

"*Les Orientales* de Victor Hugo", Etudes réunies par Cl. Millet, *Revue des Lettres modernes*, Minard, 2001.

Ludmila CHARLES-WURTZ
 Université de Tours

**Des Odes et Ballades aux Orientales ,
 vers une libre circulation de la parole poétique**

Le "jardin de poésie"

Dans un poème de 1859 intitulé "Le chêne du parc détruit", Hugo associe le jardin français à la Lenôtre à la monarchie d'Ancien Régime : le chêne y était gardé par une "grille verrouillée", "loin des grandes routes / Où va le peuple, incorrect". "Le goût fermait (s)a clôture ; / Car c'est pour lui l'A B C / Que, dans l'art et la nature, / Tout soit derrière un fossé."¹ Pour Hugo comme pour tous les romantiques, l'esthétique classique est indissociable de la politique d'Ancien Régime. C'est à cette esthétique autant qu'à cette politique que 1789 met fin :

Je redeviens le vrai chêne.
 Je croîs sous les chauds midis ;
 Quatre-vingt-neuf se déchaîne
 Dans mes rameaux enhardis.
 (...)
 Décloîtré, je fraternise
 Avec les rustres souvent.²

La Révolution française "déchaîn(e)" et "décloîtr(e)" le "jardin de poésie" aussi bien que la société : la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen accorde en droit à tous les individus le statut de sujet politique, esthétique et énonciatif, abolissant ainsi les règles qui régissaient l'art classique. Cette révolution esthétique, qui n'est que l'autre versant de la révolution politique, a lieu pour Hugo quelque trente ans avant la publication des *Chansons des rues et des bois* : elle commence dans les *Odes et Ballades*, dont la préface de 1826 décrit la pensée comme "une terre vierge et féconde

¹ *Les Chansons des rues et des bois*, Livre I, V, 1, "Le chêne du parc détruit".

² *Ibid.*

dont les productions veulent croître librement, et, pour ainsi dire, au hasard, sans se classer, sans s'aligner en plates-bandes comme les bouquets dans un jardin classique de Le Nôtre", et s'achève dans *Les Orientales*, parues en 1829, dont la préface définit la poésie comme un "grand jardin (...) où il n'y a pas de fruit défendu"³.

Le rejet des règles qui régissaient l'art classique va de pair, pour Hugo, avec la représentation d'une libre circulation de la parole qui mette en pratique l'égalité des sujets proclamée par la Révolution. Mais Hugo ne confond pas le droit avec le fait : la société, sous la Restauration, reste cloisonnée et inégalitaire. La représentation de la libre circulation de la parole qui s'ébauche dans les *Odes et Ballades* et prend forme dans *Les Orientales* ne se donne donc pas pour le reflet du réel, mais pour sa critique. Il s'agit de l'expérimentation dans la fiction d'une égalité entre les sujets que la société refuse. En cela, ces deux recueils mettent en pratique une forme nouvelle de lyrisme, qui est celle que Hugo explorera jusque dans ses derniers recueils, et que l'on peut qualifier d'utopique. Jusqu'à *L'Art d'être grand-père*, la poésie lyrique hugolienne tend à représenter un régime de la parole idéal qui serve de miroir critique à la circulation réelle de la parole. Elle constitue en ce sens une utopie énonciative. Il est remarquable de constater que ce travail poétique, dont la conséquence politique lointaine est l'adhésion à la République, s'ébauche dès 1826, avant même la *Préface de Cromwell*. Mais l'expérimentation poétique anticipe toujours chez Hugo sur la prise de conscience politique : si le Hugo des *Odes* n'a pas encore clairement renoncé à ses premières convictions ultra-monarchistes, celui des *Orientales* est désormais conscient du caractère irréversible de la transformation de l'individu opérée par la Révolution et de la nécessité d'en tirer les conséquences politiques aussi bien qu'esthétiques. *Les Orientales* redéfinissent le lyrisme, érigeant en système le dialogisme encore empirique des *Odes et Ballades* ; et si, au lendemain de la Révolution de Juillet, Hugo soutient le régime de Louis-Philippe, c'est parce qu'il y voit un moyen pacifique de rester fidèle aux principes de 1789 - en 1830, la République se confond en effet encore dans les esprits avec la Terreur.

Les Odes et Ballades jouent un rôle décisif dans cette révolution esthétique. Le recueil, initialement composé des *Odes* seulement, fait l'objet de plusieurs rééditions, motivées par des remaniements profonds du texte. Les *Ballades*, écrites pour la plupart en 1825, n'apparaissent dans le recueil et dans son titre qu'en 1826. L'auteur de la préface de 1826 comprend "sous le titre d'*Odes* toute inspiration purement religieuse, toute étude purement antique, toute traduction d'un événement contemporain ou d'impression personnelle. Les pièces qu'il intitule *Ballades* ont un caractère différent ;

³ *Odes et Ballades*, Préface de 1826 ; *Les Orientales*, Préface de Janvier 1829, *Oeuvres complètes*, Ed. "Bouquins", Laffont, 1985, Tome "Poésie I", pp. 64 et 411. Sauf indication contraire, toutes nos notes font référence à cette édition.

ce sont des esquisses d'un genre capricieux ; tableaux, rêves, scènes, récits ; légendes superstitieuses, traditions populaires. (...) S'il n'y avait beaucoup trop de pompe dans ces expressions, l'auteur dirait, pour compléter son idée, qu'il a mis plus de son âme dans les *Odes*, plus de son imagination dans les *Ballades*"⁴.

