des choses gouverné par l'homme: « Dompter tout ce qui l'a jadis persécuté » (*ibid.*, v. 594), « Le réel renaîtra, dompteur du mal immonde » (*ibid.*, « L'étoilé », v. 643).

Les deux grands poèmes de la métamorphose du recueil de 1859, *Le Satyre* et l'ensemble *Pleine Mer* et *Plein Ciel* (XIV, I et II), où l'humanité prend son essor sur la monture annoncée par le satyre, énoncent un envol: on verra, dit le satyre, « Ce ver de terre ouvrir ses ailes dans les cieux » (v. 621), on voit, dans *Plein Ciel*, l'homme comme un oiseau et plus particulièrement comme un aigle (l'oiseau qui fixe le soleil). La prédication de cette renaissance humaine rejoint ainsi une image bien usée à l'époque romantique, celle de la chrysalide prenant son vol (ainsi dans *Dieu*). Mais cette image est recadrée, retendue par un volontarisme qui postule l'expression de la violence. L'envol a besoin, dans les deux cas, d'être exprimé comme une force qui se multiplie en asservissant une autre force. Le « fier cocher » du « quadrigé » ou du « char » volant de *Plein Ciel*, le héros « monté sur cet alérion », est lui aussi, essentiellement, à la fois un transfiguré et un dompteur⁴: « C'est la force alliée à l'homme étincelant. » (v. 260) Les deux grands poèmes de la liberté et de la délivrance reposent sur l'image et le déploiement visible de la domestication:

4. « Les vents, subitement domptés », « Pour vaincre ce qui n'a ni fin [...] / Pour dompter le vent [...] / Dans le ciel une toile et sur mer une planche » (ce dernier vers est en écho avec *Les Pauvres Gens*: « Ils n'ont qu'un bout de planche avec un bout de toile ».); « Il devient formidable à l'abîme méchant / Et dompte en frémissant la trombe qui se creuse »...

l'homme est l'homme sur sa monture, c'est elle qui le fait apparaître comme l'homme. « Qu'est-ce que ce navire impossible? C'est l'homme. » (*Ibid.*, v. 254) Tout l'ensemble *Pleine Mer* et *Plein Ciel* montre un perfectionnement de la monture construite par l'homme conquérant. Les éléments orphiques du chant du satyre, le chant qui charme et les « gueules » qui montent « dans les nues », ne peuvent être isolés d'une sorte de lyrisme de la muselière qui dit l'homme seigneur et maître de la nature. Le satyre est lui-même, sans doute, « une bête » qui se transfigure, mais le domaine de la bête à réduire ne fait que se déplacer: la rhétorique du poème et son système d'images le récupèrent et l'entretiennent (frein, bride, harnais...), comme une réserve à violence, à pouvoir, à plaisir, qui reste après les dieux qui doivent périr, qui est ce par quoi ils furent divins et qui passe à l'homme: la force.

Plein Ciel se branche directement sur la prophétie du satyre, traçant en accéléré l'histoire de l'homme à travers ses montures, qui l'emporte au-delà de l'homme:

Ô profondeurs! faut-il encor l'appeler l'homme?
 L'homme est d'abord monté sur la bête de somme;
 Puis sur le chariot que portent des essieux;
 Puis sur la frêle barque au mât ambitieux;
 Puis, quand il a fallu vaincre l'écueil, la lame,
 L'onde et l'ouragan, l'homme est monté sur la flamme;
 À présent l'immortel aspire à l'éternel;
 Il montait sur la mer, il monte sur le ciel. (v. 477-484)

Ou plutôt, le poème fait de l'histoire de l'homme, en en faisant une montée, une histoire de ses montures. Le progrès se donne sous le double aspect d'une croissance et d'une ascension. La succession des montures exprime le grandissement de l'homme, porte au gigantisme l'extension de la figure de leur maître humain. Ainsi *Plein Ciel* retrouve et prolonge le rythme du *Satyre*:

Tout en parlant ainsi, le satyre devint
 Démesuré; plus grand d'abord que Polyphème,
 Puis plus grand que Typhon qui hurle et qui blasphème,
 Et qui heurte ses poings ainsi que des marteaux,
 Puis plus grand que Titan, puis plus grand que l'Athos;
 L'espace immense entra dans cette forme noire... (*Le Satyre*, v. 682-686)

Le jeu de *Plein Ciel* sur le verbe « monter », qui fait du ciel la « bête de somme » de l'homme, parachève cet homme en être du mouvement infini, le

ciel n'étant pas un lieu et un aboutissement, mais lui-même le vecteur d'un « *ibo* » libéré et en même temps circulairement refermé de l'homme à l'homme: « Il porte l'homme à l'homme et l'esprit à l'esprit. » C'est toute la différence de monter au ciel et de « monter sur le ciel ».

« Monter », verbe par excellence du progrès (qui fascinera en 1868 le livre de Michelet sur *La Montagne*), n'est pas seulement répété à satiété⁵: il est en quelque sorte trop rempli par le poème, qui lui donne cumulativement deux sens, s'élever, et diriger une monture. C'est par là qu'il porte l'ivresse de l'ascension et de la conquête. Tout un matériel épique est ainsi réinvesti, et notamment la figure du « chevalier », dont le nom même faisait fusionner un maître et sa monture.

L'espèce d'évidence imposée par *Plein Ciel*, selon laquelle l'homme arrivé au plus grand dégagement d'humanité se constitue comme un être à la fois emporté et conducteur, maître d'une force, son char ou sa monture, avec lequel il se jette, traçant son chemin, droit au gouffre⁶, révèle la nature de la prédication hugolienne du progrès, profondément assise dans une expérience poétique; car c'est ici précisément que la représentation de « l'homme » rêvé par le poète rejoint la représentation même du poète et du mage. L'aéroscaphe de *Plein Ciel*, significativement, semble « la strophe du progrès », se définit par le souffle dirigé, comme le poète⁷. Et c'est par là encore que « l'homme » de *Plein Ciel* est le frère du héros de l'« épopée métaphysique » de *Dieu*, cet engouffré tendu par sa volonté et son rêve, décrit comme le conducteur à tombeau ouvert de chars effrénés qui « vont ». La « monture étrange » de l'homme, faite et dressée par lui-même, définit une ascension en lui donnant son moyen, bien sûr, mais définit en même temps, par et contre les dieux tyrans (les Olympiens), un nouveau lieu de force. Comment hériter de la force des dieux? telle est en quelque sorte la question pour l'homme qui se redresse, nouveau dompteur du monde.

5. « Il monte, il monte, il monte encore [...] Calme, il monte où jamais nuage n'est monté [...] Vers l'apparition terrible des soleils./ Il monte »... (v. 421, 425, 443-444).

6. « Il monte [...] Se jette, plonge, enfonce et tombe et roule et fuit/Dans le précipice des astres » (v. 444, 453-454) : exemple caractéristique de la réversibilité de l'« *altitudo* » (hauteur et profondeur en même temps).

7. Voir Claude Rétat, *Victor Hugo, La Légende des siècles de 1859*, SEDES, 2001, chap. XIV, « Vingtième siècle, la liberté dans la lumière ».

Morales du récit Histoires et récits dans la Première Série de *La Légende des siècles*

Au nombre des révolutions formelles apportées à Hugo par l'exil, figure la subdivision croissante de ses œuvres, qui va de pair avec la multiplication des titres et des sous-titres. Qu'elles s'inscrivent dans le genre du pamphlet comme *Napoléon-le-Petit* (1852), de la poésie satirique comme *Châtiments* (1853) ou dans celui du roman, – les 5 parties, 48 livres et 365 chapitres des *Misérables* (1862) en offrent un éclatant exemple –, les œuvres hugoliennes se présentent à travers une architecture ordonnée, où l'auteur a pris soin, du moins en apparence, de dégager des lignes de signification¹. En 1859, les quinze sections de *La Légende des siècles* révèlent ce même désir de classification. Il n'est qu'à comparer sur ce point le recueil de Hugo avec d'autres recueils de fragments épiques, en particulier avec les *Poèmes antiques et modernes* (1826-1837) de Vigny dont il se rapproche par ailleurs, pour constater la singularité hugolienne de cet ordonnancement strict, voire didactique en apparence, qui insère les différents poèmes dans une démonstration. Dans les *Poèmes antiques et modernes*, Vigny choisit une tripartition relativement souple en « Livre mystique », « Livre antique », « Livre moderne » ; Hugo utilise à la fois des titres et des chiffres, et invite le lecteur au seuil de l'œuvre à considérer les poèmes de la *Légende* comme « des empreintes successives du profil humain, de date en date, depuis Ève, mère des hommes, jusqu'à la Révolution, mère des peuples² » et à suivre « ce fil qui

1. L'organisation du recueil et le choix définitif des titres interviennent dans le dernier temps de la rédaction : pour *La Légende des siècles*, nous renvoyons aux tableaux récapitulatifs de Paul Berret, qui retrace la genèse de l'œuvre et ses ébauches de plan. Le critique distingue les pièces composées avant la conversation avec l'éditeur Hetzel en mai 1856, celles composées ensuite en vue du recueil à paraître des *Petites Épopées*, celles écrites au moment de l'invention du titre *Légende des siècles* en mars-avril 1859, puis les pièces complémentaires qui datent de mai à août 1859. Paul Berret reproduit également la table manuscrite préparatoire à la première édition de *La Légende des siècles* (Introduction à *La Légende des siècles*, éd. critique, Hachette, t. I, 1920, p. XLVI-XLIX, p. LI-LIII).

2. Victor Hugo, préface de *La Légende des siècles, Première Série*, éd. Claude Millet, Le Livre de poche, 2000, p. 44-45.

s'atténue quelquefois au point de devenir invisible, mais qui ne casse jamais, le grand fil mystérieux du labyrinthe humain, le Progrès³ ». À travers la diversité des poèmes, l'auteur nous donnerait donc à lire une histoire, dont le personnage principal serait l'Humanité à travers ses avatars, et le sujet, une démonstration de la présence continue du Progrès.

L'unité de *La Légende des siècles* se trouve ainsi placée dans une histoire et le cadre imposé au recueil poétique est celui d'un récit⁴. Le phénomène est déjà à souligner puisque d'autres possibilités s'offraient à Hugo ; la segmentation des *Misérables* n'insiste pas tant sur l'histoire que sur des portraits et des tableaux (« Fantine » ; « Un Juste » ; « Waterloo » ; « Le Petit-Picpus » ; « Paris étudié dans son atome » ...). Tandis que le roman, genre narratif par excellence, se fragmente en descriptions et en situations, à l'inverse, l'architecture de *La Légende des siècles* propose une histoire en quatorze sections, depuis les origines de l'Humanité dans le jardin d'Éden et la fécondité d'Ève, qui va enfanter le premier homme (de la Création qui est le fait de Dieu, on passe à la dimension toute humaine de la procréation), jusqu'au « Vingtième siècle », en un mouvement d'envol et de projection dans l'avenir. Les catégories de lecture avancées par l'auteur dans la préface font la part belle à l'histoire et à son agencement, en mettant l'accent, dans la tradition aristotélicienne de la *Poétique*, sur le personnage agissant, « le genre humain, considéré comme un grand individu collectif accomplissant d'époque en époque une série d'actes sur la terre⁵ » et sur l'action comme mise en ordre et principe fondateur de l'œuvre dans sa cohérence : « [Ce livre] existe à part. Il a [...] son exposition, son milieu et sa fin⁶ ».

Hugo a voulu que *La Légende des siècles* puisse se lire comme un unique récit ; c'est en cela que le recueil dans sa totalité peut d'ailleurs s'inscrire dans le genre de l'épopée. À cette histoire supérieure proposée par le découpage final de l'œuvre, viennent s'ajouter d'autres histoires, celles que proposent les sections, et

3. *Ibid.*, p. 45.

4. Nous adoptons la terminologie de Gérard Genette qui distingue l'« histoire », ce qui est raconté, et le « récit », la manière dont cela est raconté (*Figures III*, Le Seuil, coll. Poétique, 1972).

5. Préface de *La Légende des siècles*, éd. Claude Millet, p. 46.

6. *Ibid.*, p. 43. La *mimésis* aristotélicienne accorde une place centrale à la construction de l'intrigue et à la catégorie de l'action, à laquelle sont soumis les personnages et les « caractères ». On peut rapprocher la préface de Hugo du passage de la *Poétique* qui parle de l'épopée : « Pour ce qui est de l'art d'imiter à travers un récit mis en vers, il est clair qu'il faut y agencer les histoires comme dans les tragédies, en forme de drame, autour d'une action une, formant un tout et menée jusqu'à son terme, ayant un commencement, un milieu et une fin, pour que, pareille à un être vivant qui est un et forme un tout, elle procure le plaisir qui lui est propre. » (Aristote, *Poétique*, XXIII, 1459a, 16-20, éd. Michel Magnien, Le Livre de poche, 1990, p. 123.)

bien sûr, celles que racontent les poèmes. *La Légende des siècles* comporte ainsi trois degrés de narration qui s'emboîtent les uns dans les autres : l'épopée légendaire du genre humain, telle qu'elle est donnée essentiellement dans la préface et dans les titres des sections ; celle des « siècles », telle qu'elle est mise en place dans la composition de chacune des sections ; celle, enfin, de chaque poème lu séparément comme une « petite épopée ». Sur ces structures narratives, les deux premières sont des effets d'architecture et de « seuils⁷ » ajoutés par l'auteur et posant la question de l'ordre (ou du désordre) du recueil ; la dernière touche plus directement à la manière et à la matière des histoires hugoliennes.

Le premier niveau de narration affecte donc la composition du recueil. Son ordre épouse, en apparence, la succession des époques. Mais si la double logique du livre, chronologique et thématique, se trouve fortement affichée dans ses « seuils », force est de constater que c'est sans aucun doute à ce niveau supérieur de l'œuvre que les déclarations de l'auteur apparaissent les plus discutables⁸. *La Légende des siècles*, histoire du Progrès ? La succession des poèmes montre plutôt l'aggravation du Mal, affichée au demeurant dès la section II intitulée « Décadence de Rome » : « Le mal à travers l'homme avait pris son essor⁹ ». La préface qui laisse entendre que le recueil se termine par « la Révolution, mère des peuples¹⁰ », induit le lecteur en erreur et souligne indirectement le vide essentiel et paradoxal de cette légende révolutionnaire, celui de la Révolution française, qui n'est nommée que dans un seul poème, *Paroles dans l'épreuve*. Au reste, ce même lecteur, attentif à suivre dans le recueil l'histoire des siècles, ne manquera pas de relever les manques flagrants : il n'est question ni de la Révolution, ni du XVIII^e siècle ; la gloire de Rome ou celle des guerres espagnoles entre chrétiens et Maures n'apparaissent qu'en creux, dans l'avenir ou le passé des personnages de Roland, de Charlemagne ou du Cid¹¹. De surcroît, l'ordre n'est pas toujours strictement

7. Pour reprendre le titre de l'ouvrage de Gérard Genette consacré au « paratexte », c'est-à-dire à l'ensemble des discours de l'« auteur » qui entourent le texte littéraire proprement dit et donnent au lecteur des grilles de lecture. (*Seuils*, Le Seuil, coll. Poétique, 1987.)

8. Pour une réflexion sur les discontinuités de *La Légende des siècles* de 1859, nous renvoyons à l'approche de Pierre Laforgue qui suit l'ordre de rédaction des poèmes. Voir Victor Hugo et « *La Légende des siècles* », *De la publication des « Contemplations » à l'abandon de « La Fin de Satan » (avril 1856-avril 1860)*, Orléans, Paradigme, 1997.

