

RIEF

Revue italienne d'études françaises

Littérature, langue, culture

1 | 2011
Varia

Prégnance historique et modernité dans la poésie du premier Hugo

Luciano Pellegrini



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/944>

DOI : 10.4000/rief.944

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Luciano Pellegrini, « Prégnance historique et modernité dans la poésie du premier Hugo », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 15 décembre 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rief/944> ; DOI : 10.4000/rief.944

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Prégnance historique et modernité dans la poésie du premier Hugo

Luciano Pellegrini

à Francesco Orlando, hugolien passionné

1

- 1 Partons d'une page bien connue de Baudelaire parue dans la *Revue fantaisiste* en 1861 :

Victor Hugo représentait celui vers qui chacun se tourne pour demander le mot d'ordre. Jamais royauté ne fut plus légitime, plus naturelle, plus acclamée par la reconnaissance, plus confirmée par l'impuissance de la rébellion. Quand on se figure ce qu'était la poésie avant qu'il apparût, et quel rajeunissement elle a subi depuis qu'il est venu ; quand on imagine ce peu qu'elle eût été s'il n'était pas venu ; combien de sentiments mystérieux et profonds, qui ont été exprimés, seraient restés muets ; combien d'intelligences il a accouchées, combien d'hommes qui ont rayonné par lui seraient demeurés obscurs, il est impossible de ne pas le considérer comme un de ces esprits rares et providentiels qui opèrent, dans l'ordre littéraire, le salut de tous, comme d'autres dans l'ordre moral et d'autres dans l'ordre politique. Le mouvement créé par Victor Hugo se continue encore sous nos yeux. Qu'il ait été puissamment secondé, personne ne le nie ; mais si aujourd'hui des hommes mûrs, des jeunes gens, des femmes du monde ont le sentiment de la bonne poésie, de la poésie profondément rythmée et vivement colorée, si le goût public s'est haussé vers des jouissances qu'il avait oubliées, c'est à Victor Hugo qu'on le doit. [...]. Il ne coûtera à personne d'avouer tout cela, excepté à ceux pour qui la justice n'est pas une volupté.¹

- 2 La question des rapports entre Baudelaire et Hugo a été abordée plusieurs fois². Sur la base surtout du contraste entre les « jugements publics, fort élogieux, et [...] les jugements privés, fort durs », on n'a jamais manqué de souligner la « duplicité » de l'attitude de Baudelaire³. Il convient de ne pas entrer dans cette question si riche en sous-entendus souvent biographiques plutôt que littéraires. J'ai commencé par ce passage parce que je voudrais mettre en valeur ce que Baudelaire présente comme une vérité

qu'« il est impossible » de méconnaître, et que lui-même ne contredit jamais, même dans ses écrits intimes les plus sévères. Au cours de la première moitié du siècle, un « rajeunissement » poétique a déterminé un tournant décisif de nouveauté. Baudelaire lui-même se considère non pas en rupture drastique mais plutôt en continuité idéale avec le romantisme, compris comme le mouvement littéraire dans lequel le Beau absolu trouve sa nouvelle expression historique. En cela, il reconnaît le primat de son aîné en tant que fondateur : « [l]e mouvement créé par Victor Hugo se continue encore sous nos yeux ».

- 3 Certes, on pourrait déceler des ambiguïtés même dans cet article si élogieux que Pichois a défini comme étant « le plus équitable » des textes de Baudelaire sur Hugo⁴. Par exemple, dans la définition qu'il donne de son aîné, « un de ces esprits rares et providentiels qui opèrent, dans l'ordre littéraire » etc., sa séparation entre les ordres *littéraire*, *moral* et *politique* n'était assurément pas faite pour satisfaire Hugo à cette date-là. Sans doute faut-il y voir bien plus qu'un souci de ne pas trop déplaire au gouvernement par un éloge adressé au grand adversaire de Napoléon III. Par le recours à cette tripartition, Baudelaire semble plutôt mesurer la distance qui le séparait de Hugo dans la façon de comprendre la nature humaine et le Progrès, ainsi que dans la façon de concevoir l'autonomie de la poésie par rapport à la morale et à la politique. On connaît l'importance qu'il attribuait, en se réclamant bien davantage de Poe et de Gautier que de Hugo, à l'opposition entre la poésie que l'on veut utile et celle qui « n'a pas d'autre but qu'Elle-même »⁵. D'ailleurs, tout en restant « favorable à Hugo », ce fut surtout au nom de « l'art pour l'art » que la *Revue fantaisiste*, fondée par Catulle Mendès quelques mois avant la parution de l'article, joua un rôle essentiel, sous l'égide de Gautier, Banville et Baudelaire, dans la constitution du Parnasse⁶.
- 4 En tout cas, ce qui nous intéresse ici, ce ne sont pas les arrière-pensées de Baudelaire, ni les traces plus ou moins perceptibles des divergences indiscutables le séparant de son aîné ; mais c'est ce qu'il dit ouvertement : il ne devrait « coûter à personne d'avouer » que si en France on peut parler d'une poésie renouvelée « c'est à Victor Hugo qu'on le doit »⁷. Aujourd'hui, il ne coûterait à personne d'avouer que ce mérite revient plutôt à Baudelaire. Bien qu'on admette l'importance de la poésie dite romantique, on a cessé de reconnaître sa valeur fondatrice. Le lieu commun selon lequel les grands romantiques sont les auteurs de la renaissance lyrique, après le siècle « sans poésie » de la Raison, est encore universellement admis. Dans l'ordre des notions du moins, personne ne conteste à la poésie romantique le mérite d'avoir émancipé l'écriture en vers du style noble et des restrictions classiques au bénéfice du mot propre, ainsi que d'une liberté thématique virtuellement sans limite s'accordant aux pouvoirs de l'imagination créatrice. On lui reconnaît en outre le mérite, de nature moins esthétique qu'idéologique, d'avoir privilégié l'expression de la sensibilité du sujet, de son élan mélancolique vers l'infini et l'Idéal en dépit des limites du réel.
- 5 En effet un jugement de valeur esthétique, mais qui devient historico-littéraire, qui pèse généralement contre la grande poésie antérieure aux *Fleurs du mal*. Les éléments novateurs y seraient moins importants que les éléments traditionnels : il s'agirait beaucoup moins de l'inauguration d'un nouveau langage que d'une dernière version, égocentrique et didactique, expansive et prêchante, de l'éloquence pré-moderne. Si l'on reconnaît l'importance de la poésie romantique, c'est surtout au sens faible, comme le moment préparatoire de la « déromantisation » baudelairienne qui marquerait le début décisif de toute modernité en poésie⁸, la révolution poétique étant censée se définir par le culte exclusif de l'autonomie du Beau.

- 6 Bref, on préfère accorder un statut fondateur à ce qui ne fut qu'une deuxième poussée moderniste. Or, personne ne nie la valeur et la portée de ce deuxième tournant, ni que Baudelaire et d'autres, ainsi que l'écrit Valéry dans sa *Situation de Baudelaire*, aient tout fait pour nier, renverser et remplacer les poètes qui les avaient précédés⁹. Néanmoins, on ne saurait minimiser le rôle fondateur de la première génération. Catulle Mendès, en 1902, quarante ans après l'expérience de la *Revue fantaisiste*, rédigea pour le Ministre de l'Instruction un *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*. Dans sa monumentale biographie de Hugo, Hovasse nous en offre un passage précieux. L'ex-parnassien y rappelle la « rébellion contre notre romantisme désormais unifié ou, plutôt, universalisé en Victor Hugo » que la nouvelle génération essaya pendant les premières années du Second Empire : « trois jeunes hommes [Leconte de Lisle, Banville, Baudelaire], poètes magnifiquement doués, et qui devaient bientôt jeter un si grand lustre sur la seconde moitié du siècle, ne furent pas éloignés d'abord de désavouer *en celui où elle s'incarnait la révolution poétique dont ils étaient les fils ou les petits-fils* »¹⁰.
- 7 La page « équitable » de Baudelaire nous invite à remettre en valeur cette perspective historique qui depuis longtemps semble avoir perdu son évidence, sinon son actualité.

2

- 8 Malgré le caractère profondément unitaire de l'univers hugolien, la critique a adopté depuis toujours des scissions chronologiques fortes. Bien qu'on distingue normalement trois périodes distribuées autour de l'exil du poète (*avant, pendant, après l'exil*), la césure principale reste celle qui, en 1851, coupe en deux la vie et l'œuvre du poète. Cette partition de l'œuvre dans un *avant* et un *pendant* (puis après) l'exil est généralement interprétée au sens téléologique, comme un approfondissement : les recueils des années 1822-1840 ne représenteraient qu'un stade préliminaire évoluant lentement ; l'expression véritable, sans plus de contraintes, des potentialités du romantisme, se trouverait dans les grands recueils ultérieurs¹¹ - ce qui me paraît aussi limitatif qu'anti-historique. Ce sont bien ces recueils qui valurent au poète une souveraineté « légitime » sur ses contemporains¹², et c'est d'ailleurs leur écho qui résonne surtout dans les *Fleurs du mal*. Il faut se rappeler que les poèmes de cette époque, parmi lesquels figurent de nombreux sommets indiscutés de l'histoire de la poésie française, représentaient sans conteste la forme de poésie la plus avancée ; alors que les grands recueils publiés à partir des années 1850, qui ont contribué davantage à forger l'image monumentale et presque mythique de son auteur, seraient rejetés hors du temps par les recueils des générations nouvelles en train de redéfinir à leur tour l'espace des possibles poétiques¹³. En 1977, Henri Meschonnic a concentré la quatrième étape, consacrée à Hugo, de sa série *Pour la poétique* sur les recueils d'avant l'exil, se refusant, au nom de la nature unitaire, de la « continuité », de l'« écrire Hugo », à la « démarcation hiérarchique » dévalorisant la première époque de son œuvre¹⁴. Néanmoins, malgré la voie tracée par cet ouvrage passionnant, les études concentrées principalement sur cette période demeurent encore incomparablement inférieures en nombre aux ouvrages sur la seconde maturité du poète¹⁵.
- 9 La tentative de restaurer une perspective historique plus naturelle va donc de pair avec celle de proposer une relecture de la poésie des années 1820 et 1830 : d'un côté parce que c'est par ses premiers recueils que le poète fit sa révolution¹⁶, de l'autre, parce qu'il est possible d'y observer la formation et l'expression déjà complète des motifs fondamentaux

