

**Claire MONTANARI**

**L'INTERTEXTUALITE DANS *L'ART D'ETRE GRAND-  
PERE* DE VICTOR HUGO :  
DE L'EVOCATION DU PASSE A LA PERSPECTIVE DE  
L'AVENIR**

Dans son poème “A des âmes envolées” (XIV), Hugo évoque le bonheur du temps passé et le décrit ainsi :

“On riait de ce bon rire  
Qu’Eden jadis entendit,  
Ayant toujours à se dire  
Ce qu’on s’était déjà dit.”

Ces deux derniers vers ont un intérêt particulier pour ce qui concerne le recueil dans son ensemble : de même que le bonheur consiste à ressasser les mêmes moments de joie ou les mêmes paroles rassurantes, de même le recueil, dans une certaine mesure, peut se lire comme le lieu où se réactualisent sans cesse les œuvres du passé.

Pourtant, la multiplicité des références intertextuelles n’implique en aucune manière que le recueil soit une œuvre close, figée dans la contemplation d’elle-même ou des œuvres antérieures, dans une sorte d’enfermement maladif.

Au contraire, en ouvrant son recueil sur des œuvres du passé, Hugo crée un dialogue particulièrement vivant, qui n’est d’ailleurs pas seulement orienté vers le passé, mais qui est aussi destiné à se poursuivre ultérieurement, le poète “ayant **toujours** à [...] dire / Ce [qu’il avait] déjà dit.” L’intertextualité hugolienne est donc loin de se limiter à la seule évocation des œuvres littéraires du passé, et elle implique de nombreuses conséquences sur la physionomie du recueil dans son ensemble. Elle crée surtout un double dialogue, entre *L’Art d’être grand-père* et les œuvres de référence, et entre *L’Art d’être grand-père* et le lecteur en lui-même.

Je ne fonderai pas mon étude de l'intertextualité hugolienne sur la conception de Julia Kristeva qui considère que la question de l'identification de l'intertexte n'a aucune pertinence et que l'intertextualité désigne un processus indéfini. Il me semble au contraire que l'on ne peut négliger, dans le recueil, l'étude des sources auxquelles Hugo fait référence parce qu'elles sont loin d'être anodines, et que lui-même ne cherche absolument pas à les cacher. Elles sont au contraire facilement décelables et entrent en dialogue avec son propre recueil, sans être, en aucune manière, anéanties par cette confrontation.

Pour faciliter mon étude, je vous renvoie donc à la notion d'hypertextualité, explorée par Gérard Genette, qui se penche sur les relations pragmatiques qui existent entre le texte et les textes dont il découle, entre "l'hypertexte" et "l'hypotexte". Je me fonderai donc principalement sur le système qu'il a mis en place dans son ouvrage *Palimpsestes*, tout en prenant soin de préciser les cas où ses définitions ne correspondent pas exactement aux termes reconnus par la tradition.

Des exemples précis feront alors partie intégrante de ma démonstration et je suivrai un fil conducteur qui a pour fonction de mettre en lumière les différentes formes d'intertextualité que l'on peut reconnaître dans le recueil :

Je m'intéresserai d'abord à la filiation qui relie *L'Art d'être grand-père* avec les œuvres des auteurs qui ont précédé Hugo puis je m'attacherai à un cas particulier : celui de l'œuvre hugolienne, qui apparaît sans cesse de manière allusive au cours du recueil. Enfin, je me pencherai plus particulièrement sur ce que j'appellerai "l'intratextualité", c'est-à-dire la façon dont les différents poèmes de *L'Art d'être grand-père* s'organisent entre eux - les trois niveaux intertextuels coexistant et créant une dynamique fondamentale dans le recueil, ayant tous les trois les mêmes implications sur le comportement du lecteur.

## **I - L'Art d'être grand-père et les œuvres antérieures**

### **A/ Perpétuation**

#### **a : Rousseau et la "parodie"**

On trouve dans *L'Art d'être grand-père* une multitude de courtes phrases qui rappellent les formules célèbres de certains grands auteurs. Hugo multiplie les allusions, les citations déformées, sans que la notion de satire intervienne nécessairement. C'est ce que Genette appelle la "parodie", ou "détournement de texte à transformation minimale"[1]. Le poète s'amuse en quelque sorte à mêler à sa propre écriture les phrases de ses prédécesseurs, qui, placées dans un nouveau contexte, ont une tout autre résonance que celle qui leur était attribuée dans "l'hypotexte".

On reconnaît ainsi la formule de Rousseau, tirée du préambule des *Confessions*, "Je sens mon cœur et je connais les hommes"[2], dans le vers de Hugo ("Un manque", I, 12) :

"[...] moi qui connais les hommes  
Mieux que Georges, et qui sais les secrets du destin,  
Je raccommode avec un fil son vieux pantin."

Le contexte n'est évidemment plus le même. A l'emphase rousseauiste succède l'humour de Hugo, qui ne craint pas à son tour de prendre un ton revendicatif, mais dont la démarche n'a rien à voir avec celle de Rousseau. Rousseau voulait "[former] une entreprise qui n'[avait jamais eu] d'exemple et dont l'exécution [n'aurait] pas d'imitateur" (ironie du sort, le Préambule de ses *Confessions* se trouve ici, en un sens, "imité" !), action ambitieuse consistant à montrer "un homme dans toute la vérité de sa nature" ; le grand-père, qui a, dans un sens, la même grandeur, "[connaissant] les secrets du destin", se contente de "[raccommode] avec un fil un vieux pantin". C'est en réalité la versification qui incite à voir dans ces deux passages un rapport "d'hypertextualité". L'expression "moi qui connaît les hommes", contenue dans le deuxième hémistiche du vers, est fortement mise en valeur et offre ainsi le même caractère revendicatif que la formule de Rousseau. Le lecteur aura tendance à marquer une légère pause à la fin du vers, malgré l'enjambement, chose qu'il n'aurait pas faite si Hugo avait écrit - hypothèse fort improbable - "Moi qui connais les hommes mieux que Georges".

Hugo va plus loin encore, et retrouve le style même de certains auteurs, sans les citer littéralement ; la pratique intertextuelle se complique d'autant plus.

b : Pascal et le "pastiche"[3]

Genette différencie ainsi la “parodie” du “pastiche”. Il donne une définition du pastiche proche de la définition traditionnelle : “[le pastiche se signale comme] l’imitation d’un style dépourvue de fonction satirique”.

Certaines expressions de *L’Art d’être grand-père* ont ainsi un aspect tout à fait pascalien[4]. Dans le poème “A Georges” (IV, 4), Hugo compose ce quatrain :

“Nous qui régnons, combien de choses inutiles  
Nous disons, sans savoir le mal que nous faisons !  
Quand la vérité vient, nous lui sommes hostiles,  
Et contre la raison nous avons des raisons.”

Le dernier vers du quatrain ne peut manquer de faire songer à l’expression très connue de Pascal : “le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point”[5], tant et si bien qu’il frappe par sa concision le lecteur habitué à la phrase balancée de Pascal. Comme l’auteur des *Pensées*, Hugo joue avec le double sens du mot “raison”, qui signifie dans un cas “faculté de penser”, et dans l’autre “argument”. Cependant, les deux formules ne laissent pas entendre le même sens. Hugo regrette que l’on ne fasse pas confiance à sa raison. De manière presque inverse, Pascal montre, dans sa célèbre formule, que l’homme n’est pas seulement raison, et qu’en particulier la foi en Dieu ne résulte pas du raisonnement. “C’est le cœur qui sent Dieu et non la raison” ajoute-t-il.