Si Hugo englobe *Odes* et *Ballades* dans la catégorie générique des "compositions lyriques", la distinction qu'il établit entre ces deux formes renvoie à une définition du lyrisme antérieure au romantisme. A partir du XVIème siècle, l'adjectif "lyrique" s'applique aux genres poétiques français issus des genres lyriques antiques. Si l'ode appartient de droit au genre lyrique ainsi défini, la ballade y est presque une intruse : tirant son origine des chansons à danser du XIIème siècle, elle est négligée, sous l'influence de la Pléiade, dans la littérature française savante. Elle ne survit que sous des formes populaires ; le poème de thème légendaire que le terme "ballade" désigne à partir du XVIIIème siècle réactive cette origine populaire. Hugo inscrit explicitement ses ballades dans cette tradition : l'auteur des *Ballades* "a 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 chants"⁵.

L'introduction, en 1826, du mot *Ballades* dans le titre du recueil participe donc d'un premier essai de redéfinition du lyrisme : le lyrisme proprement romantique dont les contours se dessinent progressivement dans les *Odes et Ballades* associe classicisme et formes populaires, "âme" et "imagination". *Les Orientales*, on va le voir, achèvent ce processus en opérant la fusion des éléments hétérogènes que les *Odes et Ballades* se bornent encore à juxtaposer.

Ame et imagination

L'opposition entre *Odes* et *Ballades* est d'abord thématique. Les titres des poèmes illustrent la bipartition décrite dans la préface de 1826. Le Livre Premier des *Odes* regroupe ainsi des textes dont les titres renvoient explicitement, et dans l'ordre chronologique, à des "événement(s) contemporain(s)" compris entre le début de l'insurrection vendéenne et la mort de Napoléon Bonaparte à Sainte-Hélène. "Le Poète dans les révolutions" ouvre le cycle, suivi de "La Vendée", puis des "Vierges de Verdun" et de "Quiberon"⁶, poèmes qui font allusion à deux épisodes de la guerre de Vendée datés de 1793 et de 1795. "Louis XVII" (V) renvoie à la mort de ce dernier en 1795, tandis que "Le rétablissement de la statue de Henri IV" (VI) évoque un événement de 1818. "La mort du duc de Berry", "La naissance du duc de Bordeaux" et "Le baptême du duc de Bordeaux" (VII, VIII et IX) évoquent des événements survenus

⁴ *Odes et Ballades*, Préface de 1826, p. 63.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Odes*, I, 1, 2, 3 et 4.

en février 1820, septembre 1820 et mai 1821. Enfin, "Vision" (X) fait le procès du siècle révolutionnaire, tandis que "Buonoparte" (XI) évoque la mort de Bonaparte en mai 1821.

L'"inspiration purement religieuse" des *Odes* est illustrée par des poèmes du Livre IV tels que "Moïse sur le Nil", "L'Antéchrist" ou "Jéhovah", tandis qu'"Un chant de fête de Néron" fournit un exemple d'"étude purement antique"⁷. Les odes traduisant une "impression personnelle" sont, quant à elles, presque toutes regroupées dans le Livre V. Des titres tels "Premier soupir", "Regret" ou "Rêves" évoquent une expérience intime ; d'autres, comme "A toi" ou "Mon enfance"⁸, inscrivent l'énonciateur au centre du discours. En définitive, les cinq Livres des *Odes* regroupent les poèmes plus ou moins selon leur objet, reproduisant ainsi le cloisonnement qui détermine, à l'échelle du recueil, la séparation nette entre *Odes* et *Ballades*. Ce cloisonnement est propre encore à l'esthétique classique, puisqu'il vise l'unité d'impression.

Quant aux *Ballades*, conformément au programme de la préface, elles abandonnent les sujets historiques ou religieux pour mettre en scène des personnages merveilleux, dans des poèmes tels que "Le sylphe", "A Trilby, le lutin d'Argail", "Le géant" ou "La fée et la péri"⁹. Le titre du poème XIII, "La légende de la nonne", inscrit explicitement la ballade dans le genre de la "légend(e) superstitieux(e)", tandis que l'inspiration médiévale revendiquée par Hugo éclate dans les titres "Les deux archers", "La chasse du burgrave" ou "Le pas d'armes du roi Jean"¹⁰.

La Muse sublime des *Odes*

Mais c'est surtout d'un point de vue énonciatif que les *Odes* se distinguent des *Ballades*. Les *Odes* s'inscrivent en effet dans la tradition du lyrisme. Elles privilégient la dimension du chant, qui renvoie à l'origine orale du lyrisme : nombre de titres y font explicitement référence, comme "Le dernier chant", "Le chant de l'arène", "Le chant du cirque", "Le chant du tournoi" ou "Un chant de fête de Néron"¹¹. Les *Odes* installent au centre de leur dispositif la figure archétypale du poète lyrique, qui renvoie en dernière instance au personnage mythologique d'Orphée. La première ode du recueil, "Le poète dans les révolutions", y fait explicitement référence : "Parmi les peuples en délire", le poète "s'élance, armé de sa lyre, / Comme Orphée au sein des enfers!" Dans l'édition originale, une épigraphe tirée de l'*Art poétique* d'Horace plaçait elle aussi cette ode sous le signe d'Orphée "apais(ant) les tigres et les lions furieux"¹². C'est pourquoi presque toutes les *Odes* représentent, dans un geste auto-référentiel, le poète armé de la

⁷ *Odes*, IV, 3, 13, 18 et 15.