de son imaginaire. En effet, les invariants profonds du monde lyrique de Hugo se manifestent très précocement, déjà dans les premières odes plus conventionnelles, et atteignent – dans les dernières *Odes et ballades* (1828), dans *Les Orientales* (1829), *Les Feuilles d'automne* (1831), *Les Chants du crépuscule* (1835), *Les Voix intérieures* (1837) et *Les Rayons et les ombres* (1840) – une pleine réalisation esthétique. Ces œuvres sont à elles seules, même si on ne tient pas compte des amplifications ultérieures, tout à fait représentatives de la structure de son imaginaire et des enjeux profonds de son langage. Les *Odes et Ballades* sont bien plus considérables que la critique, à peu d'exceptions près, n'a tendance à le reconnaître. Dans cet ensemble (qui mélange les poèmes de dix ans d'activité, entre 1818 et 1828), on peut voir de près comment le jeune poète façonne progressivement ses obsessions thématiques et s'affranchit en quelques années de la rhétorique néoclassique, ainsi que des hiérarchies génériques de tradition. Très vite, au moins dès 1823, Hugo entame en chef de file précoce la recherche d'une poésie originale revendiquant sa propre modernité. Démarche expérimentale aboutissant aux *Orientales* (1829) et aux *Feuilles d'automne* (1831), où par le premier accomplissement de son univers sémantique s'actualise une transformation aussi radicale qu'irréversible du discours lyrique.

- 10 Nul mieux que Proust dans *Le Côté des Guermantes* n'a dit la portée de cette rupture dans les habitudes des lecteurs. Pendant un dîner donné par le duc et sa femme, le narrateur, absorbé par une autre conversation, saisit au passage la partie finale d'un « propos » littéraire tenu par Mme d'Arpajon à la princesse de Parme. Mme d'Arpajon parle d'un poète qui « nous fait voir le monde en laid parce qu'il ne sait pas distinguer entre le beau et le laid », et d'un poème où « il y a des choses ridicules, inintelligibles, des fautes de goût, que c'est difficile à comprendre, que cela donne à lire tant de peine que si c'était écrit en russe ou en chinois, car évidemment c'est tout excepté du français, mais quand on a pris cette peine, comme on est récompensé, il y a tant d'imagination ! ». Quand le narrateur arrive à comprendre que le poète en question est Hugo, la pluralité des points de vue et des révélations lui vaut la redécouverte imprévue d'une vérité d'histoire littéraire. Le poème traité n'est autre que *Lorsque l'enfant paraît...*, pièce des *Feuilles d'automne* écrite en 1830. Il ne s'agit donc que d'une « pièce de la première époque du poète », qui à ses yeux « est peut-être encore plus près de Mme Deshoulières [1634 ou 1638-1694] que du Victor Hugo de *La Légende des siècles* ». Mais, à ce moment-là, le narrateur ne fait pas valoir son point de vue ; au contraire, il adopte pour un instant, « par les yeux de l'esprit », celui de Mme d'Arpajon. Grâce à elle, il peut ramener à la vie une réalité que le passage du temps avait fait oublier. Il restitue ainsi le point de vue du temps des premiers recueils du poète, quand ses poésies donnaient à lire autant de peine qu'une langue obscure, et ne paraissaient pas du tout être si près que cela de celles de Mme Deshoulières :

Loin de trouver Mme d'Arpajon ridicule, je la vis (la première de cette table si réelle, si quelconque, où je m'étais assis avec tant de déception), je la vis, par les yeux de l'esprit, sous ce bonnet de dentelles, d'où s'échappent les boucles rondes de longs repentirs, que portèrent Mme de Rémusat, Mme de Broglie, Mme de Saint-Aulaire, toutes les femmes si distinguées qui dans leurs ravissantes lettres citent avec tant de savoir et d'à-propos Sophocle, Schiller et *l'Imitation*, mais à qui les premières poésies des romantiques causaient cet effroi et cette fatigue inséparables pour ma grand-mère des derniers vers de Stéphane Mallarmé.¹⁷

les théories, les imaginations et les systèmes aux prises de toutes parts avec le vrai. (V.H.)

- 11 En 2006 Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand ont publié un livre qui constitue un précédent inaugural au propos que je souhaite développer dans cet article : *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*. Contraint par le format, je me borne ici à souligner l'aspect, selon moi, le plus important de ce livre si riche.

La modernité poétique a sa figure tutélaire : Baudelaire. Et sa définition : baudelairienne. Les auteurs des pages qui suivent en conviennent donc aisément : il y a une manière de coup de force à étendre la modernité en amont des *Fleurs du mal* et, en l'occurrence, jusqu'à Lamartine [...]. Modernes ont été les romantiques, et d'une façon qui décide de toute la dynamique littéraire du XIX^e siècle. Les premiers [...] ils fondent la littérature sur un principe de rupture et confèrent au discours lyrique, quelque forme qu'il prenne, le pouvoir non seulement de restaurer l'unité perdue du monde, mais de *réagir aux sollicitations de l'histoire en fonction de la position que le sujet y occupe*. Les premiers aussi, encore que peu suivis en ce sens, ils s'efforcent de concilier l'indépendance revendiquée de la chose littéraire et son articulation à la sphère sociale, selon une logique contradictoire avec laquelle toutes les poétiques à venir devront compter.¹⁸

- 12 Dans ces quelques lignes de la première page, on distingue les enjeux du « coup de force » qu'est la revendication même de la « modernité romantique » en poésie. Resituer en amont le début de la modernité ne signifie pas seulement révéler combien certaines caractéristiques souvent attribuées à la période suivante sont déjà présentes dans la poésie romantique ; ni même souligner le rôle fondateur du romantisme en fait de théorie esthétique. Cela signifie mettre en valeur un critère selon moi indispensable à la définition de la modernité, et qui pourtant n'est pas (ou peu) considéré dans l'idée que l'on s'en fait communément. Bertrand et Durand soulignent la corrélation profonde de deux ordres de rapport qu'on oppose généralement comme s'excluant l'un l'autre : le rapport de la poésie au monde et celui de la poésie à elle-même. Le fait que coexistent dans la poésie romantique la revendication d'indépendance de la poésie et l'impératif de participation de la poésie à l'histoire fait vaciller l'antithèse originelle entre utilité et autonomie du Beau. Dans leurs analyses, ils rendent souvent toute leur valeur de nouveauté à des éléments qu'une certaine conception de la modernité a délégitimés. Avec les *Méditations*, écrivent-ils, « [s'affirme] la posture d'un *je* non plus absolu mais relatif, dans lequel chacun peut se reconnaître et valider sa propre expérience d'individu dans le monde et dans l'histoire »¹⁹. Expérience, monde, histoire. Affirmer que « [les] modernes ont été les romantiques » revient à affirmer que la révolution poétique se réalise dans le rapport qu'entretient la poésie avec le monde et l'histoire, aussi bien, sinon plus, que dans le rapport qu'elle entretient avec elle-même²⁰. Avancer donc une conception de la modernité dans laquelle la poésie, même quand elle paraîtra parler exclusivement d'elle-même, de sa forme, de son essence langagière, nous parle toujours aussi, profondément, du monde.
- 13 Je partirai de la même hypothèse, « universalisant en Hugo », ainsi que le disait Mendès, le tournant romantique. Ma thèse est que la grande nouveauté de la poésie hugolienne réside dans ce que j'appellerai sa *prégnance historique*. J'illustrerai ce concept à plusieurs hauteurs : des évidences de la superficie aux raisons structurelles.
- 14 Je pense avant tout à l'importance que la poésie hugolienne donne à l'histoire contemporaine en tant que sujet sublime d'inspiration. Les toutes premières odes de Victor-Marie sont déjà partiellement étrangères aux odes pindariques à la manière de

Jean-Baptiste Rousseau auxquelles on les compare toujours. Le code que Hugo hérite du passé n'est pas celui de l'ode *Au comte du Luc* ; c'est plutôt celui de la poésie militante post-révolutionnaire, qui, à partir des odes de Lebrun-Pindare postérieures à 1789 – je pense par exemple à l'*Ode patriotique sur les événements de 1792, depuis le dix août, jusqu'au 13 novembre* –, évolue dans la poésie politique, surtout contre-révolutionnaire, à l'époque napoléonienne, et parvient ensuite, loin désormais de son origine pindarique, au renouveau littéraire sous Louis XVIII. Hugo fut l'héritier d'un pindarisme que, d'apologétique et métahistorique qu'il était, la Révolution avait déjà transformé en historiquement engagé, et dans lequel, ainsi que l'a montré Paul Bénichou, la conception du poète comme prophète et guide de la société gagnait de plus en plus. Dans ses premières odes, il pratique une forme de poésie militante n'ayant pas de précédent²¹, parce que la situation historique que cette forme d'engagement poétique implique est sans précédent : l'ouverture pluraliste du monde post-révolutionnaire, le « fond démocratique de la société moderne » (Sainte-Beuve)²². De cette nouvelle façon de militer vient en droite ligne une caractéristique qui donne sa définition à la poésie à venir, non moins importante que l'advenue de ce qu'on a coutume d'appeler une nouvelle sensibilité : la poésie doit prendre part à l'histoire, agir sur le monde. Une nouvelle historicité en puissance, *a priori* inconciliable avec une esthétique normative considérée comme un ensemble de règles fixées *ab aeterno* et *ad aeternum* par la tradition²³.