Pourtant, la relation entre “l’hypertexte” hugolien et “l’hypotexte” pascalien est plus complexe que cette apparente contradiction pourrait le laisser croire. En effet, même si le sens du vers final ne coïncide pas avec celui de la célèbre formule pascalienne, l’ensemble du quatrain est proche de certaines remarques et du style même des *Pensées*. Pascal use ainsi très souvent du pronom personnel “nous”, s’incluant avec le reste de l’humanité. Au début de son poème “A Georges”, Hugo emploie aussi la première personne du pluriel, mais elle ne s’adresse d’abord qu’aux personnages du grand-père et de Georges : “sans quitter Paris partons pour Tombouctou”. Cependant, dans le quatrain cité ci-dessus, le “nous” en vient à désigner, comme chez Pascal, tous les hommes en général, et non plus des personnages en particulier. En outre, le caractère lapidaire des formules, ainsi que leur sens même, rappelle inmanquablement *Les Pensées*. Le thème de la vérité que l’homme ne peut ou ne veut atteindre est récurrent dans l’œuvre de Pascal. Il reproche par exemple à l’imagination d’empêcher la raison d’atteindre la vérité : “Cette superbe puissance, ennemie de la raison, qui se plaît à la contrôler et à la dominer, pour montrer combien elle peut

toutes choses, a établi dans l'homme une seconde nature. [...] Elle fait croire, douter, nier la raison [...]."[6]

Imprégné du style ou des célèbres formules de ses prédécesseurs, Hugo se fait en quelque sorte le garant de leur écriture, la mêlant à la sienne propre et l'actualisant. Il ne s'agit pas pour lui d'imiter, mais de rendre à ces prédécesseurs ce qui leur appartient, jouant avec les références et s'en détachant à la fois.

Il n'y a pas pour Hugo de modernité possible sans conscience de ce que le passé a apporté. C'est ainsi que, dans le poème "Persévérance" (XVIII, 2), Hugo se pose explicitement en successeur des écrivains qu'il admire. Il met en scène, de cette manière, sa conception de l'histoire de la littérature : il considère que les acteurs de l'histoire littéraire doivent se succéder et poursuivre la même entreprise au fil des siècles:

"Regardons les penseurs de l'âge précédent,  
Ces héros, ces géants qu'une même âme anime,  
[...] Passer, les pieds poudreux et le front étoilé ;  
Saluons la sueur du relais dételé ;  
Et marchons. Nous aussi nous avons notre étape.  
[...] En route ! Poursuivons le chemin commencé ;  
Augmentons l'épaisseur de l'ombre du passé ;"

Ces vers ont une résonance particulière si l'on se situe d'un point de vue "intertextuel". Lorsque l'énonciateur s'exclame "poursuivons le chemin commencé", il fait bien sûr allusion à ses propres écrits qui doivent perpétuer le mouvement de création entamé par les auteurs précédents ; il signale aussi, peut-être de manière inconsciente, que *L'Art d'être grand-père*, à certains égards, poursuit non pas seulement l'attitude créatrice de ces auteurs, mais leurs œuvres elles-mêmes, puisque *L'Art d'être grand-père* les prend en charge.

Le poète ne fait pas que perpétuer les œuvres de ses prédécesseurs, c'est-à-dire les rappeler à la mémoire de son lecteur. Il les continue aussi parfois, s'emparant de leurs conceptions. Il ne s'agit bien sûr pas pour Hugo de parsemer *L'Art d'être grand-père* de citations sans fondement, qui auraient pour seul intérêt d'introduire une complicité avec le lecteur. Les textes mis en évidence dans le recueil introduisent un double mouvement : ils témoignent de la reconnaissance du poète à l'égard des œuvres du passé, mais ils infléchissent aussi le sens même du recueil - si tant est que l'on puisse imaginer le recueil comme une entité séparée de son réseau intertextuel.

## B/ Continuation

### a : La “transposition” de la Bible

Hugo, en ce sens, utilise les caractéristiques des œuvres précédentes pour en fonder une nouvelle, pour les “continuer” ou pour les détourner de leur visée originelle.

On peut ainsi mettre en lumière les allusions constantes qu’il fait à la *Bible*, de telle sorte qu’il semble même parfois réécrire et actualiser certains épisodes de l’*Évangile*, selon la technique que Genette appelle “transposition”, c’est-à-dire “transformation sérieuse”[7]

Dans le poème “Jeanne lapidée” (XI), Hugo fait allusion à un incident tragique, celui de la lapidation de sa maison en Belgique, le 27 mai 1871. D’emblée, le poème perd son caractère “anecdotique” pour se situer dans une lignée à caractère sacré.

La réécriture de la *Bible* est particulièrement visible au centre du poème, puisque l’énonciateur prend en quelque sorte la place du Christ et vit une nouvelle passion. Comme le Christ est sensé le faire, il prend sur lui toute la souffrance humaine : ce n’est plus Jeanne - alors que le titre “Jeanne lapidée” semblait l’indiquer - qui est visée par la pierre, mais lui-même qui s’attribue le supplice :

“[...] Ah ! ton fils me lapide,  
Mère, et je te bénis. [...]”

L’énonciateur assimile aussi la fonction de pardon du Christ :

“Je lui pardonne au nom de mon ange innocent !  
[...] Je pardonne ; le mal a ses pièges sans nombre ;  
Je les plains ; [...]  
Hélas ! comment veut-on que je lui soit sévère ?  
Nous pardonnons. C’est juste. Ah ! ton fils me lapide,  
Mère, et je te bénis. Et je fais mon devoir.”

Les allusions à la passion du Christ sont multiples :

“Pauvre mère, ton fils ne sait pas ce qu’il fait.  
[...] Le sommet qui fait grâce au gouffre est le Calvaire.  
Mornes bourreaux, à nous martyrs vous vous fiez ;  
Et nous, les lapidés et les crucifiés,  
Nous absolvons le vil caillou, le clou stupide ;”

L’énonciateur reprend surtout les propres paroles du Christ, qui, sur la croix, s’exclame : “Père, pardonne-leur : ils ne savent pas ce qu’ils font”[8].

Il apparaît alors que la “transposition” de la *Bible* dans le poème est plus complexe qu’elle peut le sembler au premier abord. En effet, le “père” s’est en quelque sorte “féminisé” et n’est plus “tout-puissant”, mais manifestation même de la faiblesse : “Pauvre mère, ton fils ne sait pas ce qu’il fait”. Cette transformation n’est pas surprenante si l’on s’attache à la visée politique du recueil, qui tente de réhabiliter les faibles et les exclus. La mère de l’enfant est fondamentalement impuissante : “N’en sois pas responsable et n’en sois pas punie ! / [...] ce n’est pas de ta faute”. Elle symbolise le peuple victime du pouvoir des prêtres ; son fils a ainsi été perverti par le clergé : “Le prêtre [...] / Imposteur, a rempli cette âme d’imposture”. Pourtant, malgré cette extrême fragilité, elle remplace, dans les mots, le Dieu du texte biblique, c’est-à-dire le symbole même de la puissance. La réhabilitation des faibles se fait donc ici grâce à l’influence de “l’hypotexte” sur “l’hypertexte” : il ne se contente pas de rajouter un sens, mais il le transforme.