9. Section : « Décadence de Rome », *Au lion d'Androclès*, v. 14.

10. Préface de *La Légende des siècles*, éd. Claude Millet, p. 45.

11. Dans les trois poèmes qui mentionnent Roland, *Le Mariage de Roland*, *Aymerillot*, *Le Petit Roi de Galice* et dans le poème qui met en scène le glorieux Cid, *Bivar*, se comportant comme un simple écuyer chez son père.

chronologique, et Roland, dont la mort est déplorée par Charlemagne, au début d'*Aymerillot* réapparaît plus loin pour sauver le jeune roi de Galice (*Le Petit Roi de Galice*). Enfin, la dernière section du recueil, « Hors des temps », réécriture de l'Apocalypse selon saint Jean, semble rompre avec le principe diachronique. Certes *La Trompette du jugement* permet de rassembler les figures du mal dans l'Histoire de l'humanité et dans les autres poèmes de *La Légende des siècles*; le poème présente ainsi une mise en abyme du recueil et constitue une sorte de postface en vers qui fait de la justice divine le fondement de l'Histoire hugolienne. Il n'empêche que cette dernière partie se détache des autres parce qu'elle vient rompre avec l'histoire humaine et proposer un point de vue hors des temps, hors du pouvoir humain, hors de tout événement historique. À moins que le temps du recueil n'ait régressé dans le chaos du Mal... Après le poème de l'idéal atteint, *Plein Ciel*, après l'avenir présenté dans la section XIV, ne serions-nous pas revenus aux horreurs du « temps présent » et du Second Empire? En mettant en scène un châtement imminent, *La Trompette du jugement* rappelle en effet aux contemporains et à Napoléon III que nul n'échappe à la justice de Dieu.

Il serait aisé de dresser la liste de toutes les contradictions qui se font jour dans l'agencement du recueil, qu'il s'agisse de prendre en compte l'idéologie de chaque poème et de remarquer les contradictions d'un poème à l'autre¹², ou simplement de constater que les « seuils » de Hugo répondent à des principes très hétérogènes de classement. On notera la disproportion des parties (composées d'un seul poème aussi bien que de plusieurs poèmes très divers comme dans la première section), celle des poèmes (du quatrain en forme de sentence morale comme *Le Temple*, ou *Mahomet*, aux 1186 vers d'*Eviradnus*). On relèvera l'hétérogénéité des titres qui délimitent tantôt des périodes (« L'Inquisition »), tantôt des siècles (« Vingtième siècle »), quand ils ne juxtaposent pas jusqu'au vertige des notions dont l'équivalence est pour le moins singulière, comme dans le titre de la section VIII, « Seizième siècle. – Renaissance. – Paganisme ». On notera l'arbitraire qui semble animer par moments l'ordre hugolien, comme si le principe ou la nécessité de la diversité, venait interdire la saisie d'un ordre unique. Pourquoi certains poèmes comportent-ils des sous-titres et des parties numérotées (*Le Satyre*, VIII, par exemple) tandis que d'autres sont fragmentés par de simples astérisques (les trois derniers poèmes par exemple)? Pourquoi certaines sections constituées d'un seul poème reproduisent-elles le titre du poème (« La chanson des aventuriers de la mer » est à la fois le titre de la section X et du poème qui la constitue) alors que

12. Voir Pierre Laforgue, *op. cit.*

d'autres proposent des titres différents¹³? En fait, il semblerait que plus l'ordre du récit soit exhibé, moins il induise une logique unique de classement: l'architecture se trouve mise au service de la variété et, loin de restreindre le sens du texte, le titre dans *La Légende des siècles* est un facteur de polyphonie. C'est dire que l'ordre hugolien, en cela profondément romantique et anti-dogmatique, ne vise pas à construire un système, mais repose plutôt sur une tension entre des valeurs nettement affirmées par ailleurs et des ambiguïtés qui conservent aux choses leur complexité et leurs nuances¹⁴.

Dans *La Légende des siècles*, la complexité du recueil semble provenir plus exactement du fait que deux conceptions distinctes du récit se côtoient, et ce, dès la préface: une conception « singulative » et linéaire (écrire la légende de l'Humanité à travers plusieurs histoires qui iraient des origines jusqu'à l'avenir) et une conception cyclique, « itérative¹⁵ »: écrire comment, à chaque époque donnée, la lutte du Bien et du Mal se répète, dans le même effort désespéré vers l'idéal¹⁶. Dans la préface, Hugo parle de la première série de *La Légende des siècles* comme de la partie d'un ensemble qui sera « une espèce d'œuvre cyclique¹⁷ ». On pourrait soutenir que cette perception cyclique du temps existe au sein même de la première série.

Les quinze sections qui structurent *La Légende des siècles* peuvent à leur tour, en un second niveau narratif, apparaître chacune comme formant un récit. Dans les sections constituées d'un seul poème, certaines, comme « Le Satyre », soulignent explicitement les articulations du récit: le poème est décomposé en parties précédées d'un chiffre et d'un titre interne qui dégage le sens de l'histoire, à savoir une métamorphose et un passage du « noir » à l'« étoilé ». Parmi les sections qui regroupent plusieurs poèmes, les deux récits les plus manifestes se trouvent dans la section VII, « L'Italie. — Ratbert », et dans la section XIV, « Vingtième siècle », poèmes que Hugo a d'emblée écrits comme des diptyques¹⁸. La section VII raconte l'histoire du tyran Ratbert en

13. Par exemple, la section X s'intitule « L'Inquisition » et l'unique pièce qui la compose a pour titre *Les Raisons du Momotombo*.

14. Sur ce point, voir les travaux de Claude Millet sur le légendaire hugolien, en particulier « *La Légende des siècles* » de Victor Hugo, PUF, coll. Études littéraires, 1995.

15. Nous reprenons la terminologie bien connue de Gérard Genette sur les fréquences narratives, dans *Figures III*, *op. cit.*, p. 145-148.

16. La logique des séries, très bien dégagée par Claude Millet (*op. cit.*, p. 24-26), se retrouve ainsi à l'intérieur même du recueil qui semble éclater en « cycles » du Progrès.

17. Préface de *La Légende des siècles*, éd. Claude Millet, p. 44.

18. Dans la section VII, Hugo commence à rédiger le premier poème (*Les Conseillers probes et libres*) et le troisième (*La Confiance du marquis Fabrice*) le 2 décembre 1857; il termine le

trois temps: un prologue sur la place d'Ancône campe les personnages et pose les principes du despotisme politique (*Les Conseillers probes et libres*), une première exaction commise par Ratbert rend vaine « la défiance d'Onfroy » dans la ville de Carpi, en Italie centrale, avant que ne se développe plus loin et toujours plus à l'ouest, au bord de la mer de Gênes, l'ample « drame » de *La Confiance du marquis Fabrice*, drame annoncé dès le prologue (« La fille du marquis de Final est mineure¹⁹ ») et aboutissant à l'exécution extraordinaire de Ratbert. Si étroitement unis que soient ces trois poèmes dans lesquels le même personnage de tyran revient et commet son crime avant d'être puni par un *deus ex machina*, ils restent néanmoins séparés, et en particulier le second n'est en rien préparé dramatiquement par le premier²⁰. Aussi continue soit-elle, la narration hugolienne reste habitée par la solution de continuité. Ici aussi les épisodes qui semblaient s'intégrer dans une progression linéaire, ressortissent en réalité d'une logique cyclique...

La section « Vingtième siècle » est intéressante à commenter pour une autre raison. En apparence en effet, Hugo a renoncé au récit. Le descriptif vient remplacer le narratif dans *Pleine Mer* et *Plein Ciel*, où l'auteur juxtapose deux tableaux, qui constituent une allégorie du XIX^e siècle et une autre du XX^e siècle, c'est-à-dire de l'avenir. Et pourtant, l'articulation de ces deux poèmes suppose une situation narrative minimale: les deux scènes sont décrites depuis un regard situé au XX^e siècle, et le lecteur, inclus dans la scène, est invité, à la fin de *Pleine Mer*, à lever les yeux: « Regardez là-haut²¹ ». La transition d'un poème à l'autre implique un geste du narrateur et un mouvement du regard. Les deux pans de ce diptyque sont ainsi étroitement unis par la situation d'énonciation de la section et par la rime: le premier vers de *Plein Ciel* rime avec le dernier de *Pleine Mer*, avec de surcroît une subtile figure de chiasme (« là-haut »/« flot ») qui fait se croiser les deux thèmes de la section, le ciel et l'océan.

Les sections hétérogènes, enfin, qui rassemblent des poèmes écrits à des moments différents, sont elles aussi ordonnées suivant un principe narratif. La première section ouvre le recueil sur le paradis de l'innocence (*Le Sacre de*

premier le 3, écrit le second (*La Défiance d'Onfroy*) le 6, avant de revenir au troisième poème et de l'achever le 17. On peut parler de diptyque, puisque le premier poème possède la forme d'un prologue. Les deux poèmes de la section XIV sont quant à eux datés du 9 avril 1859. Voir dans l'édition de Claude Millet, la chronologie de la rédaction, p. 544.

19. Section: « L'Italie. – Ratbert », I: *Les Conseillers probes et libres*, v. 230.

20. Hugo n'a pas pris soin de relier ce second poème, conçu un peu après les deux autres, au prologue. Il laisse ainsi des traces de l'écriture de l'œuvre dans le recueil même.

21. Section: « Vingtième siècle », I: *Pleine Mer*, dernier vers.

la femme), enclenche l'action du Mal avec le crime de Caïn (*La Conscience*), affirmant cependant la miséricorde de Dieu et le pouvoir qu'il a de donner la vie (*Puissance égale bonté*; *Les Lions*; *Booz endormi*). Trois poèmes, dont les deux derniers, reprennent ces deux côtés de l'humanité, l'idéal et le réel (*Le Temple*; *Dieu invisible au philosophe*; *Première Rencontre du Christ avec le tombeau*). La section se termine sur le triomphe annoncé des persécuteurs du Christ. Conformément à son titre, « D'Ève à Jésus », elle suit la chronologie de l'Ancien et du Nouveau Testament et, tout en révélant la perte du Paradis et l'invasion croissante du Mal, met en place des figures de Salut. Dans ce cas où une même section rassemble des pièces diverses, écrites d'octobre 1852 (*Première Rencontre du Christ avec le tombeau*) à mai 1859 (*Booz endormi*), nous retrouvons de manière exacerbée l'hésitation posée au niveau du recueil, entre une mise en perspective chronologique et évolutive, et, de manière contradictoire, les aggravations du Mal (le Christ mis à mort), les reculs chronologiques (*Puissance égale bonté* offre une seconde version de la Création divine, après le jardin d'Éden du *Sacre de la femme* et appartient à une autre tradition religieuse), les contrastes de ton (le grotesque de l'âne et du philosophe). La concurrence du diachronique et du cyclique exige du lecteur de *La Légende des siècles* une réflexion constante sur la place du poème, non seulement dans le recueil mais aussi dans la section.

Que le recueil ou les sections de *La Légende des siècles*, en dépit ou à cause de leur ordre apparent, soient confrontés à la contradiction et rattrapés par l'hétérogénéité de leur composition, reste relativement prévisible, parce que le lien narratif n'y a été posé le plus souvent qu'après coup. Il importe donc d'approcher, dans un troisième niveau de lecture, les récits proposés par les 38 poèmes de *La Légende des siècles*. Ces poèmes, malgré leur diversité, présentent des traits récurrents, dans les histoires qu'ils racontent comme dans la manière dont ces histoires sont racontées. Le temps cyclique implique le retour d'un même schème: il s'agira ici de mettre au jour le schéma narratif minimal qui constitue le légendaire hugolien.

Les histoires du recueil se répartissent en deux grandes catégories, les voyages et les confrontations, lesquelles se combinent le cas échéant dans un même poème²². Chaque grande catégorie présente des variantes: le voyage peut être une fuite (celle de Caïn dans *La Conscience*, ou de Kanut dans *Le Parricide*), une errance chevaleresque (celles des paladins du Moyen Âge, « les chevaliers errants »), mais aussi la traversée de la mer par un cèdre (*Le Cèdre*), le parcours d'un champ de bataille (*Après la bataille*), une dérive à vau l'eau

22. Ces catégories sont celles de l'épopée et de ses deux modèles fondateurs, l'*Iliade* et l'*Odyssee*.

(le Léviathan de *Pleine Mer*), un envol dans le ciel (*Plein Ciel*; *La Trompette du jugement*), etc. La confrontation consiste en des duels (Dieu et le démon Iblis dans *Puissance égale bonté*; Roland et Olivier dans *Le Mariage de Roland*), des rencontres (Adam et Ève dans *Le Sacre de la femme*; Ruth et Booz dans *Booz endormi*; les lions et Daniel dans *Les Lions*), des complots (*Ratbert*), des face à face allégoriques (Zim-Zizimi devant les dix sphinx, la coupe et le chandelier dans *Zim-Zizimi*)... Pour être larges, ces constantes thématiques montrent néanmoins que les histoires hugoliennes privilégient un rapport à l'espace qui suppose un mouvement (fuite, errance, traversée, parcours...) et accordent une place toute particulière à la confrontation d'éléments dissemblables, qui s'accordent ou se combattent.

Les histoires de *La Légende des siècles* privilégient le face à face dans ses heurts et son intensité. Tous les poèmes, quel que soit leur sujet, font reposer leur action sur une inversion qui est mise en valeur très explicitement. *Le Sacre de la femme* insiste sur une révolution mystérieuse du regard de la nature qui s'est « ce jour-là²³ » déplacé de l'homme vers la femme. *Puissance égale bonté* offre deux inversions : les efforts démesurés du démon, comme la montagne de La Fontaine accouchant d'une souris, produisent une saute-relu, tandis que Dieu triomphe le plus simplement possible en transfigurant l'araignée en soleil et la fatalité en rayonnement divin. Hugo souligne à plaisir les retournements de situation : le lion d'Androclès est plus humain que les Romains animalisés de la *Décadence de Rome*; un vieillard va enfanter toute la lignée qui conduit au Christ (*Booz endormi*); le miracle par lequel Jésus sauve Lazare de la mort le condamne lui-même à la crucifixion (*Première rencontre du Christ avec le tombeau*); l'acte charitable d'Omar est un signe d'orgueil (*Le Cèdre*); le duel fratricide aboutit à un mariage fraternel (*Le Mariage de Roland*); le Cid héroïque redevient simple écuyer dans la maison de son père (*Bivar*); la compassion est dans la brute (*Le Crapaud*)... Nombre des « petites épopées » de Hugo se décomposent en deux étapes : une spoliation et une usurpation suivies brutalement d'un sauvetage *in extremis*, comme c'est le cas en particulier dans *La Confiance du marquis Fabrice*.

La lecture de ces histoires hugoliennes induit une première « morale » : le déplacement, la confrontation et le retournement de situation correspondent aux caractéristiques même du Progrès selon Hugo. Le Progrès, qui s'oppose à la fixité et à la monumentalisation dogmatique, exige le mouvement; ses enjeux se cristallisent dans des moments de tensions où il doit très souvent procéder par retournement subit du négatif en positif, ce que Hugo appelle

23. Section : « D'Ève à Jésus », I : *Le Sacre de la femme*, V, v. 181.

la « Loi de formation du progrès » dans le passage du *Verso de la page* écrit dès 1858 et publié dans *L'Année terrible* (1872). Le Satyre le prophétise dans *La Légende des siècles*: « Avec ce qui l'opprime, avec ce qui l'accable,/Le genre humain se va forger son point d'appui²⁴ ».

