

Luciano Pellegrini, « Lumières et gratuité. Le thème de la retraite dans les *Odes et Ballades* de Hugo », dans *Revue italienne d'études françaises*, n. 3, 2013, p. 222-242, <<http://www.rief.it>>

## LUMIÈRES ET GRATUITÉ. LE THÈME DE LA RETRAITE DANS LES *ODES ET BALLADES* DE HUGO.

LUCIANO PELLEGRINI

1. « Toutes les passions s'éteignent avec l'âge » : il ne s'agit pas là du vers bien connu de *Tristesse d'Olympio* (« Toutes les passions s'éloignent avec l'âge »), mais d'un vers tiré de l'un des nombreux poèmes de Voltaire.<sup>1</sup> Il n'existe pas à ma connaissance d'étude d'ensemble approfondie sur la poésie de Hugo et de Voltaire. Pourtant, les cahiers de jeunesse du « royaliste voltairien », comme Hugo se définissait lui-même, témoignent de l'influence de Voltaire, sans doute davantage que de celle d'Ossian. Une étude de ce type démontrerait sans doute que le premier connaissait sur le bout des doigts les poèmes du second, et aurait pour mérite de souligner des continuités formelles inattendues entre le siècle sans poésie et celui de la renaissance lyrique. Mais ce n'est pas l'objet du présent article. J'ai choisi ici d'éviter tout autant l'étude de l'influence des grandes personnalités des Lumières sur Hugo – qu'il s'agisse de Voltaire, Rousseau ou Diderot – que la comparaison entre le nouveau langage lyrique inventé par Hugo et celui d'un ou plusieurs poètes du demi-siècle précédent. Pour ce qui est de l'histoire des sensibilités, nombre d'études ont déjà identifié les origines lointaines, en plein siècle des Lumières, de la sensibilité (pré)romantique, comme on se plaît à la nommer. Dans ce cadre, je serai amené à évoquer des longues durées cachées derrière les ruptures consacrées, mais je le ferai en adoptant un point de vue à mi-chemin entre l'histoire de la pensée et l'analyse d'enjeux plus spécifiquement littéraires. Pour cette raison, l'étude portera sur une période très resserrée de l'œuvre du poète et sur un complexe thématique circonscrit.

2. En août 1828, sort des presses de Bossange et Gosselin la dernière édition des *Odes et Ballades*. Hugo y rassemble en les réorganisant ses trois premiers recueils : les *Odes et poésies diverses* de 1822 et leur seconde édition de 1823, les *Nouvelles Odes* de 1824, et les premières *Odes et Ballades* de 1826 ; à cela viennent s'ajouter onze autres poésies nouvelles. En tout, les *Odes et Ballades* réunissent dix années de production poétique, de 1818 à 1828, année à laquelle remontent, à quelques exceptions près, tous les poèmes qui composeront *Les Orientales*. Aujourd'hui encore, on peut trouver la thèse schématique selon laquelle le recueil réunirait des odes académiques de style néoclassique – témoins de la période légitimiste et conservatrice de Hugo – et un groupe bien plus original de ballades, à la virtuosité provocatrice et toute romantique, qui aurait entraîné un poète de plus en plus progressiste vers des recueils de plus en plus accomplis. Pourtant en 1953 déjà, Bernard Guyon, dans la seule monographie consacrée à cette décennie poétique, démontrait à quel point ces années avaient été décisives, puisque c'est à cette époque que Hugo jette les bases de toute sa production poétique à venir. Je me concentrerai ici sur trois années – de 1823 à 1825 –, et un seul thème, celui de la retraite, qui, outre qu'il comporte des motifs typiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous en dira beaucoup sur l'esprit d'expérimentation de ces années-là.

Il est surprenant de constater la quasi-absence, dans les *Odes et Ballades*, de cette nature propice à une rêverie expansive, de lointaine ascendance rousseauiste, et qui, spiritualisée par Chateaubriand, fut décisive pour le grand succès des *Méditations poétiques*. Or cette étrange absence n'est pas à attribuer à la prédominance massive d'odes politiques, qui n'est vraie que pour le recueil de 1822. Du reste, même dans ce premier recueil, certes plus politique que les autres, on trouve déjà des odes plus légères, comme l'indiquent les *poésies diverses* du titre. Prenons par

<sup>1</sup> Voltaire, *Contes, satires, épîtres, poésies diverses, odes, stances, poésies mêlées, traductions et imitations*, Paris, Didot, 1850, p. 442.

