

Victor Hugo et la langue

Actes du colloque de Cerisy, 2-12 août 2002

Textes réunis par Florence Naugrette
et présentés par Guy Rosa

Ouvrage publié en 2005 aux éditions Bréal avec le concours du Centre national du livre et de l'Université Paris7, reproduit avec la gracieuse autorisation de l'éditeur et l'accord du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle

© Editions Bréal 2005 et Université Paris-Diderot-Paris 7

Pour une définition de la chanson hugolienne : essai de stylistique et de versification

Brigitte BUFFARD-MORET

De la difficulté de définir la chanson hugolienne

La chanson est un genre privilégié dans l'œuvre poétique de Hugo, puisqu'elle est présente dès le premier recueil *Odes et Ballades*, et qu'on la trouve ensuite dans son théâtre, ses romans et ses recueils poétiques jusqu'à la fin de son œuvre.

Doit-on considérer comme chanson uniquement les poèmes intitulés « chanson » ? Tous les poèmes intitulés « chanson » ont-ils des caractéristiques communes ? Quelques exemples montreront d'emblée la difficulté de définir la chanson hugolienne.

Si l'on considère la « Chanson de pirates » des *Orientales*¹ :

Nous emmenions en esclavage
Cent chrétiens, pêcheurs de corail;
Nous recrutions pour le sérail
Dans tous les moutiers du rivage.
En mer, les hardis écumeurs !
Nous allions de Fez à Catane...
Dans la galère capitane
Nous étions quatre-vingts rameurs.

On signale un couvent à terre ;
Nous jetons l'ancre près du bord ;
A nos yeux s'offre tout d'abord
Une fille du monastère.
Près des flots, sourde à leurs rumeurs,
Elle dormait sous un platane...
Dans la galère capitane

1. *Les Orientales*, 8, vol. « Poésie I », p. 454.

Nous étions quatrevingts rameurs.

on note la présence d'un refrain, comme dans la *Chanson*² des *Châtiments* :

A quoi ce proscrit pense-t-il ?
 A son champ d'orge ou de laitue,
 A sa charrue, à son outil,
 A la grande France abattue.
 Hélas ! le souvenir le tue.
 Pendant qu'on rente les Dupin
 Le pauvre exilé souffre et prie.
 – On ne peut pas vivre sans pain ;
 On ne peut pas non plus vivre sans la patrie. –

L'ouvrier rêve l'atelier,
 Et le laboureur sa chaumière,
 Les pots de fleurs sur l'escalier,
 Le feu brillant, la vitre claire,
 Au fond le lit de la grand'mère.
 Quatre gros glands de vieux crépin
 En faisaient la coquetterie.
 – On ne peut pas vivre sans pain ;
 On ne peut pas non plus vivre sans la patrie. –

Or la ballade *La Légende de la nonne*³ a exactement la même structure que la première chanson citée – octosyllabes organisés en un huitain dont les deux derniers vers forment refrain :

Venez, vous dont l'œil étincelle,
 Pour entendre une histoire encor,
 Approchez : je vous dirai celle
 De doña Padilla del Flor.
 Elle était d'Alanje, où s'entassent
 Les collines et les halliers. –
 Enfants, voici des bœufs qui passent,
 Cachez vos rouges tabliers !

Il est des filles à Grenade,
 Il en est à Séville aussi,

2. *Châtiments*, 13, vol. « Poésie II », p. 195.

3. *Odes et Ballades, Ballades*, 13, vol. « Poésie I », p. 359.

Qui, pour la moindre sérénade,
A l'amour demandent merci ;
Il en est que d'abord embrassent,
Le soir, les hardis cavaliers. –
Enfants, voici des bœufs qui passent,
Cachez vos rouges tabliers !

La ballade *La Chasse du Burgrave*⁴ du même recueil est bien différente de la précédente et, avec ses rimes suivies qui reproduisent la rime couronnée, se rapproche de la poésie savante des Grands Rhétoriciens :

« Daigne protéger notre chasse,
» Châsse
» De monseigneur saint Godefroi,
» Roi !

Elle a pourtant aussi des points communs avec la chanson de Monsieur Gillenormand dans *Les Misérables*⁵ qui, si elle ne pratique pas la rime couronnée, rapproche dans la dernière rime des sonorités semblables, une seule syllabe séparant la répétition du son [põ] dans « jupon » et « fripon » :

Jeanne est née à Fougère,
Vrai nid d'une bergère ;
J'adore son jupon
Fripon.

Cette chanson ne comporte pas en revanche de refrain, pas plus qu'aucun des poèmes du recueil *Les Chansons des rues et des bois* :

Ces lieux sont purs ; tu les complètes.
Ce bois, loin des sentiers battus,
Semble avoir fait des violettes,
Jeanne, avec toutes tes vertus⁶.

*Pluie d'été*⁷ dans le recueil des *Odes et Ballades* s'inscrit dans la partie précisément intitulée *Odes* :

4. *Ballades*, 11, *ibid.*, p. 359.

5. *Les Misérables*, V, 5, 2, vol. « Roman II », p. 1053.

6. A Jeanne, *Les Chansons des rues et des bois*, III, 6, vol. « Poésie II », p. 890.

7. *Odes et Ballades*, *Odes*, V, 24, vol. « Poésie I », p. 305.

Que la soirée est fraîche et douce !
 Oh ! viens ! il a plu ce matin ;
 Les humides tapis de mousse
 Verdissent tes pieds de satin.
 L'oiseau vole sous les feuillées,
 Secouant ses ailes mouillées ;
 Pauvre oiseau que le ciel bénit !
 Il écoute le vent bruire,
 Chante, et voit des gouttes d'eau luire,
 Comme des perles, dans son nid.