Lorsque Hugo raconte ces histoires, il cherche d'abord, semble-t-il, à créer dans le lecteur un sentiment de proximité avec les personnages et leur situation. Si la « fréquence » du récit hugolien se limite presque *de facto* au singulier (dans le genre légendaire, chaque poème tend à raconter un événement qui ne s'est produit qu'une seule fois), sa durée privilégie la « scène²⁵ », dans laquelle le temps du récit tend à coïncider avec le temps de l'histoire. *Après la bataille* ou *Le Crapaud* en fourniraient de bons exemples, mais aussi bien ces longs poèmes que l'auteur présente dans la préface comme des « drames²⁶ » : *Le Petit Roi de Galice*, *Eviradnus*, *La Confiance du marquis Fabrice*. Il conviendrait de leur ajouter *Le Satyre*, fantaisie théâtrale presque musicale, d'un « chèvre-pieds » appelé devant l'Olympe pour y être jugé et se transfigurant sous les yeux ébahis des faux dieux. La « scène » tend à attirer le lecteur au cœur de l'action ou du tableau ; ses effets sont accentués par l'emploi fréquent du présent de l'indicatif. « Ils se battent – combat terrible ! – corps à corps²⁷ » : le célèbre *incipit* du *Mariage de Roland* projette ainsi le lecteur *in medias res* dans un duel déjà commencé, réservant le passé simple pour la chute du dernier vers : « C'est ainsi que Roland épousa la belle Aude²⁸ ». *Aymerillot* commence au présent : « Charlemagne, empereur à la barbe fleurie,/Revient d'Espagne²⁹ »... Tout comme *Le Jour des rois*, *Le Petit Roi de Galice*, *Eviradnus*, *Zim-Zizimi*, *Ratbert*, *La Rose de l'infante*, *Les Raisons de Momotombo*, *Le Régiment du baron Madruce*, *Les Pauvres Gens*, *Paroles dans l'épreuve* ou la section « Vingtième siècle »... Le présent dans *La Légende des siècles* correspond aussi bien à un présent dans le passé, quand il a pour objet de rendre vivante une histoire du siècle passé, qu'à un présent dans l'avenir : les débris du XIX^e siècle mort et l'aéroscaphe du XX^e siècle sont décrits par des présents de l'indicatif.

24. Section : « Seizième siècle [...] », *Le Satyre*, III : *Le Sombre*, v. 580-581. Voir sur ce point David Charles, *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, PUF, coll. Écrivains, 1997, p. 59-62.

25. Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 129.

26. Préface de *La Légende des siècles*, éd. Claude Millet, p. 49.

27. Section : « Le cycle héroïque chrétien », II : *Le Mariage de Roland*.

28. *Ibid.*, dernier vers.

29. Même section, III : *Aymerillot*.

La proximité avec le lecteur est renforcée par l'importance de l'énonciation directe et des premières personnes³⁰. Dialogues et monologues abondent, quand bien même le sujet du poème était loin de l'exiger. Ainsi le poème consacré au retour d'Espagne de Charlemagne et de ses preux est-il entièrement constitué par les demandes de l'empereur qui cherche un chevalier conquérant et les réponses désabusées que lui opposent ses preux fatigués³¹. Dans *Le Petit Roi de Galice*, quatre des onze subdivisions du poème mettent en scène des discours : le conseil que tiennent entre eux les dix infants d'Asturie pour fixer le sort de leur neveu Nuño et les débats qui opposent Pacheco et Ruy le Subtil ; puis avec l'arrivée de Roland, et avant le combat, les deux longs discours des deux frères³². Des titres viennent renchériser sur la nature verbale de la scène : « La conversation des infants », « Les soldats continuent de dormir et les infants de causer ». Dans tout le recueil, les retranscriptions des paroles s'effectuent très souvent au style direct, et dans certains cas, cette énonciation directe fragmente le vers hugolien à la manière des stichomythies au théâtre, en une parole brève et éclatée entre plusieurs interlocuteurs :

« Ça, dit Roland, je suis neveu du roi de France,
Je dois me comporter en franc neveu de roi.

[...]

Je m'arrête. Va donc chercher une autre épée,

[...]

Tu feras apporter à boire en même temps,

Car j'ai soif.

— Fils, merci, dit Olivier.

— J'attends,

Dit Roland, hâte-toi. »

Sire Olivier appelle

Un batelier caché derrière une chapelle³³.

Certains monologues des personnages appartiennent au registre pathétique que le lecteur familier de l'œuvre de Hugo connaît bien. Ce registre est

30. Sur ce point nous renvoyons à l'article de Catherine Fromilhague, « Voix des *Petites Épopées*: La *Légende des siècles*, « poème épique moderne »? », *Styles, genres, auteurs*, dans Catherine Fromilhague (dir.), Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Bibliothèque des Styles, 2001.

31. Section : « Le cycle héroïque chrétien », III : *Aymerillot*.

32. Section : « Les chevaliers errants », I : *Le Petit Roi de Galice*, IV : *La Conversation des enfants*.

33. Section : « Le cycle héroïque chrétien », II : *Le Mariage de Roland*, v. 52-60.

celui de la parole du misérable³⁴: la plainte douloureuse de Fabrice, le discours que la femme du pêcheur s'adresse à elle-même, inquiète des conséquences de son acte, développent pendant de nombreux vers, inutiles à l'action, un sublime moral fondé sur la naïveté³⁵. Nombreuses sont aussi les prosopopées dans *La Légende des siècles*, qui donnent la parole à des inanimés, sphinx, coupe, flambeau, aigle héraldique et aigle des Alpes, volcan... L'énonciation directe n'est pas propre aux personnages, humains ou non humains, mais elle est aussi le fait d'un narrateur souvent placé au cœur de la scène représentée: « Alerte³⁶ ». Le cas échéant, il interpelle le lecteur par une série de questions, comme c'est le cas dans une subdivision entière des *Pauvres gens*: « Qu'est-ce donc que Jeannie a fait chez cette morte?/Sous sa cape aux longs plis qu'est-ce donc qu'elle emporte³⁷? ». Certains poèmes de *La Légende des siècles* sont enfin des discours, qui appartiennent au genre rhétorique de l'exhortation (*Paroles dans l'épreuve*) ou de l'épidictique (*Au lion d'Androclès*).

La parole occupe ainsi une place essentielle dans les récits de *La Légende des siècles*, jusqu'à devenir l'enjeu ou l'élément déclencheur du dénouement. Pourquoi Aymerillot obtient-il la faveur du roi Charlemagne? Est-ce une récompense pour la conquête de Narbonne? Si on lit attentivement ce qui est écrit, ce n'est pas exactement le cas. C'est après le discours fier et hardi du jeune homme défiant les autres chevaliers (« J'entrerai dans Narbonne et je serai vainqueur./Après, je châtierai les railleurs, s'il en reste³⁸. ») que Charlemagne répond: « Tu seras, *pour ce propos hautain*,/Aymery de Narbonne et comte palatin³⁹ ». La vraie victoire n'est pas obtenue par les armes mais par les mots; c'est son « propos hautain » qui gagne à Aymery, non pas d'ailleurs, une ville et donc une possession matérielle, mais un nom, c'est-à-dire le résultat d'un acte de langage (le pouvoir qu'a l'empereur de nommer) et le gage d'une reconnaissance sociale: désormais, « on [lui] parlera d'une façon civile⁴⁰ ». Dans *La Rose de l'infante* ou dans *Après la bataille*, le dernier vers du poème, qui fait office de sentence et offre l'équiva-

34. Voir à ce sujet les travaux d'Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon*, José Corti, 1974, rééd. 2001 et *Paroles de Hugo*, Messidor-Éditions sociales, 1985.

35. Section: « L'Italie.- Ratbert », III: *La Confiance du marquis Fabrice: Ratbert rend l'enfant à l'aïeul et Les Deux Têtes; Les Pauvres Gens*.

36. Section: « Les chevaliers errants », I: *Le Petit Roi de Galice*, VI: *Quelqu'un*, v. 200.

37. Section: « Maintenant », III: *Les Pauvres Gens*, VIII, v. 173-174, et jusqu'à 180.

38. Section: « Le cycle héroïque chrétien », III: *Aymerillot*, v. 288-289.

39. *Ibid.*, v. 293. Nous soulignons.

40. *Ibid.*, v. 291-292. Nous soulignons.

lent d'une moralité, est constitué par la parole directe d'un personnage. La duègne, subitement grandie jusqu'à porter un masque tragique, offre une leçon d'humilité à l'infante :

« — Madame, dit la duègne avec sa face d'ombre
 À la petite fille étonnée et rêvant,
 Tout sur terre appartient aux princes, hors le vent⁴¹. »

Après la trahison du blessé espagnol, le général sanctionne par sa parole un pardon généreux : « “Donne-lui tout de même à boire”, dit mon père⁴². »

On terminera sur deux poèmes qui témoignent, chacun à leur manière, des infinies variations de la parole dans *La Légende des siècles*. Le plus ancien poème du recueil, *La Chanson des aventuriers de la mer*, est une chanson, forme populaire ou prétendument telle, dont le propre est d'inviter tout un chacun à la reprendre et à venir ainsi investir le « je » du personnage-chanteur. *Le Satyre* offre un jeu particulièrement riche sur la parole directe, constituée avant tout par le chant du satyre, qui s'accompagne de la flûte de Mercure puis de la lyre d'Apollon. Or c'est le chant, mixte de parole et de musique, qui triomphe des dieux, et non pas exactement la parole dans sa teneur argumentative : la victoire du satyre est poétique au sens plein du terme, ce qui permet à Hugo de mettre en abyme la fonction qu'il accorde à la poésie de *La Légende des siècles*. *Le Satyre* consacre le triomphe de l'art poétique, la partie musicale du chant du satyre trouvant un équivalent dans les effets de sonorités et de rythme, dans la rime et les accents du vers. Dans la retranscription du chant du faune, Hugo fait alterner le style direct et des passages que l'on hésite à lire comme du « discours narrativisé⁴³ », où le narrateur raconte les propos du personnage, ou comme une forme de paraphrase lyrique : les voix du narrateur et du satyre se brouillent et se confondent. Le triomphe du satyre sur les dieux de l'Olympe devient celui du poète-narrateur sur les forces qui l'oppressent et l'aliènent.

Baudelaire notait la « familiarité terrible⁴⁴ » du style épique dans *La Légende des siècles* : la proximité pourrait être l'une des formes que revêt la « familiarité » de l'*epos* hugolien. Mais si Hugo construit un présent du légend-

41. *La Rose de l'infante*.

42. Section : « Maintenant », I : *Après la bataille*.

43. Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 190-191.

44. Charles Baudelaire, « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Victor Hugo » ; *Cœuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1976, p. 141.

daire et y attire son lecteur, ce n'est pas pour le confronter à un univers familier ; au contraire, il recherche en même temps des formes de narration délibérément surprenantes. L'insolite, obtenu à la fois par des ellipses narratives et des raffinements du point de vue offre alors, dans le récit, l'équivalent du renversement de situation dans l'histoire.

Le traitement du temps dans *La Légende des siècles* révèle de soudaines accélérations dans la vitesse de la narration : Hugo rompt la continuité narrative par des ellipses. Il arrive que l'ellipse conduise brutalement au dénouement en un effet de chute, comme c'est le cas dans *Aymerillot*, où Hugo passe sous silence l'assaut de Narbonne, qui aurait constitué le cœur du poème dans une épopée traditionnelle. De la bataille, il n'en aura pas été question ; on saura simplement et laconiquement, ce que l'alexandrin tronqué qui possède presque la densité des vers « couperets » du théâtre racinien, veut bien en dire : « Le lendemain Aymery prit la ville⁴⁵ ». Un semblable usage de l'ellipse se retrouve dans *La Défiance d'Onfroy*, où l'invitation directe à souper n'est pas même racontée et où la mort par empoisonnement du vieil et inflexible gardien, est remarquablement suggérée par l'ironie finale : « Et c'est pourquoi l'on voit maintenant à Carpi/Un grand baron de marbre en l'église assoupi⁴⁶ ».

Mais l'ellipse peut affecter des circonstances importantes de l'histoire. Dans la plupart des cas, Hugo, choisissant un sujet mythique et donc connu du lecteur, en appelle alors à son savoir. Dans *La Conscience*, absolument rien n'est dit du crime de Caïn... L'ellipse, remarquable, fait basculer l'intérêt du poème sur le châtement plutôt que sur la transgression ; elle trahit aussi de manière fulgurante un refoulé dans l'histoire du personnage, qui resurgit dans la vision de l'œil. L'histoire d'Abel et du frère assassiné apparaît dans les manques du récit que le lecteur est à même de combler. Le poème dédié « Au lion d'Androclès » fonctionne également sur une ellipse puisque rien n'est expliqué de l'histoire de cet esclave sous le règne de Néron, épargné par le lion dont il avait guéri les blessures.

L'ellipse a pour effet de dépouiller le récit de ses circonstants et d'épurer la trame de l'action : on ne saura jamais la raison pour laquelle Roland et Olivier s'affrontent (*Le Mariage de Roland*), pourquoi Daniel est jeté dans la fosse aux lions (*Les Lions*), ce que faisait le général Hugo en Espagne et de quelle bataille il s'agissait (*Après la bataille*). Une ellipse remarquable vient rompre le plus long poème du recueil *La Confiance du marquis Fabrice* : entre

45. Section : « Le cycle héroïque chrétien », III : *Aymerillot*, v. 294.

46. Section : « L'Italie.- Ratbert », II : *La Défiance d'Onfroy*, v. 371-372.

les parties IX et X, alors que le titre annonce la « suite de la joie » et laisse penser que la continuité temporelle est parfaite entre les deux parties, l'invasion du château, le meurtre et la trahison ont eu lieu. Le lecteur le comprend lentement au fur et à mesure que la description du festin, volontairement indéterminée et confuse, accumule les indices du carnage⁴⁷. L'ellipse se combine ici avec un autre procédé, le jeu des focalisations.

Hugo fait preuve en effet d'une grande inventivité dans le choix des points de vue. Quelques exemples suffiront à dégager l'entrecroisement subtil des regards et les reflets qui peuvent en résulter. *Le Sacre de la femme* se termine par une chute extraordinaire, non parce qu'elle explicite la maternité d'Ève qu'on avait depuis longtemps devinée grâce aux indices de fécondité disséminés dans la description de la nature, mais parce qu'elle fait basculer le point de vue: des regards combinés du narrateur et de la nature, on passe à celui d'Ève, qui accède enfin pleinement au statut de sujet individuel, doué de sentiment: « Et, pâle, Ève sentit que son flanc remuait⁴⁸ ». Le vers célèbre qui termine *La Conscience*, n'est pas saisissant parce qu'il révèle que le premier criminel de l'humanité ne peut à échapper à Dieu (ce fait relève du mythe, donc du connu et du surdéterminé), mais parce qu'il bouleverse radicalement le point de vue. Jusqu'alors en effet, seul Caïn voyait l'œil, que ses fils et Tsilla semblaient ne pas voir; l'enfant interroge son grand-père, ce qui prouve qu'elle ne voit pas l'œil: « “Vous ne voyez plus rien⁴⁹?” ». Or à la fin du poème, « L'œil était dans la tombe et regardait Caïn⁵⁰ »: l'œil n'est plus la seule vision intérieure d'une conscience troublée; il se voit doté d'une existence quasi-objective, et s'impose au regard du lecteur, à moins que le lecteur lui-même ne soit devenu Caïn et n'en partage donc la vision intérieure. On citera enfin le remarquable jeu de regards de *La Rose de l'infante*, tout en analogies et en reflets baroques, dont la complexité équivaldrait presque à celle des *Ménines* (1656) de Vélasquez quoiqu'en un sens tout différent⁵¹. Le poème de Hugo est semblable à un tableau, dont le regard du spectateur serait amené progressivement à découvrir l'ampleur: de la petite infante au bord du bassin et de sa rose, le regard s'élargit au palais et au parc jusqu'à saisir le spectre pâle du roi errant derrière l'obscurité sombre des fenêtres.

