

Olivier Decroix

« L'anneau perdu » et le paradoxe du *moi* retrouvé par l'histoire dans les *Odes et ballades* (1823-1825)

Comment un JE lyrique peut-il se constituer en sujet quand il célèbre des valeurs qui le nient ? Cette question délicate nous semble bien concerner l'expression lyrique du jeune Hugo de la Préface à ses *Odes et ballades* en 1828. Avec la volonté d'embrasser d'un regard critique son œuvre poétique composée « dans un espace de dix années »^[1], Hugo manifeste déjà, comme il le fera plus tard -notamment pendant l'exil^[2]- cette capacité à tirer des leçons poétiques du passé, même récent, en terme de mouvement dialectique progressif. Dans cette courte préface, la légitimation de la nouvelle structure du recueil participe de ce mouvement libérateur des idées : il s'agit de « rapprocher » et de « confronter » « les trois manières de l'auteur à trois époques différentes »^[3] dans le premier volume constitué par les « Odes historiques »^[4]. Quant au second volume constitué par la « fantaisie », « les traductions d'impression personnelle »^[5] et les ballades, la chronologie libératrice n'est pas annoncée mais sous-entendue car il en va de l'élaboration d'un système esthétique fondé sur la liberté, sur le refus de la claustration/castration et sur l'appel à la victoire de l'organique sur le minéral : « ...[l'auteur] appelle sur ces questions l'attention de tous les critiques qui comprennent quelque chose au mouvement progressif de la pensée humaine, qui ne cloîtent pas l'art dans les poétiques et les règles, et qui ne concentrent pas toute la poésie d'une nation dans un genre, dans une école, dans un siècle hermétiquement fermé. »^[6] Autrement dit, Hugo réclame le droit à la contradiction productive, à l'éclairage rétrospectif et à l'enrichissement d'une époque de production par une autre, mais dans l'ordre : six livres partagés en deux volumes in-8, répartition chronologique et thématique qui, comme on essaiera de le montrer, est loin d'établir des frontières étanches entre fiction et réalité, entre histoire réelle, rêverie ou histoire inventée.

Avec cette préface et la conscience aiguë de l'évolution de son œuvre lyrique, il faudrait comprendre que le processus même de recomposition du recueil des *Odes et ballades* est une manifestation de l'épanouissement de la conscience historique du poète au sein même de sa poétique. Certes, la préface aux mêmes *Odes et ballades* de 1826 martelait déjà l'idée de la « liberté dans l'art » mais le souci esthétique de la vérité^[7] ne débouchait pas encore tout à fait sur cet épanouissement, quoique la vérité, quittant peu à peu dans l'esprit de Hugo les instances - le trône et l'autel - qu'elle avait occupées, se transportât déjà vers le sujet de la parole poétique. C'est que cette notion de « liberté dans l'art », comme l'écrit Guy Rosa, « implique une modification non des formes et du contenu de l'écriture, mais de sa nature : l'appropriation de la parole par l'auteur et l'accession de celui-ci au statut de sujet -de sujet dernier- de son discours »^[8]. On s'explique ainsi un peu mieux les retours successifs de Hugo sur son œuvre lyrique : sans désavouer ses convictions passées, il s'agit pour le poète de retrouver l'unité de la parole et de la fonder. Seulement, cette parole, où la trouver, sinon dans l'histoire ? C'est bien une question de représentation de l'histoire qui semble se mêler ici à une conception de la poésie en mouvement. Faire jouer entre eux les effets de chaque poème et donc de chaque livre des *Odes et ballades* reste le but avoué de la préface réorganisatrice de 1828^[9] et définirait une stratégie de relecture/recomposition de l'histoire, mais l'essentiel ici, pour nous, n'est peut-être pas encore là. Plus profondément, comme l'indique Bernard

Leuilliot à propos de la préface de décembre 1822, le poète revendique « un nouveau système de composition lyrique, visant à ce que le développement de l'idée s'appuie dans toutes ses parties sur le développement de l'événement : le mouvement du poème est dans le tout du discours, et non pas dans les mots ou dans les figures [...]»^[10]. L'idée de développement de l'événement reflète déjà la caractéristique « élastique » de l'écriture lyrique de Hugo - au même titre d'ailleurs que celle de Lamartine ou de Vigny. La question se pose ainsi de savoir si le sujet lyrique peut trouver sa place dans ce "mouvement du poème", dans cet enchaînement d'ordre historique et idéologique entre 1822 et 1828. Et comment ?

Dans cette perspective, il nous semble que la notion d'imagination introduite par la préface de 1826^[11] éclaire singulièrement le recueil, en particulier pour ce qui concerne les années 1823 / 1825. C'est sans doute là, dans ce rapport de l'imagination à « l'événement contemporain »^[12], que se situent l'essentiel du rapport du sujet lyrique à l'histoire ainsi que les problèmes de transition et de cohérence entre les *Odes* et les *Ballades*. Dans son article sur « Hugo et 1830 », Jacques Seebacher, commentant la lettre-préface hugolienne aux éditeurs des *Œuvres* de Charles Dovalle, suggère qu'« on peut comprendre que le fameux principe de liberté, garant de l'ordre dans le progrès, a bel et bien lâché les fauves et les démons, et que l'imagination, dans son principe, est isomorphe à l'histoire, que le rêve est consubstantiel à la réalité, et le Moi outil privilégié de la connaissance du Tous. »^[13] En mettant en perspective 1830 à la lueur de 1835 et 1825, l'article met à l'honneur la figure -monstrueuse- d'Alphonse Rabbe et nous ramène à Nodier que Hugo fréquentait tant dans les années 1825 :

« Il faudrait donc retourner la formule de Nodier sur la nouvelle littérature, qu'il promet aux faveurs d'un peuple patriote grâce à cette observation religieuse des mœurs et des localités qui transporte dans les fictions même de l'imagination les enseignements de l'Histoire. Renversé, ce système emprunté à Walter Scott conduirait à transporter les enseignements de l'imaginaire dans les fictions de l'histoire, et à substituer au divertissement culturel d'unanimité nationale un principe d'élaboration critique. »^[14]

Critique en effet serait la relecture des *Odes* à la lueur des *Ballades*, sans omettre certaines concordances de date quant à la composition des unes et des autres. C'est pourquoi nous nous proposons de confronter tout d'abord, à partir l'édition de 1824, les odes « historiques » écrites en 1823 et les trois ballades qui émaillent le recueil d'alors sans oublier de prendre en compte le rôle charnière de quelques pièces d'inspiration « personnelle » qui constituaient le dernier tiers de l'ouvrage. Entre cette édition et celle de 1826 se situe la très productive année du sacre de Charles X autour de laquelle nous essaierons, enfin, de mettre en perspective avec ce qui aura précédé le double mouvement de perte et de gain du sujet lyrique face à l'histoire.

