

Groupe Hugo

PARTICIPANTS

OEUVRES

ÉTUDES

BIBLIOGRAPHIE

CHRONOLOGIE

RÉFÉRENCES

RECHERCHES

ACTUALITÉS

BIBLIOTHÈQUE

ÉQUIPE 19°

Jordi Brahamcha-Marin : La poésie de Victor Hugo dans les anthologies (1919-1949)

Communication au Groupe Hugo du 24 mai 2014

Ce texte peut être téléchargé au format [pdf](#)

Dans son précieux ouvrage sur *Les anthologies en France*, Emmanuel Fraisse consacre un chapitre à l'élaboration d'une définition de l'anthologie littéraire qui permette, notamment, de la situer par rapport à ses marges ; il en vient, au terme de son parcours, à considérer que

ce sont [...] [l]es critères d'organisation et l'importance du péri-texte qui constituent les principaux éléments de l'anthologie et la différencient des autres formes, lointaines ou apparentées, de recueil et de rassemblement littéraire. Ils soulignent le fait que l'anthologie est l'expression d'une conscience critique de la littérature, d'une littérature, d'un moment ou d'un mouvement littéraire^[1].

L'anthologie, donc, se définit essentiellement, pour Fraisse, par un geste *critique*, fût-il minimal : le simple classement chronologique des œuvres ou des auteurs suffit, de son propre aveu, à fonder ce geste critique, dans la mesure où un tel classement se présente « comme l'expression explicite d'une conscience du devenir littéraire^[2] ». Un pas de plus, et Emmanuel Fraisse voit dans la présence d'un « péri-texte » un fait constitutif du genre : en un sens, « il n'y a pas d'anthologie sans préface^[3] ». Ces éléments de définition, contestables bien sûr si on les prend trop au pied de la lettre, justifient une approche de l'anthologie comme objet théorico-critique, porteur d'un discours en clair ou en creux sur l'histoire littéraire, sur un thème littéraire, sur un moment littéraire, ou, en ce qui nous concerne, sur un auteur.

Si l'anthologie laisse constitutivement hors de son périmètre les pures collections de textes non introduits, non reliés, non organisés, elle se distingue également du pôle opposé, constitué par ces recueils scolaires de morceaux choisis dans lesquels les notes et les commentaires étouffent les textes – Kléber Haedens, auteur en 1942 d'une anthologie intitulée *Poésie française*, utilise explicitement comme repoussoir les paratextes étouffants des manuels scolaires^[4]. Entre ces deux extrémités, donc, d'une part le recueil de morceaux choisis, scolaire ou parascolaire, à visée pédagogique, au paratexte fourni et visant un public de jeunes gens, et d'autre part la libre collection sans ordre et presque sans logique de textes, de poèmes ou de pensées, se tient l'anthologie proprement dite, à laquelle nous consacrons cet exposé : au-delà de leur diversité, les ouvrages qui représentent cette forme sont toujours adressés à un public adulte cultivé, et sont toujours le lieu d'un discours critique discret, qui existe mais se refuse à prendre la forme un peu lourde de l'exposé en forme, et qui choisit, c'est sa raison d'être, de laisser parler les textes.

Hugo, c'est bien normal compte tenu de l'ampleur de son œuvre, est un auteur pour anthologies – il a été mis en recueil dès le milieu du XIX^e siècle^[5] : que l'on pense par exemple au *Livre des mères*, composé de poèmes sur l'enfance, établi par Hetzel et publié pour la première fois en 1858. Ce sont, en particulier, ses poèmes qui sont recueillis : ce n'est pas là une caractéristique propre à son œuvre, mais plutôt à la forme de l'anthologie elle-même, tant les textes dramatiques et les textes narratifs en