⁸ *Odes*, V, 1, 2, 25, 4 et 9.

⁹ *Ballades*, II, IV, V et XV.

¹⁰ *Ballades*, VIII, XI et XII.

¹¹ *Odes*, II, 10 ; IV, 10, 11, 12 et 15.

¹² Cf. *Oeuvres poétiques*, Ed. de la Pléiade, Gallimard, 1965, Tome I, Notes de P. Albouy, p. 1228.

lyre. L'instrument, métonymie de l'inspiration poétique, est tour à tour l'objet du discours ("Pourquoi m'apportez-vous ma lyre, / Spectres légers ? - que voulez-vous ?"), son destinataire ("Lyre long-temps oisive, éveillez-vous encore") et son énonciateur :

LA LYRE

Dors, ô fils d'Apollon! ses lauriers te couronnent,
Dors en paix! Les neuf Sœurs t'adorent comme un roi ;
De leurs chœurs nébuleux les Songes t'environnent ;
La Lyre chante auprès de toi!¹³

C'est à cette figure archétypale du poète lyrique qu'est attribuée l'énonciation poétique de l'ensemble des *Odes*. Lorsque d'autres personnages prennent la parole dans le corps des poèmes, ce sont, comme dans "La lyre et la harpe", des métonymies de l'inspiration poétique, et leur discours est constamment maintenu dans une dépendance énonciative par rapport au discours englobant du poète. Dans ce poème, cette dépendance est matérialisée par la mise en page, qui est celle du texte dramatique : son nom en petites capitales précède le discours de la lyre, qui est par conséquent clairement présentée comme un personnage de théâtre, et non comme un énonciateur lyrique au même titre que le poète. Celui-ci reprend la parole dans la dernière strophe pour y réaffirmer son statut de "poète", c'est-à-dire de détenteur exclusif de l'énonciation lyrique :

Le poète écoutait, à peine à son aurore,
Ces deux lointaines voix qui descendaient du ciel ;

Le poème "La Vendée" s'ouvre sur un discours direct de la Muse qui n'est pas, lui, signalé comme dramatique :

"Qui de nous, en posant une urne cinéraire,
N'a trouvé quelque ami pleurant sur un cercueil ?
Autour du froid tombeau d'une épouse ou d'un frère
Qui de nous n'a mené le deuil ?"¹⁴

Mais cette apparente émancipation de la parole d'un personnage vis-à-vis de celle, englobante, du poète, est aussitôt démentie : par les guillemets qui encadrent le discours et le signalent comme citation ; et par les vers qui le suivent, dans lesquels le poète, en commentant l'énonciation de la Muse, réaffirme son statut d'énonciateur majeur :

¹³ *Odes*; I, 3, "Les vierges de Verdun" ; V, 4, "A toi" ; IV, 2, "La lyre et la harpe".

¹⁴ *Odes*, I, 2, "La Vendée".

- Ainsi sur les malheurs de la France éplorée
 Gémissait la Muse sacrée
 Qui nous montra le ciel ouvert,
 Dans ces chants où, planant sur Rome et sur Palmyre,
 Sublime, elle annonçait les douceurs du martyre
 Et l'humble bonheur du désert!

La Muse des *Odes* est "sublime" : l'adjectif est mis en valeur par sa position liminaire dans le vers. Celle des *Ballades* est, on va le voir, grotesque.

Le grotesque des *Ballades*

Nulle part on ne trouve dans les *Ballades* de représentation d'Orphée et, au contraire des *Odes*, la plupart des *Ballades* sont énoncées par une instance autre que le poète. Elles sont pourtant placées sous le signe de l'un des fondateurs du lyrisme français, Joachim Du Bellay, dont deux vers servent d'épigraphe à cette deuxième partie du recueil : "Renouvelons aussi / Toute vieille pensée".

Une volonté de "renouvel(er)" le lyrisme identique à celle qui animait les poètes de la Pléiade se manifeste donc au seuil des *Ballades*: C'est dire la profondeur de la révolution esthétique visée ici par Hugo.

La figure du poète armé de la lyre est remplacée, dans la première ballade, par celle du "trouvère" s'accompagnant de la "harpe" : c'est la Muse, désormais représentée sous la forme d'une "fée, au corps diaphane", qui tient le "luth"¹⁵. Cet échange de la mythologie antique - Orphée et sa lyre - pour la mythologie médiévale - les "premiers troubadours du moyen-âge" qu'évoque la préface de 1826 - est bien autre chose qu'un désir de renouvellement thématique. C'est une véritable révolution, dont la préface des *Orientales* permet *a posteriori* de prendre la mesure :

Et, puisqu'il est amené à le dire ici en passant, pourquoi ne le dirait-il pas ? il lui semble que jusqu'ici on a beaucoup trop vu l'époque moderne dans le siècle de Louis XIV, et l'antiquité dans Rome et la Grèce ; ne verrait-on pas de plus haut et plus loin, en étudiant l'ère moderne dans le moyen-âge et l'antiquité dans l'Orient ?¹⁶

Il s'agit bel et bien de changer les repères de la grille permettant d'interpréter le réel, bref, de passer d'une *épistémè* à une autre, ce qui est la définition même de la révolution : d'une *épistémè* euro-péo-centrique dont le point de référence est le Grand Siècle, on passe à une *épistémè* qui élargit son espace de référence à l'Orient et se centre sur le Moyen Age, c'est-à-dire sur une période historique antérieure à la mise en place de la Monarchie centralisatrice de droit divin à laquelle la Révolution met fin. Le

¹⁵ *Ballades*, I, "Une fée".