- 15 Dans la première moitié des années 1820, en coïncidence avec la régression conservatrice de la Restauration, Hugo commence à adopter dans sa poésie historico-politique une attitude plus réflexive, qui va de pair avec le surgissement de la méditation sur le destin de Napoléon²⁴. Une problématique sombre et pensive qui dénature de l'intérieur le code éminemment apologétique du genre. D'autres ont montré que le début de l'expérimentation de nouvelles formes a coïncidé avec la remise en cause par Hugo de son engagement légitimiste et, en conséquence, avec la diminution de sa production de poésies historico-politiques²⁵. Comme si la modernisation du langage ne pouvait advenir sans renoncer momentanément à l'expression politique. C'est donc dans le refus de l'asservissement de la poésie à toute idéologie de parti, au nom de son autonomie souveraine, de cette liberté dans l'art²⁶, miroir de la liberté du monde nouveau, que Hugo pose les bases de la poésie moderne²⁷. Les deux recueils consacrant sa révolution lyrique, *Les Orientales* et *Les Feuilles d'automne*, sont délibérément construits comme des recueils de poésie en apparence bien peu militants : l'un renonce à la politique au profit de la virtuosité formelle, de l'évasion exotique, de l'audace échevelée ; publié « en un pareil moment » (après les *Trois Glorieuses*), l'autre se présente ouvertement comme un « volume de pauvres vers désintéressés »²⁸, de poésies personnelles, prosaïques et intimistes plus que politiques.
- 16 Ce qui n'empêche pas sa nouvelle poésie d'être résolument ancrée dans l'histoire. Les sujets historiques, politiques et sociaux scandent toujours ses recueils. Les allusions à l'histoire immédiate s'imposent d'ailleurs jusque dans les poésies intimistes ou d'évasion, qu'elles soient bucoliques ou gnomiques. Mais tout ceci n'est que la manifestation la plus évidente de cet ancrage dans l'histoire. Si Hugo redéfinit le champ du lyrique comme un champ autonome, ce geste ne remet pas en cause la présence de l'histoire dans la poésie ; il appelle plutôt sa reformulation. La nouvelle poésie « sans limites »²⁹ part toujours du présupposé que la parole poétique est dotée d'un privilège cognitif. Et que sa valeur de vérité est telle que son discours a toujours une portée historique et politique. Émancipée de son asservissement aux autorités idéologiques et discursives, la poésie est plus que

jamais tributaire d'une subjectivité ; une subjectivité qui, rapportée à la crise des références absolues et à la pluralité mystérieuse du monde, atteint une exemplarité à la fois historique et métaphysique. Il ne s'agit donc plus de l'utilité de la poésie à la doctrine d'un parti ou d'une école ; ce que j'appelle prégnance historique implique que le système moral, métaphysique, esthétique du poète – un système individuel – soit toujours projeté sur le fond d'un monde « actuel » perçu dans sa transformation continue.

- 17 La poésie qui ouvre *Les Feuilles d'automne* en est une bonne illustration. On a insisté à raison sur le « C'est moi » des premiers vers de *Ce siècle avait deux ans...* comme acte fondateur du moi hugolien. Je voudrais plutôt souligner le rôle de cette poésie comme acte de légitimation simultanée de la subjectivité qui s'y exprime et du nouveau langage que ce même poème incarne. Cette poésie présente un *excursus* autobiographique bien connu, depuis la naissance jusqu'au jour présent. Commençons par la fin : les derniers vers qui semblent donner un sens *a posteriori* au reste de la poésie.

Après avoir chanté, j'écoute et je contemple,
 À l'empereur tombé dressant dans l'ombre un temple,
 Aimant la liberté pour ses fruits, pour ses fleurs,
 Le trône pour son droit, le roi pour ses malheurs ;
 Fidèle enfin au sang qu'ont versé dans ma veine
 Mon père vieux soldat, ma mère vendéenne !³⁰

- 18 Je souhaite insister plus qu'on a coutume de le faire sur l'explicitation des choix idéologiques du poète. Le *je* signale l'indépendance de sa position : admiration pour l'« empereur », depuis l'ombre ; amour pour la « liberté », seulement si l'on peut en éviter les excès ; amour aussi pour le « trône », au nom de la constitution ; respect, enfin, pour le « roi », mais comme être humain et non divin. En introduisant ces nombreux *distinguo* logiques, le *je* revendique donc son autonomie et son individualité, face à la dépersonnalisation à laquelle conduit l'obéissance aveugle au *credo* d'une faction. Le poème s'achève sur le rappel de son sang, c'est-à-dire sur son histoire dans l'Histoire, qui donne une authenticité existentielle et un fondement inné à la « position indépendante » du poète³¹. Ces derniers vers, qui rappellent les premiers de la poésie, nous permettent de considérer *a posteriori* toute la présentation autobiographique comme étant intimement liée à la position d'équilibre du moi, qui se montre attentif à l'expérience de la réalité plutôt que dogmatique : « Et je sais d'où je viens, si j'ignore où je vais ». On pourrait aller jusqu'à dire que tout le poème est une justification de sa position. La synthèse de toute sa vie est à l'enseigne de sa revendication d'honnêteté et de son accumulation d'expériences, précoce et démesurée. Le vers tout juste cité suit « D'ailleurs j'ai purement passé les jours mauvais ». Et il est suivi par « L'orage des partis avec son vent de flamme/Sans en altérer l'onde a remué mon âme »³². Si le premier a une saveur existentielle, ces derniers semblent faire allusion à l'engagement du *je* en première ligne parmi les rangs légitimistes, et à ses évolutions idéologiques. Le fait même qu'il souligne sa bonne foi laisse entendre que le *je* répond à des détracteurs implicites : c'est-à-dire à ceux qui lui reprochent (ils le feront toute sa vie) d'avoir tourné casaque (et passer des légitimistes aux libéraux n'était certes pas un acte de peu). Quoi qu'il en soit, il reste qu'en donnant une connotation négative à l'esprit de parti, le poète revendique sa position antifanatique.
- 19 Toute sa présentation autobiographique insiste donc sur l'expérience accumulée par le moi, et la référence à son sang où coulent ensemble révolution et tradition inscrit cette histoire sur fond de prédestination. Il n'a pas encore trente ans et « plus d'un vieillard » pâlirait devant son expérience de la vie. (« Le livre de mon cœur à toute page écrit »)³³. Le

je affirme ainsi sa position modérée qu'il donne pour résultat de la conquête d'une conscience aiguë née de son expérience. Quand le *je* évoque l'autonomie de sa position politique, il se réfère aussi, ou surtout, à sa position poétique. Le premier des vers cités plus haut fait justement référence à l'activité du *je* qui écrit : « Après avoir chanté, j'écoute et je contemple »³⁴. L'indépendance politique du poète correspond à l'autonomie poétique de l'asservissement à une faction. « Car la poésie ne s'adresse pas seulement au sujet de telle monarchie, au sénateur de telle oligarchie, au citoyen de telle république, au natif de telle nation ; elle s'adresse à l'homme, à l'homme tout entier »³⁵. Dans le vers tout juste cité, l'*après* rappelle la séparation entre les *chants* et le « tumulte de la place publique »³⁶. L'*après* pourrait en outre s'appliquer à la poésie elle-même parce que ces derniers vers semblent presque un ajout au corps du poème, *après avoir chanté*. Dans la strophe consacrée à l'activité littéraire du *je* qui est, sans hasard, la plus longue de la poésie, les genres pratiqués sont bien éloignés de la participation politique directe et sont toujours placés sous le signe de l'individualité : « mes chansons » sont associées à « mon sein » et à « mes pensées » ; dans le « roman » « il me plaît de cacher l'amour et la douleur » ; le « vers d'airain » est « jet[é] » par « ma tête, fournaise ou mon esprit s'allume », le théâtre s'adresse au « peuple » mais dérive de « ma fantaisie », « mon souffle », « ma voix ». Quand le *je* affirme pour finir, les propriétés universelles de sa subjectivité (« Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore/Mit au centre de tout comme un écho sonore »), il mentionne exclusivement des notions qui décrivent la dimension de l'existence individuelle : « C'est que l'amour, la tombe, et la gloire, et la vie /[...] /Tout souffle, tout rayon, ou propice ou fatal, /Fait reluire et vibrer mon âme de cristal... »³⁷.