prose, par contraste, se prêtent mal à la fragmentation^[6]. Si l'on trouve, ça et là, des extraits de prose dans les anthologies que nous examinons, nous les maintenons hors de notre champ d'étude – le cas le plus litigieux, pour Hugo, est peut-être celui du théâtre en vers, parfois annexé à la poésie au nom d'une conception extensive de cette dernière, mais le cas est suffisamment rare pour que l'on puisse considérer que le problème se règle de lui-même. Mais même ainsi restreinte, l'œuvre hugolienne continue, par sa taille et sa diversité, de poser des problèmes qui lui sont spécifiques et qui se posent moins, ou moins dramatiquement, pour La Fontaine ou Baudelaire ; chez ces deux auteurs, l'enjeu de la compilation anthologique est moindre compte tenu de l'ampleur moins grande de leur œuvre poétique, et compte tenu du fait que, pour la postérité, le premier a tendance à se résumer aux *Fables*, le second aux *Fleurs du mal*. Mettre Hugo en anthologie, au contraire, c'est à la fois l'une des conditions de sa diffusion, et l'origine d'une opération critique forte, nécessaire et radicale, celle du choix. Quel est le Hugo, donc, qui figure dans les anthologies (quels recueils, quels poèmes, bref, quel canon) : telle est l'une des questions les plus évidentes que nous aurons à nous poser ; mais plus généralement, aussi, et même auparavant : quelle place est faite à Hugo, et quel accueil lui est réservé ? – Mais là surviennent des difficultés : la mise au jour d'un hypothétique « canon anthologique » de Hugo – voire d'un discours critique sur sa poésie – est évidemment compliquée par l'hétérogénéité de la forme anthologique. Les anthologies que j'examinerai sont en effet diverses : la distinction la plus évidente est celle qui sépare les anthologies thématiques (anthologies de poésie amoureuse, de poésie religieuse, des poètes de la mer, etc.) des anthologies généralistes, qui prétendent offrir un aperçu de la poésie française en général, en se bornant ou non à une période donnée. D'autre part, l'ambition et la taille des anthologies considérées ne sont pas toujours les mêmes ; le degré de subjectivité assumé par les auteurs dans leurs choix varie aussi beaucoup – Eluard, par exemple, ne retient dans son *Meilleur choix de poèmes* que des poèmes qu'il aurait lui-même voulu écrire^[7]... Quant à la période retenue, qui va de 1919 à 1949, elle nous permet de mettre au jour un certain nombre d'évolutions diachroniques qui, on va le voir, épousent partiellement l'évolution des discours scolaires et critiques sur la poésie de Hugo. Cela dit, nous avons tout de même essayé de réduire cette hétérogénéité – d'une part en excluant, justement, les anthologies scolaires, et d'autre part en excluant aussi les anthologies, non de poèmes, mais de fragments, ou de vers – il en existe quelques unes, mais elles ne sont pas très intéressantes à étudier, dans la mesure où elles obéissent à des principes de sélection qui ont l'air très aléatoires et qui ne sont pas du tout définis par les paratextes^[8]. Précisons enfin que nous n'avons pas, dans notre corpus, d'anthologie *spécifiquement* hugolienne, comme *l'Avez-vous lu Victor Hugo ?* d'Aragon – nos recherches ne nous ont pas permis d'en découvrir dans la période considérée.

D'autre part, une autre difficulté tient au fait que l'anthologie est, en quelque sorte, une forme critique silencieuse. Les paratextes, en effet, ne nous éclairent que dans la mesure où ils existent : il est rare qu'il n'y ait pas de préface (encore que le cas puisse se trouver), mais il est rare également qu'elle soit très longue, et les avant-textes ne sont pas toujours exempts de banalités peu éclairantes. Quant aux notices et notes de bas de page, c'est une grande différence avec les anthologies scolaires, elles sont presque systématiquement absentes. Il arrive qu'il y ait, dans les préfaces, des tentatives de définition de la poésie (chez Thierry Maulnier et chez André Gide, mais aussi, plus rapidement, chez Marcel Arland ou Charles-Ferdinand Ramuz) – il est rare en revanche qu'il y ait des développements consistants sur Hugo.

C'est en pleine conscience de ces problèmes bien réels mais loin, sans doute, d'être insurmontables, que nous nous demanderons donc à quelles conditions la forme anthologique, dans sa diversité, est susceptible d'offrir une image, sinon unifiée, du moins générale, de la poésie de Hugo. Dans une première partie, nous envisagerons la manière dont Hugo est, ou n'est pas, selon nos auteurs, un poète majeur, ou un poète moderne (et pourquoi, et selon quelles modalités, et avec quelles nuances). Une seconde partie étudiera plus spécifiquement ce que nous appelons le « canon anthologique » hugolien, dans la mesure où il existe, et s'arrêtera sur un certain nombre de « figures » du Hugo poète telles que les textes choisis dans les anthologies,

et secondairement les paratextes, les dessinent.