¹⁶ *Les Orientales*, Préface de Janvier 1829, p. 414.

siècle de Louis XIV perd donc son rôle symbolique et politique central dans cette vision nouvelle de l'histoire, et l'esthétique classique, son statut de référence absolue.

La conséquence majeure de cette révolution est énonciative : la tutelle du discours du poète sur celui des autres personnages se fait de plus en plus discrète, jusqu'à disparaître complètement dans trois ballades sur quinze. "Le géant", "Ecoute-moi, Madeleine" et "Le pas d'armes du Roi Jean"¹⁷ sont en effet énoncés de bout en bout par une instance autre que le poète - un géant, le comte Roger et un gentilhomme de la cour du roi Jean -, sans que des guillemets ou un commentaire ultérieur du poète ne rappellent une quelconque dépendance énonciative. Le poète lyrique n'est plus, désormais, le détenteur exclusif de la parole poétique : le "je" lyrique ne se confond plus nécessairement avec la figuration d'un poète souverain. Se dilatant jusqu'à englober fictivement une infinité d'individualités, il refuse désormais de consentir à la mythologie proprement classique du poète-roi.

De multiples voix se croisent dans les *Ballades* : la structure dramatique qui était une exception dans les *Odes* devient fréquente. "Le sylphe", "la grand'mère" et "La fiancée du timbalier"¹⁸ donnent ainsi à entendre, de la première à l'avant-dernière strophe, la voix de personnages fictifs sur lesquels le poète n'affirme plus aucune suprématie poétique : ne reprenant la parole que dans la dernière strophe des trois poèmes, il n'y revendique plus explicitement le statut de "poète", comme c'était le cas dans l'ode "La lyre et la harpe". Dans "Le sylphe", c'est un "on" qui assume la dernière strophe : "On ne sait si ce fut au Sylphe qu'elle ouvrit". Dans "La Grand'mère", c'est un "passant" :

Et, le soir, un passant, par la porte entr'ouverte,
Vit, devant le saint livre et la couche déserte,
Les deux petits enfants qui priaient à genoux.

Dans "La fiancée du timbalier", c'est une instance anonyme dont l'énonciation n'est pas caractérisée :

Elle dit, et sa vue errante
Plonge, hélas! dans les rangs pressés ;
Puis, dans la foule indifférente,
Elle tomba, froide et mourante...
- Les timbaliers étaient passés.

L'énonciateur de la ballade "A Trilby, le lutin d'Argail" se représente au contraire comme un "Poète" "triste et sublime", semblant ainsi renouer avec l'esthétique

¹⁷ *Ballades*, V, IX et XII.

¹⁸ *Ballades*, II, III et VI.

des *Odes*. Mais le sublime s'associe au grotesque. Le poète, qui s'adresse au "Lutin", se définit en effet comme le créateur d'une foule de monstres :

Viens-tu, dans l'âtre perfide,
 Chercher mon Follet qui fuit,
 Et ma Fée et ma Sylphide,
 Qui me visitent sans bruit,
 (...)
 Viens-tu pas voir mes Ondines
 Ceintes d'algue et de glayeul?
 Mes Nains, dont les voix badines
 N'osent parler qu'à moi seul?
 Viens-tu réveiller mes Gnômes?
 Poursuivre en l'air les atomes,
 Et lutiner mes Fantômes
 En jouant dans leur linceul?¹⁹

De même, la ballade "La fée et la péri" est comme la version grotesque de l'ode "La lyre et la harpe" : c'est l'inspiration poétique elle-même, représentée dans les *Odes* par la lyre et dans les *Ballades* par la fée, qui est désormais travaillée par le grotesque. L'introduction de monstres dans la poésie lyrique, qui symbolise la tension entre grotesque et sublime dont *La Préface de Cromwell* fait la caractéristique de la littérature romantique, est signalée par Hugo lui-même comme la transformation majeure opérée par les *Ballades*.

Les "corps bleus"

En effet, *Le Dernier Jour d'un condamné*, roman de Hugo qui paraît en janvier 1829 - soit un mois avant *Les Orientales* -, est précédé dans sa troisième édition, datée de février, d'une préface intitulée "Une comédie à propos d'une tragédie", qui représente sur le mode parodique une conversation mondaine entre plusieurs lecteurs de Hugo :

LE POETE ELEGIAQUE. Il a fait en outre des odes, des ballades, je ne sais quoi, où il y a des monstres qui ont des *corps bleus*.
 LE CHEVALIER, *riant*. Corbleu! cela doit faire un furieux vers.²⁰

L'introduction de monstres dans la poésie lyrique caractérise à elle seule le projet poétique des *Odes et Ballades* dans cette préface parodique. Les mots *corps bleus* y apparaissent en italiques, comme une citation. Or, nulle part on ne trouve dans les *Odes et Ballades* ces deux mots associés. On trouve en revanche de nombreux vers dont ces mots sont la citation approximative, et qui se trouvent presque tous dans les

¹⁹ *Ballades*, IV, "A Trilby, le lutin d'Argail".