... mais ce poème a pour épigraphe une chanson de Belleau, *Avril*, extraite de *La Bergerie*⁸, qui fait rimer ensemble un vers relativement long avec un vers très court, comme *La Chasse du Burgrave* ou la chanson de Monsieur Gillenormand :

L'aubépin et l'églantin,
 Et le thym,
 L'œillet, le lys et les roses,
 En cette belle saison,
 A foison
 Montrent leurs robes écloses.

Le gentil rossignolet,
 Doucelet,
 Découpe, dessous l'ombrage,
 Mille fredons babillards,
 Frétilards,
 Aux doux sons de son ramage.

D'autres poèmes de Hugo, qui ne sont pas intitulés chanson, ode ou ballade, sont néanmoins écrits dans des mètres culturellement liés à la chanson. Il en est ainsi du poème « Les femmes sont sur la terre... »⁹ des *Contemplations*, en heptasyllabes comme un bon nombre des poèmes des *Chansons des rues et des bois* :

Les femmes sont sur la terre
 Pour tout idéaliser ;

8. Rémy Belleau, *Les Amours et Nouveaux Echanges des Pierres Precieuses, suivis d'autres poésies du même auteur*, Paris, Sansot, 1909, p. 246.

9. *Les Contemplations*, II, 11, vol. « Poésie II », p. 308.

L'univers est un mystère
Que commente leur baiser.

Ballades, odes, chansons, poèmes : comment distinguer ces différentes pièces et doit-on les distinguer ? La réponse est peut-être à trouver dans la conception que Hugo se fait de la chanson dès ses débuts poétiques. Nous partirons donc de son premier recueil *Odes et Ballades*. Pourquoi lui a-t-il donné ce titre ? Quel rapport entretiennent avec le genre de l'ode et de la ballade certaines des épigraphes ajoutées à ses poèmes ? L'ode et la ballade selon Hugo sont-elles conformes aux définitions de ces genres poétiques ? Et si elles ne sont pas pour Hugo des genres et des formes codifiées, comment les considère-t-il et quel usage en fait-il ?

Odes et Ballades : une poésie sous influence

Nous parlerons tout d'abord de l'influence de la poésie du Moyen Âge et de la Renaissance. Pourquoi présenter ces deux périodes liées ? C'est à cause précisément de ce premier recueil poétique, *Odes et Ballades*, et de ce que Hugo en dit dans une de ses préfaces, celle de 1826.

Il y précise en effet qu'il « a cru devoir séparer les genres de ces compositions par une division marquée ». Mais prévenant les critiques il ajoute : « Beaucoup de personnes, dont l'opinion est grave, ont dit que ses *Odes* [il parle de « l'auteur d[u] recueil »] n'étaient pas des odes ; soit. Beaucoup d'autres diront sans doute, avec non moins de raison, que ses *Ballades* ne sont pas des ballades ; passe encore. Qu'on leur donne tel autre titre qu'on voudra ; l'auteur y souscrit d'avance.¹⁰ » C'est en fait du point de vue de l'inspiration qu'il les distingue, disant « qu'il a mis plus de son âme dans les *Odes*¹¹, plus de son imagination dans les *Ballades* ». L'ode doit-elle alors être considérée comme plus lyrique que la ballade ? La *Préface* de 1826 semble s'opposer à cette distinction puisque Hugo continue en disant : « On entend tous les jours, à propos de productions littéraires, parler de la *dignité* de tel genre, des *convenances* de tel autre, des *limites* de celui-ci, des *latitudes* de celui-là ; la *tragédie* interdit ce que le *roman*

10. Préface de 1826 des *Odes et Ballades*, *Œuvres complètes*, vol. « Poésie I », p. 63.

11. L'édition de 1828 des *Odes* comportait en épigraphe la citation suivante de Hafiz : « Ecoutez : je vais vous dire des choses du cœur. »

permet ; la *chanson* tolère ce que l'*ode* défend, etc. L'auteur de ce livre a le malheur de ne rien comprendre à tout cela ; il y cherche des choses et n'y voit que des mots ; il lui semble que ce qui est réellement beau et vrai est beau et vrai partout [...].¹² »

Hugo met en épigraphe à deux odes deux chansons du XVI^e siècle, une chanson de Belleau, *Avril*, pour *Pluie d'été*, comme nous l'avons vu ci-dessus, une chanson de Ronsard, tirée des *Amours de Marie*, « Quand ce beau printemps ie voy... », pour *Le Portrait d'une Enfant*¹³ :

Quand ie voy tant de couleurs
Et de fleurs
Qui esmaillent un riuage ;
Ie pense voir le beau teint
Qui est peint
Si vermeil en son visage.

Quand ie sens parmi les prez
Diaprez,
Les fleurs dont la terre est pleine,
Lors ie fais croire à mes sens
Que ie sens
La douceur de son haleine.

Il invite donc ainsi à rapprocher l'ode de la chanson... et de la ballade, puisque l'Ode douzième du quatrième livre¹⁴ a pour épigraphe une « Ancienne ballade », probablement de l'invention de Hugo :

Servants d'amour, regardez doucement
Aux échafauds anges de paradis ;
Lors jouterez fort et joyeusement,
Et vous serez honorés et chéris.

et que les deux vers de Du Bellay qui figurent en épigraphe de la partie consacrée aux *Ballades*, sont extraits... de l'*Ode du premier jour de l'an au seigneur Bertran Bergier*, ode qui a une tonalité légère et célèbre « le vin, l'amour¹⁵ », comme le fait également la chanson

12. *Ibid.*, p. 63-64.