exemple, dans le premier recueil, l'ode *Au Vallon de Chérizy*, écrite en 1821, soit un an et demi après la publication des *Méditations*. La référence au Vallon de Lamartine transparait dès le titre, et sera confirmée au fil du texte par de nombreuses réminiscences. Mais les différences aussi sont notables. Dans la sixième méditation, le moi « lassé de tout », affligé de la relativité et de la caducité des choses humaines, trouve refuge « seul » dans le vallon, où « l'ombre / [Le] couvre tout entier de silence et de paix ». Le poète encourage son âme à s'épancher dans l'harmonie immuable d'une nature qui l'« invite » et l'« aime », (« Quand tout change pour toi, la nature est la même ») ; et les « célestes concerts » de la création correspondent à la partie éternelle du moi, aux harmonies intérieures.<sup>2</sup> Si Lamartine laisse entendre que le vallon est un vallon spécifique, lié à son expérience personnelle, il n'en estompe pas moins les contours, nimbant de vague sa situation sentimentale. Il attribue sa mélancolie à la vanité de toutes choses et parle d'« amour » comme d'un sentiment universel, plutôt que d'un lien véritable avec une femme aimée. Or, c'est précisément ce vague qui permet la fusion du sujet, dans son essence la moins contingente, et de la nature. Chez Hugo, on retrouve l'insatisfaction mélancolique du sujet et sa fuite loin du tumulte des hommes, sous l'« ombre immobile » d'un « beau vallon » « où l'on souffre en paix », mais tout y est moins estompé et le vallon porte un nom dès le début. Le rapport du sujet avec les éléments de son refuge idyllique est bien plus spécifique, et ses élans sont freinés par des références concrètes à la situation affective, mais aussi sociale, du poète. Hugo émaille son texte de références autobiographiques concrètes, qui, si elles ne sont pas compréhensibles par tous, ont pour effet de renvoyer à une réalité individuelle et privée. La mélancolie du sujet, plus qu'à la désillusion et à la caducité des choses, est liée à son destin individuel : « son sort est l'abandon ». Sa « solitude dans la foule » est liée à la fois à un deuil (il est question d'une « ombre dans le passé » et de « jours orphelins »), et à une peine d'amour, comme en témoigne cette « vierge au front pur » qui ne répond pas à une demande en mariage. Les faits autobiographiques évoqués sont la mort de la mère, et l'obstacle opposé à son mariage avec Adèle Foucher. Victor, mu par une volonté puissante, entreprend à pied le long trajet de Paris à Chérizy, lieu de la *retraite* estivale de la famille d'Adèle, afin d'assurer les Foucher du sérieux de ses intentions. Et il y parvient, comme le suggère la fin de l'ode. À la différence du poème de Lamartine, on ne voit pas se profiler ici de fusion expansive et salvatrice entre l'âme individuelle et la nature divine. Et sans le *happy end*, qui voit la femme « approche[r] » et accueillir son bien-aimé, l'idylle n'aurait pas suffi à consoler le sujet. Dans la dernière strophe, le poète s'exclame : « Heureux qui peut, au sein du vallon solitaire, / Naître, vivre et mourir dans le champ paternel ».<sup>3</sup> La retraite ne désigne pas la nature harmonieuse dans son ensemble, mais l'appartenance à un « champ paternel », qui comporte de clairs sous-entendus de promotion sociale. La fuite hors du monde est une excursion inquiète, et le renoncement à l'ambition, loin d'être éternel, durera seulement le temps que Paris redevienne vivable.

Passons maintenant à une poésie de 1823, *À G...Y*. La lacune du titre ne devait certes pas suffire à cacher aux contemporains qu'il s'agissait de Gentilly, la banlieue champêtre de Paris, où nous savons que le poète passa quelques mois en 1822, toujours avec les Foucher, entre-temps devenus ses beaux-parents. Dans l'épigraphe, on peut lire le début du vers tiré d'une satire d'Horace, la sixième du second livre, *O rus !*, que Hugo, attribue, dans un lapsus, à Virgile, parvenant d'un seul coup à placer sa poésie sous le parrainage des deux principales autorités classiques de la poésie de la retraite : l'Horace de la villa sabine, et le Virgile bucolique. Des modèles illustres donc, mais aussi, un autre plus récent : Lamartine. Dans la strophe finale, la filiation transparait encore : le dernier vers de l'ode reprend quasi à la lettre celui qui clôt l'*Automne des Méditations*. Mais lisons les deux premiers vers de la strophe : « Vallon ! j'ai bien souvent laissé dans ta prairie / Comme une eau murmurante, errer ma rêverie » (OP I, p. 464). Le terme clé de « rêverie », absent de l'ode *Au vallon de Chérizy*, rappelle le « Je suis d'un pas rêveur le sentier solitaire » de Lamartine, pétri à son tour de *Rêveries d'un promeneur solitaire*. Mais dans l'ode

<sup>2</sup> A. de Lamartine, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 19-20.

<sup>3</sup> V. Hugo, *Œuvres poétiques*, I, *Avant l'exil 1802-1851*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 452-454. Par la suite, OP I.

hugolienne, nulle fuite de la société, nulle effusion méditative envers la nature. Son originalité consiste à envisager la retraite de Gentilly au sein d'une comparaison que j'exprimerai ainsi : de même que, dans la vie, il y a des moments particuliers de bien-être, de même, il y a dans le monde des endroits particuliers où l'on vit des moments meilleurs. Ajoutons : il n'est pas dit que pour vivre ces moments, nous devons nous retirer en dehors de la ville. Le terme de *retraite* commence à subir un glissement vers un sens métaphorique plus large. De fait, dans tout le poème, les seuls éléments topiques de l'idylle sont ceux des deux vers cités plus haut : la prairie et le murmure de l'eau. Citons maintenant la strophe qui, au centre exact de l'ode, évoque les beaux moments passés à Gentilly :