²⁰ *Le Dernier Jour d'un condamné*, "Une comédie à propos d'une tragédie", *Oeuvres complètes*, Ed. "Bouquins", Laffont, 1985, Tome "Roman I", p. 422.

Ballades. L'adjectif "bleu" n'apparaît en effet qu'une fois dans les *Odes*, où il caractérise un monstre ; mais alors que le monstre évolue librement dans l'espace fantastique des *Ballades*, l'esthétique sublime des *Odes* conduit Hugo à légitimer son apparition par un "cauchemar" :

Ce monstre aux éléments prend vingt formes nouvelles:
Tantôt d'une eau dormante il lève son front bleu ;
Tantôt son rire éclate en rouges étincelles.²¹

Le "front bleu" du monstre s'oppose au "front vermeil" de la "vierge" à qui l'ode s'adresse. Dans les *Ballades*, l'adjectif "bleu" apparaît plusieurs fois sous la forme "bleuâtre", qui est toujours associée à la présence du diable ou du monstre. Ainsi, dans "Le sylphe", "de bleuâtres feux se croisent sur les eaux" quand "au frais Ondin s'unit l'ardente Salamandre" ; dans "Les deux archers", une lueur qui serpente en "bleuâtres sillons" émane "du corps de Lucifer", tandis qu'une "flamme bleuâtre" signale l'endroit portant l'empreinte de son pied fourchu²². Dans "La ronde du Sabbat", l'adjectif "bleu" est lui aussi associé à la danse des monstres et des démons, dont la présence est déjà perceptible dans l'association de l'article "des" et du nom "monts":

Parmi les rayons bleus, parmi les rouges flammes,
(...)
Voilà que de partout, des eaux, des monts, des bois,
Les larves, les dragons, les vampires, les gnômes,
Des monstres dont l'enfer rêve seul les fantômes,
(...)
Entrent dans le vieux cloître où leurs flots tourbillonnent!²³

Mais le bleu signale moins le démoniaque que la rencontre du grotesque et du sublime, de l'idéal et du bas corporel, de la mort et du rire, qui caractérise l'inscription du peuple dans le réel et son intrusion dans la littérature. Ainsi, dans "La grand'mère", les petits-enfants demandent à l'aïeule de leur montrer "(sa) Bible, et les belles images, / Le ciel d'or, les saints bleus, les saintes à genoux, / L'enfant-Jésus, la crèche, et le bœuf, et les mages"²⁴. Si les "saints" sont "bleus", c'est parce que la transcendance est représentée avec des traits humains et de façon naïve dans un livre d'images destiné à ceux qui ne savent pas lire - enfants ou gens du peuple.

A l'adjectif "bleu" en est souvent associé un autre, "diaphane". A nouveau, on ne trouve qu'une occurrence de l'adjectif dans les *Odes*, où il caractérise les "ailes" d'une chauve-souris, animal auquel la superstition attribue un rapport avec une transcendance maléfique. Dans les *Ballades*, il s'applique aux mêmes monstres que l'adjectif "bleu" : le

²¹ *Odes*, V, 7, "Le cauchemar".

²² *Ballades*, II et VIII.

²³ *Ballades*, XIV.

²⁴ *Ballades*, III.

"sylphe" est un "diaphane habitant de l'invisible éther", tandis que, comme celle de la chauve-souris, "l'aile" de "Lucifer" est "diaphane"²⁵. Mais c'est avant tout la fée, c'est-à-dire la Muse des *Ballades*, qui est ainsi caractérisée : son "aile bleue" "est diaphane", ainsi que son "corps"²⁶. Le diaphane, qui désigne ce qui laisse passer à travers soi les rayons lumineux sans laisser distinguer la forme des objets, associe l'ombre et la lumière : le diaphane, c'est la lumière révélée par ce qui l'occulte. Les *Ballades* cherchent la lumière contenue dans l'ombre, alors que le poète des *Odes* est au contraire sujet à des visions fulgurantes qui dissipent les ténèbres du passé et de l'avenir : sa "Muse sacrée" lui montre "le ciel ouvert" et "porte en tous lieux son immortel flambeau", des "vision(s)" lui révèlent "la cité flottante, / De joie et de gloire éclatante, / Où le jour n'a pas de soleil"²⁷.

La distinction entre *Odes* et *Ballades* recouvre donc une distribution entre, d'un côté, le sublime, et de l'autre, le grotesque ; entre, d'un côté, le discours inspiré du poète visionnaire, et de l'autre, l'éclatement du discours lyrique en une multiplicité d'instances énonciatives. La révolution esthétique qui doit, selon Hugo, tirer les conséquences poétiques de la révolution politique semble s'opérer dans les *Ballades* plus que dans les *Odes*. On est, en ce sens, fondé à penser que le recueil est tributaire encore de l'esthétique classique, qui "cloîtr(e)" les genres au même titre que les "états".

Mais cette structure binaire n'est qu'apparente : l'esthétique des *Ballades* s'introduit dans les *Odes* par de multiples brèches, celle des *Odes* investit les épigraphes des *Ballades*. Ainsi, l'ode "Le tournoi", qui puise ses images dans la mythologie médiévale, a pour épigraphe un extrait d'une "ancienne ballade", tandis que la dernière ballade a pour épigraphe des vers d'André Chénier²⁸. Quant à l'ode intitulée "La fille d'O-Taïti", elle pourrait aussi bien être rangée parmi les *Ballades*, tant elle apparaît comme une intruse parmi les *Odes* : à l'exception de la dernière, toutes ses strophes sont énoncées par une jeune Tahitienne qui, en raison de l'éloignement géographique maximal qu'elle symbolise, est un personnage de l'Orient mythique ; et l'énonciateur qui (re)prend la parole dans la dernière strophe du poème, loin de revendiquer le statut de poète, se fond dans un "on" aux contours indécis²⁹.