L'Histoire « Marche en rêvant au bruit des empires qui tombent »^[15]

A lire la préface de Hugo à ses *Odes et Poésies diverses* en juin 1822, il n'y a aucun doute à avoir sur l'ultracisme de son auteur : « [...] l'histoire des hommes ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et des croyances religieuses. »^[16]. Six mois plus tard, la deuxième édition des *Odes* approfondira l'idée que la Révolution française a plongé la nation dans un tel chaos que ces odes doivent adopter une forme « propre à retracer ce que les trente dernières années de notre histoire présentent de touchant et de terrible, de sombre et d'éclatant, de monstrueux et de merveilleux. »^[17]. Cette transformation permettra à l'ode de « consoler » la société à peine éclos au sortir de tant d'années « d'anarchie »^[18]. En effet, le recueil d'alors est essentiellement marqué par ses pièces contre-révolutionnaires et le

caractère officiel de ces prises de position n'est pas du tout artificiel. Cependant, et c'est là l'objet de la première partie de notre propos, il nous semble que l'année 1823, du point de vue poétique, est marquée par une évolution idéologique latente que l'édition du début de l'année 1824 fait apparaître. Pas de retournement soudain mais, peut-être, une mise en place problématique du rapport de Hugo à l'histoire et à la Restauration. Ce moment nous apparaît comme une étape d'autant plus difficile qu'elle n'est pas immédiatement visible et qu'elle s'apparente à une souffrance.

En 1823, la guerre d'Espagne attire l'attention sur l'écart évident qu'il y a entre cette opération politique d'ingérence monarchiste réussie et l'enlisement des campagnes napoléoniennes sur le même sol quelques années auparavant. Et ce particulièrement pour le jeune Hugo^[19]. On ne s'étonnera donc pas de voir se côtoyer des pièces comme « A mon père » et « La Guerre d'Espagne » dans le deuxième livre de l'édition de 1828. Ce livre rassemble des odes « historiques » pratiquement toutes écrites en 1823 et publiées en 1824. Deux poèmes seulement seront d'abord présentés dans *La Muse française* en 1823 : « La Bande noire » et « A mon père ». Il n'est pas indifférent de souligner que cette ode dédiée aux mânes paternelles et - pour le dire vite - à une réintégration de l'épopée napoléonienne dans l'histoire de France avait non seulement manifesté l'indépendance et l'originalité de son auteur qui la faisait publier dans un organe anti-libéral, mais encore qu'elle précédait, dans le temps de l'écriture et dans le recueil de 1824, la pièce plus conventionnelle de « La Guerre d'Espagne ». Cependant, les deux pièces s'éclairent mutuellement sur au moins un point : il appartient au poète de faire résonner le passé épique de la nation bien plus qu'il ne lui sied réellement de chanter une douteuse gloire contemporaine.

Que le poème « A mon père » prenne le parti méta-poétique et réfléchisse la fonction du poète dans l'histoire de la guerre quand l'ode à « La Guerre d'Espagne » ne fait pas mention explicite du rôle même du poète ne change rien à l'affaire : les deux pièces vont dans le même sens. Dans « A mon père », le regret du locuteur de ne pas tenir une véritable épée est compensé par l'héritage symbolique que lui laisse la figure guerrière paternelle : « Lègue à mon luth obscur l'éclat de ton épée »^[20]. De fait, la séquence centrale du poème retrace héroïquement^[21] les conquêtes napoléoniennes et remet entre les mains des Français leur « gloire usurpée »^[22] par celui qui n'est encore vu que comme un individu-tyran, Napoléon. L'écriture désirante de récit, si l'on peut dire, se déploie d'autant plus que la véritable guerre d'Espagne contemporaine perd de son importance dans le poème. Voilà qui contraste apparemment avec l'autre pièce - « La Guerre d'Espagne » -, de trois mois la cadette de l'ode « A mon père », et dont le titre autant que la forme plus classique indiquent assez la révérence au pouvoir royal victorieux de Louis XVIII et du Duc d'Angoulême^[23]. Apparemment seulement car, au fond, la douceur toute politicienne de la bataille sans massacre^[24] souligne en creux l'absence contemporaine de sens dans l'histoire : comment en effet louer des combats qui n'en furent presque pas et qui par conséquent manquaient de relief ? Seul écueil surnageant dans la masse, la présence de Roland, dans la troisième séquence du poème, renvoie à un passé certes glorieux mais passé au tamis de la littérature et de l'imagination :

*Roland! - N'est-il pas vrai, noble élu de la Guerre,
Que ton ombre, éveillée aux cris de nos guerriers,
Aux champs de Roncevaux lorsqu'ils passaient naguère,
Les prit pour d'anciens chevaliers ?*^[25]

Significative est cette adresse interro-négative transportant le locuteur en des temps de chanson de geste et en des lieux où se réveillent les fantômes. Quel degré de réalité accorder alors au glaive qui apparaît à la fin de l'ode, attribué au génie de la France : « Son glaive est le céleste glaive / Qui flamboie aux portes d'Eden ! »^[26] ? Dans l'hyperbole de cette ode se lit donc en creux le manque d'histoire alors même que par ailleurs, dans l'ode « A mon père », le poète proposait à son père de « [...] dir[e] [s]es combats aux muses attentives, / Comme un

enfant joyeux, parmi ses sœurs craintives, / Traîne, débile et fier, le glaive paternel. »^[27]. Entre le glaive singulier de l'enfant sublime - via le père - et l'allégorique glaive du Génie de la Restauration, prend place un *hiatus* qui définit à la fois le manque de et l'aspiration à l'histoire que seule l'écriture lyrique et imaginative pourrait combler.

Or, dans la sphère des « traductions d'impression personnelle », apparaît une ode d'inspiration autobiographique – et seulement d'inspiration - qui éclaire cet appel à l'histoire par l'imagination. Au cinquième livre de l'édition de 1828, l'ode « Mon Enfance » - datée de 1823 - introduit la même image de l'enfant aux désirs belliqueux : « Enfant, sur un tambour ma crèche fut posée »^[28]. Peu à peu, au fil des quintils d'alexandrins, le poète évoque ses visions d'enfance et se replonge dans son histoire qui faisait revivre l'histoire. Voyageant avec les troupes napoléoniennes, l'enfant « [...] rêvai[t] comme si [il] avai[t] durant [s]es jours, / Rencontré sur [s]es pas les magiques fontaines / Dont l'onde enivre pour toujours. »^[29] et se construisait un univers brillant d'une histoire qui n'était pas la sienne. Cette déambulation onirique, aux yeux des adultes, est présentée de la façon la plus signifiante et voyante qui soit dans le dernier quintil du poème :

Mes souvenirs germaient dans mon âme échauffée ;

J'allais, chantant des vers d'une voix étouffée ;

Et ma mère, en secret observant tous mes pas,

Pleurait et souriait, disant : « C'est une fée

Qui lui parle, et qu'on ne voit pas! »^[30]

Outre le fait que ces vers dits « d'une voix étouffée » soient à mettre en rapport avec la specularité de cette évocation des souvenirs d'un poète à propos de son enfance de poète, l'observation de la mère du rêveur participe de l'actualisation de la parole du locuteur. La fée qui parle à l'enfant est aussi, à notre avis, la fée qui parle au poète de la ballade première - « Une fée » - du dernier livre de l'édition de 1828. Dans l'édition de 1824, cette ballade était située précisément à la suite de « Mon Enfance » et s'intitulait simplement « Ballade ». « Que ce soit Urgèle ou Morgane »^[31], cette fée est celle « dont le luth d'ivoire » redit au poète les contes des « Bons paladins ». La « fée qu'on ne voit pas », précisément parce qu'elle est morganatique, parle au poète et c'est donc encore le motif du « dire » caché, de la parole à deviner et de la diction même, qui est profondément lié à la fiction, seule capable de donner un sens au « dire l'histoire ». Mais, si l'on suit cette ballade, il faut commencer par faire le vide ; la métaphore de la fée renvoie à une force capable d'effacer la réalité et de suggérer une autre réalité, une force qui, « Comme un bruit du torrent des âges, / Fait mugir l'air sous les arceaux; » ou « Dans le calme du soir, éveille / Un cor lointain au fond des bois! »^[32]. Ainsi on pourrait s'interroger sur le renversant processus qui consiste à vider, creuser ou isoler pour peupler, faire jaillir ou emplir. Toutefois, ces questions empiètent trop sur l'avenir de l'écriture poétique de Hugo pour qu'il soit déjà occasion d'en parler. Car il s'agit de voir ce qui, à cette époque -1823/1824- légitime le passage par l'imagination de la ballade pour sonder le rapport du poète à l'histoire.