La fonction quasi christique que revendique souvent l’énonciateur n’est pas anodine. Il ne s’agit pas pour Hugo de se placer sous une quelconque autorité, même divine, mais de tenter de renouveler l’entreprise du Christ : celle de transformer les consciences, à la fois par son propre exemple, et par l’intrusion de paraboles[9] dans le texte. Il conserve en réalité moins la dimension religieuse du Christ, que sa dimension humaine et subversive. Il le met d’ailleurs au même rang que Voltaire, ce qui ne semble plus paradoxal lorsque l’on considère que tout deux occupent la même fonction.

Le poème “Jeanne lapidée” prend donc toute sa valeur dans le rapport qu’il entretient avec son “hypotexte”. L’allusion biblique n’est absolument pas anodine, mais elle donne au poème un sens subversif. La *Bible*, ou plutôt le *Nouveau Testament*, retrouve du même coup son aspect fondamentalement “révolutionnaire”, oublié par les bien-pensants.

#### b : D’Aubigné et la “forgerie”

La *Bible* se trouve “transposée” dans *L’Art d’être grand-père* ; certains de ses épisodes sont en tout cas insérés dans le recueil et modifiés, bien que l’essence en soit conservée, voire renforcée dans sa vocation subversive. On reconnaît facilement les allusions grâce aux citations presque littérales qui en sont tirées. Plus habilement encore, Hugo parvient à retrouver le style même de certains auteurs, sans pour autant les citer. C’est ce que Genette appelle une “forgerie”,

“une imitation sérieuse”. Sans prétendre recenser tous les passages de réécriture qui abondent dans *L'Art d'être grand-père*, nous nous bornerons à mettre en avant l'exemple de d'Aubigné, dont on devine l'influence au début du poème “Patrie”.

Implicitement, Hugo devient le successeur de d'Aubigné lorsqu'il se plaint de la situation de la France. Evidemment, le contexte historique dans lequel évoluait d'Aubigné était bien différent et sans doute beaucoup plus troublé que celui de Hugo. *Les Tragiques* ont été publiées en 1616, et tout le recueil se fonde sur les guerres de religion qui ont sévi entre huguenots et catholiques[10]. Hugo, quant à lui, déplore dans “Patrie” (XVIII, 1) la défaite de la France contre les prussiens en 1871.

Par sa référence implicite à l'œuvre de d'Aubigné, Hugo réinstalle ostensiblement le “tragique” au cœur de son recueil et accentue l'horreur de l'époque dans laquelle il vit, tandis qu'elle était sans cesse visible - de manière plus ou moins déguisée - dans le recueil, mais rarement montrée de manière aussi frappante. Hugo commence le poème par ces mots :

“Ô France, ton malheur m'indigne et m'est sacré.  
Je l'ai dit, et jamais je ne me lasserai  
De le redire, et c'est le grand cri de mon âme,  
Quiconque fait du mal à ma mère m'est infâme.”

L'invocation à la France, appelée “mère” se trouve déjà dans *Les Tragiques* de d'Aubigné :

“Ô France désolée ! ô terre sanguinaire,  
Non pas terre, mais cendre ! ô mère [...]  
Je veux peindre la France une mère affligée [...]  
Cette femme éplorée, en sa douleur plus forte,  
Succombe à la douleur, mi-vivante, mi-morte ;”[11]

De la même manière que d'Aubigné, Hugo, dans sa dernière section, et dans ce poème en particulier, repousse manifestement la poésie d'inspiration légère :

“[...] ; et ma strophe maudit  
Avec des pleurs sanglants, avec des cris funèbres,  
Le sort, ce mauvais drôle errant dans les ténèbres ;”

La ressemblance avec le début des *Tragiques* est visible, bien que le ton de d'Aubigné soit plus violent encore :

“Le luth que j'accordais avec mes chansonnettes  
Est ores étouffé de l'éclat des trompettes ;  
[...] J'appelle Melpomène en sa vive fureur  
[...] Que la bouche lui saigne, et son front éperdu  
Fasse noircir du ciel les voûtes éloignées,  
Qu'elle éparpille en l'air de son sang deux poignées  
Quand épuisant ses flancs de redoublés sanglots

De sa voix enrouée elle bruira ces mots : [...]”[12]

Les deux poèmes mettent chacun en scène une “représentante” de la poésie tragique, qu’il s’agisse de la “strophe” de Hugo ou de Melpomène chez d’Aubigné. Toutes deux se caractérisent par la colère, le sang, les pleurs et les cris.

La proximité du style des deux poètes dans ces passages marqués par les allitérations et les assonances et par la “déferlante prosodique”[13], tous deux écrits en alexandrins à rime plate, est renforcée encore par la similitude de leur conception de l’histoire. D’Aubigné met en scène l’horreur des guerres de religion pour préparer un avenir plus brillant ; il annonce ainsi à la fin des *Tragiques* l’avènement du Jugement Dernier, et considère que “le jour de la nuit sort”. La thématique de l’aurore suivant les ténèbres est tout aussi essentielle chez Hugo, qui écrit ainsi dans “Persévérance” (XVIII, 2) :

“Dieu nous transforme ; il a pour tâche en notre nuit  
L’auguste avortement de la foudre en aurore.”

Le poète, dans “Patrie” (XVIII, 1), se pose d’ailleurs lui-même en procureur et en appelle à Dieu, le juge suprême.

Tout se passe donc comme si Hugo poursuivait l’entreprise commencée par d’Aubigné, comme si la situation n’avait guère changé et que chaque époque nécessitait la présence d’un poète fustigeant les douleurs du présent pour préparer l’avenir.

La façon dont Hugo introduit dans son propre recueil des textes ou des références à des auteurs antérieurs n’est donc pas seulement ludique, mais participe à la construction de sa vision de l’histoire littéraire et politique.

Après avoir mis l’accent de manière pragmatique sur quelques manifestations ponctuelles de “l’hypertextualité” et sur la manière dont le recueil s’inscrit dans une continuité, il est important d’étudier de manière plus détaillée les conséquences qu’elles impliquent sur l’ensemble du recueil, et en particulier le dialogue qu’elles ne manquent pas de susciter.

## C/ Conséquences de “l’hypertextualité” sur le recueil

### a : Le mouvement vers l’idéal

L'intrusion dans *L'Art d'être grand-père* de textes de grands auteurs, et plus particulièrement de textes sacrés, a pour conséquence immédiate d'ouvrir le recueil vers un au-delà, vers un idéal, habituellement inaccessible voire indicible, mais qui devient, de cette manière, tangible. Les textes sacrés, comme la *Bible*, ou qui touchent au sacré, comme *Le Paradis* de Dante, deviennent en quelque sorte la plus sûre manifestation de la transcendance dans le recueil. Pour simplifier, on peut dire que, de la même façon que le poète tend sans cesse vers un idéal, vers une transcendance, le recueil tend vers l'idéal, vers le lieu de la manifestation divine que sont sensé représenter la *Bible* ou *Le Paradis*. La *Bible* et *Le Paradis* ne jouent en aucun cas le rôle d'intercesseur entre la transcendance et le poète, et ne sont pas présentés comme tels, mais sont plutôt, si l'on se situe dans le domaine des mots, de la littérature, du langage, le signe de la présence divine. Le poète ne cherche pas à imiter ces textes, mais à donner à sa propre écriture une nouvelle résonance, naissant de la coexistence de différentes références au sein d'un même texte.

C'est ainsi que l'on peut expliquer l'importance des références bibliques faisant allusion au pardon du Christ à ses bourreaux. Le thème du pardon était déjà présent dans *L'Art d'être grand-père*, sans que les connotations soient nécessairement sacrées. Le rapport entre *L'Art d'être grand-père* et son "hypotexte", la *Bible*, permet alors de magnifier le thème du pardon dans le recueil et de lui donner une profondeur quasi métaphysique. Le motif de la rédemption est en quelque sorte amplifié et projeté dans une dimension universelle. Le pardon n'est plus anecdotique, il ne peut plus être contesté par "l'œil sévère" des bien-pensants : il est presque actualisation de l'*Évangile*.