La préface de 1826 souligne d'ailleurs le caractère ambivalent du partage générique du recueil. La "division" entre odes et ballades n'est "marquée" que pour rendre plus sensible sa transgression :

²⁵ *Odes*, V, 5, "La chauve-souris" ; *Ballades*, II, "Le sylphe" ; XIV, "La ronde du Sabbat".

²⁶ *Ballades*, XV, "La fée et la péri" ; I, "Une fée".

²⁷ *Odes*, I, 2, "La Vendée" ; II, 2, "L'histoire" ; I, 10, "Vision".

²⁸ *Odes*, IV, 12, "Le tournoi" ; *Ballades*, XV, "La fée et la péri".

²⁹ *Odes*, IV, 7, "La fille d'O-Taïti".

Pour la première fois, l'auteur du Recueil de compositions lyriques, dont les *Odes* et *Ballades* forment le troisième volume, a cru devoir séparer les genres de ces compositions par une division marquée.

(...)

Au reste, il n'attache pas à ces classifications plus d'importance qu'elles n'en méritent. Beaucoup de personnes, dont l'opinion est grave, ont dit que ses *Odes* 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.³⁰

En définitive, le projet de Hugo consiste à rendre poreuses les frontières entre les *Odes* et les *Ballades*, entre le sublime et le grotesque, entre l'énonciation d'Orphée et celle du "on", de façon à mettre en œuvre un régime de la parole qui abolisse le cloisonnement esthétique et politique en vigueur sous la Restauration. La logique de la frontière qui semble régir la construction du recueil n'est qu'un leurre, qui n'a d'autre fonction que de permettre la représentation et la dramatisation de l'abolition des frontières énonciatives et sociales.

La confrontation de l'énonciation de l'histoire dans l'ode "Buonaparte" et dans la ballade "Le géant" est éclairante à cet égard. Dans l'ode "Buonaparte", composée en mars 1822, l'énonciation de l'histoire est réservée au poète orphique : celui-ci y juge Napoléon du point de vue des "ultra", auxquels le titre du poème emprunte la prononciation italianisante "Buonaparte", qui suggère que Bonaparte est doublement illégitime, comme empereur et comme quasi étranger. Le poète, qui s'adresse aux "peuples", adopte un point de vue surplombant sur l'histoire :

Peuples, qui poursuivez d'hommages
 Les victimes et les bourreaux,
 Laissez-le fuir seul dans les âges ; -
 Ce ne sont point là les héros.
 Ces faux dieux, que leur siècle encense,
 Dont l'avenir hait la puissance,
 Vous trompent dans votre sommeil ;
 Tels que ces nocturnes aurores
 Où passent de grands météores,
 Mais que ne suit pas le soleil.³¹

Dans la ballade "Le géant", composée en mars 1825, la thématique de la grandeur que développe l'ode est conservée : celui que l'ode qualifie de "géant" et de "colosse", et qui, une fois vaincu, brille "de loin comme un phare", devient dans la ballade un personnage mythologique de "géant" qui décrit sa "tête" comme un "mont

³⁰ *Odes et Ballades*, Préface de 1826, p. 63.

³¹ *Odes*, I, 11, "Buonaparte".

arrêt(ant) les nuages". Mais surtout, c'est le géant lui-même, figure allégorique de Bonaparte, qui assume l'énonciation de l'histoire :

Oh! quand mon tour viendra de suivre mes victimes,
Guerriers! ne laissez pas ma dépouille au corbeau ;
Ensevelissez-moi parmi des monts sublimes,
Afin que l'étranger cherche en voyant leurs cimes
Quelle montagne est mon tombeau!³²

La juxtaposition des deux discours dans le recueil crée un dialogisme qui ruine la suprématie énonciative du poète orphique : à l'intérieur du "je" lyrique se croisent désormais des voix contradictoires. L'histoire devient objet de discours divergents, et le discours lyrique, le lieu d'expérimentation des contradictions de l'énonciation subjective.