1. La gloire contestée de Victor Hugo

1. Une gloire tranquille

Il y a, autour de Hugo, un consensus tranquille : Hugo est le plus grand de nos poètes, sinon le plus grand. Selon les anthologies, l'idée est plus ou moins explicite ; quand la taille des préfaces et autres notices le permet, les compilateurs sont parfois très clairs sur ce point. Arland, dans la notice sur Hugo de son *Anthologie de la poésie française* (1941), glisse ainsi qu'il est « [le] plus éclatant de nos poètes », quoi que l'adjectif veuille dire^[9] ; en 1930, dans son *Anthologie des poètes français*, Fernand Mazade consacre à la poésie de Hugo un commentaire de deux pages, tout en hyperbole et en exclamations, qui commence par dire que Hugo est « un des plus prodigieux chanteurs que la planète ait eu la jouissance d'entendre^[10]. » Mais le moyen le plus efficace et le plus sûr de rendre hommage à Hugo est encore de le citer beaucoup – dans une anthologie, le nombre de pages ou de textes dévolus à un auteur a tendance à être fonction de l'estime qu'on lui attribue ou de la place qu'on lui reconnaît dans l'histoire littéraire. L'anthologie d'Arland se veut équilibrée, et nivelle un peu les hiérarchies, mais Hugo, avec quatorze pages, partage la première place avec Ronsard, Agrippa d'Aubigné et André Chénier. Chez Mazade, Hugo, en tête, fait à peu près jeu égal avec Lamartine et Villon, suivis par Vigny, Baudelaire et Ronsard. D'autres auteurs ne se sentent pas tenus aux mêmes principes de composition et réservent à Hugo une franche première place : c'est le cas des anthologies de Ramuz (1943), de Georges Duhamel (1946) et de Gide (1949). La norme générale est donc de réserver à Hugo la première place en termes de nombre de pages. Il y a quelques exceptions, très significatives, et sur lesquelles nous reviendrons : mais justement, ce sont ces exceptions qui appellent commentaire, et c'est aux auteurs de ces anthologies-là qu'il revient de défendre, dans les préfaces par exemple, leurs choix hétérodoxes.

Reste qu'en général, Hugo est bien loti. Savoir *exactement* de quoi cette première place hugolienne est le signe n'est toutefois pas chose aisée, car les critères de sélection sont parfois peu clairs. Ainsi Duhamel nous assure, dans sa préface, qu'il a respecté les rangs, et que les poètes du premier ordre sont les mieux servis^[11]... Mais s'agit-il là d'un pur jugement de valeur, d'une considération sur l'importance historique des auteurs ou d'un acte de révérence à l'égard d'une histoire littéraire officielle ? Arland, lui, prétend faire « œuvre d'amour et de foi^[12] », et n'avoir mis dans son *Anthologie* que des poèmes dont il est intimement convaincu qu'ils relèvent de la poésie^[13], mais tient aussi compte du critère de la notoriété^[14]. Quant à Gide, il a choisi les poèmes « où la poésie adultérerait le moins son essence »... qui se trouvent être aussi ceux qui « sont [...] les plus appréciés aujourd'hui^[15] » : le critère axiologique (ou, plus exactement, le critère de l'adéquation avec une certaine idée de la poésie) rejoint donc opportunément la consécration par la postérité. La question de savoir à quel titre Hugo est le plus grand poète français tourne donc un peu court : il l'est à différents titres, selon des critères divers et éventuellement divergents ; peut-être, au fond, l'ambiguïté de l'adjectif utilisé par Arland (« le plus *éclatant* de nos poètes ») était-elle, à défaut d'être calculée, opportune. Dans une étude consacrée à des anthologies de la poésie française parues depuis 1980, François Dumont signale que beaucoup d'ouvrages de son corpus hésitent entre deux critères de choix, la « représentativité » et la « valeur »... pour, finalement, ne pas choisir : « plusieurs anthologies évacuent carrément l'alternative entre représentativité et valeur en endossant simplement des conventions, fussent-elles contradictoires entre elles. » C'est par le silence, dans ce cas, que s'abolit « la dimension conflictuelle de plusieurs conceptions de la poésie^[16] ». Rapportées à notre objet, ces considérations restent éclairantes. Mais c'est peut-être le propre d'un canon, du reste, de faire en sorte que ces distinctions analytiques entre les différents critères de sélection possibles paraissent devenir oiseuses... Auquel cas le signe de la consécration de Hugo comme auteur canonique serait précisément qu'il n'est pas toujours possible de savoir si on le retient pour sa qualité, son importance objective, sa notoriété ou les trois à la fois.