De la même manière, mais dans une tonalité sans doute moins "subversive"[14], les références au *Paradis* de Dante ont une influence directe sur la physionomie du recueil. Très nombreuses, mais aussi très diffuses, elles se devinent la plupart du temps lorsque Hugo veut évoquer une perfection toute divine, proche de la plénitude du paradis. Ces simples vers ("Laetitia rerum", I, 8),

"Enfants, dans vos yeux éclatants  
Je crois voir l'empyrée éclore ;"

peuvent se lire tels quels, mais font aussi implicitement référence à l'image finale du *Paradis* de Dante, qui représente justement l'Empyrée comme une rose qui s'ouvre, qui [éclôt] :

“Au cœur jaune de la rose éternelle  
qui monte et se dilate, exhalant son parfum  
de louange au soleil d’un éternel printemps,  
[...] Béatrice m’entraîna, et dit : «Regarde  
[...] Vois notre cité [...]»[15]

On retrouve chez Hugo les mêmes images que chez Dante. Elles sont toutefois beaucoup plus accessibles et ramassée à l’extrême. Dante décrit ainsi la danse et le chant d’astres, manifestations de l’âme des “élus”, rencontrés au paradis :

“Qu’il imagine, celui qui veut comprendre  
ce que je vis alors [...]  
quinze étoiles, en divers points du ciel [...].  
Le chant et la ronde accomplirent leur mesure ;  
et ces saintes lumières se tournèrent vers nous [...]”[16]

Hugo fait allusion à ces chants, mais de manière très succincte (“Georges et Jeanne”, I, 6) :

“Ô Jeanne ! Georges ! voix dont j’ai le cœur saisi !  
Si les astres chantaient, ils bégaieraient ainsi [...]  
Ils trébuchent, encore ivres du paradis.”

L’affirmation de Dante est d’ailleurs presque mise en doute (“Si les astres chantaient [...]”), ou plutôt réinterprétée : puisque “les astres [chantent]” vraiment dans *Le Paradis*, alors ils doivent certainement [bégayer] comme le font Georges et Jeanne.

Il apparaît alors que non seulement les références à Dante donnent à *L’Art d’être grand-père* un caractère sacré, mais dans un autre sens, transforment aussi, *a posteriori*, la lecture que l’on peut avoir du *Paradis*. Il ne s’agit évidemment pas d’une transformation effective du *Paradis* de Dante, mais de la transformation du lecteur et de sa conception de sa lecture. Il est contraint de renouveler son regard sur des œuvres littéraires qui pouvaient plus ou moins sembler figées dans la tradition.

La confrontation des deux œuvres transforme l’une aussi bien que l’autre, ou plutôt crée un rapport de complicité entre les deux, et installe un dialogue fictif.

### b : Le dialogue “hypertextuel”

Il existe donc une interaction fondamentale entre les œuvres citées en référence, et le recueil en lui-même. Cette modification d’un texte par un autre est particulièrement visible dans le premier poème de la section “Enfants, oiseaux et fleurs” (X, 1). Dans ce poème, Hugo

invente une enfance au fameux Roland[17], enfance qui contient en germe toute la bravoure du héros de la chanson de geste :

“Lorsque Roland, rempli de projets et de vœux,  
Était petit, après l’escrime et les parades,  
Il jouait dans les champs avec ses camarades [...]  
Joyeux ; un moine un jour, passant avec sa croix,  
Leur demanda, c’était l’abbé de la contrée :  
- Quelle est la chose, enfants, qui vous plaît déchirée ?  
[...] - Roland dit : Un drapeau.”

Pierre Albouy[18] précise que le manuscrit porte la date du 5 octobre 1846, et que le poème a donc certainement été écrit en même temps que “Le mariage de Roland” dans *La Légende des siècles*. Cela renforce encore le fait que le poème semble directement s’inspirer d’une veine épique. Pourtant, le début du poème, quant à lui, se situe dans la droite lignée des poèmes plus intimes de *L’Art d’être grand-père* :

“J’aime un groupe d’enfants qui rit et qui s’assemble ;  
J’ai remarqué qu’ils sont presque tous blonds, il semble  
Qu’un doux soleil levant leur dore les cheveux.”

La rupture est donc radicale entre une première partie de poème “typique” du recueil, et une seconde à tonalité plus épique. Cependant, cette proximité est voulue et a pour effet de modifier les deux parties du poème. La première partie est mise en évidence par le contraste, la seconde voit son caractère guerrier et patriotique quelque peu atténué.

L’intertextualité transforme donc le caractère monolithique du texte littéraire, et brise toute univocité. Hugo a donc à la fois une vision linéaire de la succession des écrivains dans le temps, mais, dans le même moment, il rompt cette linéarité en introduisant le dialogue et en faisant intervenir les écrivains du passé dans le temps présent, sans aucune hiérarchie apparente. Alors qu’il présente les écrivains sous la forme d’un défilé organisé, les références en elles-mêmes apparaissent au gré des poèmes de manière anarchique.

## **II - L’Art d’être grand-père et l’œuvre de Hugo**

Un cas particulier cependant mérite d’être étudié plus en détail : c’est celui du rapport intertextuel qui se constitue entre *L’Art d’être grand-père* et les autres œuvres de Hugo. Ce rapport n’entraîne *a priori* pas les mêmes implications qu’une relation intertextuelle

“traditionnelle” : le dialogue ne se fait plus entre deux auteurs différents, mais entre l’énonciateur[19], et lui-même, ou celui qu’il a été. Il s’agira donc pour nous d’étudier les raisons et les effets de l’intertextualité hugolienne dans le recueil. On se fondera sur quelques exemples succincts pour tenter de définir les implications sur le recueil de ces nombreuses références.

### A/ Histoire de “l’énonciateur-personnage”

L’énonciateur utilise souvent un “je” individualisé pour se faire “personnage” et prendre la parole en ce sens. Il se situe pour cela dans une histoire, dans un temps chronologique qui dépasse largement les limites du recueil.

Ce temps chronologique fait explicitement référence à la biographie de Hugo, mais plus particulièrement à une biographie qui était déjà évoquée et mise en scène dans les recueils antérieurs. C’est ainsi que “la pièce «A des âmes envolées» (XIV) peut s’entendre comme un écho des «Pauca meae[20]», adressées à Léopoldine, signale Pierre Albouy[21]. Le premier vers du poème peut d’ailleurs se lire dans un double sens :

“Ces âmes que tu rappelles,  
Mon cœur, ne reviennent pas.  
Pourquoi donc s’obstinent-elles,  
Hélas ! à rester là-bas ?”

Le verbe “rappeler” signifie bien sûr “faire revenir en appelant”, mais le fait que le poète utilise le préfixe “r-” devant le verbe “appeler”, ainsi que la présence du verbe “s’obstiner”, signalent aussi que l’énonciateur a déjà tenté cette entreprise auparavant. Cette tentative a d’ailleurs toujours été vouée à l’échec. Dans ce poème, le poète essaie d’instaurer un dialogue qui échoue d’avance, puisque le “tu” auquel l’énonciateur s’adresse n’est en réalité qu’un “moi” (“Ces âmes que tu rappelles, / Mon cœur [...]”) ; le dialogue ne peut exister sans la présence d’un destinataire.