13. *Odes et Ballades, Ballades*, V, 22, vol. « Poésie I », p. 301.

14. *Le Chant du tournoi*, *ibid.* p. 234.

15. Du Bellay, *Œuvres poétiques, recueils lyriques*, Paris, Droz, 1912, t. 3, p. 28.

du XVI^e siècle, telle qu'elle est définie par Thomas Sébillet dans son *Art poétique françois* de 1548, qui rapproche la thématique de l'ode et de la chanson : « Aussi en est la matière toute une. Car le plus commun sujet de toutes deux sont, Vénus, ses enfants, et ses Charites ; Bacchus, ses flacons, et ses saveurs.¹⁶ »

Renouvelons aussi
Toute vieille pensée.

Ces rapprochements entre des genres poétiques à l'origine différents peuvent s'expliquer par la perception qu'a Hugo de la littérature du Moyen Âge et du XVI^e siècle, et par l'attitude générale de la génération des romantiques vis-à-vis de ces littératures.

La poésie médiévale selon Hugo : des chansons sur un « vieil air »

La période troublée de la fin du XVIII^e siècle a entraîné un retour à une littérature nationale : les écrivains se tournent vers le passé de la France. Il y a alors un engouement pour un Moyen Âge de fantaisie et l'on cultive le « genre troubadour ». Le troubadour apparaît comme un grand seigneur poète – et Fernand Baldensperger¹⁷ voit là l'origine de l'engouement pour la littérature de beaucoup de jeunes aristocrates de 1815. Parallèlement, les cercles raffinés trouvent du charme aux « amours du bon vieux temps¹⁸ », célébrées dans les romances qui reviennent à la mode, comme en témoignent toute une série de pastiches : ainsi un *Recueil de romances historiques, tendres et burlesques, tant anciennes que modernes, avec les airs notés*, datant de 1773 ou *Les Nouveaux Troubadours*, recueil lyrique de 1787. Chateaubriand quant à lui introduit des pastiches de romances médiévales dans *Le Dernier des Abencérages*¹⁹ et Nodier estime que la romance qui, selon lui, a pris naissance sur la terre des troubadours,

16. Thomas Sébillet, *L'Art poétique françois*, Société des Textes français modernes, Paris, Edouard Cornély et Cie éditeurs, 1910, p. 150.

17. Fernand Baldensperger, *Études d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1907, ch. « Le genre troubadour ».

18. Titre d'une nouvelle édition d'*Aucassin et Nicolette* faite par Lacurne de Sainte-Palaye, cité par Fernand Baldensperger, *ibid.*, p. 123.

19. Dans Chateaubriand, *Œuvres romanesques et voyages*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1969, t. 2, p. 1392 sqq.

sera le genre littéraire le plus capable d'exprimer les aspirations nouvelles de ceux qui deviendront les « romantiques ».

Hugo, admirateur de ces deux auteurs, dit dans sa préface des *Odes et Ballades* de 1826 avoir « essayé de donner quelque idée de ce que pouvaient être les poèmes des premiers troubadours du moyen-âge, de ces rapsodes chrétiens qui n'avaient au monde que leur épée et leur guitare, et s'en allaient de château en château, payant l'hospitalité avec des chants²⁰ ». Or le seul élément de poésie médiévale présent dans les ballades hugoliennes est en fait emprunté à la poésie des grands rhétoriciens, que l'on situe dans le temps entre 1470 et 1520²¹ : il s'agit de la rime couronnée, pratiquée par Molinet mais aussi par Clément Marot, que Hugo utilise, nous l'avons vu dans la Ballade onzième *La Chasse du Burgrave* en la décomposant sur deux vers, dans une association vers long-vers court qu'il affectionne²².

En fait, chez Chateaubriand, Nodier, Hugo – et chez bien d'autres ! – il y a une assimilation erronée – mais qui sera durable – entre littérature médiévale et vieilles chansons populaires²³ : la tonalité de la ballade de Gramadoch et le prénom de Rose qui y figurent le montrent bien.

Le cas des chansons dans *Notre-Dame de Paris* en est une autre bonne illustration. Certes l'action du roman se déroule à la fin du XV^e siècle : le temps des premiers troubadours est donc révolu, mais c'est la grande période des poèmes à forme fixe comme le rondeau et la ballade. Or on ne trouve nulle trace de ces formes dans le roman. N'y figurent que des chansons, et il est symptomatique de voir comment sont présentées la plupart d'entre elles – dont on sait

20. Préface de 1826 des *Odes et Ballades*, *op. cit.*, p. 63.

21. Voir Paul Zumthor, *Anthologie des grands rhétoriciens*, Paris, 10/18, 1978.

22. Dans *Cromwell* (III, 1, vol. « Théâtre I », p. 145), Hugo fait « chanter une ballade » à Gramadoch, qui a la même structure rimique :

Pourquoi fais-tu tant de vacarme,
Carne ?
Rose t'aurait-elle trahi ?
Hi !

Et lorsque Giraff chante (V, 8), sa chanson est pareillement structurée :

C'est surtout quand la dame abbesse
Baisse
Les yeux, que son regard charmant
Ment.