- 20 Avec cette poésie, Hugo oppose donc à qui voudrait réduire la poésie à son utilité politique la portée universelle d'une poésie subjective et existentielle étrangère au tumulte du présent. L'universalité serait garantie à une telle poésie par l'universalité du « cœur humain », lequel demeurerait immuable, en dépit de toutes les grandes mutations historiques³⁸. Dès lors, à quoi bon donner une telle importance à la justification (Hugo en appelle jusqu'à l'hérédité) du comportement politique du moi ? Le fait même que Hugo veuille annexer histoire et politique à des dynamiques existentielles, au sens où elles sont associées à son destin d'individu, confirme, s'il en était encore besoin, que le sujet ne peut plus en aucune façon s'abstraire de l'histoire. D'ailleurs, il va de soi que le poète ne se contente pas d'exprimer ses propres vicissitudes ; il aspire à réunir en lui toutes les expériences possibles et à déployer malgré tout ses facultés cognitives. En plus de l'« âme aux mille voix au centre de tout », on pense au vers « Mon âme où ma pensée habite, comme un monde »³⁹. Quant à la richesse de ses expériences, tout se passe comme si l'emballement de l'histoire récente accélérât la succession des joies et des douleurs vécues. Qu'il s'agisse de l'« orage » du « haut destin » napoléonien, ou de l'« orage des partis » de la Restauration. Le lien que le poète instaure, dès le vers liminaire, entre son histoire et le Siècle, confère à la façon qu'il a d'être « au centre de tout » le *pathos* de toute une époque consciente de sa valeur héroïque même si elle ignore où elle va.
- 21 De même que le moi domine le temps de sa propre expérience, le passé, le présent, et pense en permanence à son propre futur, de même la distribution de l'espace se déplace progressivement vers un centre géographique. Dans le destin du moi, toute la France apparaît d'est en ouest, l'Europe (Besançon, « vieille ville espagnole » et la Lorraine, aux confins instables avec l'Allemagne), le monde entier « remu[é] » « aux pas de l'empereur » ; pour finir « au centre de tout »⁴⁰, à Paris. L'étude du rôle et de la

représentation de Paris dans la poésie hugolienne offre un point de départ privilégié pour explorer plus avant le concept de prégnance historique. Pour la valeur de la Ville comme image de la condition de l'homme dans la modernité, et, aussi bien, pour son rôle de « centre éternel »⁴¹ des grands mouvements historiques de la modernité. Dans l'ouvrage qu'il a consacré au mythe de Paris, et qui doit tant à la perspective ouverte par Walter Benjamin, Karlheinz Stierle examine longuement le « mythe poétique de la grande ville » chez Hugo⁴². L'idée majeure est que « Hugo, dans sa poésie lyrique, est le premier à avoir érigé Paris en lieu d'une expérience mythique en tant qu'expérience du sublime, et à avoir ainsi donné à l'expérience de la ville une dimension nouvelle ». L'analyse de *Le Feu du ciel* et de *La Pente de la rêverie* lui permet d'affirmer que la représentation poétique de la ville chez Hugo advient par la projection de Paris « dans la dimension de l'imaginaire » en métropole des origines – avec Babel pour premier modèle⁴³. Dans le poème *À l'Arc de Triomphe* du recueil *Les Voix intérieures*, la « grande vision de Paris », imaginé en ruines dans le passé d'un futur mythique, renforce cette hypothèse. Dans cette même perspective, Stierle remarque que « l'ensemble des expériences possibles de la ville peut être comparé, pour la structure, à cette expérience du sublime qu'appellent, chez celui qui les contemple, la vaste mer incommensurable ou encore le ciel infini »⁴⁴. Malgré ses analyses de texte précises et rigoureuses, le critique ne dépasse guère le constat d'une telle ressemblance de structure. Et on a souvent l'impression qu'il s'en rapporte à une idée de la ville *a priori* plus qu'à celle propre à l'imagination du poète. De fait, Stierle ne prête pas attention à l'importance donnée par Hugo aux questions historiques, surtout quand il s'agit de textes à dominante épique et visionnaire, comme c'est le cas de *Le Feu du ciel*. On s'interrogerait avec profit sur les suggestions de la magnifique succession des sections V-VIII, dans lesquelles paraissent Babel, puis Sodome et Gomorrhe, jusqu'à ce que se déchaîne le fléau. Les visions en mouvement et le passage d'une section à l'autre donnent au lecteur l'impression qu'il passe d'époque en époque. Si l'on reconnaît dans Babel les caractéristiques de la mythologie hugolienne de l'empereur, dans la représentation des deux villes résonne en revanche une topique de l'œuvre de Hugo, celle des puissants de ce monde, et des riches, qui s'amusent négligeant leurs responsabilités. Il ne s'agit pas là d'appauvrir les grandes images du poème en y reconnaissant seulement des références historiques précises, mais bien plutôt d'y voir à l'œuvre de grandes dynamiques indissociables de l'histoire post-révolutionnaire. C'est-à-dire la dialectique entre tradition et révolution, l'affrontement entre peuple et régimes, ou la métropole comme centre universel de la civilisation qui scande au jour le jour la marche de l'Histoire. On découvrirait alors que des images, qui se rapportent à première vue à la seule nature, sont en réalité, aussi, des images historiques. À commencer par la métaphore commune du peuple-océan : qui pourrait nier que les simples images marines souvent n'évoquent aussi les mouvements de masse des foules citadines ?

- 22 Dans un second temps, Stierle montre qu'en plus d'être cette transposition imaginaire, la ville fait l'objet d'une présentation plus « objective » comme retour « au présent inéluctable », une poésie de la ville qui surgit du prosaïsme de la réalité du moi, « absence d'imaginaire, absence de sublime ». Le critique reconnaît dans cette « composante négative de l'imaginaire au sein de la positivité de la réalité urbaine » un « présupposé essentiel » de la poétique à venir des *Tableaux parisiens*. Il distingue *Novembre* (1828) comme modèle « qui a pu éveiller chez Baudelaire l'idée d'une nouvelle poésie de la ville »⁴⁵. Cependant, Stierle n'enregistre pas une autre forme de représentation de la ville, selon moi tout aussi significative, sinon plus. La réalité urbaine fait l'objet d'une promotion esthétique, et la représentation de la « réalité de la ville », à elle seule, permet d'accéder à

d'autres strates de sens : « Car Paris et la foule ont aussi leur beauté, / Et les passants ne sont, le soir, sur les quais sombres, / Qu'un flux et qu'un reflux de lumières et d'ombres »⁴⁶. À cette aune, *Que nous avons le doute à nous* (1835) est exemplaire⁴⁷. Cette poésie prend la forme d'une épître adressée à Louise Bertin. Le *je* s'oppose et oppose ses contemporains, coupables d'« incrédulité », à son amie, modèle de foi et de vertu. L'*incipit* de la pièce (« De nos jours... ») rappelle l'antienne moralisatrice d'un présent décadent opposé à un passé idéal et vertueux. Et le doute y est solidaire de l'imperfection de l'homme (« l'esprit qui ricane »). Mais, dans la seconde moitié de la pièce, le poète donne cette définition du doute : « C'est notre mal à nous, enfants des passions / Dont l'esprit n'atteint pas votre calme sublime, / À nous, dont le berceau risqué sur un abîme, / Vogua sur le flot noir des révolutions ». Et, dans la strophe suivante, il parle de la « religion qui vivait dans nos pères » dégradée au rang de « superstitions ». Le modèle moralisant de la décadence des temps, et donc le mal, en sortent historicisés. Et l'imperfection déplacée de l'intérieur vers l'extérieur : le doute n'est plus un vice consubstantiel à l'homme, mais un legs des bouleversements politiques. *Nos jours* ne sont pas une simple détérioration, ils sont la conséquence d'un changement inouï, l'expression d'une réalité nouvelle, qui conditionne d'autant plus l'individu qu'elle est informée à ses yeux.

23 Avant cette strophe, l'inquiétude du moi était solidaire de son incapacité à goûter pleinement ou à se satisfaire de l'harmonie de la nature. Il ne se satisfaisait pas même de la correspondance terrestre et divine par excellence, celle des fleurs et des étoiles : le *je* est montré « contemplant » sans répit (« tour à tour »), de bas en haut et de haut en bas, « Et le tapis de fleurs et le plafond d'étoiles ». Les vers sur les révolutions nous révèlent que, si l'idylle ne suffit pas à calmer l'inquiétude du moi, c'est qu'une fracture historique est survenue. Après que le flot révolutionnaire a passé, l'ordre situé hors du temps de l'idylle ne peut plus constituer un modèle satisfaisant. De fait, c'est désormais le temps de l'Histoire qui définit le monde et la condition humaine. Le moi se lève dans la nuit, avant l'aube, avant qu'on n'entende le chant des oiseaux ; il « cherche un sens » à la « parole obscure », comme on dit ailleurs⁴⁸, « du murmure du vent ». Ensuite, son doute « l'emmène errer dans le bois sombre », lui « montre et cache à la fois toute chose à demi ». Jusqu'au ciel serein qui, lui aussi, est incapable de rasséréner le moi : on parle d'un « azur [...] mystérieux et clair » qui déjà annonce l'« azur immobile et dormant » de À Villequier⁴⁹.

24 Considérés *a posteriori*, c'est-à-dire après l'évocation de l'abîme des révolutions, ces différents aspects qui tous obscurcissent la nature deviennent des signes de l'irruption du temps historique dans le temps de l'idylle⁵⁰. En effet, après cette strophe, après avoir conféré une prégnance historique à la question morale et cognitive du doute, Hugo résume finalement la condition du moi dans une image non naturelle, au sens où elle est urbaine :

Voilà pourquoi je vais, triste et réfléchissant ;
Pourquoi souvent, la nuit, je regarde et j'écoute,
Solitaire, et marchant au hasard sur la route
À l'heure où le passant semble étrange au passant.⁵¹

25 Ici, la nuit permet à la ville réelle d'accéder à une dimension symbolique dans laquelle elle devient l'image de la condition du *je*, des hommes « dont le berceau vogua sur le flot noir des révolutions ». Plus qu'un flâneur qui, en curieux, observe les détails de la métropole, le *je* reste l'héritier des promeneurs sensibles. Mais, dans cette sombre promenade en ville, qui rappelle l'« errer dans le bois sombre », sa quête errante ne fait place à aucun épanchement. Son isolement est dépourvu de toute complaisance effusive, et

l'accélération du troisième vers tripartite ne fait qu'accentuer une désorientation presque hallucinée. Dans ce résidu de sociabilité nocturne, l'étrangeté des passants suggère l'altérité entre le *je* et le reste des hommes. Reste que la distance qui sépare le *je* des autres n'est pas qualitative : il ne s'agit donc pas de la prise de conscience du sujet qui se trouverait étranger à une civilisation corrompue. Dans cette obscurité citadine, le *je marchant au hasard* n'est pas différent, ni exalté. Il partage la condition des autres. L'absence de points de repère est cause d'une indécision anxieuse que tous subissent⁵². La répétition de la voyelle [ā] à la rime et dans le corps de trois vers sur quatre rythme la vaine itération de sa recherche. Seul le fait d'être celui qui pose son regard pensif et solitaire de poète distingue le *je* de la foule (la virgule placée avant le *et* souligne à la fois son malaise et sa dignité métaphysique). Pour le reste, il est solitaire parmi les autres solitaires car chacun est « étrange » à chacun.