Dans *Les Contemplations*, le poète tâchait déjà désespérément de retrouver la parole de sa fille disparue :

“Peut-être, livide et pâlie,  
Dit-elle dans son lit étroit :  
«Est-ce que mon père m’oublie  
Et n’est plus là, que j’ai si froid ?»[22]

“Oh ! que de fois j’ai dit : Silence ! elle a parlé !  
[...] Attendez ! elle vient ! laissez-moi, que j’écoute !”[23]

“A des âmes envolées” fait écho de manière plus souterraine encore aux *Feuilles d’automne*. Le bonheur familial disparu, décrit dans la suite du poème, est le même que celui qui était chanté dans le recueil de 1831 :

“Parmi les feuilles tombées  
Nous courrions au bois vermeil ;  
Nous cherchions des scarabées  
Sur les vieux murs au soleil.”

“Les feuilles tombées” rappellent le titre du recueil de référence, et signalent aussi que ce bonheur était précaire.

Faire référence à une chronologie personnelle à travers l’histoire de ses recueils, est un moyen pour Hugo de situer *L’Art d’être grand-père* dans une chronologie qui serait le pendant plus intime de la chronologie littéraire, historique, et politique évoquée plus haut.

Cependant, de la même façon que l’histoire littéraire est à la fois linéaire et entrée dans une éternité, dans un hors-temps, en particulier grâce au dialogue, l’histoire plus intime est orientée, mais le retour des mêmes thèmes au fil des recueils de Hugo perpétue à l’infini certains moments privilégiés.

Le poème “Jeanne endormie” reproduit ainsi le même instant de plénitude tout au long du recueil. Sans doute faudrait-il ajouter que le thème de l’enfant endormi est récurrent dans l’ensemble de l’œuvre de Hugo. On en trouve un exemple dès *Les Feuilles d’automne* :

“Dans l’alcôve sombre,  
Près d’un humble autel,  
L’enfant dort à l’ombre  
Du lit maternel.  
Tandis qu’il repose,  
Sa paupière close,  
S’ouvre pour le ciel.”[24]

“Tout finit, mais tout recommence, / Je m’intéresse au procédé / De rajeunissement immense / Vainement par l’ombre éludé” écrit le poète (X, 2). De la même manière que “tout recommence” et que le printemps revient, *L’Art d’être grand-père* se signale comme le lieu de la renaissance des œuvres qui l’ont précédé.

## B/ Les œuvres ressuscitées

### a : Continuité du combat politique

L'intertextualité entre les œuvres hugoliennes n'est pas seulement marquée par le retour d'un énonciateur, dont l'histoire se constitue presque au fil des recueils. Certains vers de *L'Art d'être grand-père* font référence aux œuvres mêmes de Hugo et à son écriture. En ce sens, le recueil n'est plus seulement reflet ou écho des recueils antérieurs, mais plutôt regard rétrospectif et lucide, voire revendicatif.

Hugo met d'abord en lumière le lien primordial qui existe entre son écriture et son combat politique, et ce à travers l'évocation qu'il fait de son œuvre de poète ("Victor, sed victus", I, 4) :

"Je suis, dans notre temps de chocs et de fureurs,  
Belluaire, et j'ai fait la guerre aux empereurs ;  
[...] Et j'ai livré bataille aux vagues écumantes,  
Et sous l'énorme assaut de l'ombre et des tourmentes  
Je n'ai pas plus courbé la tête qu'un écueil ;  
Quand les tyrans lançaient sur nous, du haut des airs,  
Leur noir tonnerre ayant des crimes pour éclairs,  
J'ai jeté mon vers sombre à ces passants sinistres."

L'allusion aux *Châtiments* est évidente, d'autant que la métaphore qui présente les ennemis comme des "vagues écumantes" et le poète comme "un écueil", désigne aussi l'exil de Hugo à Jersey, puis à Guernesey. Tout se passe alors comme si *L'Art d'être grand-père* constituait la suite du combat politique amorcé par des *Châtiments* et continué par *L'Année terrible*. Le présent, au début du poème, montre que la position du poète face à la tyrannie ou à l'injustice n'a pas changé : "Je suis, dans notre temps de chocs et de fureurs, / Belluaire [...]". Il est d'ailleurs caractéristique de voir que Hugo, au lieu d'utiliser l'indicatif présent pour illustrer cette affirmation, emploie le passé. Cela ne signifie pas que sa lutte est révolue, mais qu'elle s'inscrit dans une continuité fortement revendiquée, et surtout que, étant présente, elle ne se "dit" pas, mais se manifeste plutôt en actes.

#### b : Réponse aux œuvres précédentes

Dans la continuité des œuvres antérieures de Hugo, certains vers vont jusqu'à créer un dialogue avec elles, ou au moins apporter une réponse, une justification ou un assentiment.

On peut par exemple lire ce vers, "Les lions sont ainsi, sombres et généreux" ("L'épopée du lion", XIII, 1), comme une sorte de réplique au scandale qu'avait provoqué en 1830 le fameux vers de *Hernani* prononcé par Doña Sol : "Vous êtes mon lion superbe et généreux !" [25] Mlle Mars, l'actrice qui devait jouer ce rôle, avait refusé de dire ce vers et l'avait remplacé par : "Vous

êtes mon seigneur vaillant et généreux”. Elle considérait que la formule était trop prosaïque, et que la diérèse du mot “li-on” était ridicule. Le vers “Les lions sont ainsi, sombres et généreux” sonne alors comme une revanche, puisqu’il prend la forme d’une forte assertion, réutilise l’adjectif “généreux” et conserve la diérèse au même endroit.

Certains passages de *L’Art d’être grand-père* prennent donc sens à la fois dans leur contexte immédiat et dans le rapport qu’ils entretiennent avec les autres œuvres de Hugo. C’est ainsi que le “défilé” des grands auteurs, dans le poème “Persévérance” ( XVIII, 2), peut d’abord se lire à partir du seul contexte de *L’Art d’être grand-père* :

“Regardons ces penseurs de l’âge précédent,  
Ces héros, ces géants qu’une même âme anime,  
Détachés par la mort de leur travail sublime,  
Passer, les pieds poudreux et le front étoilé ;  
[...] Et marchons. Nous aussi nous avons notre étape. ”

“Persévérance” peut ensuite se lire dans la continuité du poème “Les mages”[26] des *Contemplations*. On y retrouve la même mise en scène du défilé, mais l’énonciateur se présentait plus comme un des lecteurs des écrivains que comme leur successeur :

“Ils vont, vêtus d’humanité,  
Jouant la comédie énorme  
De l’homme et de l’éternité ;  
[...] Nous tremblerions si dans leur groupe  
Nous, troupeau , nous pénétrions !  
  
[...] Ah ! ce qu’ils font est l’œuvre auguste.  
Ces histrions sont les héros !  
[...] Ils nous font espérer un peu.”

Le titre du poème recouvre alors un nouveau sens : le poète fait preuve de “persévérance” en l’écrivant et poursuit l’œuvre déjà commencée dans *Les Contemplations*.

Mais l’image développée par le poème peut aussi se lire et s’expliquer en relation avec la conception du “génie” du *William Shakespeare*. Hugo y expliquait que le “génie” ne doit pas être éloigné de l’humanité : “Montre-moi ton pied, génie, et voyons si tu as comme moi au talon de la poussière terrestre. Si tu n’as pas de cette poussière, si tu n’as jamais marché dans mon sentier, tu ne me connais pas et je ne te connais pas.”[27] La métaphore de la marche du génie se retrouve donc condensée à l’extrême dans ce simple vers : “Passer, les pieds poudreux et le front étoilé”.