Or, ce dialogisme est avant tout, dans les *Odes et Ballades*, un effet de la durée de la rédaction, qui s'étale sur plusieurs années : les premières *Odes* datent en effet de 1821, tandis que les dernières *Ballades* sont composées en 1828. Entre-temps, l'appréhension de l'histoire de Hugo a profondément évolué : le dialogisme est au contraire le parti-pris esthétique et politique au principe de l'écriture des *Orientales*. Alors que l'ode et la ballade consacrées à Napoléon sont éloignées dans l'espace (celui du recueil) et dans le temps (celui de la rédaction), *Les Orientales* juxtaposent deux poèmes consacrés au grand homme, "Bounaberdi" (XXXIX) et "Lui" (XL), qui datent de 1827 et 1828 ("Lui", commencé en 1827, est achevé en 1828, au moment où est composé "Bounaberdi"). Le premier de ces deux poèmes décrit Bonaparte du point de vue d'un "Arabe du Caire" libre et pauvre, le second, du point de vue du poète européen ; cette différence est érigée en complémentarité, notamment par l'ajout sur les épreuves de deux épigraphes qui se font écho : "Grand comme le monde" (XXXIX) et "J'étais géant alors, et haut de cent coudées" (XL). Le principe de la multiplication des points de vue sur un même objet détermine la composition du recueil. Ainsi, "Chanson de pirates" (VIII) illustre le point de vue de pirates "mahométan(s)" procédant à l'enlèvement d'une jeune chrétienne qu'ils destinent au "sérail". Le poème suivant opère un déplacement énonciatif : c'est désormais une "captive" du sérail, dont la logique narrative qui sous-tend la séquence porte à croire qu'il s'agit de celle qui a été enlevée dans le poème précédent, qui décrit son cœur déchiré entre sa nostalgie pour son pays et son amour pour l'Orient. Dans "Clair de lune" (X), enfin, le poète européen décrit, à la troisième personne, une "sultane" qui, comme la "captive" du poème précédent, laisse courir ses doigts sur sa "guitare" en contemplant le reflet de la lune sur la mer ; le monologue intérieur de la jeune fille est transcrit au discours indirect libre, le point de

³² *Ballades*, V, "Le géant".

vue du poète ne se manifestant que dans l'agencement des images. Les trois poèmes forment une séquence qui trouve sa cohérence dans la multiplication des points de vue sur le sort de la captive.

La prise de conscience des enjeux idéologiques du dialogisme à laquelle les *Odes et Ballades* conduisent Hugo et la transformation délibérée de cet effet de la rédaction en principe d'écriture des *Orientales* expliquent donc certainement les liens intertextuels qui unissent les deux recueils : à bien des égards, *Les Orientales* peuvent être considérées comme la réécriture des *Odes et Ballades*.

Une réécriture des *Odes et Ballades*

Les rapports intertextuels entre les *Odes et Ballades* et *Les Orientales* sont multiples. Un "Hymne oriental" qui faisait partie de la quatrième édition des *Odes et Ballades* est d'ailleurs supprimé dans l'édition de 1828 et incorporé aux *Orientales* sous le titre "La ville prise" (XXIII). Mais l'essentiel est peut-être de comprendre que les poèmes des *Orientales* "réécrivent" aussi bien des *Odes* que des *Ballades*, sans plus tenir compte de leur distribution en deux groupes distincts, dont nombre de lecteurs n'avaient pas compris le caractère transgressif.

Ainsi, "Les têtes du sérail" renvoie à l'ode "Les Vierges de Verdun" : le dialogue que nouent dans *Les Orientales* les têtes coupées de trois héros de la lutte de la Grèce pour l'indépendance fait écho à la description que propose l'ode de trois vierges condamnées à la décapitation par les tribunaux révolutionnaires. Les deux textes procèdent à la même association oxymorique de la fête et de la mort : l'énonciateur de l'ode entend "des chants de mort" et "des cris de fête", celui des "Têtes du sérail" décrit le sérail "de six mille têtes paré", tel un "roi couvert de ses joyaux de fête"³³.

C'est aussi à une ode, "La fille d'O-Taïti", que renvoient les "Adieux de l'hôtesse arabe" : dans les deux poèmes, une femme orientale - une Tahitienne dans les *Odes*, une Arabe dans *Les Orientales* - fait ses adieux au voyageur blanc qu'elle n'a pas su retenir³⁴. Enfin, à l'ode "Bonaparte" répond le poème des *Orientales* "Bounaberdi", dont le titre, censé retranscrire la prononciation du nom Bonaparte par un "Arabe du Caire", est un écho peut-être parodique de la prononciation italianisante qu'affectaient les "ultra"³⁵. Mais "Bounarberdi" et "Lui" renvoient également à une autre ode, "Les deux îles". Celle-ci, préfigurant l'esthétique des *Orientales*, comprend deux sections illustrant des points de vue contradictoires sur Napoléon, "Acclamation" (section III) et "Imprécation" (section V). L'une encense l'empereur : "Gloire à Napoléon! gloire au maître suprême!", l'autre le maudit : "Honte! opprobre! malheur! anathème!

³³ *Odes*, I, 3 ; *Les Orientales*, III.

³⁴ *Odes*, IV, 7 ; *Les Orientales*, XXIV.

³⁵ *Odes*, I, 11 ; *Les Orientales*, XXXIX.

vengeance!"³⁶. Mais les points de vue contradictoires que *Les Orientales* séparent dans des poèmes distincts, afin qu'ils coexistent dans la tension, sont au contraire hiérarchisés dans l'ode : la numérotation des sections, qui redouble la structure chronologique du récit, assimile la louange que le peuple adresse à Napoléon "au matin de son âge" à la manifestation d'une illusion vite détrompée. Aussi l'ode "Les deux îles" est-elle en quelque sorte démembrée dans *Les Orientales* : elle nourrit "Bounaberdi" et "Lui", mais aussi "Adieux de l'hôtesse arabe" (XXIV) et "Malédiction" (XXV), poèmes qui juxtaposent la louange et l'imprécation que l'ode subordonnait l'une à l'autre. L'amour et la haine qui se disent ici n'ont plus Napoléon pour objet explicite : une femme orientale prie un "beau jeune homme blanc" de se souvenir d'elle (XXIV), un "je" maudit un "il" (XXV). Tout se passe comme si, de l'ode, les deux poèmes des *Orientales* ne conservaient que les actes de parole en eux-mêmes, que les attitudes énonciatives fondamentales qui s'y expriment.