47. Même section, III: *La Confiance du marquis Fabrice*, VIII: *Suite de la joie*.

48. Section: « D'Ève à Jésus », I: *Le Sacre de la femme*, VII, dernier vers.

49. Même section, II: *La Conscience*.

50. *Ibid.*, dernier vers.

51. Voir le commentaire de Michel Foucault sur ce tableau où il analyse l'éviction du sujet au profit de la représentation dans *Les Mots et les choses* (1966), Gallimard, coll. Tél, 1992, p. 19-31.

C'est dans l'œil de Philippe II que l'on voit réfractée l'horreur de l'Inquisition et qu'apparaît l'Invincible Armada. À la fin du poème, la célèbre défaite de la flotte espagnole en 1588 est représentée par un retour à l'infante dont la rose s'effeuille et se noie dans le bassin : « On croit voir dans un gouffre une flotte qui sombre⁵². » Tout un règne et un événement historique n'existent qu'en tant que reflets dans la prunelle d'un roi puis dans l'eau troublée d'un bassin. Le second reflet exhibe la fragilité et donc la Vanité du pouvoir royal, en instaurant des correspondances entre un bassin et l'océan, et en suggérant une même justice au cœur de l'immanence, active dans les petites comme dans les grandes choses. Le premier reflet, en superposant le tyran et ses actes maléfiques, renoue avec le thème de la conscience du criminel et insiste sur la responsabilité individuelle du despote. La complexité du point de vue est mise au service de la morale du récit, de la réflexion hugolienne sur l'éthique et la philosophie de l'Histoire.

L'insolite du point de vue contribue aux effets d'intensité que le poète cherche à produire et qui vont de pair avec une énonciation dramatisée. La présence fréquente d'un public transforme les scènes en spectacles : les pâtres entendent la voix formidable de Charlemagne⁵³, les anges dans *Pleine Mer* regardent Léviathan⁵⁴. Les objets servent à cristalliser les symboles, comme dans le drame romantique, sur un élément visuel : le manteau de neige de Kanut, rougi par le sang, la loque du mendiant, la balance et la main de la justice, la statue de Satan, la trompette... Les poèmes s'ouvrent *in medias res*, dans le temps déjà commencé de l'errance pour Caïn et les siens (« Lorsque avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes⁵⁵ »), dans l'enlèvement déjà accompli du petit roi de Galice (« Ils sont là tous les dix, les infants d'Asturie⁵⁶ »), dans le pacte satanique déjà conclu de Ladislas et de Sigismond (« Qu'est-ce que Sigismond et Ladislas ont dit⁵⁷? »)... Les récits sont construits par l'accumulation d'épisodes qui répètent un même schéma en l'amplifiant : ainsi des quatre lions de plus en plus sauvages et de plus en plus proches de la grandeur de l'infini dans *Les Lions*, ainsi des douze réponses obtenues par Zim-Zizimi, ou des propos des flatteurs devant Ratbert sur la place d'Ancône (*Les*

52. *La Rose de l'infante*, v. 245.

53. Section : « Le cycle héroïque chrétien », III : *Aymerillot*.

54. Section : « Vingtième siècle », I : *Pleine Mer*.

55. Section : « D'Ève à Jésus », II : *La Conscience*.

56. Section : « Les chevaliers errants », I : *Le Petit Roi de Galice*, I : *Le Ravin d'Ernula*.

57. Même section, II : *Eviradnus*.

Conseillers probes et libres)... On pourrait aussi bien noter les préparations dramatiques⁵⁸ ou les dénouements qui privilégient la chute.

Les récits de *La Légende des siècles* mettent ainsi en place une esthétique de la scène et du spectaculaire, qui témoigne d'une théâtralisation de l'épopée. Hugo l'affirme clairement dans un projet de préface où il situe son livre « au point de jonction de l'élément épique et de l'élément dramatique⁵⁹ », retrouvant ainsi la rencontre du dramatique et de l'épique que Vigny avait lui aussi soulignée au seuil de ses *Poèmes antiques et modernes*, où « une pensée philosophique [était] mise en scène sous une forme Épique ou Dramatique⁶⁰ ». Le fragment dramatique pourrait constituer, de ce point de vue, la forme nouvelle de l'épopée à l'époque romantique. On relèvera cependant l'écart que la forme poétique « écrite » du légendaire autorise par rapport aux genres « dramatiques » que sont le théâtre bien sûr et, dans une large mesure, le roman hugolien : le drame en poésie épique permet la présence objectivée du merveilleux et rend possible les résolutions miraculeuses. En régime légendaire, un archange peut couper la tête à un tyran et essuyer son épée, un aigle ou un flambeau peuvent prendre la parole. Ces intrusions symboliques et signifiantes seraient impensables dans les conditions scéniques et les principes du drame romantique, resserré autour du personnage humain, tout comme dans la logique romanesque, liée à la notion de « réalité » et de « possible » : il est impossible dans la réalité qu'un sphinx prenne la parole et, de surcroît, la parole du sphinx telle que Hugo la présente dans *Zim-Zizimi* n'est pas donnée à lire comme réelle, ou comme fantastique, mais elle est à interpréter comme une allégorie ou comme un symbole, porteuse d'un message moral.

Le poète légendaire est un conteur d'histoires. Dans *La Légende des siècles*, Hugo multiplie les histoires racontées : non seulement chaque poème ou presque raconte une histoire, mais leur rassemblement en sections, puis la conception d'un recueil comme une « Première Série », invite le lecteur à associer les pièces entre elles pour lire une autre histoire, à un niveau supérieur, qui serait celle de l'Humanité et du Progrès humain, confrontés à

58. Par exemple dans *Le Petit Roi de Galice*, des détails sont glissés très tôt qui permettront de justifier que l'enfant saute sur le cheval et qu'un seul chevalier puisse barrer le passage : le narrateur précise qu'on a délié les mains de Nuño et que « Le col de la vallée est tortueux, étroit./Rude, et si hérissé de broussaille et d'ortie./Qu'un seul homme en pourrait défendre la sortie. » (v. 80-82)

59. Cité par Paul Berret, *op. cit.*, p. LXXI.

60. Alfred de Vigny, préface datée d'août 1837, *Poèmes antiques et modernes; Œuvres complètes*, éd. François Germain et André Jarry, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1986, p. 5.

l'invasion croissante du Mal. Pourquoi proposer des degrés supérieurs de récit ? Sans doute parce que le récit correspond en lui-même à une forme d'ordre et d'intelligibilité du réel. Le récit met en ordre le temps et implique, suivant ses formes, une certaine conception de la causalité⁶¹. Dans le cas de Hugo, il est clair que le récit légendaire a pour vocation explicite de transmettre un message ; Hugo appartient à ces écrivains qui n'eurent pas honte d'avouer, au fond non sans une foi naïve, qu'ils avaient quelque chose à dire. La « morale » pourtant de ces récits hugoliens est bien loin de la caricature didactique qu'on lui a longtemps donnée et qu'on lui donne encore trop souvent. Que disent les histoires de *La Légende des siècles* et que dit la manière hugolienne de les raconter ?

Elles montrent que le Progrès n'est peut-être qu'une espérance, d'autant plus insensée mais réelle qu'elle relève du merveilleux et du prodige⁶². Plus on avance dans le recueil, plus le mal s'accroît, passant de la violence guerrière tangible et frontale, aux ruses perfides et dissimulées des despotes machiavéliens, auxquels la liberté elle-même en vient à se vendre dans *Le Régiment du baron Madruce*. Si la valeur de la pitié s'affirme en compensation, la misère sociale apparaît aussi plus nettement, combinée à une étrange cruauté des choses : pourquoi le crapaud est-il maudit (*Le Crapaud*) ? Qu'a-t-il fait qui justifie sa hideur ? Pourquoi le filet du pêcheur reste-t-il désespérément vide⁶³ ? Les retournements de situation se font de plus en plus extraordinaires dans les poèmes comme dans l'architecture du recueil : il faut un archange pour punir Ratbert (*La Confiance du marquis Fabrice*), là où un homme, Éviradnus, triomphait encore dans la section V ; il faut passer dans la « chimère » de l'aéroscaphe pour vaincre le Mal (*Plein Ciel*). La justice ne triomphe qu'*in extremis*, et parfois, comme dans *Sultan Mourad*, de manière proprement scandaleuse : une seconde de pitié sauve définitivement le tyran sanguinaire. Comme si Hugo était conduit à aller au plus loin dans l'horrible pour subitement et miraculeusement retourner le pire : le récit hugolien correspond, dans la catégorie du temps, au principe stylistique de l'antithèse, qui est celui de l'écart maximal entre deux termes. La « morale » qui en résulte est loin d'être simple, puisqu'elle ne dit le Progrès qu'après le désastre, dans ce qu'il peut avoir de profondément incompréhensible, voire de révoltant...

61. Ce sont les thèses de Paul Ricoeur dans *Temps et récit*, I, II, III, Seuil, 1983, 1984, 1985.

62. Cette idée a été approfondie par Claude Millet dans ses travaux, en particulier dans « Bateau à vapeur et aéroscaphe – les chimères de l'avenir dans la Première Série de *La Légende des siècles* », dans *Science et technique, Victor Hugo*, 4, *La Revue des lettres modernes*, 1999, p. 117-128.

63. Section : « Maintenant », *Les Pauvres Gens*, X.

Si les histoires et les récits de *La Légende des siècles* échappent à la simplification moralisatrice, c'est aussi parce qu'ils placent le lecteur dans la position du juge. On pourrait se demander si le légendaire hugolien ne constitue pas une mise en récit du genre judiciaire. De nombreux poèmes présentent des scènes de tribunal ou leur équivalent, le débat du roi avec ses conseillers (*Les Conseillers probes et libres*), la comparution de la victime devant ses bourreaux (*La Confiance de marquis Fabrice*) ou du mort devant le tribunal de Dieu (*Sultan Mourad*). Le lecteur, dans le dernier poème du recueil, *La Trompette du jugement*, est placé dans l'imminence du Jugement dernier, attendant que la main qui, au cours du poème, vient à saisir le clairon, sonne « la diane effrayant des morts⁶⁴ ». Le Jugement dernier ne met-il pas en abyme la position que Hugo accorde à son lecteur dans *La Légende des siècles*, invité à adopter un point de vue moral pour juger les actes qui lui sont racontés ?

Enfin, on notera que les deux valeurs les plus fréquemment soulignées par *La Légende des siècles*, l'avenir et la liberté, sont incompatibles avec le dogmatisme et le didactisme. L'avenir ne vient pas « clore » la section XIV mais ouvrir des perspectives et des lignes de fuite ; on le retrouve dans le recueil sous forme de prophéties (le songe prophétique de Booz ; la prophétie du Satyre ; le futur instauré à la fin du *Régiment du baron Madruce...*) ou dans le temps suspendu des attentes (attente de Kanut sur le seuil du Tribunal divin ; attente surtout qu'une bouche formidable s'approche de l'embouchure du clairon...). La liberté enfin, posée dès la dédicace du recueil qui rappelle l'exil du poète au nom de la liberté, est de plus en plus revendiquée au cours du recueil, à partir de l'insolence tranquille d'un satyre libre et libertin jusqu'aux mythologies de l'envol et de l'affranchissement aérien hors de toute pesanteur (*Plein Ciel*).

Nous disions que le récit induisait, suivant ses formes, une conception du temps et de la causalité. Dans *La Légende des siècles*, la chronologie et la téléologie du récit, pourtant affichées, sont mises à mal par la répétition d'un même schéma narratif (spoliation, régression/retournement prodigieux) qui fragmente la continuité en cycles et tend à immobiliser le temps. Les récits hugoliens mettent alors en place une causalité extraordinaire, constituée de retournements, de paradoxes et de scandales incompréhensibles. Dans ces conditions et de manière étonnante, le temps véritable de ces récits légendaires n'est pas tant le passé, que le présent (celui, douloureux, de 1859) et l'avenir.

64. Section : « Hors des temps », *La Trompette du jugement*, v. 106.

Hors de la terre et des temps

L'écriture de *La Fin de Satan* est constamment présente à Hugo durant les années 1850 : il commence l'épopée du mal avant l'achèvement des *Contemplations*, la reprend après l'achèvement de *La Légende des siècles* et l'interrompt à nouveau pour *Les Misérables*. Très vite, la mention « Hors de la terre » apparaît dans des brouillons comme principe structurant : les épisodes historiques des trois livres (qu'un projet de plan désigne comme « Livres terrestres ») sont prévus pour alterner avec quatre épisodes « Hors de la terre » ; mais *La Fin de Satan*, on le sait, reste inachevée.

« Hors des temps » joue aussi un rôle structurant dans *La Légende des siècles* puisque c'en est la quinzième et dernière section. Or, celle-ci apparaît très tard dans les plans successifs, au tout dernier mois de la genèse du recueil (mai 1859), en même temps que l'unique poème qui la compose, *La Trompette du jugement*¹. Il y a là un geste décisif pour la signification de l'ensemble.

Dans une note de 1857, Hugo conçoit la *Légende* comme « une vue à travers les ténèbres sur l'homme² ». La même année, sans doute, il en définit l'esprit en le rapprochant de trois poèmes dont l'un (*Le Feu du ciel* des

1. Dans un plan d'avril 1859 (Carnet 13357, f° 117 v°, cité par Françoise Lambert dans son édition critique, *La Légende des siècles (fragments)*, Flammarion, 1970, p. 223), Hugo prévoit, en effet, « La Pitié Suprême : ou l'Âne » à la fin du recueil, après « Vingtième siècle – le navire », qu'il a terminé le 9 avril. Mais, le 26, il termine *La Vision d'où est sorti ce livre* et le 15 mai *La Trompette du jugement* ; et il envisage de les situer respectivement au début et à la fin du recueil, comme l'indique la table contenue dans le manuscrit (sans doute fin mai 1859, juste avant son voyage à l'île de Serk) et qui donne l'ordre primitif du recueil (voir les « Annexes » à la Première Série de *La Légende des siècles* ; *Œuvres complètes*, éd. dir. par Jean Massin, Le Club français du livre, t. 10, 1969, p. 669-670). *La Pitié suprême* et *L'Âne* ne seront finalement publiés qu'en 1881 (sur l'histoire de ces deux poèmes, voir la Notice de Jean-Claude Fizaïne, dans *Poésie III, Œuvres complètes de Victor Hugo*, éd. dir. par J. Seebacher et Guy Rosa, Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. 1454-1456). *La Vision d'où est sorti ce livre* servira de poème liminaire à la Nouvelle Série de *La Légende des siècles* en 1877.

2. Cité par Jean Massin dans les « Annexes » de l'édition citée, p. 672.

Orientales) est d'inspiration biblique et apocalyptique et un autre (*Le Revenant des Contemplations*) d'inspiration religieuse et métaphysique³. C'est dire combien « Hors des temps » est au cœur de la pensée de *La Légende des siècles*; en apprécier la portée philosophique implique d'abord une approche poétique de ce passage hors des limites de l'espace et du temps, de ce saut dans l'infini à proprement parler⁴.