23. Comme l'a montré Michel Zink (*Le Moyen Âge et ses chansons ou Un passé en trompe-l'œil*, Paris, Editions de Fallois, 1996), parce qu'elle est passée de mode, une poésie savante séduit par son archaïsme que l'on interprète alors comme un trait de style naïf et populaire.

qu'elles ont sans doute été inventées par Hugo à l'exception de deux chansons d'Esmeralda tirées du *Romancero*²⁴ traduit et publié par Abel Hugo. Une chanson d'Esmeralda :

Mon père est oiseau,
Ma mère est oiselle.
Je passe l'eau sans nacelle,
Je passe l'eau sans bateau.
Ma mère est oiselle,
Mon père est oiseau.²⁵

est dite chantée « sur un vieil air » ; les deux écoliers Jehan du Moulin et Robin Poussepain chantent « le vieux refrain populaire »

Une hart
Pour le pendard,
Un fagot
Pour le magot.²⁶

Jehan et Phoebus chantent « le vieux refrain »

Les enfants des Petits-Carreaux
Se font pendre comme des veaux.²⁷

Et le même Jehan, avant d'être tué par Quasimodo, chante « la chanson alors populaire »

Elle est bien habillée
La fille de Cambrai.
Marafin l'a pillée.²⁸

Pour Hugo, les chansons médiévales se caractérisent donc par leur style ancien – comme l'« ancienne ballade » citée plus haut – et leur aspect « populaire », et il est évident que le terme a ses deux acceptions de « qui plaît au peuple » et de « qui a ses origines dans le peuple ». Celles qu'il crée pour *Notre-Dame de Paris* ont un système rimique souvent simple (les rimes plates prédominent), des vers

24. *Notre-Dame de Paris*, II, 3 et 7, vol. « Roman I », p. 540 et 566.

25. *Notre-Dame de Paris*, II, 7, *ibid.*

26. *Ibid.*, VI, 4, p. 658.

27. *Ibid.*, VII, 6, p. 698.

28. *Ibid.*, X, 4, p. 802.

courts, et il signale souvent la présence d'un refrain. Les chansons, très présentes dans *Les Misérables* puisqu'il y en a dix-huit, ont pour l'essentiel les mêmes caractéristiques : chez Hugo, au XV^e siècle et en 1830, on chante de la même façon.

En revanche, dans un grand nombre de chansons de l'œuvre poétique de Hugo, les patrons métriques et rimiques sont complexes. Ils ne semblent pas avoir été engendrés par sa découverte de la poésie médiévale, qui passe largement par le filtre de la fantaisie troubadour et s'intéresse davantage aux thèmes de la poésie médiévale qu'à ses formes. Quant aux « romances » espagnols qu'il lit dans le texte original et qui marqueront profondément son œuvre – que l'on pense par exemple à la part de l'épique espagnol à l'intérieur de *La Légende des siècles* –, ce ne sont pas des structures métriquement et rimiquement complexes, puisque ces poèmes sont essentiellement octosyllabiques, organisés en séries de vers assonancés, avec par endroits des structures en ce que l'on pourrait nommer des assonances croisées. Le seul élément métrique peut-être hérité de la poésie médiévale serait le quintil isométrique de forme *abaab* dont Philippe Martinon dit qu'il « n'est pas absolument inconnu du Moyen Âge²⁹ » et que Hugo emploie dans la dernière pièce des *Odes, Rêves*³⁰, où il est question de « manoir », de « Bretagne antique », de « donjon gothique », de « tour » et d'« écusson » :

Ami, loin de la ville,
Loin des palais de roi,
Loin de la cour servile,
Loin de la foule vile,
Trouvez-moi, trouvez-moi [...]

ainsi que dans plusieurs pièces des *Ballades*³¹. Mais d'une part il utilise également d'autres schémas de quintils inconnus de la période médiévale, et d'autre part la forme quintil avec différentes structures métriques et rimiques est surtout présente dans la poésie du XVI^e siècle, chez Marot, Du Bellay, Ronsard et Jean de La Taille (précisément dans une chanson, citée par Sainte-Beuve³²) ; enfin ce type de strophe a été surtout mis à la mode par Lamartine.

29. Philippe Martinon, *Les strophes*, Paris, Champion, 1912, p. 184.

30. *Odes et Ballades*, *Odes*, V, 25, vol. « Poésie I », p. 308.

31. *Ballades* I, III, V, VI.

32. Sainte-Beuve, *Tableau de la poésie française au XVI^e siècle*, Paris, Alphonse Lemerre, 1876, p. 169.

Ce n'est donc pas du grand chant courtois que s'est inspirée la chanson hugolienne mais bien plutôt des romances et pastourelles reprises en pastiches dès la fin du XVIII^e siècle avant d'être recensées par Gaston Paris en 1875³³. Mais une autre poésie aux allures paradoxalement populaires et à la versification savante inspire également Hugo : celle du XVI^e siècle.

La poésie du XVI^e siècle selon Hugo : encore des « vieilles chansons »

Qu'en est-il du rapport de Hugo à la littérature du XVI^e siècle ? On peut penser que Hugo l'a découverte en partie grâce à Nodier qui s'est passionné très jeune pour cette littérature. Ce dernier avait rendu hommage à Rabelais et avait salué Marot, dans le *Journal des Débats* du 7 mars 1818, pour sa « touchante expression des passions et la clarté de sa langue ». Hugo a ensuite parfait sa connaissance de la littérature de la Renaissance avec la publication en juin 1828 du *Tableau historique et critique de la Poésie française et du Théâtre français au XVI^e siècle* par Sainte-Beuve, qui eut pour origine le sujet du prix d'éloquence donné par l'Académie française en 1826, ce qui montre que ce siècle sortait alors de l'oubli. Sainte-Beuve publiait en même temps des *Œuvres choisies* de Ronsard. On peut penser que l'ajout en 1828 de l'épigraphe générale des *Ballades*³⁴ et de celle de la Ballade quatrième³⁵ – ballade en hommage au *Trilby* de Charles Nodier –, tirée de la pièce initiale des *Jeux rustiques* de Du Bellay, *D'un vanneur de blé au vent*, rebaptisés *Vieille chanson* :