Comme un miroir tendu à l'enfant qui rêve d'histoire, la ballade apparaît alors comme le véhicule de la recherche de l'écriture dans le passé mais aussi comme le seul mode opératoire d'ouverture de la composition lyrique à l'histoire. Paradoxalement, la vérité et la réalité de l'histoire passeront par l'œuvre d'imagination^[33] et l'écriture lyrique dira toujours aussi sa quête de la place du sujet qui l'énonce à travers son désir de restituer sa cohérence à l'histoire.

On peut donc mieux comprendre cette ode -toujours datée de 1823- consacrée à « L'Histoire » : la muse Clio, accompagnée par son frère le poète comme nous le fait supposer la fin de l'ode « A mon père », est celle qui « [...] fonde un temple où manquait un tombeau », « [...] apporte leur palme aux héros qui succombent » ou « Du vieux palais des temps [...] pose le faite »^[34]. Bref, il semblerait qu'elle « remplit », mais elle est aussi

rêveuse, ce qui lui permet peut-être d'accomplir sa tâche descriptive car elle « Marche en rêvant au bruit des empires qui tombent ». Totalisante en théorie, elle double le poète dans sa mission et le laisse peut-être loin derrière elle lorsqu'il se frotte à sa réalité. Comme si ce n'était pas les grandes dates qui faisaient avancer l'histoire, le cours de l'histoire, et le poète par conséquent. Pour Paul Bénichou, à propos de ce poème précisément, « Le poète se fait historien pour reprendre à son compte et sous son verbe la vision providentielle de l'histoire propre à la tradition juive et chrétienne ; il devient le révélateur du lien formé par Dieu entre les générations et les siècles. »^[35] Certes, l'image du poète-prophète tend à illustrer la communion du poète avec sa sœur, la muse historienne, l'histoire. Cependant nous avançons l'hypothèse que la position du poète n'est pas si claire dans cette ode car il ne peut saisir que ce que l'histoire officielle a laissé et non pas ce qu'elle cache. Autrement dit, si, comme l'affirme Paul Bénichou à propos de la poésie consacrée à la transfiguration christique de la famille royale dans les années 1820-1822, « la poésie sacrée revit comme narration surnaturelle des événements contemporains »^[36], il s'opère alors, durant l'année 1823, un changement de perspective lent et sourd issu d'une interrogation assez simple : comment revivre ce qui est peu à peu perçu comme un non-événement contemporain ? Insidieusement, un doute, d'ordre profondément idéologique, s'installe quant à la possibilité de narrer l'inénarrable, quant à la possibilité de faire revivre ce qui est mort-né. C'est pourquoi il semble qu'avec cette ode à « L'Histoire », et en regard avec les pièces qui l'entourent, on pourrait suggérer que la représentation et la conception de l'histoire posent là un véritable problème : si l'histoire s'apparente ici à une destinée indifférente qui, une fois l'événement passé, l'entérine et l'enregistre, elle est paradoxalement agie et non pas agissante bien qu'elle soit providentielle. Pour donner du sens reste le « rêve », mais un rêve moins indifférent et plus désirant, et cela, c'est l'affaire du sujet poétique.

Directement à la suite de cette ode se trouve « La Bande noire », poème circonstanciel, vindicte apocalyptique et satirique où se concentrent les motifs souffrants de la perte et de la disparition. Les exactions d'une société de spéculation qui rachetait sous la Restauration les châteaux et les abbayes à l'abandon pour les revendre au détail sont la cible du poète qui entend bien, en publiant son ode dans *La Muse française*, se faire entendre du public. Le poème est partagé en deux. D'un côté se fait entendre le chant mélodieux de l'amateur de ruines qui « demande, oubliant les heures, / Au vieil écho de leurs demeures / Ce qui lui reste de voix »^[37] et cherche « Les héros [qui] peuplent ces décombres »^[38] en se plongeant dans l'histoire toute conceptuelle de ces ruines. D'autre part grince le discours des iconoclastes révolutionnaires et de leurs descendants, figurant un sombre présent qui s'exclame : « Ce siècle entre les temps veut être solitaire »^[39]. Entre le passé idyllique - « J'aimais la tour, verte de lierre » - et le présent castrateur - « Et nous assassinons les rois » - , se profile un avenir vidé de son sens :

*Quand de ses souvenirs la France dépouillée,
Hélas ! Aura perdu sa vieille majesté,
Lui disputant encor quelque pourpre souillée,
Ils riront de sa nudité*^[40]

La réaction épidermique du poète s'explique à plus d'un titre par l'incompréhension qu'il éprouve face au vide de son époque, époque où sa position est difficilement tenable et doit sans cesse se justifier : phénomène romantique qui se trouvera amplifié pour d'autres motifs après 1830. A la différence près qu'ici s'observe évidemment la haine du poète envers le phénomène révolutionnaire qui a brisé le cours naturel de l'histoire. Les « saturnales » et « l'anarchie » de la Révolution française posent un autre problème que celui d'avoir eu tout simplement lieu : cette anarchie se perpétue et, au lieu de laisser simplement des traces, elle continue à déposséder, à vider et à détruire presque légalement l'héritage national. C'est en cela que se problématise la relation du Hugo ultra avec son temps : son discours désigne une

désorganisation sociale en même temps qu'il se doit officiellement d'encenser un pouvoir qui ne fait véritablement rien contre. Le refus de cette perte, donc, nous semble lié au désir de voir l'histoire contemporaine ailleurs et, en même temps, joue un rôle moteur car c'est grâce à cette appréhension de la perte de l'histoire que se conçoit la possibilité de prendre conscience de l'histoire. Conséquemment, et paradoxalement, le sujet romantique se cherche à travers ce qui disparaît. Ou plutôt à travers ce qui, symboliquement, reste ; ce qui revient peut-être au même et que la métaphore finale du poème exprime sans détour : « Car notre jeune muse, affrontant l'anarchie, / Ne veut pas secouer sa bannière, blanchie / De la poudre des temps passés. »^[41] Au delà de l'idée d'une nation bafouée dans ses souvenirs, ce que dit cette image ressortit plus profondément au constat difficile établissant que la jeune poésie doit chercher son identité malgré -ou dans- la pulvérisation/dissémination de l'histoire.

Thanatos...