Le titre initial de la section était « Hors du temps »; le pluriel « Hors des temps » introduit une nuance d'indétermination, que l'on trouve aussi dans *Le Sacre de la femme* (I, I), par exemple: « C'était aux premiers temps du globe » (v. 4). Mythiquement fixée à « six mille ans » (*Plein Ciel*, XIV, II, v. 522), cette durée inclut aussi bien le temps biblique des commencements (celui de la Genèse: « Au commencement, Dieu vit un jour dans l'espace », *Puissance égale bonté*, I, III, v. 1) que le temps historique. Hugo a un moment pensé intituler la première section: « Temps primitifs⁵ »; il soulignait ainsi la modalité spécifique du temps dans le registre biblique de la légende, modalité que l'on retrouve dans l'expression « en ce temps-là » (*Première Rencontre du Christ avec le tombeau*, I, VIII, v. 1). Il a préféré instaurer, avec le titre « D'Ève à Jésus », un principe de succession (qui vaut aussi récusation de l'économie chrétienne du salut, selon laquelle le Christ est venu laver la faute originelle).

L'inclusion des commencements dans « les temps » incite à la prudence quant au « bouclage du recueil ». À voir dans celui-ci une nouvelle Bible, entre Genèse et Apocalypse, on risque de faire comme si le premier et le dernier poème avaient le même statut par rapport au temps, comme s'ils se situaient l'un et l'autre dans le non-temps mythique⁶. L'erreur consiste non seulement à faire de *La Trompette du jugement* (XV) l'Apocalypse qu'elle n'est pas⁷, mais aussi à faire comme si *Le Sacre de la femme* (I, I) n'était pas déjà inscrit dans

3. *Ibid.*, p. 671-672.

4. On reconnaîtra aisément tout ce que le présent article doit aux vigoureuses analyses de Pierre Laforge dans son ouvrage, *Victor Hugo et « La Légende des siècles »*, Orléans, Paradigme, 1997, en particulier aux p. 303-313 consacrées à *La Trompette du jugement*.

5. Voir le plan d'avril 1859, donné par Françoise Lambert (*La Légende des siècles (fragments)*, *op. cit.*, p. 223).

6. On ne tombera évidemment pas dans l'erreur de Théophile Gautier, pour qui les trois derniers poèmes de *La Légende* sont « en dehors du temps » (p. 542).

7. Même si le poème est nourri d'images de l'Apocalypse de Jean, *La Trompette du jugement* n'est pas un jugement dernier; elle en est en quelque sorte l'annonce de l'annonce. On ne suivra donc pas Paul Berret lorsqu'il écrit dans la Notice de son édition de *La Légende des siècles*: « L'inspiration biblique ouvre la *Légende des siècles*; elle la clôt. La *Légende des siècles* commence par la peinture du Paradis Terrestre; elle se termine par celle du Jugement dernier » (Hachette, coll. Les Grands Écrivains de la France, 1921, t. II, p. 847).

le temps; or l'Éden n'est pas situé dans l'éternité, mais dans un suspens du temps (qu'opèrent les verbes à l'imparfait) avant l'entrée dans l'Histoire (que marque le passé simple final).

Le titre « Hors des temps » souligne que, si l'histoire de l'humanité se déploie entre *Le Sacre de la femme* et *Plein Ciel*, il faut la lire (*legenda*) de dehors, d'ailleurs. Hugo avait pensé encadrer son recueil par deux visions: il ne garde que celle de la fin, renvoyant *La Vision d'où est sorti ce livre* à une série ultérieure. Or, si *La Vision* offre une figuration de l'Histoire, *La Trompette du jugement* propose un point de vue à partir duquel regarder l'Histoire. Celle-ci trouve son sens en elle-même, selon le principe de l'immanence; et, des *Petites Épopées* à *La Légende des siècles*, c'est bien cette aventure du sens qui se joue. Pour autant, le contemplateur ne peut se dispenser de la regarder à partir de l'infini; c'est ce que vient souligner l'ajout tardif de *La Trompette du jugement*.

Dans *La Fin de Satan*, en revanche, ce qui se passe sur la terre trouve son origine et son sens « hors de la terre ». L'efficacité de la structure narrative, qui donne à l'épopée sa force mythique, implique dès lors une nécessité métaphysique, aussi puissante qu'aporétique. En effet, si le mal, sous toutes ses formes, vient de Lilith-Isis, émanation de Satan, la destruction de celle-ci par l'Ange Liberté, autre « fille » de Satan, devrait signifier la fin du mal. Une des formes du mal étant la prison, fruit de la germination du caillou qui tua Abel, et illustrée par la Bastille, la traduction historique de cette « fin de Satan » aurait dû être le 14 juillet 1789. L'évidence que cette « fin » est loin d'être réalisée dans l'humanité du XIX^e siècle – et singulièrement dans la France du Second Empire – constitue sans doute une des raisons principales de l'inachèvement de *La Fin de Satan*.

À la fin de *La Légende des siècles*, « Hors des temps » ne vient rien expliquer mais propose un changement de perspective. Il substitue une métaphore temporelle à la métaphore spatiale qui présidait à la structuration de *La Fin de Satan* (comme, d'ailleurs, à la partie de *Dieu* intitulée *L'Océan d'en haut*); mais il prolonge les intuitions et les enseignements de l'épopée du mal⁸.

L'on comprend mieux le rôle joué par cette ultime section si l'on suit, dans l'écriture hugolienne des années 1850, le motif de la trompette du jugement – qui est indistinctement trompette ou clairon. Elle apparaît dans l'épisode de l'archange Hiver, un des tout premiers que Hugo écrit pour *La Fin de Satan* en mars 1854:

8. Voir les analyses de Claude Miller (« Présentation », *La Légende des siècles, Les petites Épopées*, Le Livre de Poche, 2000, p. 8-9).

Le sombre archange Hiver se dresse sur le pôle;
 La trompette à la bouche et l'ombre sur l'épaule,
 Il est là, sans qu'il sorte, au milieu de ce deuil,
 De son clairon un souffle, un éclair de son œil;

C'est déjà une trompette du jugement, puisqu'au « dernier jour »

[...] la clarté de la face de Dieu
 Dégèlera le spectre, et tout à coup sa bouche
 Se gonflera d'un pli formidable et farouche,
 Et les mondes, esquifs roulant sans aviron,
 Entendront l'ouragan sortir de son clairon⁹.

Dans l'ultime plan de la *Légende*, la dernière section est désignée comme « Hors du temps (Le clairon) », alors que, il l'indique dans une note, Hugo prévoyait pour *La Fin de Satan* un « Chant des clairons » destiné, avec les chants « des ténèbres et de l'aube », à « élargir les livres terrestres (et les fléaux qu'ils étalent ou qu'ils détruisent) aux proportions sataniques, divines, archangelesques. Ce sont des espèces de commentaires des fléaux terrestres dans le sens de l'infini¹⁰. » On peut considérer que *La Trompette du jugement* joue un rôle analogue par rapport aux fléaux rapportés dans *La Légende des siècles*. C'est encore par l'image du clairon que Hugo désigne le dernier livre des *Contemplations*, « Au bord de l'infini », puisque sa Préface présente ainsi le recueil : « Cela commence par un sourire, continue par un sanglot, et finit par un bruit du clairon de l'abîme. » Le motif du clairon apparaît bien dans la proximité de l'infini, comme objet de la vision ou comme point de vue.

Regard autre sur l'Histoire, le poème ouvre sur un « hors des temps », qui se présente en fait comme un autre espace-temps. Il clôt ainsi toute une série d'échappées qui viennent trouer le tissu de l'épopée de l'humanité et qui, bien au-delà du merveilleux et même du mythique¹¹, dessinent un espace du prodige.

9. *L'Ange Liberté*, I, *La Fin de Satan*, éd. Jean Gaudon et Evelyn Blewer, Gallimard, coll. Poésie-Gallimard, 1984, p. 221. Dans *La Trompette du jugement* aussi, Hugo utilise indifféremment « trompette » ou « clairon », choisissant quand même le terme féminin pour la séquence finale, celle qu'il a écrite en premier.

10. Note de Hugo donnée par Jean Gaudon et Evelyn Blewer dans les « Documents de travail » du Dossier sur *La Fin de Satan*, éd. cit., p. 264.

11. Nous suivons en cela Pierre Albouy, qui ne compte que trois mythes dans *La Légende des siècles*: *Le Satyre*, *Pleine Mer* et *Plein Ciel* (*La Création mythologique chez Victor Hugo*, José Corti, 1963, p. 11); citant Paul Berret, il estime que, mis dans l'impossibilité de publier *Dieu*, Hugo

Pour mieux saisir le fonctionnement spécifique de l'imagination hugolienne dans la figuration de cet espace-temps, nous le confronterons d'abord avec d'autres. Il n'a rien à voir avec l'Olympe du *Satyre* (VIII), radicalement dévalorisé par un burlesque qui en éloigne toute connotation sacrée. Il diffère également d'un au-delà mystérieux mais rendu presque familier par des images comme celle de la porte :

Il [Kanut] arriva devant une porte fermée
 Sous laquelle passait un jour mystérieux; [...]
 C'était l'endroit sacré, c'était l'endroit terrible;
 On ne sait quel rayon de Dieu semble visible;
 De derrière la porte on entend l'hosanna.

(*Le Parricide*, IV, I, v. 136-137, 139-141¹²)

Le « on » et les verbes au présent accentuent cette impression de familiarité, en suggérant une expérience connue du poète. L'espace-temps de *La Trompette du jugement* ne relève pas non plus de l'affabulation merveilleuse qui caractérise la légende, par exemple avec l'errance de Kanut, le parricide, sous un ciel noir qui pleure du sang sur son linceul (*Le Parricide*, IV, I, v. 91 *sqq.*), ou encore avec la tête de Ratbert coupée par une épée invisible (*Les Deux Têtes*, *Après justice faite*, VII, III, XV et XVI).

Mais, dans le cas précis de Ratbert, l'évocation va plus loin :

Alors, dans la clarté d'abîme et de vertige,
 Qui marque le passage énorme d'un prodige [...]
 (*Les Deux Têtes*, v. 1107-1108)

Pris au sens étymologique, « énorme » fait redondance avec « abîme » et « prodige » qui marquent le passage à une autre dimension. La section IV de *Sultan Mourad* ouvre plus largement encore l'espace du prodige; sa courte introduction rappelle *La Fin de Satan* en mettant en rapport ce qui s'accomplit « sur la terre » et ce qui se passe dans « le ciel »; puis une longue séquence suggère l'irreprésentable :

est « heureusement contraint de faire pénétrer sa philosophie dans *La Légende* par "une porte seulement entr'ouverte: le mythe" » (Paul Berret, *La Philosophie de Victor Hugo en 1854-1859 et deux mythes de « La Légende des siècles »*: « *Le Satyre* » et « *Pleine mer – Plein ciel* », Henry Paulin et Cie, éditeurs, 1910, introduction, p. XLV). *La Trompette du jugement* ne relève pas, à proprement parler, du domaine du mythe.

12. Voir aussi dans le même registre: « Or, la porte du ciel s'étant entre-bâillée » (*Booz endormi*, I, VI, v. 35).

C'était dans l'endroit calme, apaisé, solennel,
 Où luit l'astre idéal sous l'idéal nuage,
 Au delà de la vie, et de l'heure, et de l'âge,
 Hors de ce qu'on appelle espace, et des contours
 Des songes qu'ici-bas nous nommons nuits et jours;
 Lieu d'évidence où l'âme enfin peut voir les causes,
 Où, voyant le revers inattendu des choses,
 On comprend, [...]

(*Sultan Mourad*, VI, III, IV, v. 140-147)

Le texte dessine un hors de la terre et des temps, suspendant toute temporalité dans un présent d'éternité, avant que la narrativité n'impose à nouveau ses impératifs d'espace-temps¹³. Hugo écrit *Sultan Mourad* en juin 1858; en mai 1859, dans *La Trompette du jugement*, il reprend l'évocation de cet ailleurs prodigieux, rapprochant les deux poèmes par la présence dans l'un et l'autre (*Sultan Mourad*, v. 214 et *La Trompette du jugement*, v. 175) d'une « sinistre main » ouverte, seule, au bord de l'infini. Puisque *Sultan Mourad* était le dernier poème du tome I, les deux tomes s'achevaient sur des tonalités apparemment très proches. Cependant, *La Trompette du jugement* évoque l'espace du prodige sur le mode non plus de la transparence rayonnante, mais de l'opacité sinistre :

Il [le buccin] était là, lugubre, effroyable, serein.
 Il gisait sur la brume insondable qui tremble, [...]
 Et toute l'épouvante éparse au ciel est sœur
 De cet impénétrable et morne avertisseur. (v. 10-11 et 21-22)

Par ailleurs, à la différence de *Sultan Mourad*, le texte final n'opère pas de retour à la narrativité. C'est un poème de l'attente : tout événement est suspendu, en attendant l'événement suprême, le Jugement dernier¹⁴. C'est que les deux poèmes ont des visées différentes : *Sultan Mourad* est un apologue qui vient renverser la morale de la rétribution, alors que *La Trompette du jugement* ne démontre pas ; c'est un chant métaphysico-lyrique qui conjugue le frisson sacré du visionnaire devant la Nuit et la Mort, et l'épouvante future des hommes affrontés au jugement, à la nécessaire sanction finale du mal, dont le recueil vient de tracer le monotone déroulement.

13. Voir les analyses de Paul Ricœur dans *Temps et récit* [1984], Le Seuil, coll. Points, 1991.

14. L'avenir est d'abord évoqué au conditionnel temporel : « On comprenait que... » (v. 36-57), « On sentait que... » (v. 59-81), puis au futur (v. 92-106).

« Hors de la terre » fait passer de l'autre côté, dans la sphère même du prodige, dépassant l'anthropomorphisme inhérent au merveilleux et au mythe. Comme l'explique Pierre Albouy pour l'ensemble de la création hugolienne, l'imagination est obligée « à un mouvement perpétuel », car « la mythologie se dilate et se creuse, emportée par ce tourbillonnement dans l'abîme, qui est le sentiment hugolien de l'infini¹⁵ ». Hugo suggère même ici quelque chose de radicalement autre, qui s'inscrit dans l'absolu plus encore que dans l'infini, puisque, s'agissant de la trompette, il tente de distinguer les deux :

Sa dimension vague, ineffable, spectrale,
Sortant de l'éternel, entrant dans l'absolu.
(*La Trompette du jugement*, v. 116-117)

Tout entier tendu vers l'irreprésentable, le poème accumule les termes négatifs et ceux qui ont un sens ou un préfixe privatif, comme pour permettre à l'imagination de prendre son essor du connu vers l'inconnu. Ainsi la trompette est-elle

Hors du monde, au delà de tout ce qui ressemble
À la forme de quoi que ce soit. [...]
Oh ! quelle nuit ! là, rien n'a de contour ni d'âge
(*ibid.*, v. 11-12, 15)

Il suggère un suspens des formes *a priori* de la perception, que vient résumer le vers isolé juste avant la séquence finale :

Et je ne sentais plus ni le temps ni le nombre. (*Ibid.*, v. 168)

La suspension absolue de l'espace et du temps s'inscrivait d'emblée au début du poème, dans une formule qui rendrait l'absolu presque concret :

Ce qui jamais ne meurt, ce qui jamais ne change
L'entourait. (*Ibid.*, v. 4-5)

D'ailleurs, dans la vision hugolienne, l'absolu ne peut-il pas blanchir (*ibid.*, v. 54) ?