A vous, ombre légère,
 Qui d'aile passagère
 Par le monde volez,
 Et d'un sifflant murmure
 L'ombrageuse verdure
 Doucement esbranlez ;

J'offre ces violettes,
 Ces lys et ces fleurettes,

33. Gaston Paris, *Chansons du XV^e siècle*, Paris Société des Anciens Textes français, 1885.

34. « Renouvelons... », voir ci-dessus.

35. *Odes et Ballades*, IV, vol. « Poésie I », p. 324.

Et ces roses ici,
 Ces vermeillettes roses,
 Tout fraîchement escloses
 Et ces œillets aussi !

de celle de l'Ode vingt-deuxième du livre V tirée d'une chanson de Ronsard³⁶ et de celle de l'Ode vingt-quatrième du même livre tirée d'une chanson de Rémi Belleau³⁷, correspondent à la lecture de l'ouvrage de Sainte-Beuve et du recueil des *Œuvres choisies* de Ronsard³⁸. Dans ce dernier recueil figure en effet la chanson des *Amours de Marie* citée dans l'épigraphe de l'ode V, 22 ; dans le commentaire de cette chanson, Sainte-Beuve fait allusion au poème de Belleau (*Avril*), cité dans l'épigraphe de l'ode V, 24 et, à la suite de celui-ci, consigne son propre poème *À la Rime* « comme un hommage offert au grand inventeur lyrique du XVI^e siècle »... poème dont deux strophes sont citées en épigraphe de l'ode 23 du livre V³⁹ :

Sur ma lyre, l'autre fois,
 Dans un bois,
 Ma main préludait à peine,
 Une colombe descend
 En passant,
 Blanche sur le luth d'ébène.

Mais au lieu d'accords touchants
 De doux chants,
 La colombe gémissante
 Me demande par pitié
 Sa moitié,
 Sa moitié loin d'elle absente

Quelle idée Hugo se fait-il de la poésie du XVI^e siècle ? Rappelons les différentes citations contenues dans les *Odes et Ballades* : celles de Du Bellay, la première tirée de l'*Ode du premier jour de l'an au seigneur Bertran Bergier, (Vers Lyriques)*, la seconde, tirée de la pièce initiale des *Jeux rustiques, D'un vanneur de blé au vent*, celle de Ronsard, tirée d'une Chanson des *Amours de Marie*, « Quand ce beau printemps ie voy... » et celle tirée d'un sonnet du même recueil :

36. « Quand ie voy... », voir ci-dessus.

37. *Avril*, voir ci-dessus.

38. Sainte-Beuve, *Œuvres choisies de P. de Ronsard*, Paris, Garnier, 1879, p. 47 sq.

39. *Odes et Ballades*, *Odes*, V, 23, « Poésie I », p. 303.

Pource aimez-moy cependant qu'estes belle.⁴⁰

Celle de Baïf, tirée de *L'Amour vengeur* :

Dames, oyez un conte lamentable.⁴¹

Celle de Belleau, tirée d'une de ses *Chansons*, *Avril*, celle de Desportes, tirée d'un de ses sonnets :

Douce est la mort qui vient en bien aimant.⁴²

Certes, la première raison du choix de ces épigraphes est le rapport qu'entretiennent ces citations avec le poème qu'elles illustrent mais ce n'est sans doute pas un hasard si deux d'entre elles sont tirées de chansons, deux des *Amours de Marie* – recueil dans lequel on a salué chez Ronsard le retour à une plus grande simplicité –, et si l'on peut noter une veine marotique dans la deuxième pièce de Du Bellay et dans *Avril*, avec l'emploi d'un lexique archaïque, notamment dans l'usage des diminutifs, et d'une syntaxe simple⁴³. C'est sans doute à cause de ces caractéristiques que Hugo a cavalièrement rebaptisé la deuxième pièce citée de Du Bellay *Vieille chanson*⁴⁴.

Au contraire, le schéma métrique et rimique est recherché : les strophes citées dans leur entier sont des sizains, hétérométriques pour deux d'entre eux, où les vers courts permettent des échos sonores rapprochés. Le vers est court : heptasyllabe chez Belleau, hexasyllabe dans les poèmes de Du Bellay, vers de trois syllabes dans les poèmes hétérométriques de Ronsard et Belleau. Hugo semble avoir donc

40. Épigraphe de la Ballade neuvième *Ecoute-moi, Madeleine !* (*ibid.*, p. 341).

41. *Les Deux Archers*, *ibid.*, p. 338.

42. Épigraphe de la Ballade sixième, *La Fiancée du timbalier* (*ibid.*, p. 331).

43. Le premier poème de Du Bellay a une tonalité familière, comme on peut le constater dans la première strophe :

Voicy le Pere au double front,
Le bon Janus, qui renouvelle
Le cours de l'an, qui en un rond
Ameine la saison nouvelle.
Renouvelons aussi
Toute vieille pensée,
Et tuons le soucy
De fortune insensée.

44. Il a tout aussi cavalièrement modifié le premier vers dont l'original est : « A vous, troupe légère... ».

retenu de la poésie du XVI^e siècle ses liens avec la chanson, ses jeux métriques et rimiques, son inspiration bucolique et galante qui, dans les œuvres qu'il en retient, s'exprime de manière simple.