Les trois textes, “Les mages”, “Persévérance” et l’extrait tiré du *William Shakespeare* font tous référence à la même image, figurant l’histoire de la pensée dans l’espace et la présentant

sous la forme d'une marche. Cependant, on observe dans chacun de ces textes des variations infimes : dans *L'Art d'être grand-père* comme dans *Les Contemplations*, l'énonciateur utilise la première personne du pluriel, dans un nous qui englobe l'humanité ; cette humanité, de spectatrice, ou guidée par les "mages", devient actrice dans *L'Art d'être grand-père*. Le "nous" représente à la fois l'énonciateur-auteur et l'ensemble des hommes : tout se passe donc comme si l'énonciateur poursuivait la marche des grands auteurs, non pas seul, mais accompagnant les autres hommes : "Ô tous ! vivez, marchez, croyez ! soyez tranquilles." Le "je" prescriptif du *William Shakespeare* est devenu un "nous" fraternel. Ce ne sont plus seulement les "génies" qui marchent sur le sentier poétique et politique de *L'Art d'être grand-père*, mais aussi le peuple. C'est ce que laisse entendre le poème suivant, "Progrès" (XVIII, 3), qui se constitue ainsi comme la suite logique de "Persévérance" :

"En avant, grande marche humaine !  
Peuple, change de région."

Les rapports qu'entretiennent les œuvres de Hugo entre elles sont ainsi productrices de sens ; de la même façon, les poèmes, par leur confrontation, créent un réseau de sens et proposent des clés de lectures, en s'éclairant mutuellement. Le recueil est traversé de relations intertextuelles à tous niveaux. Hugo crée un va-et-vient continu entre les références aux œuvres des grands écrivains, donnant ainsi une vision générale de la littérature - mais non une vision globalisante et réductrice -, celles à ses propres œuvres, inscrivant *L'Art d'être grand-père* dans une continuité et réhabilitant à travers lui le peuple, qui "change de région", et celles des poèmes entre eux, qui reproduisent à leur échelle le mouvement qui anime et transforme "hypertexte" et "hypotextes".

### **III - l'intratextualité**

#### A/ Des clés de lecture

Je passerai plus rapidement sur cette partie car elle porte sur des détails très précis du texte; je tâcherai moins de relever tous les effets intratextuels, qui pourraient varier à l'infini, que de pointer du doigt quelques mécanismes essentiels.

Pour Michaël Riffaterre[28], “les mots signifient en fonction [du] texte hugolien”. Cette conception de l’intertextualité hugolienne éclaire certaines images que l’on trouve dans *L’Art d’être grand-père* : les images qui envahissent certains poèmes seraient moins dues à une référentialité extérieure, qu’au rapport qu’elles entretiennent avec le texte du recueil dans son ensemble.

C’est ainsi que l’image contenue dans ce vers, “Ah ! vous voulez la lune ? où ? dans le fond du puits ?” (III, 3), est développée, transformée et renversée dans le poème suivant (III, 4) :

“Oui, je leur donnerais, lune, ta sombre sphère,  
Ton ciel, [...]  
Ton énigme, ton puits sans fond, ton inconnu !”

L’image commune de la lune au “fond du puits” est modifiée : c’est la lune qui devient puits. Certes, cette nouvelle image peut se lire sans faire nécessairement appel au vers du poème précédent ; elle prend sens en particulier grâce aux mots qui l’entourent, “ton énigme”, “ton inconnu”, et exprime elle aussi le mystère. Cependant, elle forme une sorte d’écho de l’image du poème précédent : de même que la lune se reflète dans le puits, de même le second vers cité se constitue presque comme le reflet inverse du premier et, du même coup, se teinte d’une légère connotation comique, tout en ne perdant rien de son aspect énigmatique.

Parfois, certains poèmes vont jusqu’à présenter explicitement des “clés” de lecture pour d’autres pièces du recueil. C’est ainsi que le dernier poème de la section “Laus puero” (XV, 9) joue, par certains aspects, un rôle d’explication de la section suivante, “Deux chansons” :

“Je vous le dis, je suis un aïeul sans limite ;  
[...] Moi grand-père indulgent, mais ancêtre inclément,  
Aussi doux d’un côté que sévère de l’autre [...].”

Le poète laisse ici entrevoir l’autre versant du grand-père, l’ancêtre, qui a une fonction plus visiblement politique et qui prend en charge la mémoire collective pour en faire un moyen d’action:

“Je ne vois pas pourquoi l’on n’égalerait pas  
Dans l’audace, l’effort, l’espoir, dans le trépas,  
Les hommes d’Iéna, d’Ulm et des pyramides ;  
Les vaillants ont-ils donc engendré les timides ?”

Le double rôle de l’aïeul, à la fois grand-père et ancêtre, est mis en scène dans les deux poèmes de la section suivante : “Chanson de grand-père” et “Chanson d’ancêtre”. Chacun d’entre eux répond

exactement à la définition des termes donnée dans la section “Laus puero”. Leur position dans le recueil est donc loin d’être insignifiante.

Les poèmes créent alors un dialogue entre eux, certains apportant des réponses aux questions posées par d’autres, ou illustrant leurs propos. “Ora, ama” (X, 5) peut ainsi être lu comme une réponse immédiate au poème qui le précède, “Le trouble-fête”(X, 4). Ce dernier met en scène une danse de jeunes filles mises en fuite par un prêtre. Cependant, cette danse troublée atteint dans “Ora, ama” un niveau cosmique qui ne peut, cette fois-ci, être bouleversé :

“Comme pour l’entraîner dans leur danse céleste,  
Les nuages ont pris la lune au milieu d’eux.”

Il y a donc dans la disposition même des deux poèmes la preuve évidente que la ronde des jeunes filles, leurs jeux, n’étaient pas condamnables. C’est donc dans la confrontation des poèmes que le sens est produit et surgit dans toute sa clarté. La démonstration se fait par l’implicite et par la tension que produit la confrontation des textes. Les références intratextuelles du recueil procèdent en effet souvent par le renversement. Les images évoquées dans un poème se manifestent comme les images inversées d’un autre poème.

#### b : Tout contient le tout[29]

Pourtant, malgré cette tension, il arrive fréquemment que des poèmes contiennent en eux-mêmes suffisamment de références et d’allusions pour sembler embrasser les thèmes principaux du recueil. Il y a un étroit va-et-vient entre le recueil dans son ensemble et les poèmes qui le composent. Le recueil est un “tout” composé de parties, mais chaque partie contient en elle-même le “tout”.

Le rêve qui prend place dans “Jeanne endormie. - IV” (XVII) est à ce titre significatif. Il s’agit de la dernière section du recueil avant “Que les petits liront quand ils seront grands”, qui ouvre *L’Art d’être grand-père* vers l’avenir. “Jeanne endormie . - IV” semble alors une dernière fois se pencher sur les thèmes qui ont envahi le recueil, et le songe de l’enfant devient en quelque sorte le résumé de *L’Art d’être grand-père* dans son ensemble :

“Moi je pense, elle rêve ; et sur son front descend  
Un entrelacement de visions sereines ;  
Des femmes de l’azur qu’on prendrait pour des reines,  
Des anges, des lions ayant des airs benins,  
Des pauvres bons géants protégés par des nains,  
Des triomphes, des fleurs dans les bois, des trophées

D'arbres célestes, pleins de la lueur des fées,  
Un nuage où l'eden apparaît à demi,  
Voilà ce qui s'abat sur l'enfant endormi."