Ainsi se dessine un espace du prodige, où sont abolies les frontières entre abstrait et concret, entre extérieur et intérieur, entre animé et inanimé¹⁶. Le

15. Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, op. cit., p. 494.

16. Voir les analyses de Myriam Roman dans *Victor Hugo et le roman philosophique. Du « drame dans les idées » au « drame dans les faits »*, Champion, 1999, p. 665-677.

poème met en place une sorte de spatialisation nue, caractérisée par la verticalité (« un gouffre », « en bas », *Sultan Mourad*, v. 181,182) et résumée par le mot « abîme ». La démarche de l'imagination visionnaire est la même que dans *Dieu*¹⁷ et surtout dans *La Fin de Satan*: on ne saurait oublier, aux deux extrémités de l'épopée telle que Hugo l'a laissée, la double description de la chute de Satan et du gouffre où il gît, proche à bien des égards de l'espace lugubre où le poète *voit* la trompette¹⁸. Dans cet espace nu, l'objet devient colossal, et la vie dont il est doué, comme souvent chez Hugo¹⁹, en devient plus inquiétante encore :

Cette gueule, avec l'air d'un redoutable ennui,
Morne, s'élargissait sur l'homme et la nature;
Et cette épouvantable et muette ouverture
Semblait le bâillement noir de l'éternité.

(*La Trompette du jugement*, v. 130-131)

Le poème, nous l'avons dit, n'évoque pas directement le jugement dernier, mais seulement l'attente de son annonce. Ainsi, l'espace-temps qu'il suggère n'est-il pas renvoyé dans un au-delà ; il est latent dans l'espace-temps fini de la terre ; la fin du monde, c'est son irruption dans ce dernier :

[...] et, sortant

Tout à coup de la brume où l'univers l'attend,
Ce clairon, au-dessus des êtres et des choses,
Au-dessus des forfaits et des apothéoses,
Des ombres et des os, des esprits et des corps,
Sonnera la diane effrayante des morts. (*Ibid.*, v. 101-106)

17. Rappelons les titres des deux parties de *Dieu*, « Le seuil du gouffre » et « L'océan d'en haut ». La première s'est un moment intitulée « L'ascension dans les ténèbres ». Dans la seconde partie, la section II, celle qui fait entendre la voix du hibou du scepticisme, dessine un espace assez semblable à celui de *La Trompette du jugement* (voir *Poésie IV, Œuvres complètes*, éd. cit., p. 625-638).

18. Dans *La Fin de Satan*, voir « Hors de la terre », I, « *Et nox facta est* » (éd. cit., p. 37-44), et surtout *L'Ange Liberté*, II (*ibid.*, p. 223-226), qu'il faut rapprocher de *La Trompette du jugement*. Dans *La Création mythologique chez Victor Hugo* (*op. cit.*, p. 130-137), Pierre Albouy montre comment l'imagination hugolienne métamorphose les données du merveilleux chrétien concernant Satan.

19. À propos d'*Eviradnus*, Paul Berret note que, chez Hugo, « la peur de l'inanimé vivant procède d'une hantise réelle tout au moins autant que d'une recette littéraire » et il rappelle des passages du *Rhin* (note de *La Légende des siècles*, éd. cit., I, p. 310).

C'est la brume qui vient figurer cette présence latente: le clairon gît « sur la brume insondable » (*ibid.*, v. 11) dont il sortira un jour, et que l'œil du visionnaire, lui, peut d'ores et déjà sonder. D'une manière analogue, l'être dont on ne voit que la main près du clairon est invisible parce qu'il est à la fois enveloppé dans « les ténébreux voiles » et dilaté aux dimensions de l'univers, « plonge[n]t profondément [...] / Du pied dans les enfers, du front dans les étoiles! » (*ibid.*, v. 83-84). Au début de l'avant-dernière section du poème, deux adjectifs substantivés résument la nature de cet espace-temps du prodige:

Au fond de l'immanent et de l'illimité (*ibid.*, v. 134²⁰)

Il est à la fois abolition des frontières entre les contraires (autre manière de définir l'immanence) et absence de limites; il est à la fois présent d'une manière latente dans notre espace-temps et absolument autre.

Cette conclusion en forme d'échappée « hors des temps » rend plus complexe la manière dont *La Légende des siècles* donne à lire l'Histoire. Pierre Laforgue s'interroge sur la « déshistorisation finale d'un recueil où il [Hugo] entendait énoncer la vérité historique des choses²¹ ». Il souligne que Hugo a écarté de cette Première Série quelques vers, manifestement écrits en même temps que *La Trompette du jugement* et qui évoquaient *Quatrevingt-Treize*; ils constitueront le poème *Tout était vision* dans la Nouvelle Série de la *Légende*²². Pierre Laforgue conclut à la justesse du renoncement de Hugo: « Son écriture l'amenait logiquement à situer la fin des apories de l'Histoire dans un au-delà de l'Histoire »; et il montre que, sur « la ruine de la temporalité historique », *La Trompette du jugement* met en œuvre, dans l'envers de *La Vision d'où est sorti ce livre* (écrit quelques jours avant), à la lumière de l'Apocalypse et dans l'énoncé du silence, un principe de dépassement²³.

20. Voir la note 1 de Claude Miller et Yves Gohin, *Sur l'emploi des mots « immanent » et « immanence » chez Victor Hugo*, Minard, coll. Archives des Lettres modernes, 1968. Le tableau qu'il donne en dernier page montre que c'est là le premier emploi de l'adjectif substantivé par Hugo, qui l'utilisera ultérieurement avec une majuscule pour désigner Dieu; ici, avec la minuscule, « l'immanent » désigne un type d'espace. Il faut souligner la différence entre celui-ci et les espaces que dessinent les derniers poèmes des *Contemplations*.

21. Pierre Laforgue, *Victor Hugo et « La Légende des siècles »*, *op. cit.*, p. 303.

22. *Tout était vision*, *La Légende des siècles*, Nouvelle Série, XXI, 2; *Poésie III, Œuvres complètes*, Laffont, coll. Bouquins, éd. citée, p. 481 (et la n. 29). Voir aussi la note de P. Laforgue, *op. cit.*, p. 320, n. 87.

23. Pierre Laforgue, *op. cit.*, p. 304-305, p. 307 *et sqq.*

Mais, dans l'économie du recueil (qui ne conserve pas *La Vision d'où est sorti ce livre*), c'est avec *Plein Ciel* que *La Trompette du jugement* est mis en tension. L'avant-dernière section, « Vingtième siècle », fait de l'Histoire le déploiement du sens immanent; le « vingtième siècle » se définit en effet en termes non pas chronologiques mais utopiques; ce n'est pas une durée inscrite entre deux repères mais un contenu, la fin de toutes les oppressions, la réalisation de la liberté inscrite comme nécessité dans le mouvement de l'Histoire; et c'est la même utopie appelée « vingtième siècle » que dessineront Enjolras sur la barricade et Gauvain dans son cachot²⁴. Or, *La Trompette du jugement* suggère l'idée d'un temps compté d'avance :

C'est l'avenir, – du moins tel qu'on le voit en songe, –
 Quand le monde atteindra son but, quand les instants,
 Les jours, les mois, les ans, auront rempli le temps,
 Quand tombera du ciel l'heure immense et nocturne,
 Cette goutte qui doit faire déborder l'urne, [...] (v. 92-96)

Le singulier « le temps » rejoint ici le pluriel de l'expression qui implique la prophétie: « quand les temps seront/furent venus ». Pour autant, cette fin du temps ne représente pas forcément la réalisation du sens ou du but de l'Histoire, alors même qu'elle signifiera la punition des tyrans²⁵. Le recueil opère un décrochement très net entre le progressisme utopique de *Plein Ciel* et l'incertitude tremblée de *La Trompette du jugement* : la fin du temps peut très bien ne pas attendre cette fin de l'Histoire dont *Plein Ciel* dessine l'utopie; la fin des temps, la résurrection des morts, peut survenir alors que le vingtième siècle n'aura pas été réalisé dans son essence utopique (comme le dix-neuvième ne l'a pas été dans son essence révolutionnaire²⁶). Dieu n'est pas le garant du triomphe, une sorte d'assurance sur l'Histoire. La fin de *Sultan Mourad* le disait déjà :

Alors, selon des lois que hâtent ou modèrent
 Les volontés de l'Être effrayant qui construit
 Dans les ténèbres l'aube et dans le jour la nuit, [...] (v. 226-228)

24. Voir le chapitre des *Misérables* intitulé « Quel horizon on voit du haut de la barricade » (V, I, 5) et celui de *Quatrevingt-Treize* intitulé « Le cachot » (III, VII, 5).

25. Claude Millet sent bien la difficulté qu'il y a à affirmer cela voir dans son éd. de *La Légende des siècles*, note 1, p. 517).

26. Voir Ludmila Charles-Wurtz, Claude Millet et David Charles, « La Légende du siècle », dans *L'Invention du XIX^e siècle. Le XIX^e siècle par lui-même (littérature, histoire, société)*, textes réunis et publiés par Alain Corbin *et al.*, Klincksieck-Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. Bibliothèque du XIX^e siècle, p. 99-109, en particulier p. 102.

Le dernier hémistiche montre à quel point ce Dieu mystérieux vient donner figure au pessimisme hugolien. Dieu est si peu le garant de la réalisation d'un progrès pourtant nécessaire et voulu par lui, que ce qui est acquis « Hors de la terre » ne l'est pas sur la terre. Il peut, certes, faire entrer le despote dans sa lumière :

« Viens! le ciel s'offre, avec ses étoiles sans nombre,
 En frémissant de joie, à l'évadé de l'ombre!
 Viens! tu fus bon un jour, sois à jamais heureux.
 Entre, transfiguré! tes crimes ténébreux,
 Ô roi, derrière toi s'effacent dans les gloires;
 Tourne la tête, et vois blanchir tes ailes noires. » (*Ibid.*, v. 285-290)

Pour autant, la longue lignée des despotes ne s'interrompt pas sur la terre. Hugo peut, certes, écrire un dénouement de *La Fin de Satan* où il fait dire à Dieu :

L'archange ressuscite et le démon finit,
 Et j'efface la nuit infâme, et rien n'en reste;
 Satan est mort, renais, ô Lucifer céleste!
 Remonte hors de l'ombre avec l'aurore au front²⁷!

Mais il ne raccorde pas ce dénouement au reste de l'épopée; il n'achève pas *La Fin de Satan* parce qu'on ne peut pas conclure sur l'Histoire. « Hors des temps » signe la même impossibilité, suggérant que l'Histoire est – peut-être – à lire sur le mode tragique, plus que comme un immense drame. Le mouvement même de l'épopée, optimiste par essence, en serait contredit.

Pendant ces années qui l'ont mené des *Petites Épopées* à *La Légende des siècles*, Hugo n'a cessé de creuser sa philosophie de l'Histoire, notamment à travers la question de la violence révolutionnaire, à laquelle il consacre ces grands poèmes que sont *La Pitié suprême*, *La Révolution*, *Le Verso de la page*, d'abord prévus pour la *Légende* mais finalement écartés. Avec l'adjonction de « Hors des temps », tout se passe pourtant comme si, en 1859, il retrouvait, presque intacte, l'aporie sur laquelle il avait interrompu *La Fin de Satan*. Il reprend alors cette épopée pendant quelques mois avant de l'abandonner (définitivement, malgré des annonces successives) pour se mettre aux *Misérables* en avril 1860. Après une mise en parallèle impossible de ce qui se passe « hors de la terre » et sur la terre (*La Fin de Satan*) et une histoire de

27. *Dénouement, La Fin de Satan*, éd. cit., p. 153.

l'humanité se concluant de façon problématique « hors des temps » (*La Légende des siècles*), Hugo choisit de s'enfouir *dans* les temps, et plus précisément dans son siècle²⁸.

C'est au roman qu'il assigne désormais la mission de sonder le sens de l'Histoire. Analysant la manière dont « les rapports du tragique et de l'épique ne sont pas dialectiques mais contradictoires », Myriam Roman montre bien comment « la dialectique romanesque » permet de « dramatiser une philosophie de l'Histoire introuvable²⁹ ». Le sens de celle-ci n'est pas trouvé pour autant, comme en témoigne la fin « ombreuse » des *Misérables*, et plus encore celle des *Travailleurs de la mer*, de *L'Homme qui rit* et de *Quatrevingt-Treize*: Jean Valjean, Gilliatt, Gwynplaine, Gauvain s'engloutissent dans l'abîme, d'en bas ou d'en haut, sans que l'on puisse dire s'il faut y voir un suspens du sens ou bien une réalisation au-delà des apories éthiques et historiques; et cela, alors même que ces clôtures des romans « au bord de l'infini » s'affirment aussi comme des ouvertures.

En 1877, Hugo publie la Nouvelle Série de *La Légende des siècles*. Au sortir de cette involution tragique de l'Histoire qu'a été la Commune, et sur le fond de cette trahison de l'idéal républicain que constitue la répression des Communards par la Troisième République, il construit un recueil sombre. Il y place en ouverture *La Vision d'où est sorti ce livre*; ce poème de 1859, selon lequel *La Légende des siècles* est « l'épopée humaine, âpre, immense, – écroulée³⁰ », n'est plus jugé comme donnant d'emblée une coloration trop pessimiste au recueil. À cette vision liminaire correspond en clôture « Abîme »; le passage « hors de la terre et des temps » s'y opère dans le cours du poème, qui consiste en plusieurs discours successifs; de l'homme à Dieu, en passant par la terre, les planètes (des plus proches aux plus lointaines), la voie lactée, les nébuleuses et l'infini, chacune des entités qui s'expriment affirme sa puissance, immédiatement contestée par la puissance supérieure, qui l'englobe. *Abîme* se termine ainsi :

28. Le 13 mars 1862, il écrit à son éditeur, Albert Lacroix, en parlant des *Misérables*: « Ce livre, c'est l'histoire mêlée au drame, c'est le siècle, c'est un vaste miroir reflétant le genre humain pris sur le fait à un jour donné de sa vie immense. » (*Cœuvres complètes de Victor Hugo*, édition chronologique cit., t. XII, 1969, Dossier biographique, p. 1152.)

29. Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique*, op. cit., p. 459 et 461. Voir l'ensemble de la conclusion de la seconde partie, conclusion intitulée « Le roman entre épopée et tragédie », p. 455-466.

30. *La Vision d'où est sorti ce livre*, *La Légende des siècles*, Nouvelle Série; *Poésie III*, *Cœuvres complètes*, éd. cit., p. 194.

L'INFINI

L'être multiple vit dans mon unité sombre.

DIEU

Je n'aurais qu'à souffler, et tout serait de l'ombre³¹.

Entre écroulement et néantisation, le recueil est ainsi surplombé par un double regard (celui du poète visionnaire et celui de Dieu) par lequel le sens se trouve miné. Comme *La Vision d'où est sorti ce livre, Abîme* date des années 1850 : la Nouvelle Série ne fait que radicaliser – en l'explicitant – un questionnement bien plus ancien, que « Hors des temps » venait suggérer à la fin de la Première Série.

31. *Abîme* [1853], *La Légende des siècles*, Nouvelle Série, XXVIII ; *ibid.*, p. 562.

La Légende des siècles par Victor Hugo¹

Je suis venu tard à cette *Légende des siècles*, et c'est à dessein. J'ai lu et relu toute cette poésie, et j'ai écouté la critique qu'on a faite et qu'on fait encore de ce vaste livre qui n'est, après tout, qu'un recueil de vers. J'y ai cherché, selon l'indication du poète, le commencement d'un grand poème qui doit s'achever, mais une composition pourtant, une composition intégrale, car, ainsi que le dit M. Hugo, (toujours architecte, comme au temps où il écrivait *Notre-Dame de Paris*) : un péristyle est un édifice à lui seul. Je ne l'ai point trouvé. De vraie critique, non plus ! Presque partout une flatterie de parti et de parti pris, aussi hyperbolique que la poésie de M. Hugo elle-même, mais moins réussie : une flatterie... à incommoder un homme fier.