À cet égard, les anthologies thématiques ont apparemment moins de choses à nous apprendre : la place qu'y occupe chaque poète est a priori moins déterminée par sa valeur ou sa place dans l'histoire littéraire, que par la plus ou moins grande adéquation de son œuvre au sujet du volume. Il n'empêche : certains faits étonnants sont peut-être significatifs. Ainsi, que penser du fait que René Bray, dans son *Anthologie de la poésie précieuse* (1945) réserve à Hugo la première place, assez loin devant Desportes, Scève ou Voiture ? Hugo, plus grand poète précieux de France : voilà qui peut surprendre. Hugo, explique l'auteur dans une notice, n'était pourtant pas fait pour la préciosité, et ce n'est qu'à partir de 1850 qu'il ajoute cette corde à sa lyre ; à côté des *Châtiments*, des *Contemplations* ou de *La Légende des Siècles*, il donne libre cours à une imagination plus « badine », qui s'exprime dans les *Chansons des Rues et des Bois* ainsi que dans le *Théâtre en liberté*^[17]. Mais quelles que soient les explications de la notice, si Hugo est à ce point mieux loti que ceux-là même que l'auteur présente pourtant comme ses maîtres en préciosité (Gautier, Banville), on peut faire l'hypothèse que c'est d'abord parce que sa gloire générale, son nom seul, suffisent presque à lui assurer la première place.

Dans ces anthologies qui consacrent une place prééminente à Hugo, la louange n'est pas toujours pure ; les paratextes, comme on l'a déjà dit, sont souvent restreints, mais dans deux cas, chez Mazade et chez Gide, ils sont suffisamment étendus pour donner lieu à une discussion sur un sujet rebattu, la bêtise du poète. Hugo bête, et même « bête comme l'Himalaya^[18] », c'est un lieu commun ancien, qui remonte au moins à Leconte de Lisle ; sous une forme plus policée et moins polémique, on trouve partout dans les manuels scolaires l'idée que Hugo, s'il est un immense poète, manque parfois un peu de contenu. Mazade travaille cette question, d'une manière un peu contournée et qui masque peut-être une certaine gêne : plutôt que de bêtise, il commence par parler de « non-pensée » : « ce ne sont pas ses moins belles chansons que celles qu'il a faites au hasard de la non-pensée ». Mais l'auteur se rétracte aussitôt – à moitié seulement : « Ai-je avoué qu'il chantait sans penser ? J'ai cru, je crois que ce lui advenait quelquefois, et heureusement. Heureusement aussi, ce ne lui arrivait pas toujours. » Mazade n'ose pas dire que Hugo ait été intelligent, mais il ne le nie pas non plus ; il loue, plutôt, son « bon sens », son « habileté », sa « pénétration », en une série d'éloges partiels et bien ambigus^[19].

La démarche de Gide est, au choix, plus retorse ou plus subtile. En même temps qu'il proteste contre l'idée d'un Hugo bête, il s'extasie en ces termes sur les « vers admirables » du poète : « Imagine-t-on rien de plus beau, de plus glorieux... et de plus vide^[20] ? » C'est une manière de retrouver par la bande la vieille accusation de verbalisme qui s'attache à Hugo. Michel Lioure, dans un article consacré à la réception de Hugo par Gide, a rendu compte de manière convaincante de cette dialectique : pour Gide, Hugo est trop intelligent pour ne pas être bête ; trop intelligent pour ne pas décharger ses vers de toutes ces idées qui risqueraient de les encombrer^[21]. La platitude de l'émotion hugolienne est versée par Gide au profit du poète, dans la mesure où elle permet paradoxalement de faire de Hugo le représentant d'une poésie conforme aux goûts de Gide, c'est-à-dire d'une poésie qui privilégie la musicalité et la forme : Hugo reste pour Gide « le plus puissant assembleur d'images, manieur de sonorités et de rythmes, d'évocations et de symboles, le plus sûr maître de notre syntaxe et des formes de notre langue que la littérature française ait connue^[22] », et ce n'est pas un hasard si Gide consacre d'assez longs développements à la rime et à la césure hugoliennes^[23]. Ce cliché d'un Hugo bête, quoi qu'il en soit, est de ceux dont on ne se défait pas aisément. Les auteurs d'anthologie qui prennent le risque d'en faire mention ne peuvent complètement l'écarter : ils doivent plutôt composer avec lui pour élaborer de subtils dépassements dialectiques et restaurer ainsi l'honneur et la dignité du poète.