Souvent ici, domptant mes douleurs étouffées,  
 Mon bonheur s'éleva comme un château de fées,  
 Avec ses murs de nacre, aux mobiles couleurs,  
 Ses tours, ses portes d'or, ses pièges, ses trophées,  
 Et ses fruits merveilleux, et ses magiques fleurs. (*ibid.*)

Le je ne projette pas ses émotions sur les éléments de la nature harmonieuse, il ne nous dit pas non plus en quoi consiste son bonheur : il nous en parle en des termes transfigurés qui font entrer en scène le merveilleux (« Mon bonheur s'éleva comme un château de fées »). Et même s'il ne définit pas sa rêverie, sa description du château constitue en soi une rêverie féérique. Nous assistons donc à un élargissement du concept de *retraite*, qui, plus qu'une fuite dans la nature, devient fuite dans l'imagination, et en arrive à désigner une distraction plus générale – à la campagne ou en ville, dans la réalité ou l'imagination, qu'importe. Détail important, cette évocation renvoie toujours à un fond de normalité douloureuse (« domptant mes douleurs étouffées ») : « Puis soudain tout fuyait : [...] / Un tombeau dominait le palais écroulé ». (*ibid.*)

Prenons maintenant un autre exemple : une ode de 1823, intitulée *Paysage*, et qui, dans toutes les éditions, suit *À G...Y*. Il s'agit d'un poème non *de la* retraite, mais *sur la* retraite. Le poète y reproduit le dialogue entre le moi enfant et la Muse, comme l'annonce déjà l'incipit : « Lorsque j'étais enfant : – Viens, me disait la Muse ». La Muse conseille au poète : « [...] fuis d'un monde étroit l'impure turbulence », « Choisis quelque désert pour y cacher ta vie » (OP I, p. 465). Suit une sorte de liste des sources d'inspiration offertes par la retraite. Dans l'une des strophes les plus significatives, nous retrouvons les deux facettes évoquées plus haut : la vallée idyllique et l'irréalité féérique.

Qu'il soit un frais vallon, ton paisible royaume,  
 Où, parmi l'églantier, le saule et le glaïeul,  
 Tu penses voir parfois, errant comme un fantôme,  
 Ces magiques palais qui naissent sous le chaume,  
 Dans les beaux contes de l'aïeul. (*ibid.*)

La rime équivoque glaïeul / l'aïeul souligne la fusion entre idylle et merveilleux. Mais surtout, un peu plus loin dans le poème, le poète évoque un autre sens de ce qu'il définit comme un « exil volontaire » :

Loin du monde surtout mon culte te réclame.  
 Sois le Prophète ardent, qui vit le ciel ouvert,  
 [...]  
 Et qui de l'esprit saint ayant rempli son âme,  
 Allait, parlant dans le désert ! (p. 466)

Le terme « désert » qui, au début du poème, employé dans un registre soutenu, symbolisait l'isolement, désigne ici le désert biblique. Plutôt que souligner l'importance du modèle biblique, et la réélaboration mythique du poète comme Prophète, je voudrais ici relever le fait que le poète, de façon surprenante, repousse les conseils de sa Muse :

Tu le disais, ô Muse! Et la cité bruyante  
 Autour de moi pourtant mêle ses mille voix,  
 Muse ! et je ne fuis pas la sphère tournoyante  
 Où le sort, agitant la foule imprévoyante,  
 Meut tant de destins à la fois ! (*ibid.*)

Ce choix de rester dans le tumulte citadin opère un rapprochement entre le désert biblique, la retraite idyllique et la retraite imaginaire, qui tous trois deviennent des formes d'évasion. La retraite ne parvient pas à abstraire le je de la réalité ; et elle se charge d'une connotation négative : gratuité et distance avec l'histoire, dont Paris est – le poète le répète ailleurs à plusieurs reprises – le centre propulseur.

3. L'une des constantes les plus fréquentes et intéressantes des paratextes hugoliens de ces années-là, très présente aussi dans le débat sur le Romantisme, est le refus de prendre position, ou même seulement de valider l'opposition entre classique et romantique. Dans la préface aux *Nouvelles Odes*, on lit : « Pour lui, il ignore profondément ce que c'est que le *genre classique* et que le *genre romantique*. [...] En littérature, comme en toute chose, il n'y a que le bon et le mauvais ». Le refus de se définir comme romantique a surtout un sens évident : c'est le refus de l'instrumentalisation politique des catégories de classique et de romantique. Dans la même préface de 1824, Hugo déclare qu'« il répudie tous ces termes de convention que les partis se rejettent réciproquement comme des ballons vides » (OP I, p. 270). Mais s'il se pose, comme il le dit, « en conciliateur », ce n'est pas seulement de crainte que l'accueil de son nouveau recueil soit faussé par des questions d'appartenance politique. C'est aussi que, dans ces années-là, et avec ce recueil, il est en train de forger un rapport nouveau entre poésie et politique.