M. Victor Hugo a été loué comme en France on loue toute puissance, car littérairement il en est une. Qui songerait à le contester ? En France, on peut bien déplacer la flatterie, mais les chiens couchants y sont éternels. Il y a tels hommes aujourd'hui, dans la littérature contemporaine, qui s'indignent le plus des adorations prodiguées autrefois à Louis XIV et qui ont été à leur manière les d'Antin de M. Hugo, seulement moins spirituels et moins ducs. Ajoutons à ces torrents d'éloges deux ou trois égratignures, de parti pris aussi, faites en tremblant sur le marbre qu'elles ont cru rayer, mais, en réalité, rien d'appuyé, d'allant droit au cœur de l'œuvre, tout en respectant le poète et la langue dont on se sert pour lui parler ; rien que de la critique de bout d'ongles et d'ongles taillés trop fin pour ne pas casser. Voilà tout ! Vous le voyez ! En somme, nulle Critique vraie, car la Critique vraie, c'est la Justice, et la justice se compose également de sévérité dans la sympathie et de sympathie dans la sévérité.

Mais, si nous n'avons pas trouvé dans *La Légende des siècles* le livre rêvé par le poète dans sa préface, si ces *Petites Épopées* n'en formeront jamais une grande et ne sont que des fragments poétiques, des *cartons*, comme le dit

1. Article paru dans *Le Pays. Journal de L'Empire*, le 29 novembre 1859.

M. Hugo encore ; – pour le coup, caractérisant très bien son genre de travail, – nous avons trouvé un poète que nous n'attendions guère, un poète vivant quand nous pensions trouver un poète mort ! *Les Contemplations* de M. Hugo nous avaient paru l'agonie d'un génie poétique, assez fort pour rester individuel, mais qui s'était abandonné aux philosophies de ce siècle, à ces philosophies dégradées qui l'avaient rendu semblable à elles. Selon nous, il périssait dans ses *Contemplations*, ramolli dans un panthéisme dissolvant, hébété de métempsycose. Et, nous l'avons dit, malgré l'exil ! car si le poète était banni alors, sa poésie n'était pas exilée et elle habitait parmi nous.

Quand donc on annonça *La Légende des siècles*, nous crûmes ne trouver, dans les deux formidables volumes dont on parlait, rien autre chose que les convulsions d'après la mort de ce vigoureux organisme de poète qui devait, tant il était robuste, avoir terriblement de peine à mourir ! et nous nous dîmes que ce serait là un triste spectacle, une triste chose à constater d'une manière définitive. Une Critique qui a du cœur souffre plus qu'on ne croit des morts qu'elle est tenue de constater ! Eh bien ! Dieu soit loué ! nous avons échappé à cette obligation funèbre. Le poète expirant dans *Les Contemplations* ressuscite aujourd'hui dans *La Légende*. Aujourd'hui, le lion relevé et debout remet tranquillement sa puissante griffe sur son globe.

M. Hugo a recommencé de vivre d'une vie plus intense peut-être que ne l'a été sa jeunesse. Dans les nouvelles poésies qu'il nous donne, ce lyrique éternel, même en hexamètres, il y a des accroissements de talent, des approfondissements de manière, des choses enfin que nous n'avions pas vues encore dans M. Hugo et que nous tenons à honneur (nous plus que personne) de constater.

Or, à quoi imputer ce changement, cette rénovation, cette résurrection, cette touche plus forte revenue à un génie poétique dont nous avons désespéré?... Est-ce seulement, comme dans la santé humaine, la crise mystérieuse qui sauve tout et dont personne ne sait le secret ? N'y a-t-il là qu'un de ces revirements soudains, comme il en arrive parfois dans ces organisations souveraines ? ou bien, indépendamment des ressources de cette organisation privilégiée, y aurait-il quelque autre cause dont la Critique doit tenir compte et l'histoire littéraire se souvenir?... M. Victor Hugo reprend-il son génie parce qu'il abandonne les idées auxquelles il l'avait donné à dévorer, comme Oreste son cœur aux serpents des Furies?... Le poète de *La Légende des siècles* a-t-il rompu avec le coupable rêveur des *Contemplations* ?

Hélas ! malheureusement non, pas encore... Il y a dans ces poésies d'aujourd'hui telles pièces que nous indiquerons, qui disent éloquentement à

quel degré de profondeur le mal est descendu dans M. Hugo, quoique la vie du talent y déborde et couvre de son flot brillant le mal même; mais il est certain nonobstant que le poète s'est séparé, non de conviction absolue, mais de préoccupation volontaire et fréquente, dans ce livre spécial de poésies, des idées auxquelles il a gardé une foi que dans l'intérêt de son génie nous eussions voulu lui arracher. Il est certain que cette *Légende des siècles*, ce livre du passé et des faits réels, est comme un regard longtemps égaré dans lequel afflueraient de nouveau l'intelligence, le rayon visuel et la lumière, et que ce n'est plus là toujours la fixité effarée de cette pupille dilatée naguère sur les choses de l'avenir, et qui s'efforçait d'en violer les voiles! Il est certain que le poète s'est retrempé dans les courants de la tradition, et que, dans son esprit et dans son livre, l'Histoire a, – comme partout, du reste, où elle intervient et elle passe, heureusement foulé la Philosophie sous ses pieds!

« J'ai eu pour but, – nous dit M. Hugo dans une préface où il nous explique didactiquement ses *intentions*, au lieu de les faire reluire dans les lignes pures d'une composition, explicite et parfaite, – j'ai eu pour but de peindre l'humanité *sous tous ses aspects* », et de fait, cela n'est pas irréciproquement exact... Beaucoup d'aspects, et les plus grands peut-être, manquent au contraire, à cette *Légende des siècles* qui a la prétention d'être *La Divine Comédie* de l'humanité. Le nouveau Dante n'a guère vu que l'enfer du passé dans l'histoire, mais d'y avoir regardé, fût-ce dans sa partie la plus sanglante, la plus confuse et la plus sombre, a été un bénéfique net, pour son génie, peu fait pour le vague des passions modernes, les nuances des âmes délicates ou morbides et les espérances mystico-scientifiques des vieilles civilisations. De nature et d'instinct, le génie de M. Hugo est positif comme la matière; il a la précision d'un instrument. La ligne de son dessin tranche comme un fil d'acier, et sa couleur bombe, en éclatant, comme le relief même. Fait pour chanter la guerre avant toute chose, – car sa première impression d'enfance fut pour lui, comme pour Astyanax, le panache du casque de son père, – fait pour chanter la guerre, et après la guerre tous les spectacles qui arrivent à l'âme par les yeux, M. Victor Hugo est, pour qui se connaît en poètes, un poète primitif, attardé dans une décadence, aimant tout ce qui est primitif, comme la force, par exemple, et ses manifestations les plus physiques et les plus terribles.

Malhabile a mâcher les langues déliées et molles des époques subtiles et énervées, il n'a de naturel, de sonorité, de mordant dans l'étendue de sa voix, que quand il recule de son temps en ces temps que l'insolence des Civilisations appelle barbares. Pour ces raisons, il est essentiellement moyen âge, comme

l'ont prouvé d'ailleurs ses œuvres les plus énergiques, *Hernani*, ce drame féodal, *Notre-Dame de Paris*, *Les Burgraves*, etc., et comme la *Légende des siècles* vient de le prouver avec plus d'éclat que jamais. Être moderne, parler moderne, bayer aux corneilles modernes, comme les gaupes humanitaires du Progrès indéfini, n'est pas seulement un contresens pour M. Hugo. C'est un rapetissement de son être. Par la conformation de la tête, par la violence de la sensation, par l'admiration naïve et involontaire de la force, cet homme est éternellement de l'an 1000. Si aujourd'hui dans sa *Légende des siècles*, il est relativement supérieur, même à ce qu'il fut, c'est que le moyen âge; ou ce qui traîne encore, Dieu merci! du moyen âge dans nos mœurs, – la guerre, les magnificences militaires; l'impérieuse beauté du commandement, – tiennent plus de place dans les poèmes nouveaux que dans tous ses autres ouvrages: mais, qu'il nous croie! il serait absolument supérieur le jour où, au lieu d'achever cette *Fin de Satan* qu'il projette, – une pensée moderne bonne à laisser à un poète comme Soumet qui a fait quelque part *La Fin de l'enfer*, – il écrirait de préférence quelque violente épopée du X^e siècle et ne craindrait pas de mêler les moines, dont c'était l'âge d'or, aux soldats.

Malgré les beautés de premier ordre des pièces comme *Aymerillot*, *Rabert*, *Eviradnus*, *Le Petit Roi de Galice*, Victor Hugo ne fait encore que du moyen âge mutilé. Il n'en comprend et n'en reproduit que les bons chevaliers ou les tyrans, les pères, les enfants, les vieillards, – des vieillards qui se ressemblent tous comme se ressemblent des armures, un même type (Onfroy, Eviradnus, Fabrice); mais le serf, mais le prêtre, mais le moine, mais le saint, mais le grand évêque oublié par Walter Scott lui-même, mais enfin tout le *personnel* de cette société si savamment hiérarchisée, il le néglige, car il faudrait chanter ce que ses opinions actuelles lui défendent de chanter, sinon pour le maudire, et c'est ainsi que, pour les motifs les moins littéraires, il manque la hauteur dont il a dans l'aile la puissance, parce qu'il n'est jamais en accord parfait de sujet avec son génie.

Et certes, c'est là un grand dommage! Victor Hugo est tellement un homme du moyen âge qu'il l'est encore quand il veut ou paraît être autre chose, soit en bien, soit en mal. Ainsi, dans *La Légende des siècles*, il y a des scènes d'une majestueuse simplicité et de l'expression la plus naïvement idéale, empruntées au monde de la Bible et de l'Évangile: *La Conscience*, *Daniel dans la fosse aux lions*, *Booz*, *La Résurrection de Lazare*. Mais justement c'est par le moyen âge que le poète est remonté à ces sources d'inspiration d'où est descendu l'esprit du moyen âge sur la terre. Ainsi, dans les poésies d'un autre sentiment, lorsque l'expression se fausse tout à coup ou grimace,

c'est que le poète transporte les qualités et les défauts du moyen âge dans une inspiration étrangère qui les met en évidence. On a souvent reproché à Hugo d'être tout ensemble gigantesque et petit, colossal et enfantin, disons-le, même quelquefois puéril, qui est l'abus de l'enfantin, mais ces défauts, très saillants dans un poème moderne et dans une époque réfléchie, ne saillent plus au moyen âge, en ces temps légendaires auxquels on peut appliquer ce vers de Hugo :

Et rien n'était petit, quoique tout fut enfant,

Que Hugo pourrait appliquer à son talent même, car il en est la meilleure *caractéristique* que nous connaissons.

Eh bien, c'est un poète d'une individualité pareille, c'est l'homme qui, n'ayant plus la foi aux croyances du moyen âge, a l'imagination si bien teinte et si bien pénétrée de la couleur du temps qu'il écrit la touchante et charmante prière du petit roi de Galice, descendu du cheval de Roland pour se mettre à genoux devant une croix de carrefour :

... Ô mon bon Dieu, ma bonne sainte Vierge!
J'étais perdu, j'étais le ver sous le pavé, etc.

C'est ce génie qui, de nature, nous appartient à nous autres, chrétiens, gens du passé, intelligences historiques, et qui en nous trahissant s'est encore plus trahi que nous! c'est cette imagination heureusement indomptable, quoiqu'on lui ait mis des caparaçons bien étranges et des caveçons presque honteux, qui n'a pas voulu rester ce que Dieu l'avait faite pour sa gloire et la sienne, et qui s'est transformée en contemptrice aveugle de ce passé qui lui donne son talent encore, lorsqu'elle le peint en le ravalant! Oui, toute la question, la seule question que la Critique doit poser à M. Hugo est celle-ci: Que lui a donc rendu le monde moderne en place du talent qu'il lui a sacrifié, en le lui consacrant? C'est là une question littéraire, facile à résoudre comme une question d'arithmétique. Il n'y a qu'à compter. Prenez les pièces les plus belles de *La Légende des Siècles*, inspirées toutes, plus ou moins, par le moyen âge ou ce qui en reste (il y a bien du moyen âge dans *Le Régiment du baron Madruce*), et comparez-les tranquillement à celles dans lesquelles le monde moderne a mis son panthéisme, son humanitarisme, son progrès illimité et tous ses amphigouris sur les êtres, la substance, l'avenir et les astres, et vous aurez bientôt jugé.

M. Hugo, qui, comme Corneille, est Espagnol parce que l'Espagne est la concentration la plus profonde du moyen âge, M. Hugo, qui, dans son *Momontombo* fait philosopher des volcans comme des encyclopédies, au lieu de nous donner les *Légendes* de l'Inquisition, – et il y en a de magnifiques en Espagne, – M. Hugo cesse d'être ce génie qui, à côté de la plus éblouissante hyperbole, a des simplicités d'eau pure dans une jatte de bois, quand il sort de sa vraie veine, cette veine que rien ne peut remplacer. Aujourd'hui dans cette traversée des siècles, pendant laquelle il a *brûlé* les plus beaux endroits en ne s'y arrêtant pas, M. Hugo a voulu nous frapper la médaille, – tout un bas-relief – de la décadence romaine et il a été fort au-dessous de Juvénal. Dans *Le Satyre*, où le Panthéisme a eu enfin son poète en M. Hugo, comme en Hegel il avait eu son philosophe, quoiqu'il y ait quelque chose de bien tonitruant dans la voix du poète, l'Antiquité, pourtant, qu'il a chantée, est une antiquité de seconde main, saisie à travers la Renaissance; une suite de tableaux splendides, mais incorrects aussi et versés (ce qui devient de plus en plus le faire poétique moderne) de toiles connues dans des vers!

Même dans les pièces de *Zimzizimi* ou du *Sultan Mourad*, où l'auteur se fait oriental avec une ampleur qui maigrit terriblement le grand Goethe et réduit les poésies du *Divan* à un petit écrin d'anneaux, l'idée moderne, cette tyrannie de la pensée du poète, finit par arriver, amenant un ridicule qui, comme tout ce qui vient de M. Hugo, est énorme, car M. Hugo donne à tout, je ne dis pas de la grandeur (la grandeur étant une harmonie), mais de l'énormité. En effet, c'est dans le *Sultan Mourad* que cet idéal des monstres heureux, ce Caligula du soleil qui a autant de crimes sur la conscience que d'escarboucles sur son caftan, rachète son âme devant la justice de Dieu pour avoir chassé les mouches de la plaie ouverte d'un cochon.

Le pourceau misérable et Dieu, se regardèrent...

.....

Un pourceau, secouru pèse un monde opprimé...

De même encore dans le *Crapaud*, où l'auteur n'a pas de cesse qu'il n'ait éteint une idée juste et rendu grotesque ce qui aurait pu être pathétique, vous reconnaissez la fausse pitié de l'humanitaire, qui confond tout dans l'anarchie de sa compassion: cet âne, dit-il, l'âne qui s'est détourné pour ne pas écraser le crapaud:

Cet âne abject, souillé, meurtri sous le bâton,
Est plus saint que Socrate et plus grand que Platon!