Des « odes » et « ballades » aux « chansons »

À la lumière des différentes préfaces et des épigraphes, quelles tendances peut-on remarquer dès son premier recueil dans le rapport qu'entretient sa poésie avec la poésie chantée et la chanson ?

Il est indéniable que les *Odes* ont une tonalité souvent solennelle, « austère » comme le dit Hugo dans sa préface de 1823 : ce n'est pas le type de tonalité que Hugo retiendra pour ses œuvres postérieures intitulées chansons ou qui présenteront des caractéristiques propres à la chanson, comme le refrain. Par la suite d'ailleurs, le titre d'ode ne sera plus donné par Hugo à ses poèmes. On ne trouve pas de refrains dans ces *Odes*, mais quelques occurrences de strophe répétée en début et en fin de poème, en antépiphore, notamment dans des poèmes intitulés précisément « Chant⁴⁵ », ainsi que dans *La Liberté, Premier soupir, Action de grâces*. Cette structure ne réapparaîtra quasiment pas dans les poèmes postérieurs⁴⁶. La strophe est longue – le dizain figurant dans une majorité de poèmes – et les poèmes également, une majorité d'entre eux comportant plus de cent vers et jusqu'à plus de cent soixante-dix⁴⁷ : seuls *Le Matin* comporte trois strophes et *La Demoiselle*, deux. Mais l'ajout en 1828 des épigraphes au début des dernières pièces, les dimensions dans l'ensemble plus limitées des pièces du livre V, la tonalité bucolique et mignarde de *Pluie d'été*, ainsi que l'hexasyllabe dans lequel est composée la dernière pièce *Rêves*, alors que le mètre court est très rare sur l'ensemble du recueil – puisqu'on ne répertorie que *Le Repas libre* comportant des hexasyllabes en rime couée et que *Le Chant du tournoi* – avec son épigraphe le reliant à l'*Ancienne ballade*, en heptasyllabes à l'exception de la strophe antépiphorique – semblent indiquer que Hugo est déjà en train de modifier sa conception des poèmes qu'il met en relation avec le genre chanté.

45. *Le Chant de l'arène, Le Chant du cirque, Le Chant du tournoi*.

46. On retrouve encore l'antépiphore strophique dans la Ballade première *Une fée*, la Ballade dixième *À un passant* et une antépiphore d'un vers dans *Clair de lune* des *Orientales* (« La lune était sereine et jouait sur les flots »).

47. I, livre III, « A M. Alphonse de L. », IV, livre III, *Le sacre de Charles X*.

Dans les *Ballades*, les choses changent et Hugo pratique l'heptasyllabe⁴⁸, le vers de cinq syllabes⁴⁹, les strophes hétérométriques comportant un vers court⁵⁰, le vers de trois syllabes sur tout un poème⁵¹. Le refrain commence à apparaître⁵², ou la reprise d'un vers ou d'une partie de vers, de strophe en strophe⁵³. La présence de ces vers courts, de ces refrains et répétitions de vers entraîne des jeux rimiques et des échos sonores rapprochés : ainsi dans *Écoute-moi, Madeleine !*, la rime *aa* se trouve dans toutes les strophes :

Ecoute-moi, Madeleine !
L'hiver a quitté la plaine
Qu'hier il glaçait encor.
Viens dans ces bois d'où ma suite
Se retire, au loin conduite
Par les sons errants du cor !

Viens ! on dirait, Madeleine,
Que le printemps, dont l'haleine
Donne aux roses leurs couleurs
A cette nuit, pour te plaire,
Secoué sur la bruyère
Sa robe pleine de fleurs !

et dans *La Légende de la Nonne*⁵⁴, ce sont les rimes *cdcd*. L'association du vers court et du vers long dans une même rime semblait intéressante à Hugo dans la création de chansons puisque, outre le cas de la rime couronnée sur deux vers présente dans la ballade onzième, il reprendra la structure d'*Avril* de Belleau – qui est aussi celle des poèmes de Ronsard et de Sainte-Beuve en épigraphe

48. Dans la ballade neuvième *Ecoute-moi, Madeleine*.

49. Dans les « couplets » de la ballade quatorzième *La Ronde du sabbat*.

50. Les quatrains de la ballade onzième *La Chasse du Burgrave* comportent des vers d'une syllabe.

51. Dans la ballade douzième *Le Pas d'armes du roi Jean*.

52. Dans la ballade treizième *La Légende de la nonne* et, de manière complexe, dans la ballade quatorzième *La Ronde du sabbat* qui combine poésie suivie et poésie strophique avec refrain.

53. Dans la ballade neuvième *Écoute-moi, Madeleine*, soit l'apostrophe *Madeleine*, soit le vers « Si j'étais, ô Madeleine » sont présents en tête de toutes les strophes.

54. *Odes et Ballades, Ballades*, 13, vol. « Poésie I », p. 359.

aux Odes vingt-deuxième et vingt-troisième⁵⁵ du cinquième livre – pour d’autres poèmes, comme *Sara la baigneuse*⁵⁶ des *Orientales* :

Sara, belle d’indolence,
Se balance
Dans un hamac, au-dessus
Du bassin d’une fontaine
Toute pleine
D’eau puisée à l’Ilyssus ;

... mais ce poème n’est pas présenté comme étant une chanson. Dans la suite de l’œuvre de Hugo, on rencontre ainsi des œuvres qui, sans que le titre indique une parenté avec la chanson – au contraire de pièces intitulées « Guitare », « Ronde », « Marche », « Chant », « Hymne » – ont des traits formels de la chanson. Ainsi, dans le poème *Dans l’alcôve sombre*⁵⁷ :

Dans l’alcôve sombre,
Près d’un humble autel,
L’enfant dort à l’ombre
Du lit maternel.
Tandis qu’il repose,
Sa paupière rose,
Pour la terre close,
S’ouvre pour le ciel.