- 26 Cette image de la ville règne des ombres dans lequel *on marche au hasard* éclaircit le sens d'une des strophes les plus hautes de toute la poésie de Hugo. Cette strophe est tirée de *À un voyageur* dans les *Feuilles d'automne*. Cette fois, c'est une vision de l'au-delà qui rappelle fortement un scénario métropolitain. La poésie est tournée comme une conversation privée entre le *je* et le *tu* d'un ami. Celui-ci est un grand voyageur qui, rentré à Paris, vient rendre visite au *je* lequel, au contraire, a pris « racine » dans la ville⁵³. Une question intime de l'ami sur ce que sont devenus les familiers du *je* morts durant ses longs voyages ouvre soudain la voie à une image d'outre-tombe. Le *je* qui jamais ne quitte la ville rapproche les voyages de l'ami d'un tout autre voyage :

Le voyage qu'ils font n'a ni soleil, ni lune ;
Nul homme n'y peut rien porter de sa fortune,
Tant le maître est jaloux !
Le voyage qu'ils font est profond et sans bornes,
On le fait à pas lents, parmi des faces mornes,
Et nous le ferons tous !⁵⁴

- 27 Dans cet au-delà n'existent ni séparations ni hiérarchies ni structures ; tous se soumettent à une sorte de grande loi qui uniformise sans exception. Les âmes s'y trouvent isolées, égales et étrangères et, telles, elles composent une masse unique et indistincte comme sont indifférenciés et ininterrompus le temps et l'espace. La lenteur évoque un défaut de direction et d'espérance, le teint morne des faces témoigne d'une peine qui ne peut être partagée. Deux autres strophes de cette même poésie viennent renforcer les connotations métropolitaines de cet au-delà sans tradition dans lequel le rapport entre le monde des morts et Paris devient absolument explicite. En haut, « sur la colline » d'un cimetière parisien, Hugo invente une nouvelle façon de saisir la ville comme un tout qui s'ajoute au *topos* romantique du regard panoramique : « [...] muets tous deux et couchés contre terre, / Nous entendrons, tandis que Paris fera taire / Son vivant tourbillon, / Ces millions de morts [...] / Sourdre confusément dans leurs sépulcres, comme / Le grain dans le sillon ! »⁵⁵. Cette façon de percevoir la présence souterraine et montante de forces dont on ressent seulement les premiers présages est absolument inédite en 1829. Chacun à leur manière, ces deux exemples témoignent de l'une des nouveautés radicales de la poésie de Victor Hugo : le sujet accède à des méditations et à des visions métaphysiques en partant des situations les plus quotidiennes, ici une conversation entre vieux amis assis au coin du feu. Ces exemples nous montrent donc que les aléas existentiels du sujet, ou les grandes questions métaphysiques, comme le thème de la caducité humaine, se détachent toujours sur un arrière-plan historique et que la parole poétique a une prégnance historique même quand elle ne parle pas directement des événements.

- 28 Revenons à la strophe de *Que nous avons le doute en nous*. On peut affirmer d'abord que l'apparition de Paris, malgré son caractère nocturne et personnel, rappelle la situation « crépusculaire » du « siècle », « l'époque »⁵⁶, dont Paris est l'épicentre. L'évocation des révolutions et de la religion qui précède cette strophe met cette référence à la ville sous le signe de l'instabilité socio-politique et de la crise historique de l'autorité spirituelle. J'ai dit plus haut combien l'irruption du temps de l'histoire a troublé l'harmonie de la nature. J'ajouterai que, dans la poésie hugolienne, l'évocation de la Ville, souvent opposée, mais aussi rapprochée du lieu de retraite, rend plus évidente encore la relativisation de l'idylle comme modèle cosmico-historique. On pense par exemple à *Bièvre*, la première poésie dédiée à Louise Bertin, dans laquelle le poète exalte la retraite que constitue le domaine des Bertin, fréquenté par Hugo et sa famille à partir de 1828. Le « vallon » est celui où, dans *Que nous avons le doute en nous*, le sujet contemplant en vain les fleurs et les étoiles ; ici, l'hymne ému au paradis bucolique des Bertin s'achève sur une sorte de prétérition : « Et l'on ne songe plus [...] / Que tout près [...] / Derrière le ruban de ces collines bleues / [...] / Le géant Paris est couché ! ». Paris, « du monde en fusion ardente capitale », y est bien présenté en opposition à la retraite paradisiaque, mais, plus encore que le lieu de la civilisation corrompue, il est le volcan dont les secousses quotidiennes déterminent la marche de l'Histoire (la date inscrite en bas de page est le 8 juillet 1831, quelques jours seulement avant l'anniversaire de la Révolution)⁵⁷.
- 29 En second lieu, la solitude triste et pensive du moi poète présente dans la « strophe citadine » nous ramène au rapport entre poète et monde et à la position d'énonciation élue. Elle rappelle en effet le repli triste, incertain et attentiste du poète dans l'immense majorité des *Chants du crépuscule*. Dans tout le recueil, l'expression de l'incertitude du moi est rendue légitime par l'incertitude de toute une époque, comme le dit le poète en tête du *Prélude*. En d'autres termes, en donnant le manque d'affirmation prophétique de sa parole pour une conséquence de l'état des choses mêmes, le poète justifie sa position, pour ainsi dire, antihéroïque. Sa parole « crépusculaire » ne sera donc pas indigne, car elle sera le reflet le plus réaliste et le plus humain de l'incertitude des temps : « Vers l'orient douteux tourné comme les autres/[...] / Le poète [...] / Reflétait, écho triste et calme cependant / Ce que l'âme rêve et tout ce que le monde / Chante, bégaye ou dit dans l'ombre en attendant »⁵⁸. Dans *Que nous avons le doute en nous*, l'inquiétude du poète est présentée comme un vice et, en conséquence, comme un manquement à son devoir prophétique⁵⁹. Mais, en déplaçant progressivement la responsabilité de l'homme aux choses, il parvient à donner une motivation et une dignité universelles à l'expression de son inquiétude d'individu. C'est précisément en parlant de sa crise et de son incapacité à s'acquitter de son rôle historique qu'il s'en acquitte. En s'unissant au reste des hommes (*nous*), le poète devient leur interprète solidaire⁶⁰.

4

Captifs sous le réseau des choses nécessaires
(V. H.)

- 30 J'en viens au dernier critère de la définition de cette « nouvelle prégnance historique ». Il s'agit du niveau le plus profond, indirect, je dirais structurel, du rapport que la poésie de Hugo instaure avec la réalité. À l'origine de sa poésie, on trouve toujours, même dans les poèmes dont le sujet est le plus métahistorique, la conviction et la sensation primaires de vivre un moment sans précédent. Conscience brûlante de vivre la modernité qui s'accorde

à l'ambition de rendre compte du nouvel état des choses par des moyens artistiques non moins inédits. Un langage et un imaginaire individuels doivent donner forme à la réalité informe née du déclin de la tradition et de ses grandes structures. J'entends par là que la poésie hugolienne a donné, plus qu'aucune autre, une consistance poétique à la thèse alors si courue qui veut voir dans la littérature l'« expression de la société ». On rejoint ici ce que Hugo lui-même n'a cessé de dire du romantisme après 1824 : la nouvelle poésie serait le résultat, la conséquence, l'équivalent littéraire du tournant de 1789⁶¹.

- 31 Causes de la nouvelle condition historique que vit Hugo, en-deçà de l'immédiateté contingente du temps de l'écriture, des transformations culturelles irréversibles. La principale, dont les autres découlent idéalement, est la *rationalisation* définitive, ou si l'on veut le désenchantement, de l'univers. Elle va de pair avec la relativisation des institutions traditionnelles du pouvoir temporel et spirituel, c'est-à-dire l'*ouverture pluraliste* du monde : on ne reconnaît plus à aucune institution le pouvoir exclusif de fixer une transcendance ; le droit divin n'est plus la source univoque de légitimation pour aucun pouvoir politique ; il n'y a plus de système de valeurs publiques à même de justifier les hiérarchies des destins (comme si tout était donné dans la nature), et d'ordonner les chemins par lesquels les individus se réalisent. Tout cela implique une *position nouvelle* de centralité absolue et de relativité irrémédiable, de souveraineté et de solitude, de *l'individu*. Pour la lyrique hugolienne, les transformations de la modernité sont bien davantage qu'une prémisses ; ils en commandent les dynamiques intérieures, ils en fondent la raison d'être. Plus que celle de quelques illustres contemporains, la production de la première maturité hugolienne marquerait une étape fondamentale de la poésie à l'intérieur de ce « tournant historique » par excellence qui ouvre notre modernité. C'est justement de ce tournant que Hugo poète nous parle, même quand il parle explicitement d'autre chose ; et c'est de lui qu'il nous donne une image cristallisée – une forme sans tradition, et cependant fixée à sa façon – dans les principes constitutifs de son nouveau langage lyrique.
- 32 Ma thèse est qu'une même tension figurale traverse et unit le plan des contenus et celui de la forme ; et que cette tension n'est pas étrangère aux dynamiques de la réalité post-révolutionnaire. Cette tension prend source dans la dialectique entre le haut et le bas. J'essaierai d'en montrer ici les grandes lignes. Est-il possible de rendre compte de manière synthétique d'un univers poétique tel que celui de Hugo, ne serait-ce que partiellement ? Sa complexité risque de dégénérer en manque apparent de structure, à tel point que, malgré sa redondance si conséquente, il peut résister à toute systématisation. En dépit de tout cela, je crois qu'il est possible de repérer quelques invariants structurelles qui traversent l'imaginaire du poète. Une série de constantes thématiques qui parcourront toute l'œuvre, se transformant plus ou moins, apparaissent littéralement dès les premiers essais. Pour étonnant que ce soit, dans les exercices de jeunesse déjà, réalisés à partir de l'âge de treize ans, deux des thèmes les plus importants de la production de la maturité s'imposent : celui de l'emprisonnement ou du châtement injuste infligé par une autorité mauvaise, et celui de l'abandon d'un sujet qui, délaissé dans un contexte hostile, regrette une figure protectrice. À mesure que, les années passant, les constantes thématiques prennent tournure et gagnent davantage de consistance, on s'aperçoit que, malgré leur variété, une même tension les traverse toutes. Je me propose de reconstituer leur système, m'exposant non seulement aux risques inhérents à toute interprétation, mais également à celui d'apparaître (un peu) sommaire ou schématique – et c'est inévitable dans un espace si restreint.