Du point de vue de la composition de cette édition de 1824, on ne s'étonnera donc pas de voir se succéder cette ode « La Bande noire » et l'ode « A mon père » dont nous avons parlé plus haut : ce qui est en voie de disparition matérielle passe le relais symbolique au langage poétique. D'où cette image du « glaive paternel » -flambeau de l'histoire - repris par l'enfant à travers la promesse de la parole poétique : « Je dirai tes combats... ». Fondamentalement, la représentation de l'histoire et le rôle du sujet lyrique sont inextricablement liés et il nous semble que, dans cette relation, c'est de mort qu'il s'agit. Comme si le « poudreux »^[42], le signe de la décomposition, le vide laissé par la lente disparition des choses, des personnes et des événements amenaient paradoxalement la parole du poète à la réalisation d'elle-même. L'écriture lyrique se caractériserait alors par le désir, non pas émanant de l'individu qui la pratique, mais participant à la constitution du sujet même qui la promet. Autrement dit, il nous apparaît que, grâce à la notion de mort, se fait jour la prise de conscience de l'histoire par le sujet lyrique en cela même que son désir d'histoire ne peut être assouvi. Mort et désir, regret et aspirations, ces associations dialectiques ne sont évidemment pas nouvelles - et nous ne citerons pas ici Hegel dont les théories sur l'histoire ne seront connues en France que plus tard -, mais elles ont une résonance singulière sous la Restauration chez les jeunes auteurs lyriques comme Hugo. Et ces années 1823/1825 nous semblent décisives à cet égard. Disons alors qu'elles préparent un terrain romantique connu. Symptomatiquement, et ce n'est évidemment pas un hasard, c'est à la même époque -automne 1823 - que Hugo compose l'ode très intime « A l'ombre d'un enfant », située pratiquement à la fin du recueil de l'édition de 1824. Précisément à l'antépénultième place, avant l'ode prophétique-apocalyptique « L'Antéchrist ». La référence autobiographique est connue : Hugo venait de perdre son premier fils -Léopold- alors âgé de quelques semaines. Presque mort-né, cette « ombre » d'enfant fait l'objet d'une question sans réponse s'exprimant enfin dans le dernier quatrain :

*O! dans ce monde auguste où rien n'est éphémère,
Dans ces flots de bonheur que ne trouble aucun fiel,
Enfant ! Loin du sourire et des pleurs de ta mère,
N'es-tu pas orphelin au ciel ?*^[43]

Thématiquement donc, c'est la mort qui vient directement prendre sa place dans la sphère lyrique la plus personnelle et la plus référentielle qui soit. Il est certes frappant de voir combien l'inversion de la perspective attendue est habile : si l'enfant est orphelin, c'est que la mort ne l'a pas touché mais a atteint ses parents. Nous sommes donc des morts sur terre en attendant le passage vers la vraie vie... Catéchèse... Mais il est encore plus intéressant d'observer les caractéristiques de ce paradis presque artificiel, lisse et enfantin où « rien n'est éphémère ». L'histoire s'y joue à guichet fermé - rien ne peut changer - alors que le monde

d'ici-bas se meut dans la dialectique « du sourire et des pleurs de ta mère », à la rime avec « éphémère ». Tout se passe comme si la mort faisait faire au poète l'expérience de la conscience de l'histoire. Et plus particulièrement la mort d'un enfant en 1823... D'un enfant qui s'appelle Léopold comme son grand-père et qui meurt à Blois chez ce même grand-père ancien général d'empire. Perte du sens ? On peut en effet se poser la question.

Cette histoire héroïque que le poète rappelle de tous ses vœux et inscrit dans la logique de son désir est cependant difficilement renouvelable dans la réalité et c'est donc dans l'imagination que le désir doit s'exprimer. Le transfert vers la ballade éclaire ainsi rétrospectivement l'ode dans le rapport que le sujet lyrique instaure avec l'histoire. C'est dans l'univers de l'imagination et de la fantaisie que se constitue le récit qui doit concurrencer et diriger l'histoire réelle. Sur ce point, le lien idéologique de l'ode avec le roman à cette époque pourrait témoigner plus encore, avec *Han d'Islande*, de ce problématique processus d'« anamorphose » dont parle Pierre Laforgue : « le rapport entre la fiction et l'histoire n'est pas de l'ordre lui-même de la transposition, mais de l'ordre de la métaphore, et de cette métaphore singulière que l'on appelle en peinture l'anamorphose. »^[44] Il nous semble donc, et nous rappelons ici notre hypothèse, que la ballade qui se fait jour dans cette année 1823 induit un nouveau rapport du poète avec sa production poétique jusque là consacrée à l'ode royaliste. Avec « La Fée », deux autres ballades ornaient le recueil publié en 1824 : « La Grand'Mère »^[45] et « Le Sylphe ». Mais encore une fois, et dans les deux ballades, c'est dans le désir que s'établit l'avènement de l'histoire racontée ou à raconter. Dans la ballade de « La Grand'Mère », deux petits enfants essaient de réveiller la morte dans son lit et la supplient : « Chante nous quelque chant de pauvre troubadour. »^[46] Comme Morgane qui appartient à un autre monde, la grand-mère est entre le sommeil et la mort, dans un espace et une temporalité d'où elle pourrait livrer un récit. L'épigraphe shakespearienne - « To die- to sleep »- indique déjà la ressemblance de la mort et du sommeil et renvoie peut-être aussi à ce motif, si cher à Nodier, qu'on retrouve dans *Smarra* publié en 1821 ou *Trilby* de 1822 et qui fait du sommeil le lieu privilégié du passage de la réalité à l'outre-tombe et au fantastique. La demande insistante des deux petits-enfants se heurte bien sûr à la disparition et au mutisme de la grand-mère et se double d'une angoisse bien naturelle, mais à cette longue prise de parole succède la reprise du locuteur-narrateur qui mentionne l'enlèvement du corps de la vieille femme :

*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.*

A la place de l'aïeule, que trouve-t-on ? Un livre. Certes il s'agit de la Bible – ou d'un livre de prière- et dans la chambre d'une morte, sa place n'a rien d'étonnant. Cependant on peut faire ce constat : le livre est ce qui reste après la disparition du cadavre. L'objet du désir devient alors le récit fondateur du « saint livre ». Et ce désir se conçoit à partir de et en rapport avec la mort. Même image, si l'on veut, dans « Le Sylphe » : que désire cet être impalpable, cet « [...] enfant de l'air, un sylphe, moins qu'un rêve »^[47] qui surgit la nuit à la fenêtre d'une « [...] dame à son balcon gothique »^[48] ? Pénétrer chez la « châtelaine » : « Jeune fille, ouvre-moi ! Voici la nuit, j'ai peur ». Pourquoi ? Parce que la nuit est peuplée de morts, « La nuit, qui, peuplant l'air de figures livides, / Donne aux âmes des morts des robes de vapeur! »^[49]. Plus loin dans le texte, cette peur se précise et l'on comprend que le sylphe veut échapper à l'enfermement de la mort :

*Oh !...si, pour amuser son ennui taciturne,
Un mort, parmi ses os, m'enfermait dans son urne !
Si quelque nécromant, riant de mon effroi,
Dans la tour, d'où minuit lève sa voix nocturne,
Liait mon vol paisible au sinistre beffroi !*