Dans *Le Sacre de l'écrivain*, Paul Bénichou a montré que le sens romantique de la mission du poète puise surtout ses racines au dix-huitième siècle. Dans le mage romantique convergent deux conceptions du poète, d'origine antique et mythique, revalorisées dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : le prestige attribué au poète sacré, de matrice religieuse, et le prestige païen du poète en proie à l'enthousiasme. Avec la Révolution, la légitimité du poète se définit par l'idée d'une incidence directe de sa poésie sur le monde. Le poète, porteur d'une mission, est le guide d'une société, refondée ou détruite, selon les points de vue, par le cataclysme révolutionnaire. Le nouveau privilège cognitif attribué à la poésie a des retombées politiques immédiates. Nous ne sommes pas loin du militantisme laïque des écrivains des Lumières. Chez ces derniers, il est évident que l'engagement est le pendant obligé de l'esprit critique. Il l'est moins, en revanche, de déceler l'ascendance rationaliste de la consécration du Poète, si l'on songe au fait que cette consécration fut surtout l'œuvre du courant idéologique contre-révolutionnaire et spiritualiste. Mais le mérite de Bénichou me semble être d'avoir su montrer comment, sur fond d'avènement d'un nouveau pouvoir spirituel laïque, et de dignification de la littérature profane, l'engagement philosophique et le sacerdoce du Poète sont traversés tous deux, par delà les courants idéologiques, par un même impératif de participation et d'utilité pratique.

Le premier recueil des odes de Hugo témoigne du fait que, pour lui, la forme la plus haute de poésie est engagée. Mais l'année 1823 marque le début d'une crise. Hugo perçoit de plus en plus le danger d'un asservissement de la poésie à une idéologie de parti ; idéologie qu'il commence, comme en témoignent d'autres textes en prose, à juger trop enfermée dans un passéisme aveugle, trop éloignée de la réalité tumultueuse de Paris. Il ressent, en d'autres termes, la dérive propagandiste du militantisme. Les *Nouvelles Odes* voient une réduction drastique des poèmes historico-politiques (seulement 4 sur 28), et la disproportion ne fera que croître dans les éditions suivantes. Dans nombre d'odes, le poète se lamente sur son insuccès, sa fracture avec le monde présent, et exprime sa volonté d'abandonner sa lyre. On remarque, en revanche, une part plus importante d'odes « d'un sujet capricieux », pour reprendre les termes de Hugo dans sa dernière préface de 1828 : consacrées à des « sujets de fantaisie » et à des « traductions d'impressions

personnelles » [OP I, p. 284-285]. C'est aussi en 1823 que voient le jour les premières ballades, « esquisses d'un genre capricieux » (*ibid.*). C'est donc en partant d'une dépolitisation du discours lyrique et d'une conquête progressive d'inutilité que Hugo construit sa poétique et refonde son langage.

Dans la préface de 1826, le poète revient sur l'opposition *bon / mauvais* comme seule critère de jugement. Le but, ici, n'est pas de libérer la poésie de la politique, mais d'exprimer le refus de toute rhétorique prescriptive. Hugo revendique la dignité, la légitimité d'une poésie autonome, affranchie aussi bien de la rhétorique normative que d'une thématique et d'une utilité spécifiques. Mais il est un problème que Hugo n'aborde pas directement : si la thématique historico-politique ne garantit plus la dignité de la poésie, qu'est-ce qui, dans le nouveau mélange des styles – pour reprendre des termes auerbachiens – garantira, ou mieux, fondera la dignité de la poésie ?

On a pour habitude d'affirmer, en utilisant des termes de Hugo, que le poète fait taire « l'âme » pour donner libre cours à l'« imagination » et au jeu gratuit, dans le but de dépasser la vieille prosodie poétique et de redécouvrir la métaphore aux dépens de la périphrase. Mais cette explication a, selon moi, ses limites. Il faut plutôt lire dans les expérimentations de ces années-là l'élaboration d'une légitimité différente, ou, comme dirait Auerbach, d'un style sérieux. C'est ce qui donne tout son sens au dépassement de la hiérarchie des styles, et à l'exaltation de l'imagination, déjà en voie d'affirmation, et en acte depuis quelques décennies. Hugo part à la recherche d'une nouvelle légitimité, non tant à travers le refus libertaire de toute règle et de tout militantisme, qu'à travers un nouveau compromis des plus délicats entre utilité et gratuité.

Le refus, ou l'impossibilité, de toute utilité immédiate implique un transfert de l'impératif de participation. Reprenons les termes de Hugo dans sa préface de 1828, où il évoque la réorganisation finale du recueil : une première distinction « toute naturelle » s'est faite entre des « poèmes qui se rattachent par un côté quelconque à l'histoire de nos jours, et des poèmes qui y sont étrangers ». D'un côté donc, l'universalité de l'« âme » dans les « Odes historiques », de l'autre, le « caprice » de l'« imagination » et des « impressions personnelles » (OP I, p. 284-285). Notons que, dans la dignité qui lui est accordée, le caprice compris comme non-participation, n'est pas très éloigné du thème de la retraite. Ce compromis consiste donc à conférer une nouvelle épaisseur historique à la retraite.