Auparavant, dans le premier "Jeanne endormie" (II), le rêve de l'enfant était typiquement shakespearien ("L'enfant cherche à revoir Chérubin, Ariel, / Ses camarades, Puck, Titania, les fées [...]"). Désormais, le rêve est non seulement hugolien, mais surtout caractéristique de *L'Art d'être grand-père*. Chacune des visions de Jeanne correspond à un aspect précis du recueil. Les "femmes [...] qu'on prendrait pour des reines" font écho à la "Chanson de grand-père" (XVI, 1) : "Dansez les petites filles, [...] Dansez les petites reines, [...] Dansez les petites femmes", mais aussi à l'entreprise de réhabilitation de la femme qui a eu lieu dans tout le recueil. Les "lions à l'air benin" évoquent bien sûr "L'épopée du lion" et symbolisent le peuple devenu roi. Les "pauvres bons géants protégés par des nains"[30], sont à l'image du grand-père "belluaire" de "Victor sed victus" (I, 5), géant "vaincu par un petit-enfant".

Les personnages perçus dans le rêve enfantin appartiennent à la fois au monde du conte de nourrice - "reines", "anges", "lions ayant des airs benins", "pauvres bons géants", "nains" et "fées" s'y côtoient - mais ils prennent aussi sens à partir de l'intertexte que constitue *L'Art d'être grand-père* et s'imprègnent alors d'une symbolique plus politique.

Le recueil se trouve, de la même manière, transformé par la présence de ce "résumé", qui prend place dans un rêve enfantin. Tout se passe comme si, par contrecoup, le monde décrit dans le recueil semblait lui aussi dans le rêve, basculait dans l'irréel, était signalé comme pure littérature, au même titre que "Chérubin, Ariel [...] Puck, Titania [et] les fées". Le reproche que l'enfant adresse à Dieu dans "Jeanne endormie. - IV" pourrait, pour pousser à l'extrême, être formulé par le lecteur à propos de ce qu'il a lu dans *L'Art d'être grand-père* :

"Le berceau des enfants est le palais des songes ;  
Dieu se met à leur faire un tas de doux mensonges ;  
[...] Plus d'un dira plus tard : Bon Dieu, tu me trompais."

"[Poète], tu me trompais" s'écrit le lecteur. Mais le Bon Dieu-poète répond :

- Non. Ton rêve est le ciel. Je t'en ai donné l'ombre.  
Mais ce ciel, tu l'auras. Attends l'autre berceau ;  
La tombe. - "

Le rêve de l'enfant, qui résume tout le recueil de *L'Art d'être grand-père*, est donc en même temps l'image d'un monde idéal à venir. Le poète a, en un sens, construit un recueil qui est lui aussi "ombre [du ciel]"[31], mais il signale que le monde idéal qu'il a chanté doit se construire dans le futur.

La forme du poème signale bien ce renversement. Le premier vers commence sur cette image de la perfection : "L'oiseau chante" ; le dernier vers se clôt sur ces mots : "Chante, oiseau !" La perfection est donc encore à venir, et l'oiseau désormais a besoin d'une impulsion pour chanter, de la même manière que le peuple, après avoir été réhabilité dans le recueil, doit se prendre en charge et continuer à avancer, ou que le poète, après avoir construit un paradis dans son recueil, devra poursuivre sa quête de l'idéal.

Tout se passe donc comme si le poète montrait dans ce dernier poème avant la section finale du recueil, plus directement politique et patriotique, que ce qu'il a écrit est déjà devenu littérature, que *L'Art d'être grand-père* est déjà presque devenu en lui-même hypotexte, destiné à être dépassé par d'autres textes. Hugo, dans ce seul recueil, parvient alors à montrer, presque sous les yeux du lecteur, la façon dont l'écriture d'une œuvre s'inscrit dans une histoire littéraire plus vaste, et au moment même où il s'approche de la fin de son recueil, il réutilise les thèmes qui l'ont ponctué, comme pour montrer en acte la manière dont lui-même a utilisé les œuvres de ses prédécesseurs.

Ainsi, *L'Art d'être grand-père* ne se signale pas seulement comme un texte qui utilise des références littéraires dans le présent de l'œuvre, mais comme un texte qui montre en lui-même qu'il est aussi littérature, et qu'il sera lui aussi destiné à être suivi par d'autres œuvres et à subir le même traitement qu'il a fait subir à ceux qui l'ont précédé.

Le présent de l'écriture se voit alors projeté dans l'avenir. La fin de *L'Art d'être grand-père* témoigne alors une sorte de détachement de la part du poète de l'œuvre presque achevée, dans sa matérialité du moins. Il la voue à devenir elle aussi matériau intertextuel et à être suivie par une multitudes d'autres œuvres.

## CONCLUSION :

La multiplicité des références intertextuelles n'implique donc pas que le recueil soit clos, ni sur lui-même, ni sur le passé. Chaque poème se constitue presque comme le microcosme du recueil, le recueil se constitue comme le microcosme de l'œuvre hugolienne, et l'œuvre de Hugo prend en charge les œuvres des "penseurs de l'âge précédent" ("Persévérance", XVIII, 2). *L'Art d'être grand-père* se présente donc comme une œuvre totale, mais aussi traversée par les tensions que suscite la confrontation des références intertextuelles. Il s'agit donc d'une totalité en mouvement.

Elle est d'autant plus en mouvement que la pratique intertextuelle en elle-même provoque des conséquences multiples sur le recueil et joue des rôles très variés : elle permet d'inscrire l'œuvre dans une chronologie et en même temps instaure un dialogue, elle rend le lecteur complice, puisqu'il doit évoluer dans des réseaux complexes et construire sa propre lecture, et elle change sa vision de la lecture des œuvres précédentes, pour en faire un lecteur pensif et actif.

Paradoxalement, la multiplicité des réseaux intertextuels ne fait pas de *L'Art d'être grand-père* une œuvre orientée vers le passé, mais au contraire une œuvre très vivante, à la fois parce qu'elle montre l'évolution de la pensée humaine qui doit être poursuivie, et parce qu'elle fait du lecteur un lecteur pensif, qui doit réagir et continuer l'œuvre.

Si *L'Art d'être grand-père* se réfère aux œuvres du passé, c'est aussi pour préparer l'avenir de la lecture. C'est ainsi que le titre de la dernière section du recueil, "Que les petits liront quand ils seront grands", renvoie aussi une certaine lecture à l'avenir. Le futur contenu par ce titre ne se lit pas seulement dans son rapport avec l'énonciateur, mais il est aussi futur du lecteur. Ce qui compte dans le titre de la section, du point de vue du lecteur, est moins le sujet du verbe, "les petits", que le temps même du verbe, au futur. Cela signifie que le lecteur, quelle que soit l'époque où il lit, lit toujours au présent. Lorsqu'il réactualise le présent, il réactualise aussi le futur : le futur du recueil est toujours à venir.

Tout se passe alors comme si la lecture présente du lecteur, dans toute son immédiateté matérielle, se trouvait elle aussi projetée dans une chronologie, dans un temps orienté. Le lecteur

s'aperçoit, au moment même où il lit, que sa propre lecture est destinée à être suivie par d'autres. Il s'agit là pour le poète d'une nouvelle manière d'ouvrir le recueil, qui se construit à la fois dans son rapport avec les auteurs précédents, et dans sa complicité avec les lecteurs à venir.