Le poème "Vœu" renvoie en revanche à une ballade, "Ecoute-moi, Madeleine". Les deux poèmes sont scandés par l'anaphore de tournures à l'irréel du présent. L'énonciateur de la ballade dit son désir d'étreindre le corps de sa belle au travers d'une série d'identités fictives: "Si j'étais, ô Madeleine, / L'agneau dont la blanche laine / Se démêle sous tes doigts!...". Celui du poème "Vœu" imagine, de façon symétrique, une série d'actions fictives lui permettant de se rapprocher de sa bien-aimée : "Si j'étais la feuille que roule / L'aile tournoyante du vent, / (...) / Je viendrais, au gré de mes vœux, / Me poser sur son front (...)"³⁷.

Cette liste n'est bien sûr pas exhaustive. La ballade "La fée et la péri" entretient des liens étroits avec les poèmes "Enthousiasme", "Rêverie" et "Novembre"³⁸, qui opposent comme elle inspirations orientale et occidentale. Mais "Enthousiasme" n'est pas non plus sans rapport avec l'ode "A mon père"³⁹, tandis que des passerelles sont possibles entre l'ode "A M. Alphonse de L." et "Le feu du ciel", entre "La chauve-souris" et "Les djinns", entre "Mon enfance" et "Grenade" ou "Novembre"⁴⁰. Si *Les Orientales* puisent autant dans les *Odes et Ballades*, c'est parce que le recueil de 1829 constitue l'aboutissement de l'expérience esthétique et politique à laquelle les *Odes et Ballades* ont donné lieu, et qui a paradoxalement rendu caduque la perspective qui est la leur. L'exemple le plus éclairant à cet égard est sans doute celui de l'intertextualité qui lie le poème "Les bleuets" à la ballade intitulée "La légende de la nonne"⁴¹. Tous deux composés d'octains d'octosyllabes, ils sont contemporains : leurs

³⁶ *Odes*, III, 6, "Les deux îles".

³⁷ *Ballades*, IX ; *Les Orientales*, XXII.

³⁸ *Ballades*, XV ; *Les Orientales*, IV, XXXVI et XXXVII.

³⁹ *Odes*, II, 4.

⁴⁰ *Odes*, III, 1 et *Orientales*, I ; *Odes*, V, 5 et *Orientales*, XXVIII ; *Odes*, V, 9 et *Orientales*, XXXI et XLI.

⁴¹ *Les Orientales*, XXXII ; *Ballades*, XIII.

manuscrits sont datés d'avril 1828. De fait, "La légende de la nonne" est la dernière pièce écrite pour les *Odes et Ballades*. Dans un jeu d'échange intertextuel que permet la proximité temporelle, le "bleu" toujours associé dans les *Ballades* à la présence du monstre est ici transféré aux *Orientales* : "Les bleuets" sont en effet la réécriture d'une ballade où des "escaliers fées" s'embrouillent sous les pas des "fantômes". Dans un clin d'œil au lecteur, Hugo fait d'ailleurs correspondre au bleu du refrain des *Orientales* - "Allez, allez, ô jeunes filles, / Cueillir des bleuets dans les blés!" - le rouge du refrain de la ballade : "Enfants, voici des bœufs qui passent, / Cachez vos rouges tabliers!"

A "dona Padilla del Flor", héroïne de "La légende de la nonne", fait écho Alice de Penafiel que "pour fleur une abeille eût choisie". Mais alors que la première prend volontairement le voile puis trahit ses vœux pour l'amour d'un "fier brigand", l'autre est jetée dans un couvent "de par le roi" pour avoir aimé "un prince". La problématique des deux poèmes, on le voit, n'est pas la même : "Les bleuets" font pencher la "La légende de la nonne" du côté de la fable politique, associant ainsi la visée des *Odes* à celle des *Ballades*. A la veille de la Révolution de Juillet, le danger majeur réside désormais pour Hugo dans l'arbitraire royal : le roi qui cloître Alice dans "Les bleuets" n'est en définitive guère différent de Charles X, qui tente d'atteindre aux libertés. Le rapport intertextuel a ici pour fonction de signaler au lecteur une perspective politique nouvelle : *Les Orientales*, malgré les dénégations de l'auteur de la préface, est un recueil politique, et un recueil qui prend position contre la Restauration.

Dans ce recueil centré autour de la guerre d'indépendance qui opposa les insurgés grecs aux troupes de l'Empire ottoman au début du XIX^{ème} siècle, le "je" poétique est assumé tour à tour par chacun des belligérants, ce qui a pour effet de multiplier les points de vue sans en favoriser réellement aucun. Le "je" accueille le Moi et l'Autre - le Grec aussi bien que le Turc, l'Oriental aussi bien que l'Européen, le "barbare" aussi bien que le "civilisé". Le barbare n'est donc pas l'Autre, mais celui qui refuse de reconnaître la gémellité des Moi, leur identique et inaliénable droit à la parole. *Les Orientales* actualisent en ce sens le régime de la parole qu'implique la révolution politique : si le barbare est celui qui refuse de reconnaître le droit de tous à la parole, alors Charles X est un barbare au même titre qu'Ali-Pacha, devant qui se courbent "les têtes les plus hautes"⁴².

⁴² *Les Orientales*, XIII, "Le derviche".