Les exemples étudiés plus haut ont déjà mis en lumière ce constat : l'évasion idyllique et rêveuse s'y présentait fortement liée à la situation quotidienne d'un sujet irrémédiablement enraciné dans la « cité bruyante ». Pour aller plus loin, j'évoquerai ici les deux formes principales empruntées, selon moi, par le nouveau compromis hugolien. Pour la première forme, prenons une ode particulièrement emblématique, *Mon enfance*, qui date toujours de 1823, et où Hugo expérimente une première forme d'héroïsation du subjectif et de l'autobiographique. Le poète y évoque son enfance, en l'associant aux glorieuses aventures de l'Empereur – de fait, en tant que fils de général, sa vie d'enfant avait été inextricablement liée à la geste napoléonienne : « Avec nos camps vainqueurs, dans l'Europe asservie / J'errai, je parcourus la terre avant la vie ». S'il est vrai que le nationalisme était un sentiment commun à toutes les factions politiques, et que le poète décrit ici l'histoire à travers le filtre du souvenir personnel, il faut tout de même reconnaître que, pour un légitimiste, témoigner de l'admiration à Napoléon revêtait une forte signification politique. À la prise de distances avec le militantisme de parti fait écho la fondation d'un mythe personnel intimement lié à l'histoire napoléonienne, et dont cette ode est le premier acte. De fait, le célèbre poème des *Feuilles d'automne*, « Ce siècle avait deux ans... », d'ordinaire considéré comme l'acte fondateur du moi hugolien, est la réécriture de cette ode de 1823. C'est à partir de cette première héroïsation de l'autobiographie que Hugo, au moment de publier les *Feuilles d'automne* en 1831, c'est-à-dire, peu après la Révolution de Juillet, pourra revendiquer comme légitime « la folie de publier de pauvres vers désintéressés [...], des vers de famille, du foyer domestique, de la vie privée », « un pur ouvrage d'art », dans un « moment politique [si] grave », « le moment même le plus critique d'une crise politique » (OP I, p. 711-716).

Dans *Mon enfance*, outre l'autobiographie la plus subjective, l'« imagination » jouit aussi d'une montée en grade, puisqu'elle entre en contact avec l'histoire. Comme toujours quand il parle de Napoléon, Hugo se laisse aller à un vaste travelling sur les conquêtes impériales, avec force déploiement de détails et de comparaisons pittoresques, qui sont comme autant de souvenirs touristiques. Citons la section finale du poème :

Je revins, rapportant de mes courses lointaines  
Comme un vague faisceau de lueurs incertaines.  
Je rêvais, comme si j'avais, durant mes jours,  
Rencontré sur mes pas les magiques fontaines  
Dont l'onde enivre pour toujours.

L'Espagne me montrait ses couvents, ses bastilles ;  
Burgos, sa cathédrale aux gothiques aiguilles ;  
Irun, ses toits de bois ; Vittoria, ses tours ;  
[...]

Mes souvenirs germaient dans mon âme échauffée ;  
J'allais, chantant des vers d'une voix étouffée ;  
Et ma mère, en secret observant tous mes pas,  
Pleurait et souriait disant : « C'est une fée  
Qui lui parle, et qu'on ne voit pas ! » (OP I, p. 463-464)

Pittoresque, épopée et fantaisie se mêlent ici, dans le fond comme dans la forme. La reprise, à la fin du poème, du motif pittoresque espagnol est tout sauf innocent, 1823 étant l'année de la Guerre d'Espagne. Mais les vers qui parlent d'inspiration sont aussi particulièrement dignes d'intérêt. Dans les premières odes militantes, l'inspiration venait du haut des cieux, comme par fulguration ; ici, elle descend et porte la marque du merveilleux et de la magie, à l'instar de la fuite dans la rêverie des odes *À G... Y* et *Paysage* (on parle de « magiques fontaines », et « c'est une fée » qui inspire l'enfant). L'inspiration part du bas, de l'expérience subjective, une expérience conditionnée depuis ses débuts par les grands événements du siècle.<sup>4</sup>

Venons-en à la seconde forme de compromis. Elle regarde surtout les ballades, d'où l'autobiographie est presque entièrement absente, tandis que dominant l'expérimentation linguistique et la virtuosité apparemment la plus gratuite. Particulièrement significative, une ode de 1828 (placée éloquentement à la fin du troisième livre, et peut-être même écrite spécifiquement pour cette place). Son titre en est *Fin*, au double sens éloquent de *terme* et de *but* :

Ainsi d'un peuple entier je feuilletais l'histoire !  
[...]  
Et je sentais frémir mon luth contemporain  
[...]

Fermons-le maintenant, ce livre formidable.  
Cessons d'interroger ce sphinx inabordable  
[...]  
L'énigme qu'il propose échappe à bien des lyres ;  
[...]

Ne cherchons pas ce mot. – Alors, pourquoi, poète,  
Ne t'endormais-tu pas sur ta lyre muette ?  
Pourquoi la mettre au jour et la prostituer ?  
Pourquoi ton chant sinistre et ta voix insensée ?... –

<sup>4</sup> Sur le thème de l'inspiration dans la poésie de Hugo des années 1820, voir L. Charles-Wurtz, *Des "Odes et Ballades" aux "Orientales": vers une libre circulation de la parole poétique*, dans *La Revue des Lettres Modernes, Victor Hugo* 5, 2002, p. 59-78 ; Cl. Millet, *L'Inspiration poétique des "Nouvelles Odes" aux "Orientales"*, *ibid.*, p. 79-106.