- 33 Tout se passe comme si le monde poétique de l'auteur de la *Préface de Cromwell* avait son centre dans l'approfondissement émotif et la problématisation idéologique du rapport hiérarchique entre le *haut* et le *bas*. (Anne Ubersfeld a constaté une semblable tension dans son théâtre)⁶². *En bas* tout ce qui est affecté par une marginalité ou une infériorité quelconque (morale, physique, intellectuelle, sociale, esthétique, ontologique), et qui est soumis à la souveraineté d'autrui, quelle qu'elle soit. *En haut* tout ce qui jouit d'une excellence, et qui exerce une souveraineté. Chaque instance, personnage ou autre entité, peut être à la fois en haut et en bas selon des lignes de partage idéales et plurielles, donnant lieu selon les cas à des scissions antithétiques, à des mélanges monstrueux, ou à des promiscuités sublimes.
- 34 Pour Hugo le désordre du Mal implique essentiellement le décalage et la fracture arbitraire entre le haut et le bas. L'existence du Mal donne lieu à un élan vers le remède et l'abolition de la fracture, c'est-à-dire des abus. Mais cet élan vers le remède est entravé par une ambivalence. Il ne peut aboutir à l'émancipation par le simple renversement libertaire de l'autorité perçue comme arbitraire car la poussée vers l'émancipation risque de se renverser à son tour en insubordination, en excès de pouvoir. La disparité du Mal est comprise à la fois par le bas et par le haut : par le bas, en tant que dépendance aliénante, par le haut en tant que souveraineté abusive. Traduisant ce problème en termes psychologiques, on pourrait dire que le sujet qui se trouve en position de marginalité désire s'affranchir, conquérir son indépendance par rapport à une autorité perçue comme ennemie. Toutefois, en même temps, ou alternativement, le sujet est conscient de l'indiscutable et nécessaire présence de l'autorité, et, par là, sa poussée vers l'émancipation tourne à la désobéissance, à l'insubordination, à l'ambition coupable. La marginalisation devient pour lui le châtement d'une faute. Le Bien aussi montre deux visages. Il est avant tout l'élan progressiste voulant abolir toute inégalité, toute dépendance aliénante. Mais il est aussi le besoin de rétablir la présence d'une autorité légitime, il est l'exercice plein et harmonieux de la souveraineté. Le Bien se situe donc sous le signe de l'accord, de l'intégration réciproque et de la communication entre le sujet et l'autorité, le misérable et le puissant, l'infime et l'excellent, le faible et le fort, le poète et la vérité, etc. Il pourrait se définir, par un double oxymore, comme insubordination responsable et comme hiérarchie égalitaire. Pour Hugo, si la valorisation progressiste de tout ce qui est affecté par une infériorité est fondamentale, le problème de la nécessité d'une autorité unanimement reconnue en tant que légitime ne l'est pas moins.
- 35 Cette ambivalence se retrouve dans les constantes thématiques les plus importantes. Par exemple, dans la thématique historico-politique. La Révolution est bien un acte d'émancipation légitime contre un pouvoir arbitraire, mais elle peut devenir (même après le dépassement du légitimisme initial du poète) un acte de désobéissance illégitime et traumatisant, révéler son « côté monstrueux »⁶³. De la même manière, le régime monarchique est alternativement un pouvoir arbitraire et antilibéral s'il ne reconnaît pas les nouveaux droits du peuple, ou bien (du moins avant la dégénérescence que va constituer pour Hugo le Second Empire) une institution privilégiée, autorité légitimée par sa longue histoire, par la « tradition féconde »⁶⁴, et qui peut donc neutraliser les excès de l'anarchie populaire, et par là se rendre garant et se poser en guide de l'émancipation démocratique. La thématique récurrente de l'enfance offre un autre exemple de cette ambivalence, que l'on pense aux nombreux poèmes où il est question de la présence ou du manque de figures parentales conduisant et protégeant l'enfant, ou que l'on pense aux poèmes non moins nombreux dans lesquels le rapport entre enfant et adulte constitue

une version positive de l'accord entre le faible et le fort, le sujet et l'autorité. La curiosité spontanée et indomptable, les jeux turbulents des « bandits aux lèvres roses »⁶⁵ constituent une désobéissance innocente, qui est légitimée par l'adulte indulgent et amusé. Dans la candeur ardente de l'enfant, l'adulte trouve à son tour de quoi apaiser ses doutes les plus poignants. Car, par une ressemblance profonde, et bien longtemps avant *L'Art d'être grand-père* où l'on s'accordera davantage à le reconnaître, le rapport entre l'enfant et l'adulte évoque les rapports sociopolitiques entre les marginaux et les puissants, le peuple et les régimes, ainsi que, et surtout, le rapport fondamental entre l'homme et Dieu.

- 36 Le rapport ambivalent par excellence est justement celui qui relie l'homme à l'autorité divine. Hugo conçoit la condition de l'homme comme étant dominée de façon tragique par le malheur, par le Mal. La foi déiste dans l'existence de Dieu (avec dénégation du péché originel) et dans la réalisation du bonheur, est minée par la douleur et par l'adversité du destin. Les signes de la présence de Dieu, dans l'harmonie de la nature ou dans la beauté des rapports affectifs (selon une vertu sentimentale), sont précaires et perpétuellement contredits par la mort et par la méchanceté humaine. Le moi vit un *état moyen* : en haut l'au-delà perdu mais encore convoité et postulé comme le siège des certitudes, en bas le monde en mouvement, en suspens entre la régénération et le chaos, le scientisme conquérant et l'impossibilité de la synthèse. Un monde où, dans un esprit laïque, l'on prétendrait que s'instaure le régime du bonheur, mais où la présence divine, qui à travers la vie et l'histoire devrait manifester sa justice, est désormais fragmentaire et obscure. Cette condition est perçue comme insuffisance tragique et donne lieu à un élan qui vise à la dépasser. Le rapport hiérarchique avec l'autorité transcendante devient aussi décisif qu'ambivalent. Le scandale que provoque l'existence du Mal dans le sujet éclairé devient subversif à l'égard de Celui qui est le responsable de l'ordre des choses. Il n'est toutefois pas possible de se passer de l'autorité divine : seule l'existence de Dieu peut donner un sens au monde, et motiver le moi afin qu'il résiste et qu'il agisse d'après une fin. Cette contradiction entre la révolte et la dépendance aboutit à l'exigence cognitive de justifier la souffrance humaine, de trouver le sens d'une volonté supérieure qui permet *mystérieusement* le Mal. Il en résulte un « carrefour ténébreux »⁶⁶ : à qui faudra-t-il attribuer la responsabilité de la présence du Mal, au sujet ou à l'autorité divine ? Les passages où, à l'instar de Job, le moi revendique son innocence et proteste contre l'injustice du Ciel sont innombrables. Mais tout aussi nombreux sont ceux où, selon la tradition religieuse de la chute, la responsabilité est attribuée à l'être humain borné et corrompu. À l'accusation visant un Dieu qui se dérobe et cache la vérité, répond l'autoaccusation d'après laquelle nous ne serions pas dignes de voir Dieu. À la poussée cognitive héroïque venant d'en bas, répond le dépassement transgressif de la limite, l'infraction d'un *veto* d'en haut. Ceci jusqu'à la formulation, qui devient épique pendant l'exil, du paradoxe selon lequel il n'y a pas de connaissance véritable si ce n'est par la mort. Tout se passe comme si l'on disait que l'émancipation ultime du sujet coïncide avec sa soumission absolue.
- 37 Cette ambivalence inhérente à la dialectique entre le rachat en bas et l'exercice de l'autorité en haut concerne aussi les principes de la poésie hugolienne – de cette poésie qui se veut prophétique par rapport à la Vérité, tout en étant prononcée par un individu comme les autres qui, ne s'appuyant plus sur des institutions et des traditions, s'arroge avec démesure une souveraineté absolue sur tous ses semblables.

5

Rien qui ne soit latent, rien qui ne soit patent
(V. H.)