Derrière la gracilité du poème apparaît un univers fantastique, pour ne pas dire frénétique, qui détermine un être dépourvu de réalité à pénétrer un monde peu défini mais dont le degré de réalité, en rapport, est plus grand. La chambre de la « dame » appartient à une forme d'histoire caricaturale : « châtelaine », « paladins », « balcon gothique », c'est à la fois peu d'indices et trop de signes typiques. A l'image du sylphe, toutefois, le poète, qui a délégué sa parole à cet esprit des fleurs, souhaite aussi entrer dans cet univers de carton-pâte, stylisé à outrance sans doute, mais dont il n'est encore qu'au seuil. En effet, de cette façon, il pourra reconstruire un monde où l'histoire -si loin qu'elle soit de la réalité- a un sens et à partir de laquelle il pourra poser un regard plus perspicace sur la réalité de l'époque dans laquelle il vit. A cet égard, il n'est pas absolument indifférent d'observer que les *Nouvelles Odes* de 1824 étaient ornées par un frontispice, dessiné par Devéria, représentant, assez maladroitement d'ailleurs, ce même sylphe qui était du goût des collaborateurs de Hugo dans la revue de *La Muse française*. La mode de la romance fantastique avait un sens qui allait au-delà d'elle-même en tant qu'elle manifestait, à notre avis, le désir d'un ailleurs essentiellement temporel^[50]. Avec ce frontispice, on peut imaginer que le lecteur, à l'orée du recueil, était donc amené aux odes par le biais d'une iconographie propre à la ballade selon Hugo. Que l'empreinte éditoriale de ce poème, en apparence si léger, soit si forte n'est donc pas pour nous étonner.

Aussi ce besoin du détour par la ballade est-il indispensable au poète lorsqu'il contemple les ruines dont il est question dans l'ode « La Bande noire » : le récit de fantaisie rétablit le *moi* dans le présent de la parole alors que celui-ci ne pouvait s'exprimer pleinement -lyriquement- dans le passé de la déclaration anaphorique « j'aimais », « J'aimais le manoir dont la route [...] », « J'aimais la tour, verte de lierre, », « J'aimais le beffroi des alarmes »^[51] ...Il s'agit donc, paradoxalement, de manifester les conditions du vide de l'histoire présente pour faire émerger l'idée que le sujet lyrique se constitue dans le creux de l'histoire pour mieux représenter la conscience historique. De là à dire que cette conscience est mélancolique, c'est une question que nous posons mais que nous ne traiterons pas ici.

« L'anneau perdu »^[52] du sacre.

Dans l'édition de 1826, la préface, on l'a déjà dit, met en regard les odes et les ballades comme deux entités émanant pour les unes de « l'âme » et pour les autres de « l'imagination »^[53]. L'importance de cette bipolarité est ensuite amoindrie par le développement de l'auteur, rejetant ces « classifications » dans les limbes des discussions stériles. Cependant, il n'est peut-être pas inutile de s'interroger sur les réseaux de sens que constitue la confrontation d'un univers avec un autre : si le « caractère », comme le dit Hugo, des *Ballades* est différent de celui des *Odes*, c'est sans doute dans cette différence que l'on verra paradoxalement le plus de rapprochements d'ordre, il faut bien le dire, idéologique. Car il s'agit de montrer brièvement en quoi le moment du sacre de Charles X fait clairement apparaître l'idée que l'histoire contemporaine de la royauté française ne vaut littéralement pas, qu'elle finit par être vidée de sens et que quelque chose d'autre doit, sinon la remplacer, du moins signaler son manque. Et nous posons que cet « autre » se situe plus encore dans l'imagination que dans « la traduction d'événements contemporains »^[54]. Que l'ode du Sacre soit assez bien entourée par la mort – « Les Funérailles de Louis XVIII »- et l'exil – « Au Colonel G.-A. Gustaffson »- pour signifier le sort de Charles X est bien connu^[55] tout comme, d'ailleurs, le constat que la figure du pouvoir royal soit peu à peu transportée vers le personnage de Napoléon, processus d'édification du mythe que l'imaginaire du poète mûrit lentement – mais pas encore tout à fait en 1825^[56]. Toutefois, nous attirons l'attention sur le

fait que, à l'instar de la fiction romanesque de *Bug Jargal*, comme l'a montré Pierre Laforgue, l'invention de la ballade constituerait pour nous une écriture de la mise en doute ou tout simplement du doute^[57]. Et c'est donc dans cet écart que se réfléchit, semble-t-il, l'instabilité de la position du sujet lyrique dans l'histoire et dans l'idéologie autour de 1825. Autrement dit, la parole fantastique du poète « en ballade » tend à rechercher ce qui définit le manque historique et tend à le combler par sa simple puissance de création. Dans cette perspective, c'est principalement à la lumière de « La Ronde du Sabbat » que « Le Sacre de Charles X » pourrait être interrogé.

Tout le monde connaît les circonstances de la composition de l'ode du sacre^[58]. Revenant de Blois pour Paris, Hugo repart presque aussitôt pour Reims avec Nodier et assiste à la cérémonie en sachant bien qu'il chantera les gloires de cet événement même s'il n'a pas été nommé officiellement pour le faire. Une anecdote est marquante : la description de la cathédrale de Reims au moment du sacre, faite par Hugo lui-même dans « Guerre aux démolisseurs ! », attire l'attention sur la défiguration de l'édifice en prévision du sacre et mentionne que « Celui qui écrit ceci a chez lui une belle tête de Christ, débris curieux de cette exécution. »^[59]. Symboliquement, d'après l'analyse de Jean-Marc Hovasse, « Charles X faisait tomber la tête du Christ pour Victor Hugo, comme le peuple avait fait tomber celle de son frère aîné pour la France. »^[60] Il est également possible de voir dans cette anecdote ce qui constitue l'inanité même de ce sacre aux yeux du Hugo de 1832 et peut-être même aux yeux du poète de 1825 : le siècle, comme dans « La Bande noire », émascule l'histoire pour des raisons basement matérielles, par psittacisme, et surtout parce qu'il croit avoir rompu les liens qui l'enchaînaient à l'histoire alors même qu'il tente d'investir la figure du roi d'une puissance symbolique féodale indéniable. Mais après la mort du « roi sans jambes » et sans sacre, on couronne « un roi sans tête ». Il y a inadéquation. Cette contradiction s'associe à la vision de la Révolution comme puissance destructrice stigmatisée à l'intérieur même de l'ode du sacre :

*Naguère on avait vu les tyrans populaires,
Attaquant le passé comme un vieil ennemi,
Poursuivre, sous l'abri des marbres séculaires,
Le trésor gardé par Rémy.
Du Pontife endormi profanant le front pâle,
De sa tunique épiscopale
Ils déchirèrent les lambeaux ;
Car ils bravaient la Mort dans sa majesté sainte ;
Et les vieillards souvent s'écriaient pleins de crainte :
« Que leur ont donc fait les tombeaux ? »*^[61]

La déperdition du sens, amenée par la Terreur, s'est métamorphosée : à la place des « lambeaux » du tombeau et des têtes vivantes, on fait maintenant tomber des têtes sculptées, comme si le temps avait pétrifié les symboles avant de les briser. La complexité, à propos de cette anecdote, vient du fait que, des révolutionnaires de 93 aux organisateurs du sacre, la signification circonstancielle a fini par primer sur le sens : l'assemblage composite de signes accumulés pour ce sacre renvoie davantage à une mascarade qu'à un retournement de l'histoire proprement dit. Dès lors, l'histoire est travaillée par la fiction/fantaisie et inversement.