C'est qu'il fallait à ma pensée  
 Tout un grand peuple à remuer.

Des révolutions j'ouvrais le gouffre immonde ?  
 C'est qu'il faut un chaos à qui veut faire un monde ;  
 C'est qu'une grande voix dans ma nuit m'a parlé ;  
 C'est qu'enfin je voulais, menant au but la foule,  
     Avec le siècle qui s'écoule  
 Confronter le siècle écoulé.

Dans ce poème, on retrouve le même parcours, les mêmes dynamiques que plus haut. Les premiers vers évoquent la mission et la haute dignité de la poésie historique : le « luth contemporain ». Suit une évocation de la crise des convictions politiques, et de cette difficulté à interpréter une histoire devenue énigmatique. Puis la décision de rompre avec le militantisme (« Ne cherchons pas le mot de l'énigme »), et la question de savoir si, dans ces conditions, la poésie continue à avoir un sens. Au moyen du discours direct, le poète prête une voix aux critiques exprimant l'impératif de la participation : si tu ne crois pas à la nécessité d'affirmer la vérité dans l'histoire, pourquoi ne fais-tu pas taire ta lyre ? Pourquoi la prostituer en un chant inutile ? Le poète revendique alors la décision de continuer à écrire en empruntant une autre voie. Il exalte la haute dignité de son expérimentation, jugée comme étant une fin en soi, et se réclame d'une haute investiture, avec le topos de la « voix dans la nuit » qui, dans d'autres poèmes, fonde le discours prophétique. Il en revendique la valeur historique : confronter le siècle passé avec le présent, doter le siècle d'une nouvelle littérature appropriée à la nouvelle réalité issue de la Révolution, et, ce faisant, satisfaire l'impératif participatif : « grand peuple à remuer », « mener au but la foule ». Dans la citation, apparaît aussi le terme de « révolution », le mot-clé de la forme de compromis étudiée ici : il révèle le rapport de correspondance instauré par Hugo entre révolution littéraire et révolution politique, le pont jeté entre poésie et politique, par un biais beaucoup plus indirect que celui dont il avait hérité dans ses premières odes militantes. Dans ce nouveau rapport entre poésie et politique, les expérimentations, et plus généralement, les choix de poétique, indépendamment des thématiques historico-politiques, sont dotés d'une charge politique au sens large. L'extraordinaire expression « luth contemporain » est utilisée pour désigner la poésie d'inspiration politique, mais elle contient déjà le compromis affirmé par Hugo dans la deuxième partie du poème.

Les *Ballades* de Hugo ont ceci de particulier, par rapport à celles de Millevoeye par exemple, son principal et immédiat prédécesseur dans la pratique du genre, que la narration y subit d'incessantes interruptions. Elle s'arrête souvent, comme un disque rayé, en des instants suspendus où le poète accumule images, métaphores et comparaisons, qui sont autant de variations sur le même thème. Prenons par exemple, la ballade *La Fée et la péri* (1824), une réécriture du *Roi des Aulnes* de Goethe. La ballade de Goethe, composée de 8 strophes courtes, met en scène un enfant entre la vie et la mort qui, dans les bras de son père, entend la voix enchantresse du roi des Aulnes l'attirant vers la mort. Hugo reprend le thème de l'enfant face à la mort, et la voix surnaturelle qui promet des merveilles ; mais la voix du roi des Aulnes se dédouble pour devenir celle d'une fée occidentale et d'une péri (un esprit oriental). Ces deux êtres surnaturels lui font miroiter, au fil des 28 strophes que compte la ballade, des promesses d'au-delà bariolées et opposées : l'occidentale est faite de brumes, mystères et crépuscules, tandis que l'autre, plus étincelante, est sensuelle et édénique. Il est clair que ce qui intéresse Hugo ici, plus que le récit, est l'accumulation florissante des images. Mais je dirais aussi qu'il se plaît à mettre en scène, avec une ironie plus ou moins dissimulée, la question, fort débattue ces années-là, du renouvellement de la mythologie.

Car c'est là la singularité des ballades : toutes ont une portée métalinguistique, et le poète s'y montre toujours conscient des « hautes questions de langue et littérature [...] qu'un recueil de poésie lyrique française au dix-neuvième siècle peut et doit soulever », comme il l'affirme dans la préface de 1828, « hautes questions » auxquelles, nous l'avons vu, Hugo attribue une valeur bien plus que simplement littéraire (OP I, p. 286). Dans *La Ronde du Sabbat*, écrite en 1825, le poète semble justement faire allusion à la valeur historique du jeu littéraire. La ballade, une réécriture très libre de

*La Nuit de Walpurgis* de Goethe, est dédiée à Nodier, autour de qui, à partir de 1824, s'était réuni le premier cénacle romantique, lors des soirées de l'Arsenal. Les esprits maléfiques convoqués par Satan pour le sabbat se réunissent autour de lui comme autour d'un chef de file, et Satan est aussi comparé à un chef d'orchestre :