On peut penser que Hugo s’inspire de la berceuse par le choix du vers de cinq syllabes, associé aux échos sonores rapprochés que produit le système rimique *ababcccb* : « Au clair de la lune » est une chanson composée elle aussi de huitains de vers de cinq syllabes⁵⁸.

Quels traits déjà visibles dans son premier recueil retrouve-t-on dans les poèmes de la suite de son œuvre inspirés de la chanson ? Ce sont la présence d’un refrain et les jeux de répétition, l’emploi des vers courts et des vers impairs, la tonalité légère.

La chanson à refrain se fait plus fréquente, signe de ce que Hugo relie ses chansons poétiques à la chanson populaire, caractérisée par la présence du refrain en fin de couplet. De plus, à partir de l’exil,

55. Voir ci-dessus.

56. *Les Orientales*, 14, *ibid.*, p. 478.

57. *Les Feuilles d’automne*, 20, *ibid.*, p. 615.

58. On peut faire la même remarque à propos du poème 20, « L’aurore s’allume... », des *Chants du Crépuscule* (*ibid.*, p. 746).

Hugo utilise la chanson à des fins politiques, comme s'il souhaitait rivaliser avec Pierre Dupont⁵⁹ et Béranger⁶⁰ ; or le refrain est présent dans presque toutes leurs chansons, puisqu'elles aussi sont des chansons destinées au peuple.

Dans son œuvre poétique, Hugo décline les formes de refrain de façons si variées que l'on regrette l'absence d'une terminologie plus précise. Tantôt il est indépendant de la strophe, comme dans *La Légende de la Nonne*, tantôt il en constitue le ou les derniers vers :

Quels sont ces bruits sourds ?
Ecoutez vers l'onde
Cette voix profonde
Qui pleure toujours
Et qui toujours gronde,
Quoiqu'un son plus clair
Parfois l'interrompe... –
Le vent de la mer
Souffle dans sa trompe⁶¹.

Tantôt il a le même mètre que le reste du poème, comme dans *Choses du soir*, cité plus loin, tantôt il y a un décalage par l'utilisation d'un mètre plus long ou plus court :

En partant du golfe d'Otrante,
 Nous étions trente ;
Mais, en arrivant à Cadiz,
 Nous étions dix.

Tom Robin, matelot de Douvre,
Au Phare nous abandonna
Pour aller voir si l'on découvre

59. Pierre Dupont a composé la musique pour le poème des *Châtiments* intitulé *L'art et le peuple*, comme le signale Karlheinz Biermann dans son article « De Dupont à Hugo, de Hugo à Clément, *Les Chansons des rues et des bois* et les problèmes de la littérature populaire à l'époque du second empire » (dans *La Chanson française et son histoire*, Dietmar Rieger dir., Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988).

60. Hugo rend hommage à Béranger en faisant chanter à Éponine quelques vers de la chanson de Béranger, *Ma grand-mère* :

Mon bras si dodu,
Ma jambe bien faite,
Et le temps perdu. (*Les Misérables*, IV, 8, 4, vol. « Roman II », p. 805).

61. *Une nuit qu'on entendait la mer sans la voir*, *Les Voix intérieures*, 24, *ibid*, p. 882.

Satan, que l'archange enchaîna,
 Quand un bâillement noir entr'ouvre
 La gueule rouge de l'Etna.⁶²

Dans un autre jeu beaucoup plus savant que ce que l'on rencontre dans la chanson populaire, Hugo multiplie les variations à partir d'un même schéma syntaxique, comme il l'a fait dans le poème « Si tu voulais, Madeleine » :

S'il est un charmant gazon
 Que le ciel arrose,
 Où brille en toute saison
 Quelque fleur éclore,
 Où l'on cueille à pleine main
 Lys, chèvrefeuille et jasmin
 J'en veux faire le chemin
 Où ton pied se pose !

S'il est un sein bien aimant
 Dont l'honneur dispose,
 Dont le ferme dévouement
 N'ait rien de morose,
 Si toujours de noble sein
 Bat pour un digne dessein,
 J'en veux faire le coussin
 Où ton front se pose !⁶³

Quant au vers, la brièveté et l'impair vont souvent ensemble. L'heptasyllabe est fréquent dans le recueil des *Chansons des rues et des bois* ; le vers de cinq syllabes, comme nous l'avons vu plus haut, rapproche un certain nombre de poèmes du genre de la chanson et on rencontre également dans un poème de *L'Art d'être grand-père*, *Choses du soir*⁶⁴, des décasyllabes césurés 5/5 qui produisent le même effet :

Le brouillard est froid, la bruyère est grise ;

62. *La Chanson des aventuriers de la mer, La Légende des Siècles – Première série, 11*, vol. « Poésie II », p. 767.

63. *Nouvelle chanson sur un vieil air, Les Chants du crépuscule, 22*, vol. « Poésie I », p. 752.

64. *L'Art d'être grand-père, III, 2*, vol. « Poésie III », p. 735.

Les troupeaux de bœufs vont aux abreuvoirs ;
La lune, sortant des nuages noirs,
Semble une clarté qui vient par surprise.

Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,
Maître Yvon soufflait dans son biniou.

L'alternance de vers longs et de vers courts se retrouve mais, contrairement à ce qui se passe dans le poème de Belleau et dans ses premiers poèmes, Hugo par la suite fait le plus souvent rimer les vers courts dans un agencement coué :

Sa grandeur éblouit l'histoire.
Quinze ans, il fut
Le dieu que traînait la victoire
Sur un affût ;
L'Europe sous sa loi guerrière
Se débattit. –
Toi, son singe, marche derrière,
Petit, petit.⁶⁵

Enfin, la tonalité bucolique et/ou galante, déjà perceptible dans les dernières pièces des *Odes* et dans certaines des *Ballades*, se retrouve dans bien des chansons de Hugo. Il ajoute une manière aimablement irrévérencieuse de traiter les grands sujets, que ce soit la mythologie, la nature ou la religion, en les rapprochant des réalités contemporaines et en usant d'une tonalité familière. Cette manière n'est pas chez Hugo limitée à la chanson – qu'on se rappelle « Le massacre de Saint-Barthélemy » dans *Quatrevingt-Treize* ou le début du *Satyre* dans *La Légende des siècles* – mais on peut dire que c'est cette tonalité spécifique, associée au vers court, qui permet de caractériser le recueil *Les Chansons des rues et des bois* dans lequel ne figure aucun refrain et dont on peut donner les exemples suivants :

Je lisais Platon. – J'ouvris
La porte de ma retraite,
Et j'aperçus Lycoris,
C'est-à-dire Turlurette.
[...]
Elle avait l'accent qui plaît,

65. *Les sauveurs se sauveront*, *Châtiments*, VII, 6, vol. « Poésie II », p. 180.

Un foulard pour cachemire,
 Dans sa main son pot au lait,
 Des flammes dans son sourire.

Et je lui dis (le Phédon
 Donne tant de hardiesse !) :
 – Mademoiselle, pardon,
 Ne seriez-vous pas déesse ?⁶⁶

[...]
 Avril dans les ronces se vautre.
 Le faux art que l'ennui couva
 Lâche le critique Le Nôtre
 Sur le poète Jéhovah.

[...]
 Dieu, parmi les mondes en fuite,
 Sourit, dans les gouffres du jour,
 Quand une fleur toute petite
 Lui conte son premier amour.⁶⁷

Hugo cultive certes ici à la fois la simplicité marotique et celle de la chanson populaire mais peut-être son œuvre du moment se rencontre-t-elle avec un autre type de chansons, populaires elles aussi à cette période, celle des opérettes d'Offenbach – *Orphée aux Enfers* date de 1858, *La Belle Hélène* de 1864 – qui évoquent la mythologie sur le mode plaisant et burlesque, en donnant aux héros antiques des caractéristiques bourgeoises contemporaines :

Au cabaret du Labyrinthe,
 Cette nuit, j'ai soupé, mon vieux,
 Avec ces dames de Corinthe,
 Tout ce que la Grèce a de mieux.
 C'est Parthénis et Léoena
 Qui m'on dit vouloir te connaître. (...)
 C'est avec ces dames qu'Oreste
 Fait danser l'argent à papa.
 Papa s'en fiche bien au reste
 Car c'est la Grèce qui paiera...⁶⁸

66. *Interruption à une lecture de Platon, Les Chansons des rues et des bois*, I, 1, 5, *ibid.*, p. 852.

67. *Égalité, Ibid.*, II, 3, 7, *ibid.*, p. 1011.

68. *La Belle Hélène*, air d'Oreste, Acte I.

Dès ses premières pièces – et on peut le constater également dans ses œuvres de jeunesse – Hugo accorde une place importante aux chansons. Dans un premier temps, il leur donne la caution des grands genres du passé que sont l'ode et la ballade. Mais Hugo brouille les repères, on l'a vu par l'étude des épigraphes et du style d'un certain nombre de ces pièces. Chez les troubadours tels qu'il peut en avoir connaissance, chez les poètes du XVI^e siècle, chez ses contemporains, Hugo emprunte uniquement ce qui pour lui fait « vieille chanson populaire » : c'est-à-dire des échos sonores rapprochés, des vers courts, un style archaïque et naïf. Et il intègre ces caractéristiques même à des poèmes qui ne sont pas explicitement désignés comme des chansons, comme si de parler d'enfant qui dort ou d'amour⁶⁹ faisait naître quelque chose de naïvement chantant dans sa poésie.

La chanson populaire devient hugolienne par le mélange de familiarité et de lyrisme, de style simple et de métrique complexe. Comme Hugo le dit dans l'épigraphe des *Ballades*, il est « doux de conter des histoires, Des histoires du temps passé⁷⁰ », comme le faisaient les vieilles chansons, mais il s'agit de « Renouvel[er] aussi Toute vieille pensée ». De la même façon que Ronsard en son temps, Hugo affirme : « Admirons les grands maîtres, ne les imitons pas.⁷¹ » C'est de cette manière que l'on peut définir le rapport que la chanson hugolienne entretient avec les chansons passées et contemporaines.

69. Voir « Dans l'alcôve sombre » et « Les femmes sont sur la terre », cités plus haut.

70. Cette citation, inspirée de deux vers du poème de Vigny *La Neige* (« Qu'il est doux, qu'il est doux d'écouter... ») qui constituait la première épigraphe, a été de manière significative remplacée par le texte de Du Bellay cité dans la suite de la phrase.

71. Préface de 1826 des *Odes et Ballades*, éd. cit, p. 66.