L'axe temporel qui relie les œuvres des auteurs antérieurs aux œuvres de Hugo, jusqu'à *L'Art d'être grand-père* et aux œuvres futures, rejoint un autre axe : celui des lecteurs, qui relie le lecteur Hugo, admirant certains grands écrivains, au lecteur sans cesse à venir, lecteur idéal par excellence, en passant par le lecteur de l'instant présent - chronologie sans fin, puisque chaque lecteur aura un avenir, un futur au-delà de lui-même. L'œuvre, en s'inscrivant dans cette chronologie infinie, s'inscrit donc, par la même occasion, dans l'éternité, mais non dans une éternité figée ; il s'agit d'une éternité paradoxalement "temporelle" constituée par la pensée vertigineuse d'un avenir sans fin.

C'est ce qui constitue toute la particularité de l'intertextualité telle qu'on peut la concevoir dans *L'Art d'être grand-père* : elle ramène les œuvres du passé dans le présent, mais elle ne peut se concevoir et avoir de légitimité qu'en étant vouée à être finalement dépassée et à s'ouvrir vers toutes les possibilités qu'offre l'avenir.

[1] Dans *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p 40.

[2] *Les Confessions*, Paris, Hachette, 1997, p 11.

[3] Nous avons choisi, pour faciliter notre étude et dans un but uniquement pragmatique, d'associer l'analyse de Pascal et du pastiche. Nous sommes conscients de tout ce que cette classification peut avoir d'arbitraire, ici comme ailleurs. Genette lui-même explique que ses grandes catégories sont souvent étanches et qu'il est rare qu'un phénomène d'hypertextualité ne réponde qu'à une seule d'entre elles.

[4] Le fait que Rousseau, tout comme Pascal, soient explicitement cités dans le recueil renforce d'ailleurs notre conviction qu'il s'agit bien là "d'hypertextualité" : "Voici l'endroit profond où Pascal s'est penché, / Criant : gouffre ! Jean-Jacque où je marche a marché" (XVIII, 2).

[5] Dans *Les Pensées* (d'après l'édition de Léon Brunschvicg), Paris, Garnier Flammarion, 1976, § 277, p 127.

[6] *Ibid.* § 82, p 73.

[7] Dans *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p 40. Genette distingue la "transformation" de "l'imitation", bien que la frontière entre les deux techniques soit aisément perméable. Il appelle "imitation" une "transformation indirecte" (p 16), c'est-à-dire une dérivation qui nécessite un plus grand travail sur l'hypotexte que la simple transformation. Pour simplifier - ou caricaturer -, on peut dire que la transformation joue sur l'intrigue de l'hypotexte, la plaçant à une autre époque ou dans un autre contexte, tandis que l'imitation s'attache plutôt au style de l'œuvre-modèle. Du point de vue de l'hypertextualité, *Ulysse* de Joyce est pour Genette une "transposition" de *L'Odyssée*, tandis que *l'Enéide* de Virgile peut être lue comme une "imitation".

[8] *Ibid.*, *Évangile* selon Saint Luc, 23, 33, p 2140.

[9] Les poèmes que l'on dit "anecdotiques", tels "Jeanne était au pain sec [...]", VI, 6, peuvent ainsi être lus comme des paraboles présentant un enseignement à déchiffrer.

[10] En 1616, les guerres de religion sont terminées grâce à l'édit de Nantes qui, en 1598, reconnaissait officiellement aux protestants la liberté de culte et l'égalité politique avec les catholiques. Franck Lestringant signale cependant que d'Aubigné dénonce "une paix précaire, [...] mensongère et mortelle, une paix traîtresse qui profiterait

exclusivement aux jésuites et à la contre-réforme catholique” (dans sa préface aux *Tragiques*, Paris, Gallimard, 1995, p 27).

[11] *Les Tragiques*, Paris, Gallimard, 1995, p 79-80.

[12] *Les Tragiques*, Paris, Gallimard, 1995, p 79.

[13] Ces mots sont de Franck Lestringant, dans sa préface aux *Tragiques*, Paris, Gallimard, 1995, p 8. Il écrit ainsi : “Bien avant Hugo, d’Aubigné a disloqué «ce grand niais d’alexandrin». Il malmène en outre la cohérence de la phrase et de l’expression, violente la syntaxe, emporte le vers, en des suites d’enjambements forcenés, dans une déferlante prosodique, où plus rien ne retient ni le sens ni la rime, réduite souvent à une pure assonance.”

[14] En effet, on peut considérer - tout en étant conscient du caractère réducteur et caricatural de cette hypothèse - que la référence au thème du pardon dans l’*Évangile* permet avant tout d’éviter les contestations que la pratique du pardon implique dans les faits. La référence au *Paradis* de Dante n’a pas, quant à elle, cette vocation polémique : elle sert plutôt à installer l’image de la perfection au cœur du recueil.

[15] *Le Paradis*, traduction de Jacqueline Risset, Paris, Garnier Flammarion, 1990, XXX, p 285. Le lien de ces vers avec ceux du *Paradis* est d’autant plus marqué que Dante y est guidé grâce aux “yeux éclatants” de Béatrice: “Béatrice regardait en moi, et moi en elle ; / et dans le temps peut-être qu’une flèche / s’arrête, vole, et quitte l’arc, / je me vis arrivé là où une merveille attira mes yeux ; [...]” *Le Paradis*, II, p 29.

[16] *Ibid.*, XIII, p 127 & 129.

[17] C’est ce que Genette appelle une “continuation *analeptique* [...]”, chargée de remonter, de cause en cause, jusqu’[au] point de départ [...]” d’un texte, dans *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p 242.

[18] Dans ses notes aux *Œuvres poétiques complètes* de Victor Hugo, tome III, Gallimard, 1974 (Bibliothèque de la Pléiade), p 1291.

[19] Il s’agit ici de l’énonciateur qui prend en charge la parole de Hugo lui-même.

[20] *Les Contemplations*, IV.

[21] Dans son introduction aux *Œuvres poétiques complètes* de Victor Hugo, tome III, Gallimard, 1974 (Bibliothèque de la Pléiade), p XLVI.

[22] *Les Contemplations* (Paris, Garnier Flammarion, 1995, p 198) IV, 3, “Trois ans après”.

[23] *Ibid.* p 199, IV, 4.

[24] *Les Feuilles d’automne* (Paris, Gallimard, 1964 p 255), XX.

[25] *Hernani*, Paris, Garnier Flammarion, 1996, Acte III, scène 4, p 93.

[26] *Les Contemplations* (Paris, Garnier Flammarion, 1995, p 348 et 349), VI, 23, III-IV.

[27] Victor Hugo, *William Shakespeare*, Flammarion, 1973, p 261.

[28] Dans son article “Sémiosis hugolienne”, in *Hugo le fabuleux*, colloque de Cerisy dirigé par A. Ubersfeld et J. Seebacher, Seghers, 1985, p 39.

[29] Le thème de l’infiniment petit qui contient l’infiniment grand est récurrent dans la métaphysique hugolienne. Cette idée est particulièrement développée dans le poème “Magnitudo Parvi” (*Les Contemplations*, livre III, XXX, p 179 dans l’édition Garnier Flammarion, 1995): “Chaque créature / Est toute la création [...]”.

[30] L’expression rappelle aussi ce vers, consacré à Juvénal, dont l’œuvre était complétée artistement par les dessins de Charles dans “Les griffonnages de l’écolier” (VIII) : “C’est un géant ayant sur l’épaule un marmot [...]”.

[31] Il va de soi que cette image est simplificatrice, et que la violence, la révolte et la conscience de l’imperfection du monde ont leur place dans le recueil. L’image du paradis de l’enfance est cependant récurrente, et les références au *Paradis* de Dante y sont sans conteste pour quelque chose.