Plus de discordance !  
Venez en cadence  
Élargir la danse,  
Répéter les chants ! (OP I, p. 543)

Pour le sabbat, un monastère aux « toits rompus », aux « vitraux détruits » et aux « portails brisés », où surgit la bande des esprits, suffit à évoquer le contexte révolutionnaire. Comme l'a montré Francesco Orlando dans ses études sur Chateaubriand, un lieu sacré ou un château tombés en ruines évoquent moins, dans la littérature postrévolutionnaire, le lent passage du temps et la caducité de toute chose que le traumatisme de la Révolution.<sup>5</sup> Mais ce n'est pas tout. La description de la ronde du sabbat est composée de strophes d'insolites pentasyllabes, entrecoupées d'un refrain en alexandrins, qui en décrit les effets :

Et leurs pas, ébranlant les arches colossales,  
Troublent les morts couchés sous le pavé des salles. (OP I, p. 542-544)

Dans les odes monarchiques des années précédentes, revenait de manière obsessionnelle le souvenir de l'irruption des révolutionnaires dans la cathédrale de Saint-Denis et de la profanation des tombeaux des rois de France pendant la Terreur. Et dans les premières odes légitimistes, la présence de Satan, comme l'a souligné Milner notamment, est toujours liée à la Révolution. Dans la ballade, les tombes ne sont ni profanées ni détruites ; les morts sont seulement « troublés », et quand l'aurore met fin à la danse plus rythmée que macabre de Satan, ils poseront de nouveau « leur fronts glacés » sur leurs « chevets poudreux » ; et tout redeviendra somnolent et « poudreux » comme avant (OP I, p. 545).

4. Les poèmes cités ci-dessus ne peuvent manquer de faire penser au recueil qui, avant *Les Feuilles d'automne*, constituera le premier aboutissement des expérimentations effectuées par le poète dans les années 1820 : *Les Orientales*. La constante des châteaux enchantés et imaginaires revient dans l'un des rares poèmes occidentaux du recueil, *Rêverie*, un poème où apparaît le je poétique, absent de presque tous les autres, et où le poète met en abyme le recueil tout entier. Chez lui, le je « rêve seul à la fenêtre », et imagine les « palais des fées » d'une « ville mauresque » aux « magiques reflets » se découper sur le fond obscur d'un soir d'automne (OP I, p. 679). *Rêverie* est une anticipation du poème qui clôt le recueil, *Novembre*, où le je dialogue avec sa « muse », tire les fils du recueil, et annonce la thématique plus personnelle et parisienne des *Feuilles d'automne* :

Devant le sombre hiver de Paris qui bourdonne,  
Ton soleil d'orient s'éclipse, et t'abandonne,  
Ton beau rêve d'Asie avorte, et tu ne vois  
Sous tes yeux que la rue au bruit accoutumée,  
Brouillard à ta fenêtre, et longs flots de fumée  
Qui baignent en fuyant l'angle noirci des toits. (OP I, p. 686)

<sup>5</sup> Voir F. Orlando, *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire. Ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés*, trad. Paul-André Claudel et Aurélie Claudel-Gendrat, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 124-127 et *passim*.



Hugo dote ses alexandrins de la souplesse de la prose, idéale pour broser un premier tableau parisien des plus concrets.<sup>6</sup> La « ville mauresque » de *Rêverie* s'élargit à ce « rêve d'Asie » qui est au cœur du recueil.<sup>7</sup> Dans l'opposition entre réalité subjective, sombre, parisienne, d'une part, et évasion éclatante et orientale, de l'autre, le compromis qui préside au sérieux du nouveau recueil se révèle avec plus d'évidence. L'outrance bariolée et virtuose des fantaisies orientales se détache sur fond d'un système à la portée plus large : c'est un geste qui fait sens par rapport à la situation existentielle du poète enraciné dans l'histoire, rue Notre-Dame-des-Champs.

Luca Pietromarchi a révélé le rapport intertextuel entre *Rêverie*, et *Paysage* de Baudelaire, le poème qui, dans l'édition de 1861, ouvre les « Tableaux parisiens ».<sup>8</sup> Et à travers *Rêverie*, on peut remonter à *Paysage* et aux odes du début des années 1820. Baudelaire prend ses distances avec les idylles de Hugo pour s'enfermer dans sa chambre (« Je fermerai partout portières et volets »), se concentrer, tête baissée, sur son « pupitre », et « bâtir dans [s]a nuit [s]es féeriques palais », par sa seule « volonté ».<sup>9</sup> On sait qu'en radicalisant l'opposition entre poésie autonome et poésie utilitaire, Baudelaire fait franchir à la poésie un seuil ultérieur, qu'on fait en général coïncider avec celui de la modernité. Mais cette opposition radicale apparaît plutôt comme une nouvelle forme du compromis entre autonomie et utilité que nous avons vu se dessiner bien avant. Ce n'est pas ici le lieu de développer une lecture de *Paysage* ; je me bornerai à souligner que la nouvelle poétique développée à partir du thème de la retraite par ce poème liminaire des « Tableaux parisiens » se place certes à l'enseigne de l'autonomie absolue de l'art, mais n'en reste pas moins irrémédiablement ancrée dans la métropole.<sup>10</sup>