La dimension infernale de « La ronde du Sabbat » est, elle aussi, une mascarade, mais une mascarade inquiétante, inversion maléfique du sacre : « Satan joyeux foule / L'autel et la croix. / L'heure est solennelle. / La flamme éternelle / Semble, sur son aile, / La pourpre des rois ! »^[62]. Le rythme des vers de cinq syllabes souligne, dans son allusion au pentagone de la kabbale, l'aspect bien sûr diabolique de cette invocation en même temps que la rime renvoie dos à dos les rois à la croix, l'aile du diable à l'éternité et à la solennité de la cérémonie. De la

même façon, un peu plus loin, « Satan parodie / Quelque psalmodie / Selon Saint-Mathieu »^[63] : les saturnales de l'enfer dans « les murs de ce noir monastère »^[64] miment les rites sacerdotaux pour mieux les dégrader. Peu à peu se constitue la « ronde » des monstres infernaux qui sont convoqués un à un dans un bestiaire très largement inspiré par la *Smarra* de Nodier au moment^[65] où Polémon raconte, au cœur du roman, dans « L'Episode », son rêve, ou plutôt « cochemar », selon l'expression de la préface de l'auteur. La structure de la ballade, fidèle à la note de Nodier sur le *rhombus*^[66], forme, corrélativement à son sujet, une série de cercles grâce au refrain – on a ici un effet de rhombe précisément – scandé par le poète/observateur/narrateur : « Et leurs pas, ébranlant les arches colossales, / Troublent les morts couchés sous le pavé des salles. »^[67] Cette danse, comme par hasard, est sensée réveiller les morts de la même manière que les « tyrans populaires » de l'ode du sacre, comme on l'a vu « bravaient la mort dans sa Majesté sainte ». Mais aussi de la même manière que le discours du Roi réveille les statues de la cathédrale :

*Montjoye et Saint-Denis ! –Voilà que Clovis même
Se lève pour l'entendre, et les deux saints guerriers,
Charlemagne et Louis, portant pour diadème
Une auréole de lauriers ;*^[68]

Sabbat, Terreur, Sacre, la mêlée carnavalesque semble avoir les mêmes effets sur les vieilles pierres de l'édifice saint. Une épigraphe attribuée à Alphonse Rabbe^[69] de la ballade de l'édition de 1826 a été supprimée en 1828. Elle était pourtant intéressante : « N'est-ce pas comme une légion de squelettes sortant horribles de leurs tombeaux ? »^[70] Noble dans le sacre, ignoble dans le sabbat, cette vision est cependant la même. La ballade serait alors un double inversé de l'ode du sacre.

Il ne s'agit pourtant pas, bien entendu, d'observer une exacte correspondance entre le sabbat et la messe du sacre, mais ce qui est troublant, c'est de voir à quel point le motif du faux-semblant, de l'imitation et de l'artificialité habite les deux compositions. On a vu, dans « La Ronde du Sabbat », le caractère parodique de la cérémonie, constitutif du carnavalesque en tant qu'il annihile – et inverse – la valeur de ce qu'il imite de façon héroïcomique. Or, dans « Le Sacre de Charles X », le motif de la répétition et de l'imitation est central. Pour être légitime, Charles X doit faire comme ses prédécesseurs mais dans le siècle : « Le Roi dit : « Nous jurons, comme ont juré nos pères, / [...] / D'aimer [...] / La Charte de leur liberté. »^[71] A cela s'ajoute l'outrance des symboles de l'ornementation de l'espace même de la cérémonie. Les décorations de la cathédrale de Reims, à l'occasion du sacre, sont gothiques dans une cathédrale gothique et, si ce n'était le témoignage d'une lettre de Victor à son Adèle^[72] laissant paraître le jugement esthétique peu sûr de Hugo, on croirait la description de la cathédrale dans l'ode un fait exprès :

*C'est là que pour la fête on dresse les trophées.
L'or, la moire et l'azur parent les noirs piliers
Comme un de ces palais où voltigeaient les fées,
Dans les rêves des chevaliers*^[73]

Comme si l'échappée vers la littérature dite fantastique et l'imagination signalait à la fois l'absence de réalité de cette cérémonie et marquait en même temps la haute valeur symbolique de cet événement dans la poésie. Comme ce sera le cas pour des Esseintes dans *A Rebours*^[74], l'artificialité de l'imitation de la nature dans la nature a ceci de supérieur à la nature et donc de formidable aux yeux du décadent qu'elle signifie l'art. La déréalisation de l'espace symbolique de la cathédrale de Reims participe ainsi, à travers la référence au rêve, à une entreprise de désémantisation/resémantisation de l'événement. Autrement dit, trop de symbolique tue le symbolique^[75] et c'est finalement la royauté dans l'art qui retrouve un sens que perd l'art au service du roi. Car le personnage du roi est ici vidé de son sens puisqu'il

n'est qu'un ornement. Dans ce déplacement du symbolique, on comprendra alors autrement le sens de ces trois vers :

*La Royauté, long-temps veuve de ses couronnes,
De la chaîne d'airain qui lie au ciel les trônes,
A retrouvé l'anneau perdu*^[76].

La transfiguration du poète s'opère donc dans l'autonomisation du récit poétique d'un autre sacre. La royauté devient alors une notion complexe que l'écriture réfléchit en même temps qu'elle souligne la perte de repères dans l'histoire et par là même constitue la recherche du *moi*. Si le royalisme de Hugo en 1825 ne fait pas vraiment de doute, on peut dire que sa nature, en revanche, s'inscrit dans un processus d'évolution ressortissant à la nature des rapports que le sujet lyrique entretient avec le monde et l'histoire. La métaphore christique et biblique qui définissait officiellement les membres de la famille royale restaurée vers 1822 ne mettra pas longtemps à se déplacer totalement.

Voyager...

En conclusion, nous aimerions nous pencher sur l'été 1825 qui sépare la parution de l'ode du sacre, chez Ladvocat le 18 juin, du moment de la composition de « La Ronde du Sabbat » en octobre et qui pourrait bien s'inscrire dans cette évolution en tant que moment d'émancipation au propre comme au figuré. Jean-Bertrand Barrère a déjà montré l'importance du voyage dans l'imaginaire hugolien et, sur ce point de l'été 1825, le rôle que Nodier joua n'est pas indifférent^[77]. Comme si ce voyage dans les Alpes avait, dans son mouvement même, tout à la fois entraîné l'émergence d'une conscience historique autre – fondamentalement littéraire et romantique – et nourri un imaginaire qui, jusque là, n'avait pas cette profondeur que la réversibilité vertigineuse des choses peut faire apparaître. Qu'on relise les *Fragments d'un voyage aux Alpes* pour s'en convaincre :

Devant nous, au fond du noir précipice, on voyait blanchir l'Arve à une profondeur si prodigieuse que son mugissement terrible ne nous arrivait plus que comme un murmure. En ce moment le nuage se déchira au-dessus de nous, et cette crevasse nous découvrit, au lieu de ciel, un chalet, un pré vert et quelques chèvres imperceptibles qui paissaient plus haut que les nuées. Je n'ai jamais éprouvé rien de si singulier. A nos pieds, on eût dit un fleuve de l'enfer ; sur nos têtes, une île du paradis.