- 38 Dans le sillage d'Auerbach, on pourrait définir la révolution de Hugo comme la promotion au rang de la poésie de la sphère de l'existence contingente, auparavant confinée, lorsqu'on daignait la représenter, aux niveaux stylistiques et génériques les plus bas⁶⁷. Auteur d'un essai important sur la question de la modernité en poésie, Guido Mazzoni emprunte une formule d'Auerbach pour définir la révolution poétique comme la conquête d'un « degré de *réalisme existentiel* qu'on n'avait atteint qu'exceptionnellement pendant l'époque pré-moderne », et il propose à cet effet le concept d'« autobiographisme empirique »⁶⁸. La vie émotive et spirituelle personnelle, l'existence quotidienne et les aspects du monde perceptibles par les sens sont investis d'un *pathos* nouveau. (C'est en ce sens qu'il faut comprendre le dépassement du *style noble* : en faveur de l'expression directe, bien plus proche de la langue de tous les jours. Hugo « di[t] le monde avec une liberté d'expression sans précédent »)⁶⁹. Dans *La Pente de la rêverie* (1830), un des poèmes d'avant l'exil les plus connus, le poète raconte le voyage imaginaire de sa pensée dans la « double mer du temps et de l'espace »⁷⁰. Baudelaire le signale comme premier exemple « enivrant » des facultés visionnaires que le poète développera surtout dans les œuvres de l'exil (*RVH*, p. 137). Mais l'un des aspects les plus originaux de ce poème, c'est que le poète accède à la vision à partir d'une situation quotidienne bien déterminée dans le temps et dans l'espace par de nombreux déictiques, et qu'il la présente comme il aurait pu le faire dans une lettre privée : « L'autre jour, il venait de pleuvoir, car l'été / Cette année [...]. / J'avais levé le store [...], / Je regardais au loin les arbres et les fleurs... »⁷¹.
- 39 Dans la poésie hugolienne, le quotidien domestique, le souvenir des petits faits intimes, ou l'observation de la réalité concrète, sont élevés au même rang de sérieux que les matières héroïques ou bien morales et philosophiques. À l'inverse, la poésie épique ou métaphysique s'émancipe au point d'exprimer tant l'affectivité subjective que ce qui est perceptible par les sens. Un pouvoir qui est analogue à celui de la poésie du contingent autobiographique. Car « on crache, on tousse même en la plus haute sphère »⁷². Le titan Napoléon peut figurer en tant que père dans les termes suivants : « Le père alors posait ses coudes sur sa chaise »⁷³. C'est du registre soutenu qu'il s'agit quand le poète, se dressant en juge du moment historique présent, s'écrie, sur un ton si spontané qu'il se prêterait également à une conversation intime : « Oh ! l'anxiété croît de moment en moment »⁷⁴.
- 40 Il ne suffit pas de dire que la représentation du contingent gagne une dignité lyrique jusque-là inédite ; il reste à comprendre ce qui lui assure cette exemplarité nouvelle, ce qui la légitime. La redécouverte du monde physique concret, la mise en valeur moderne de l'individualité de la pensée et de la vie émotive du sujet, impliquent le danger d'une chute dans le prosaïque, dans l'égocentrique, dans l'arbitraire, dans le gratuit. La haute dignité dont se trouve investi le limité, le transitoire, le subjectif, l'empirique, consiste en ceci que tout acquiert une épaisseur cognitive inédite. À son tour, l'exercice du privilège cognitif implique le danger d'une chute dans le didactique, dans l'abstraction stérile. Et il ne trouve sa légitimation qu'en bas, dans la réalité des choses.

- 41 Baudelaire qualifie Hugo « [d']homme le plus doué, le plus visiblement élu pour exprimer par la poésie ce que j'appellerai le *mystère de la vie* » (RVH, p. 131), et il parle un peu plus loin de « *morale des choses* » (RVH, p. 132). Il n'y a qu'un pas du mystère de la vie à la théorie du symbolisme universel. On sait que cette théorie avait été déjà amplement élaborée pendant le dernier quart du XVIII^e siècle ; toutefois, Hugo serait le premier « excellent poète » en qui elle se traduit en réalité poétique moderne. Baudelaire se demande si « non pas dans notre histoire seulement, mais dans l'histoire de tous les peuples, [l'on trouvera, en cherchant minutieusement,] beaucoup de poètes qui soient, comme Victor Hugo, un si magnifique répertoire d'analogies humaines et divines » (RVH, p. 133). Le poète a eu accès à « l'inépuisable fonds de l'universelle analogie » (RVH, p. 132-133). Avec lui, l'imagination et la logique associative sont sacrées et sacrent la poésie comme un moyen alternatif et privilégié de connaissance.
- 42 Le nouveau rôle d'hégémonie confié par Hugo à la métaphore, dont il est peut-être le créateur le plus inventif de tout le XIX^e siècle européen – les surréalistes l'ont aussi compris – se trouve légitimé du point de vue idéologique. Dans « les mille trous » de la « bure » d'un mendiant qu'il héberge pendant l'hiver (manteau « tout mangé de vers » étalé « devant la cheminée »), Hugo peut nous révéler « des constellations », dilatant en espaces interstellaires un décor domestique⁷⁵. La métaphore garantit d'une part, en raison de son aspect visionnaire et créateur d'images, la forte présence du monde ordinaire et contingent jusqu'à ses sphères les plus transitoires ou répugnantes ; d'autre part, elle se fait, dans la modernité rationalisée et plurielle, instrument spécial de vérité. Par rapport à la raison en vigueur, cette vérité sera toujours infondée, partielle et excentrique. Néanmoins, dans son « *obscurité indispensable* » (RVH, p. 138), elle devra être comprise comme enchantée, nécessaire et universelle.

NOTES

1. Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, I, *Victor Hugo* (dorénavant RVH), p. 131.
2. Cf. L. Cellier, *Baudelaire et Hugo*, Paris, Corti, 1970, en plus de l'exhaustivité documentaire, cet ouvrage a le mérite de neutraliser l'opposition *a priori* entre ces « deux phares de la poésie française [appartenant] à deux de ces familles ennemies bien représentées dans la littérature française », comme le dit C. Pichois (Ch. Baudelaire, *Correspondance* II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 1008) ; cf. plus récemment, G. Dotoli, *Baudelaire - Hugo. Une rencontre au bord de l'abîme*, dans *Les Modernités de Victor Hugo*, éd. D. Elison et R. Heyndels, Fasano-Parigi, Schena-PUPS, 2004, p. 139-157. Cf. aussi, d'un point de vue plus littéraire, à même les textes, M. Richter, « Hugo nelle *Fleurs du mal* », dans *Studi francesi*, 140, XLXII, fasc. II, maggio-agosto 2003, p. 360-377.
3. C. Pichois, J.-P. Avice, *Dictionnaire Baudelaire*, Tusson, Charente, Du Lérot, 2002, « Hugo », p. 227-231.
4. *Ibid.*, p. 1140.
5. *Ibid.*, p. 113.

6. Y. Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005, p. 21-27. Évidemment, le caractère « avant-gardiste » de la *Revue* ne fait que donner encore plus de prix au fait que Baudelaire, et la *Revue*, se situent dans la continuité de Hugo.
7. Dans la biographie du poète par Jean-Marc Hovasse, on peut lire à ce propos un passage éloquent d'une lettre de Banville à Hugo. Banville qui, souligne le biographe, était le « meilleur ami de Baudelaire », parle de Hugo comme de « Celui qui a tout créé dans l'art moderne », J.-M. Hovasse, *Victor Hugo. Tome II. Pendant l'exil I - 1851-1864*, Paris, Fayard, 2008, p. 455.
8. Cf. H. Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie générale française, 1999 : « La poésie moderne est un romantisme déromantisé », p. 37 ; la poésie de Baudelaire se définirait comme moderne à partir de son acte de déromantisation : « On pourra donc appeler la poésie de ses héritiers un romantisme déromantisé », p. 78.
9. P. Valéry, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1957, p. 599-600.
10. Cité dans J.-M. Hovasse, *op. cit.*, p. 384. C'est moi qui souligne. Sur le poids de la poésie de Hugo gravant sur toute la seconde moitié du siècle, cf. J.-N. Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie générale française, 2004, p. 31-32, et P. Durand, *L'Art d'être Hugo*, Arles, Acte Sud, 2005, p. 180-181, 200-201.
11. C'est surtout cette deuxième époque de sa poésie, et notamment le courant métaphysique et visionnaire, qui lui a valu un privilège relatif : comme quelqu'un chez qui malgré tout, pour reprendre une expression de Rimbaud, il y a « bien du vu » (A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 347).
12. André Maurois remarque qu'au début des années 1830 Hugo n'avait pas tort de se regarder comme le plus grand poète en activité de l'Europe – du monde entier, dans la perspective eurocentrique de l'époque (A. Maurois, *Olympio ou la vie de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1954, p. 214).
13. Cf. J.-P. Bertrand et P. Durand, *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Seuil, 2006, p. 24-25 et 35.
14. H. Meschonnic, *Pour la poétique - Écrire Hugo*, 2 vol. , Paris, Gallimard, 1977, vol. 1, p. 153-155.
15. Parmi les ouvrages récents consacrés entièrement ou en grande partie à l'œuvre poétique d'avant l'exil, en plus de la biographie-somme par J.-M. Hovasse, riche en analyses de texte et en aperçus historico-littéraires lumineux (*Victor Hugo I - Avant l'exil - 1802-1851*, Paris, Fayard, 2002), je me limite à signaler ceux de B. Degout, *Le Sablier retourné. Victor Hugo (1816-1824) et le débat sur le « Romantisme »*, Paris, Champion, 1998 ; de L. Charles-Wurtz, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Champion, 1998 ; et de Frank Laurent à plusieurs reprises.
16. En 1854, Hugo écrit *Réponse à un acte d'accusation*. En plus de parodier le fameux hémistiche de Boileau « Enfin Malherbe vint », par un autre hémistiche, « Alors, brigand, je vins », Hugo identifie ouvertement à 1789 la révolution littéraire dont on l'accusait d'être le responsable. Au moment de le publier dans *Les Contemplations*, il décide de l'antidater fictivement de vingt ans. L'année de ce manifeste arrive à remonter au déjà lointain 1834 : année de la publication de *Littérature et philosophie mêlées*, sorte de journal de la révolution littéraire que l'auteur juge désormais accomplie.
17. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, *Le Côté de Guermantes*, p. 781-782.
18. J.-P Bertrand et P. Durand, *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2006, p. 9. C'est moi qui souligne.
19. *Ibid.*, p. 34.
20. Cf. *ibid.*, p. 14.
21. Cf. P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, dans *Romantismes français I*, Paris, Gallimard, 2004, p. 301 : « La poésie militante moderne a ses origines, naturellement, dans la Révolution ».