5. Deux ou trois ans après la deuxième édition des *Fleurs du mal*, Hugo rédige une prose philosophique intitulée *Utilité du beau*, dont une première ébauche avait porté le titre : *Devoirs et libertés des poètes*. On y lit des phrases comme :

L'art, dans les questions de progrès et de civilisation, voudrait garder la neutralité qu'il ne pourrait. [...] Insistons sur cette vérité ignorée et surprenante : l'art, à la seule condition d'être fidèle à sa loi, le Beau, civilise les hommes par sa puissance propre, même sans intention, *même contre son intention*. [...] une vérité presque dangereuse : l'œuvre a une action indépendante au besoin de la volonté de l'ouvrier, et, *même à travers le vice de l'artiste*, la vertu de l'art rayonne.<sup>11</sup>

Par ce texte, Hugo cherche à se défendre de deux types d'adversaires : d'une part, ceux qui, dans les décennies passées, exigeaient, à droite ou à gauche, que le Beau se mette au service d'une cause politique ; de l'autre ceux, plus jeunes, qui prêchaient pour l'autonomie la plus rigoureuse de la poésie.<sup>12</sup> En 1859, Baudelaire avait envoyé à Hugo son essai sur Gautier, où on lit que « la poésie n'a d'autre but qu'Elle-même ».<sup>13</sup> La lettre de réponse de Hugo à Baudelaire sera utilisée comme préface à la nouvelle édition en plaquette de l'essai chez Poulet-Malassis, deux ans avant la reprise de *Paysage* dans les « Tableaux parisiens ». Dans la lettre, on peut lire :

Vous ne vous trompez pas en prévoyant quelque dissidence entre vous et moi. Je comprends toute votre philosophie [...] ; je fais plus que la comprendre, je l'admets ; mais je garde la mienne. Je n'ai jamais dit : l'Art pour l'Art ; j'ai toujours

<sup>6</sup> Voir dans P. Albouy dans OP I, p. 1392, note 2. Et K. Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison de sciences de l'homme, 2001, p. 371-372.

<sup>7</sup> Voir la fameuse métaphore de l'« œuvre d'un poète » comme une de « ces belles vieilles villes de l'Espagne » (« car l'Espagne c'est encore l'Orient ») de la *Préface* au recueil, p. 578-580.

<sup>8</sup> L. Pietromarchi, *Commento*, dans Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, Venise, Marsilio, 2008, p. 492.

<sup>9</sup> Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 82.

<sup>10</sup> Voir P. Toffano, « Le faglie della modernità : *Paysage* di Baudelaire », dans M. Amatulli, A. Bucarelli, A. Comune, D. De Agostini, P. Toffano, *Leggere il tempo e lo spazio. Studi in onore di Giovanni Bogliolo*, Munich, Martin Meidenbauer, 2011, p. 89 (87-97).

<sup>11</sup> V. Hugo, *Œuvres complètes, Critique*, Paris, Laffont, 1985, p. 580-581. C'est moi qui souligne.

<sup>12</sup> Voir, à ce propos, l'essai de Jacques Seebacher, « Utilité du Beau », contenu dans *Victor Hugo ou le Calcul des profondeurs*, Paris, PUF, 1993, p. 17-30.

<sup>13</sup> Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes II, cit.*, p. 113.

dit : l'Art pour le Progrès. Au fond, c'est la même chose, et votre esprit est trop pénétrant pour ne pas le sentir. En avant ! c'est le mot du Progrès ; c'est aussi le cri de l'Art. Tout le verbe de la Poésie est là. *Ite*. [...] il faut déplacer l'horizon de l'Art, monter plus haut, aller plus loin, marcher. Le poète ne peut aller seul, il faut que l'homme aussi se déplace. Les pas de l'Humanité sont donc les pas même de l'Art. – Donc, gloire au Progrès !<sup>14</sup>

Ce n'est certes pas un hasard si ces lignes sont beaucoup moins connues que l'expression « frisson nouveau » employée par Hugo dans cette même lettre pour qualifier la poésie de Baudelaire. Après tant d'insistance de la poésie moderne sur la déshumanisation et l'obligation d'inutilité ontologique de la poésie, on peut être tenté de rire de l'emphatique manque de rigueur de Hugo quand il affirme que l'art pour l'art, et l'art pour le progrès sont « au fond la même chose ». Mais si une telle affirmation fait sourire, c'est sans doute parce que la présence légitimatrice de l'histoire dans la poésie la plus pure s'est faite de moins en moins reconnaissable. Dire que la poésie moderne paie encore aujourd'hui un tribut au lointain impératif pratique peut en effet être perçu comme un paradoxe, même quand cette dernière est ouvertement liée à l'histoire collective. Mais ce paradoxe en cache un autre encore : le privilège cognitif reconnu à la poésie, et sa capacité essentielle de démystifier les leurre les plus divers et de voir plus loin, avec son langage autre, n'est-il pas un hommage à l'impératif critique des Lumières ?

---

<sup>14</sup> Lettre du jeudi 6 octobre 1859. A. Guyaux, *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal*, Paris, PUPS, coll. « Mémoire de la critique », p. 297.