Il est inutile de peindre cette impression à ceux qui ne l'ont pas sentie ; elle tenait à la fois du rêve et du vertige.^[78]

Un peu plus haut, le poète voyageur considérait son époque à l'aune des mystères des « Montagnes Maudites », et ces considérations nous ramènent à la valeur et au lieu de la poésie :

Aujourd'hui, dans ce même lieu, des voyageurs élégants, des femmes parées descendent de leurs chars à bancs sur une route assez bien nivelée. De petits garçons déguenillés accourent avec un long porte-voix. Ils en tirent des sons aigus qui ressemblent encore à l'ancienne adjuration du chasseur. Une voix des montagnes les répète encore distinctement sur un ton plus faible et plus lointain. Et puis, si vous demandez à ces enfants : qu'est cela ? ils vous répondent : c'est l'écho, et tendent la main. – Où est la poésie ?^[79]

Le désir de l'ailleurs poétique est donc inscrit dans l'idée même du déplacement, voyage imaginaire ou concret, déplacement qui permet au *moi* de trouver sa place, ou du moins de

prendre conscience qu'elle est à chercher. De 1823 à l'automne 1825, il semble donc que le poète mette en branle les métamorphoses de son discours, aussi bien à travers le roman, qu'à travers la poésie. En écho, précisément, à nos considérations sur les rapports de l'ode du sacre avec « La Ronde du sabbat », on relira différemment le trajet du sujet lyrique dans l'ode « Le Voyage », daté d'octobre 1825, qui indique peut-être ce paradoxe du *moi* retrouvé dans la perte et l'absence, au sein d'un mouvement catabatique, allant chercher au fond de lui-même sa propre présence, et l'on comprendra alors que le discours poétique romantique prend conscience de sa singularité par le récit de soi dans l'histoire et non par le récit de l'histoire contemporaine avec laquelle il prend ses distances, idéologiquement. Où l'on voit que les univers du rêve, de la réalité, de la ballade et de l'ode sont de plus en plus perméables l'un à l'autre :

*Quoi ! plus même un vain bruit ! plus même une vaine ombre !
L'absence a sur mon âme étendu sa nuit sombre ;
C'en est fait ; chaque pas m'y plonge plus avant,
Et dans cet autre enfer, plein de douleurs amères,
De tourments insensés, d'angoisses, de chimères,
Me voilà descendu vivant !^[80]*

La diction typiquement lyrique suit - et se constitue dans - le récit de cette véritable *catabase* du *moi* ; mais Xénophon ne parlait-il pas d'*anabase* pour décrire la remontée à la source ? Décidément, entre le haut et le bas, entre l'amont et l'aval, entre la chronique du siècle et les tréfonds de l'âme rêveuse, certains mouvements donnent parfois le tournis.

[1] Victor HUGO, « Préface » datée d'août 1828, in *Odes et Ballades*, in *Poésie I*, in *Œuvres complètes*, éd. J. Seebacher assisté de Guy Rosa, Paris, Editions Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 51. Nous nous proposons, sauf exception, de renvoyer toutes les références aux œuvres de Victor Hugo à cette édition ; ne seront désormais mentionnées que les indications de volume et de page.

[2] Il est frappant de voir à quel point le recueil des *Contemplations* met en perspective le trajet poétique de l'auteur dans les années dont nous parlons.

[3] *Poésie I*, p. 52

[4] *Poésie I*, p. 51

[5] *ibid.*

[6] *Poésie I*, pp. 52-53

[7] *Poésie I*, p. 66 : « Le poète ne doit avoir qu'un modèle, la nature ; qu'un guide la vérité. »

[8] Guy ROSA, article « Mages et prophètes », *Dictionnaire des littératures de langue française du XIXe siècle*, Paris, Editions Albin Michel, « Encyclopaedia Universalis », 1998.

[9] On pourrait ébaucher une analyse pièce à pièce qui montrerait comment l'architecture du recueil élabore un élargissement du champ de vision du poète par rapport à l'histoire.

[10] Bernard LEUILLOT, « Notice » aux *Odes et Ballades*, *Poésie I*, p. 1051. Citation de Hugo tirée de la « Préface » datée de décembre 1822, *Poésie I*, p. 55.

[11] « 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*. », *Poésie I*, p. 63.

[12] *ibid.*

[13] Jacques SEEBACHER, « Juillet du sacre au crépuscule, ou Hugo et 1830 l'un dans l'autre » in *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, P.U.F., « Écrivains », 1993, p. 62.

[14] *ibid.*

[15] « L'Histoire », *Poésie I*, p. 126.

[16] *Poésie I*, p. 54.

[17] *Poésie I*, p. 55.

[18] *ibid.*

[19] Ce simple fait pose problème et pour longtemps : on en trouvera encore trace, dans une perspective évidemment très différente, dans *Les Misérables* où il est écrit à propos de la guerre d'Espagne : « 1830 germa dans 1823 » (*Les Misérables*, II, 2, 3). Dans ce passage, l'analyse de Hugo porte essentiellement sur le « sommeil » des Bourbons qui « tombèrent dans cette redoutable erreur de prendre l'obéissance du soldat pour le consentement de la nation » (*ibid.*) : cette guerre, « voie de fait monstrueuse » (*ibid.*), est donc vue comme un contre-sens historique mais aussi comme le mouvement initial nécessaire à la révolution de Juillet. En ce sens,

1823 est rétrospectivement considéré par Hugo comme une étape importante de son lent détachement vis à vis des « idées monarchiques » les plus aveugles.

[20] *Poésie I*, p. 135.

[21] Contre *La Muse* et pour la gloire du père... Mais pas seulement car le souffle du récit épique donne ici à plein et ce n'est donc pas étonnant que la réflexion -éminemment lyrique - sur soi comme poète prenne dans cette ode toute son ampleur.

[22] « Reprenez, ô français, votre gloire usurpée. / Assez dans tant d'exploits on n'a vu qu'une épée! », *Poésie I*, p. 135.

[23] Révérence peut-être plus importante encore à Chateaubriand : le poème circonstanciel prend alors une envergure plus intéressante dans la mesure où la circonstance mêle intimement littérature et politique. Le caractère épideictique de cette ode vise ainsi les acteurs intellectuels et manuels, si l'on peut dire, de l'histoire en train de s'écrire.

[24] L'épigramme « Sine clade Victor » (*Poésie I*, p. 142), outre la signature alexandrine qui n'est pas sans intérêt pour ce que nous avançons, donne à voir une bataille sans massacre, une bataille qui n'en fut pas une.

[25] *Poésie I*, p. 143.

[26] *Poésie I*, p. 146.

[27] *Poésie I*, p. 135.

[28] *Poésie I*, p. 270. La date indiquée à la fin du poème dans l'édition Laffont est à corriger avec le tableau synoptique de la bibliographie donnée par Bernard Leuilliot p. 1053 de la même édition.

[29] *Poésie I*, p. 272.

[30] *Poésie I*, p. 273.

[31] *Poésie I*, p. 317.

[32] *Poésie I*, p. 318.

[33] Voir à ce propos les réflexions de Hugo sur les romans de Walter Scott dans *La Muse française*, premier numéro, juillet 1823. Les inflexions de la réflexion de Hugo trouveront une résonance décisive dans la pensée de Vigny au sujet de la vérité dans l'art et de la « chrysalide du fait prenant les ailes de la fiction » : le roman parvient à énoncer la vérité de l'histoire parce qu'il est fiction en imprimant un sens au divers de l'événementiel. Voir la préface de la quatrième édition de *Cinq Mars* de 1829.