Telles sont les choses que Hugo doit au monde moderne dont il veut être à toute force, au lieu de rester simplement et fièrement soi; telles sont les éclatantes beautés qu'il doit aux opinions de son siècle, devenues les religions de son cœur et de sa pensée! Certainement, malgré les taches qui déparent encore à nos yeux le meilleur de ses livres, M. Victor Hugo est un grand poète. Mais les grands poètes n'ont pas toujours la faculté de se juger. Aujourd'hui, ce que nous estimons le moins dans *La Légende des siècles* est peut-être ce que lui, M. Hugo, estime le plus. Oui, qui sait?... L'auteur des *Pauvres Gens*, cette poésie à la Crabbe, mais d'une touche bien autrement large et émue que celle du réaliste anglais, le peintre de la *Rose de l'Infante*, ce Velasquez terminé et couronné par un poète, préfère peut-être à ces chefs-d'œuvre et à tant de pièces que nous avons indiquées déjà les deux morceaux qui terminent le recueil, intitulés *Pleine Terre* et *Plein Ciel*, ces deux morceaux dont je me tairai par respect pour cette *Légende des siècles* dans laquelle j'ai retrouvé vivant M. Hugo, que je croyais mort, mais qui sont tous deux d'une inspiration insensée; et qu'il faut renvoyer... aux *Contemplations*!

Seulement, si elle existe, l'illusion sera-t-elle éternelle?... Y a-t-il une lutte en M. Hugo? Et si nous avons le bonheur qu'il y ait une lutte, quel en sera le résultat? Qui vaincra, de la vérité, du génie ou de la fausseté des opinions? *La Légende des siècles* est, à coup sûr, un grand progrès sur *Les Contemplations*, c'est, comme nous n'avons cessé de le dire, le rejaillissement d'un talent qu'on croyait englouti à cent pieds sous terre dans le faux; mais ce progrès a-t-il été voulu et réfléchi? Ce rejaillissement ne tient-il point aux sujets que le plan de son poème a imposés au poète; et dans les poèmes qui vont suivre et qui doivent parachever le plan, dont il nous a parlé dans sa préface, ce poème de *Dieu* et cette *Fin de Satan* dont le titre m'inquiète, ne sont-ils pas la preuve qu'au fond, les idées n'ont pas bougé en M. Hugo, qui doivent le plus le désarmer de son génie?...

De tous les poètes contemporains qui autour de lui firent pléiade, M. Hugo est le seul qui prouve encore par de longues œuvres qu'il n'a pas renoncé à la poésie, cette grande Abandonnée du temps. Les uns sont morts, comme Alfred de Musset, dont la poésie était morte, même avant lui. D'autres se taisent, comme M. Auguste Barbier, épuisé par un cri sublime qu'il n'a jamais recommencé. Les uns, comme M. de Vigny, gardent sur un front qui pourrait rayonner encore le désespoir serein d'un temps indifférent

aux vers. Les autres sont livrés à la critique, à l'érudition, à la dévorante prose, comme M. Sainte-Beuve, par amour pour les gens littéraires, ou, comme M. de Lamartine, pour quelque motif douloureux... Encore une fois, seul, M. Victor Hugo, malgré les divers cours de sa fortune, est resté fidèle à la Muse – cette déesse de plus en plus fabuleuse. Il est resté fidèle, vaillant, infatigable, fécond de cette fécondité tenace qui est un signe, – le signe de la souveraineté dans la vocation créatrice, – et pour cette raison il est peut-être le seul qui puisse aujourd'hui nous donner, après les fortes œuvres, le pur chef-d'œuvre qui est le dernier mot d'un homme ou d'un siècle. Seulement, nous le répéterons à M. Hugo avec austérité; pour cela, il ne faut point porter soi-même sur ses facultés les troubles d'une époque moins forte qu'elles, car, en tant que ces facultés ont voulu demeurer poétiques, cette époque ne les a ni distraites de leur but, ni étouffées, quand elle pouvait comme tant d'autres, les distraire ou les étouffer. À Dieu ne plaise cependant!

Bibliographie

I. Éditions de *La Légende des siècles*

- La Légende des siècles*, Première Série: Histoire – Les Petites Épopées, Michel Lévy frères-Hetzel et C^e, 1859, 2 t.
- La Légende des siècles*, Première Série, éd. Paul Berret, Hachette, coll. Les Grands Écrivains de la France, 1921, 2 t.
- La Légende des siècles*, Première Série, éd. Pierre Moreau, dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Le Club français du livre, t. X, 1969.
- La Légende des siècles*, Première Série, éd. Bernard Leuilliot, dans Victor Hugo, *Poésie II*, Le Seuil, coll. L'Intégrale, 1972.
- La Légende des siècles*, Première Série, éd. Jean Gaudon, dans Victor Hugo, *Poésie II*, *Œuvres complètes*, éd. dir. par Jacques Seebacher et Guy Rosa, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985.
- La Légende des siècles*, Première Série, éd. Claude Millet, Le Livre de Poche classique, 2000.

Nouvelle Série, Dernière Série et fragments

- La Légende des siècles*, Nouvelle Série, Calmann-Lévy, 1877, 2 t.
- La Légende des siècles*, Tome cinquième et dernier, Calmann-Lévy, 1883.
- La Légende des siècles*, Nouvelle Série et Dernière Série, éd. Paul Berret, Hachette, coll. Les Grands Écrivains de la France, 4 t., 1925-1927.
- La Légende des siècles*, Nouvelle Série et Dernière Série, éd. Bernard Leuilliot, dans Victor Hugo, *Poésie II*, Le Seuil, coll. L'Intégrale, 1972.
- La Légende des siècles*, Nouvelle Série, éd. Jean Delabroy, Dernière Série, éd. Yves Gohin, dans Victor Hugo, *Poésie III*, *Œuvres complètes*, éd. dir. par Jacques Seebacher et Guy Rosa, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985.

La Légende des siècles (fragments), éd. Françoise Lambert, Flammarion, coll. Cahiers Victor Hugo, 1970.

Éditions intégrales de *La Légende des siècles*

La Légende des siècles, dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, éd. dite « *Ne Varietur* », Hetzel-Quantin, *Poésie*, t. VII-X, 1883.

La Légende des siècles, éd. Imprimerie nationale-Ollendorff, 1906, 2 t.

La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu, éd. Jacques Truchet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, rééd. 1981.

La Légende des siècles, éd. André Dumas, Garnier, 1962, rééd. avec présentation et dossier de Jean Gaudon, 1974.

La Légende des siècles, éd. Léon Cellier, Garnier-Flammarion, 1967, 2 t.

La Légende des siècles, éd. Arnaud Laster, Gallimard, coll. Poésie-Gallimard, 2002.

II. Biographies

Hovasse (Jean-Marc), *Victor Hugo*, Fayard, t. I (« Avant l'exil », 1802-1851), 2001, t. II à paraître.

Robb (Graham), *Victor Hugo*, Londres, Picador, 1997.

III. Ouvrages d'initiation

Barrère (Jean-Bertrand), *Hugo*, Boivin, coll. L'Homme et l'œuvre, 1952 (nouv. éd., Hatier, 1959, puis SEDES, 1984).

Gohin (Yves), *Victor Hugo*, PUF, coll. Que sais-je?, 1985.

Guillemin (Henri), *Victor Hugo par lui-même*, Le Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1951.

Laster (Arnaud), *Pleins Feux sur Victor Hugo*, Éditions de La Comédie-Française, 1981.

Rosa (Annette), *Victor Hugo, l'éclat d'un siècle*, Messidor-La Farandole, 1985.

IV. Ouvrages sur *La Légende des siècles*

Berret (Paul), *La Légende des siècles de Victor Hugo, étude et analyse*, Mellottée, coll. Les Chefs-d'œuvre de la littérature expliqués, 1935 ; rééd. 1945.

- Brunel (Pierre), *La Légende des siècles (Première Série, 1859). Fonctions du poème*, Éditions du Temps, 2001.
- Grimaud (Michel), *Poétique et érudition. Microlecture de « Booz endormi »*, Revue des Lettres modernes, 1991.
- Laforge (Pierre), *Victor Hugo et La Légende des siècles*, Orléans, Paradigme, 1997.
- Millet (Claude), *Victor Hugo, La Légende des siècles*, PUF, coll. Études littéraires, 1995.
- Rétat (Claude), *Victor Hugo, La Légende des siècles*, SEDES, 2001.

V. Ouvrages touchant à certains aspects de *La Légende des siècles*

- Albouy (Pierre), *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Corti, 1963 (2^e éd., 1985).
- Barrère (Jean-Bertrand), *La Fantaisie de Victor Hugo*, Corti, 1949-1960, 3 t. (nouv. éd. Klincksieck, 1972-1973).
- Baudouin (Charles), *Psychanalyse de Victor Hugo*, Genève, Éditions de Montblanc, 1943 ; rééd. avec préface de Pierre Albouy, Armand Colin, coll. U2, 1972.
- Bénichou (Paul), *Les Mages romantiques*, Gallimard, 1988.
- Cellier (Léon), *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, SEDES, 1971.
- Charles (David), *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, PUF, coll. Écrivains, 1997.
- Diaz (José-Luis), sous la dir. de, *La Légende des siècles de Victor Hugo. Les « sombres assonances de l'histoire »*, actes de colloque d'agrégation du 12 octobre 2001, organisé par la Société des études romantiques à l'Université Paris-7-Denis-Diderot, SEDES, 2001.
- Gaudon (Jean), *Le Temps de la contemplation*, Flammarion, 1969.
- Meschonnic (Henri), *Pour la poésie IV. Écrire Hugo*, Gallimard, coll. Le Chemin, 1977 (2 t.).
- Millet (Claude), *Le Légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe, vérité*, PUF, coll. Perspectives littéraires, 1997.
- Milner (Max), *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, José Corti, 1960 (2 t.).
- Poulet (Georges), *Études sur le temps humain*, t. II : *La Distance intérieure*, Plon, 1952.

- Renouvier (Charles), *Victor Hugo, Le Poète*, Armand Colin, 1893.
Victor Hugo, Le Philosophe, Armand Colin, 1900.
- Rétat (Claude), *X, ou le divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil*, CNRS Éditions, 1999.
- Richard (Jean-Pierre), *Études sur le romantisme*, Le Seuil, 1970.
- Riffaterre (Michael), *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, 1971.
- Seebacher (Jacques), *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, PUF, 1993.
- Spiquel (Agnès), *La Déesse cachée: Isis dans l'œuvre de Victor Hugo*, Champion, 1997.

VI. Articles

- Albouy (Pierre), « Aux commencements de *La Légende des siècles* », *RHLF*, octobre-décembre 1962.
- Barrère (Jean-Bertrand), « Hugo et le chèvre-pieds », *CAIEF*, n° 10, 1958.
- Butor (Michel), « Babel en creux », *Nouvelle Revue Française*, avril 1962 ;
 recueilli dans *Répertoire II*, Éditions de Minuit, 1964 et dans *Œuvres complètes*, éd. Jean Massin, tome VIII.
- Gaudon (Jean), « Écrire le siècle : l'épopée inachevée », *RHLF*, n° 6, 1986.
- Gleize (Jean-Marie) et Rosa (Guy), « Celui-là, politique du sujet poétique », *Littérature*, n° 24, 1976.
- Laforgue (Pierre), « La Légende d'un enfant du siècle », *Romantisme*, n° 60, 1988.
- Lestringant (Frank), « L'errance de Caïn : D'Aubigné, Du Bartas, Hugo, Baudelaire », *Revue des Sciences humaines*, n° 245, janvier-mars 1997.
- Millet (Claude), « La représentation du siècle des Lumières dans *La Légende des siècles* », dans *Hugo le fabuleux*, Seghers, 1985.
- , « La Politique dans *La Légende des siècles* », *La Pensée*, n° 245, 1985.
- , « Légende des siècles ou légende du siècle », *Aspects du XIX^e siècle par lui-même*, Les Cahiers de Fontenay, 1986.
- , « Le féminin dans *La Légende des siècles* », *Victor Hugo 3, Femmes, Revue des Lettres modernes*, Minard, 1991.
- , « Bateau à vapeur et aéroscaphe. Les chimères de l'avenir dans la Première Série de *La Légende des siècles* », *Victor Hugo 4, Science et technique, Revue des Lettres modernes*, Minard, 1999.
- Rosa (Guy), « Victor Hugo poète romantique ou le droit à la parole », *Romantisme*, n° 60, 1988.

- Ubersfeld (Anne) et Rosa (Guy), article « Victor Hugo », *Dictionnaire des littératures de langue française*, dir. Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, Bordas, 1984.
- Vial (André), « Un beau mythe de *La Légende des siècles: Le Satyre* », *Revue des sciences humaines*, 1957.
- Wurtz (Ludmilla), Charles (David), Millet (Claude), « Légende du siècle ou des siècles? », *L'Invention du XIX^e siècle*, Klincksieck, 1999.

VI. Ouvrages collectifs et numéros spéciaux

- La Gloire de Victor Hugo*, dir. Pierre Georgel, Réunion des Musées nationaux, 1985.
- Hugo le fabuleux*, colloque de Cerisy, dir. Jacques Seebacher et Anne Ubersfeld, Seghers, 1985.
- La Pensée*, n° 245, 1985.
- Hugo-siècle, Romantisme*, n° 60, 1988.
- Victor Hugo 3, Femmes*, *Revue des Lettres modernes*, Minard, 1991.
- Victor Hugo 4, Science et technique*, *Revue des Lettres modernes*, Minard, 1999.

VII. Site internet

<http://groupugo.div.jussieu.fr>
(Groupe Hugo de l'université de Paris VII)

Table des matières

Préface : « Livre, qu'un vent t'emporte... » par Bertrand Marchal	5
« Des hommes crépusculaires » Épopée critique et crise du héros dans <i>La Légende des siècles</i> par Olivier Bara	15
Parole, écoute, vision dans la Première Série de <i>La Légende des siècles</i> par Régine Borderie	37
Victor Hugo et le Moyen Âge dans la Première Série de <i>La Légende des siècles</i> par Dominique Boutet	51
<i>La Légende des siècles</i> , l'Apocalypse et l' <i>Orestie</i> par Danièle Chauvin	65
La religion dans la Première Série de <i>La Légende des siècles</i> De la prière au salut par la poésie par Véronique Dufief-Sanchez	77
Le vers dans <i>La Légende des siècles</i> par Joëlle Gardes Tamine	101
Victor Hugo lecteur de Leconte de Lisle dans la Première Série de <i>La Légende des siècles</i> par Jean-Marc Hovasse	121

Dieu dans <i>La Légende des siècles</i> par Marie-Catherine Huet-Brichard	141
Hugo et Michelet entre 1853 et 1859, ou révolution et histoire par Pierre Laforgue	153
« Victor Hugo est un poète primitif » <i>La Légende des siècles</i> lue par Barbey d'Aurevilly par Vincent Laisney	161
« Dire le génie épique : Gautier hugolâtre » par Martine Lavaud	179
Hugo et la Renaissance À propos des sections VIII et IX de <i>La Légende des siècles</i> par Frank Lestringant	193
Hugo, mythes, mythologie Quelques remarques à propos d'un motif critique persistant par Claude-Pierre Pérez	207
Histoire de l'homme à travers ses montures par Claude Rétat	219
Morales du récit. Histoires et récits dans la Première Série de <i>La Légende des siècles</i> par Myriam Roman	227
Hors de la terre et des temps par Agnès Spiquel	245
<i>La Légende des siècles</i> par Victor Hugo par Jules Barbey d'Aurevilly	259
Bibliographie	267
Table des matières	273