22. Sainte-Beuve, « Du mouvement littéraire et poétique après la Révolution de 1830 », 1^{er} article, dans *Le Globe*, 11 octobre 1830, cit. dans B. Degout, *Le Sablier retourné*, cit., p. 9.
23. Sur « l'investissement de formes et de thèmes traditionnels par la situation nouvelle » à l'époque de la Révolution, cf. M. Delon, « La Révolution et le passage des Belles-Lettres à la littérature », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1990, p. 573-588, p. 583.
24. Cf. la strophe finale de *Les Funérailles de Louis XVIII, Odes et Ballades*, III, III, V. Hugo, *Œuvres poétiques, I - Avant l'exil - 1802 -1851*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964 (dorénavant *OP I*), p. 378 : « De Saint-Denis, de Sainte-Hélène, / Ainsi je méditais le sort... ».
25. Bernard Guyon, dans celui qui reste l'ouvrage de synthèse le plus récent (1953) sur les *Odes et ballades*, le remarque, *La Vocation poétique de Victor Hugo. Essai sur la signification spirituelle des Odes et Ballades et des Orientales*, Publication des Annales de la Faculté des Lettres Aix-en-Provence, Gap, Éditions Ophrys, 1953, p. 65, e 87-88. Et cf. P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, cit., p. 393-394.
26. Cf. les préfaces surtout aux *Nouvelles Odes* (1824), aux *Odes et Ballades* (1826 ; 1828), aux *Orientales* (1829), aux *Feuilles d'automne* (1831).
27. Sur le procès d'autonomisation de la littérature, v. M. Delon, *op. cit.* ; J.-L. Diaz, « L'autonomisation de la littérature (1760-1860) », dans *Littérature*, n. 124, 2001, p. 7-22 ; J.-P. Bertrand, *Inventer / instituer la littérature : de Chénier à Mme de Staël*, dans A. Dumont et L. Van Eynde (dir.), *Modernité romantique : enjeux d'une relecture*, Paris, Kimé, 2011, p. 176-198.
28. *Les Feuilles d'automne, Préface, OP I*, p. 711-712.
29. Je fais allusion évidemment à la préface aux *Orientales, OP I*, p. 578.
30. *Les Feuilles d'automne, I, OP I*, p. 719.
31. *Ibid.*, *Préface*, p. 713.
32. *Ibid.*, p. 718-719.
33. *Ibid.*, p. 718.
34. *Ibid.*, p. 719.
35. *Ibidem*.
36. *Ibidem*.
37. *Les Feuilles d'automne, I, ibid.*, p. 718. C'est moi qui souligne.
38. « Les révolutions, ces glorieux changements d'âge de l'humanité, les révolutions transforment tout, excepté le cœur humain », *ibidem*.
39. *Ibidem*.
40. *Ibid.*, p. 717-718.
41. *Les Voix intérieures, IV, À l'Arc de Triomphe* : « Oh ! Paris est la cité mère ! / Paris est le lieu solennel / Où le tourbillon éphémère / Tourne sur un centre éternel ! / Paris ! feu sombre ou pure étoile ! Morne Isis couverte d'un voile ! / Araignée à l'immense toile / Où se prennent les nations ! », *ibid.*, p. 938-39.
42. *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 363-380.
43. « Hugo est le premier à avoir donné forme au sublime de la ville dans ses visions de ces villes de l'origine situées dans un lointain mythique que sont Babel, Sodome et Gomorrhe, qui sont en même temps le modèle imaginaire de la métropole actuelle, Paris », *ibid.*, p. 365 ; et cf. p. 369.
44. *Ibidem*.
45. *Ibid.*, p. 371-372.
46. *Les Feuilles d'automne, Préface, XXXVI, OP I*, p. 790.
47. *Les Chants du crépuscule, XXXVIII, ibid.*, p. 910-911.
48. *Les Chants du crépuscule, XX, L'aurore s'allume...* : « Je cherche, ô nature, / La parole obscure / Que le vent murmure », *ibid.*, p. 871.
49. *Les Contemplations, IV, XV, V. Hugo, Œuvres poétiques II - Les Châtiments, Les Contemplations*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 660. C'est moi qui souligne.

50. Cf. l'article de Stefano Brugnolo consacré au topos du ciel étoilé surtout chez Giacomo Leopardi, article auquel je dois beaucoup et qui contient aussi la formule « prégnance historique », « Gli spazi infiniti e la storia : su alcune metamorfosi del topos stellare », dans *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di Franco Marengo*, dir. G. Sertoli et C. Vaglio Marengo, C. Lombardi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 151-170 : « Les images des étoiles que ces écrivains nous offrent ne sont jamais purement extatiques et esthétiques mais elles nous disent toujours de quelle façon les hommes pensent et repensent leur place dans l'univers, dans le monde, dans l'histoire. C'est justement la prégnance historique de ces images "sublimes" qui les fait mémorables et durables », p. 170.

51. *Les Chants du crépuscule*, XXXVIII, *ibid.*, p. 910.

52. Cf., *Les Chants du crépuscule*, XIII, où la référence à une situation nocturne dans les rues de la ville est presque identique à celle de la strophe de *Que nous avons le doute en nous* ; l'incertitude et l'égarement y sont explicitement mis en rapport avec les « méditations » et les « obscures questions » sur le « Mal d'un siècle en travail où tout se décompose », sur le fait que « l'humanité va peut-être trop vite » et qu'il faudrait sans doute regretter les temps où « la Bible ouverte éblouissait le monde » : « Amas sombre et mouvant de méditations ! / Problèmes périlleux ! Obscures questions / Qui font que, par moments s'arrêtant immobile, / Le poète pensif erre encor dans la ville / À l'heure où sur ses pas on ne rencontre plus / Que le passant tardif aux yeux irrésolu / Et la ronde de nuit, comme un rêve apparue, / Qui va tâtant dans l'ombre à tous les coins de rue ! », *ibid.*, p. 857-858.

53. *Les Feuilles d'automne*, VI, *ibid.*, p. 729.

54. *Ibidem.*

55. *Ibid.*, p. 730.

56. Cf. le *Prélude aux Chants du crépuscule*, qui anticipe *Que nous avons le doute en nous*, avant-dernière poésie du recueil.

57. Et de fait la poésie se poursuit et s'achève sur une strophe qui rapproche la métaphore topique du Vésuve de l'actualité immédiate : « On s'informe plus si la ville fatale, / Du monde en fusion ardente capitale, / Ouvre et ferme à tel jour ses cratères fumants ; / Et de quel air les rois, à l'instant où nous sommes, / Regardent bouillonner dans ce Vésuve d'hommes / La lave des événements ! », *Les Feuilles d'automne*, XXXIV, *ibid.*, p. 784. C'est moi qui souligne.

58. *Les Chants du crépuscule, Prélude*, *cit.*, p. 816. C'est moi qui souligne.

59. « [...] plaignez-nous, vous, douce et noble femme, / L'intérieur de l'homme offre un sombre tableau, / Un serpent est visible en la source de l'eau, / Et l'incrédulité rampe au fond de notre âme », « Si vous me demandez, vous muse, à moi poète, / D'où vient qu'un rêve obscur semble agiter mes jours / [...] / Pourquoi je cherche un sens ... », *Que nous avons le doute en nous*, *ibid.*, p. 910.

60. Après un blanc, Hugo ajoute une strophe qui est une assertion en forme de maxime : « Heureux qui peut aimer [...] / Aimer, c'est la moitié de croire », dans laquelle se creuse la distance entre le moi poète et le moi personnage.

61. Cf. J.-P. Bertrand, P. Durand, *La Modernité romantique*, *cit.* : « On partira de l'hypothèse, assez reçue par les poètes concernés eux-mêmes, que le romantisme, si proche du trône et de l'autel qu'il se soit d'abord voulu, produit dans l'ordre de la langue et de la poésie l'équivalent de la secousse révolutionnaire de 1789 », p. 12.

62. A. Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon. Essai sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, Corti, 1974, p. 407-423.

63. *Les Chants du crépuscule*, XV, *Conseil*, OPI, p. 862.

64. *Les Rayons et les ombres*, I, *Fonction du poète*, *ibid.*, p. 1031.

65. *Les Voix intérieures*, XXII, *À des oiseaux envolés*, OPI, p. 984.

66. J'emprunte cette expression à la pièce XXVII des *Feuilles d'Automne* : « Que faire et que penser ? — Nier, douter, ou croire ? / Carrefour ténébreux », *ibid.*, p. 768.

67. Hugo Friedrich, dans un passage où il rappelle la théorie hugolienne du sublime et du grotesque, fait sans doute allusion aussi à *Mimésis* (1947) d'Auerbach : « Sa théorie du grotesque n'est qu'un pas supplémentaire, mais le plus décisif qui ait été à ce moment franchi pour combler l'abîme qui sépare le Beau du Laid. Les éléments jusqu'alors exclus, présents seulement dans les genres littéraires mineurs et dans les arts plastiques inférieurs, deviennent licites et sont élevés au rang de valeurs métaphysiques », *op. cit.*, p. 41.

68. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 119.

69. J.-P. Bertrand et P. Durand, *La Modernité romantique*, cit., p. 18.

70. *Les Feuilles d'automne*, XXIX, cit., p. 773.

71. *Ibid.*, p. 770.

72. *Les Quatre Vents de l'esprit*, I, XLI, V. Hugo, *Œuvres complètes, Poésie III*, Paris, Laffont, 1985, p. 1176.

73. *Les Chants du crépuscule*, V, *Napoléon II, OP I*, p. 841.

74. *Les Chants du crépuscule, Prélude*, *ibid.*, p. 814.

75. *Les Contemplations*, V, IX, *Un mendiant*, V. Hugo, *Œuvres poétiques II - Les Châtiments, Les Contemplations*, cit., p. 691-692.

INDEX

Mots-clés : Hugo (Victor), modernité, histoire, autorité, romantisme, Paris, idylle, métaphore