[34] *Poésie I*, p. 126.

[35] Paul BENICHO, *Le Sacre de l'écrivain. 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Editions Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1996, p. 384.

[36] Paul BENICHO, *Op. cit.*, p. 383.

[37] *Poésie I*, p. 128.

[38] *Poésie I*, p. 130.

[39] *Poésie I*, p. 131.

[40] *ibid.*

[41] *Poésie I*, p. 132.

[42] Cf encore l'ode « A mon père » : « Pour moi, puisqu'il faut voir, et mon cœur en murmure, / Pendre aux lambris poudreux ta vénérable armure; », *Poésie I*, p. 135.

[43] *Poésie I*, p. 288.

[44] P. Laforgue, §Han d'Islande,

[45] *Poésie I*, pp. 322-323. Tout comme pour l'ode « A mon enfance » la date indiquée à la fin du poème dans l'édition Laffont est à corriger avec le tableau synoptique de la bibliographie donnée par Bernard Leuilliot p. 1053 de la même édition.

[46] *Poésie I*, p. 323.

[47] *Poésie I*, p. 319.

[48] *Poésie I*, p. 321.

[49] *Poésie I*, p. 319. Ces fameuses « robes de vapeur » donnèrent lieu, rapporte J.M. Hovasse, à des hauts le cœur parmi les critiques littéraires de la presse libérale. Voir Jean-Marc HOVASSE, *Victor Hugo I. Avant l'exil (1802-1851)*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2001, p. 277.

[50] L'effet de mode n'est donc pas dénué de sens historique.

[51] *Poésie I*, pp. 128-129.

[52] « Le Sacre de Charles X » : « La Royauté, longtemps veuve de ses couronnes, / De la chaîne d'airain qui lie au ciel les trônes, / A retrouvé l'anneau perdu. », *Poésie I*, p. 172

[53] *Poésie I*, p. 63.

[54] *ibid.*

[55] Voir Pierre LAFORGUE, « "Bug Jargal", ou de la difficulté d'écrire en "style blanc", in *Romantisme, revue du XIXe siècle*, troisième trimestre 1990, n°69, Revue de la Société des Etudes romantiques et dix-neuviémistes, sous la dr. de C. Duchet, CDU-SEDES, pp. 29-42.

- [56] L'ode « Les Deux îles » suit l'ode au roi suédois en exil, comme si le sacre de Charles X poussait le poète à faire de l'exil et de l'insularité les compléments logiques, structurellement parlant, d'une cérémonie anachronique et absurde.
- [57] Voir toujours Pierre LAFORGUE, *op. cit.*, p. 39: « J'avancerai donc que par rapport à *Bug Jargal*, *Cromwell* et *Le Dernier jour d'un condamné*, remplissent tous deux la fonction qui revenait à la Note finale de 1826 : constituer l'écriture dans le *manque*, dans l'*ellipse*, autrement dit dans le symbolique. » C'est nous qui soulignons.
- [58] Voir en particulier les nombreuses analyses de Bernard DEGOUT dans *Hugo au sacre de Charles X*, éditions Eurédit, 2003 . Voir aussi Jean-Marc HOVASSE, *op. cit.*, pp. 299-306.
- [59] *Littérature et Philosophie mêlées*, « 1825-1832, Guerre aux démolisseurs » ; t. *Critique*, pp. 184-185.
- [60] Jean-Marc Hovasse, *op. cit.*, p. 301.
- [61] *Poésie I*, p. 172.
- [62] *Poésie I*, p. 366.
- [63] *Poésie I*, p. 368.
- [64] *Poésie I*, p. 365. On pourrait se demander si l'image initiale de ce poème (la lune se voile devant un monastère) n'est pas une réminiscence d'une gravure peinte, dessinée par François-Jean Sablet, gravée par les frères Piranèse et peinte par Fidanza (*La Nuit. Vue des cloîtres de la Chartreuse à Rome*, voir Catalogue Opaline de la BnF) . Ce qui serait alors intéressant concerne moins l'origine de l'inspiration que la technique, assez répandue au début du XIXe siècle, du faux tableau : une eau-forte est recouverte de peinture à l'huile et se fait passer pour une toile originale... Variations autour d'un thème. En outre, cette composition classique serait à comparer avec l'illustration de "La Ronde du sabbat" faite par L. Boulanger et reproduite en frontispice dans l'édition de 1828 : derrière la façade au calme inquiétant de la gravure peinte se cacherait une composition baroque étourdissante.
- [65] Voir Charles NODIER, *La Fée aux Miettes. Smarra. Trilby*, éd P. Bertier, Paris, éditions Gallimard, « Folio classique », 1982, pp. 42-53. Patrick BERTIER attire notre attention en note sur cette influence de Nodier sur Hugo, *op. cit.*, p. 377.
- [66] Charles NODIER, *op. cit.*, p. 339.
- [67] Le refrain revient dix fois dans la ballade : *Poésie I*, pp. 366-369.
- [68] *Poésie I*, p. 174.
- [69] Au sujet du rôle de Rabbe en 1825, nous renvoyons encore à l'inépuisable article de J. Seebacher cité dans la note 13.
- [70] Cité par B. Leuilliot dans ses notes sur les *Odes et ballades*, *Poésie I*, note 120, p. 1061.
- [71] *Poésie I*, p. 174
- [72] « Les ornements sont gothiques comme la cathédrale et tout, excepté le trône qui est d'ordre corinthien (chose absurde) est d'assez bon goût. [...] Telle qu'elle est, cette décoration annonce encore le progrès des idées romantiques. » Lettre du 28 mai 1825, citée par Jean-marc Hovasse, *op. cit.*, p. 301.
- [73] *Poésie I*, p. 173.
- [74] Joris-Karl HUYSMANS, *A Rebours*, Paris, éditions Gallimard, « folio », 1977, voir en particulier le chapitre VIII : « Après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, il voulait des fleurs naturelles imitant les fleurs fausses », p. 187.
- [75] Voir le développement que Hugo avait pensé laissé en introduction à son *William Shakespeare* à propos de sa découverte du dramaturge lors même de la cérémonie du sacre grâce à Nodier et à une tapisserie représentant Jean-sans-Terre et Philippe-Auguste, in *Chantiers*, pp. 1007-1008. Cité par J.-M. Hovasse, *op.cit.*, p. 304. A mettre en rapport avec la pièce *Le Roi Jean* où Salisbury et Pembroke décrivent la cérémonie du second sacre superflu de Jean : « Ainsi s'entourer d'une double pompe, chamarrer un titre déjà assez riche, dorer l'or raffiné, peindre le lis, jeter un parfum sur la violette [...], cet acte-là est comme un vieux conte raconté de nouveau [...] » (*Le Roi Jean*, IV, 2, tr. F.-V. Hugo ; Shakespeare, *Oeuvres Complètes*, éd. Henri Fluchère, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1959, t. I, pp. 513-514), rapporté par J.-M. Hovasse, *op. cit.*, p. 1184, note 69.
- [76] *Poésie I*, p. 172.
- [77] Jean-Bertrand BARRERE, *La fantaisie de Victor Hugo, 1802-1851*, tome I, Paris, Klincksieck, 1973, pp. 109-112.
- [78] *Fragments d'un voyage aux Alpes, t. Voyages*, p. 514.
- [79] *Ibid.*, pp. 513-514.
- [80] *Poésie I*, p. 293.