2. L'hugophobie maurrassienne et la querelle des anthologies

En ce qui concerne les anthologies généralistes, toutes bien sûr font une part à Hugo – impossible de l'occulter complètement ; mais celle de Thierry Maulnier (1939), et à un moindre degré celle de Kléber Haedens (1942) le maltraitent presque autant

qu'il est possible. L'anthologie de Maulnier est en fait une *Introduction à la poésie française*, qui se présente comme un long texte d'une centaine de pages suivi d'un choix de poèmes ; cette « introduction » théorique, grâce à ses vastes dimensions, a tout loisir de dire pis que pendre de Hugo en particulier et du romantisme en général (sauf de Nerval, seul vrai romantique aux yeux de Maulnier). La ligne de Maulnier est conforme aux doctrines de l'Action française, et repose sur une condamnation générale du romantisme, pour des raisons inextricablement littéraires et politiques : c'est un courant « plébéen », « emphatique et débrillé ^[24] », qui a le tort de susciter l'agrément du public. Celui-ci s'est toujours trompé dans ses élections littéraires :

Ce n'est pas à Nerval que va la faveur du public français, c'est à Casimir Delavigne ; ce n'est pas à Baudelaire, c'est à Béranger. Ce n'est pas à Rimbaud, c'est à Déroulède. Ce n'est pas à Valéry, c'est à Rostand. Ce n'est pas bon signe, pour Hugo, qu'il faille le ranger dans la catégorie de ceux qui plaisent à la foule^[25].

De manière générale, la cause est entendue : Lamartine, Vigny, Hugo et Musset manquent de génie poétique et n'apportent aucune nouveauté ; si les romantiques, éclipsant le XVI^e siècle et le premier XVII^e siècle (qui sont pour Maulnier l'âge d'or de la poésie française), se taillent la part du lion dans les histoires littéraires officielles et notamment scolaires, c'est parce qu'ils « ont eu l'étrange et injuste bénéfice du contraste avec l'absolue stérilité qui les avait précédés^[26]. » Tout vaut mieux, donc, que le romantisme et Hugo. Tout est bon pour l'attaquer, au détour de comparaisons désobligeantes et un peu gratuites : l'hermétisme « aboutit en fin de compte au même résultat que les grands alignements d'insignifiances sonores de Musset ou de Hugo^[27] » ; « Maynard [...] plane et respire à l'aise à une altitude lyrique que Lamartine et Hugo ne songent même pas à atteindre^[28]. » Notons d'ailleurs que la forme de l'*Introduction*, et son retentissement anticipé et vite confirmé^[29], suscitent de la part de Maulnier une virulence polémique qui excède celle-là même dont il fait preuve dans les colonnes de l'*Action française* : en 1942, il avouera admirer les *Chansons des rues et des bois* et même « la moitié des Châtiments » ; en 1943, il reconnaîtra le « rayonnement poétique » et la « richesse poétique incontestable » des « recueils métaphysiques » de Hugo. Paul Renard, auteur d'un ouvrage consacré à *L'Action française et la vie littéraire*, note d'ailleurs que les critiques de l'Action française sont impitoyables avec le romantisme, mais font souvent preuve d'un jugement plutôt modéré sur les auteurs eux-mêmes^[30]. On peut faire l'hypothèse que la forme manifestaire de l'*Introduction* a pu contribuer à radicaliser le propos de Maulnier, en particulier en ce qui concerne son anti-hugolisme. Nous ne nous étendrons pas sur l'anthologie *Poésie française*, publiée par Kléber Haedens en 1942, et qui contient également une préface assez développée : Haedens écrit en disciple de Maulnier, et son propos, sur Hugo rejoint à peu près celui de son maître.

En ce qui concerne les sélections de poèmes, Hugo est bien sûr fort mal loti : trois pièces retenues seulement chez Haedens, pour quatre pages (contre treize pages d'Apollinaire, douze de Ronsard, onze de La Fontaine, neuf de Nerval) ; chez Maulnier, le déséquilibre est encore plus flagrant : Hugo a quatre pages, contre vingt-trois pour D'Aubigné, dix-neuf pour Robert Garnier, dix-sept pour Scève, etc. En nombre de vers, Maurras est mieux représenté que lui. Maulnier, en outre, maltraite ostensiblement le texte de Hugo : il « découpe[e] en lamelles^[31] » les textes retenus, propose quelques strophes éparses piochées ça et là dans les *Chansons des rues et des bois*, sélectionne quelques quatrains dans *Les Contemplations*, et pousse même à sa limite la logique du charcutage en proposant un vers de « Veni – vedi – vixi », et un autre de « Booz endormi ». Manière de dire, bien sûr, que Hugo n'est poétique que par éclat, au hasard d'un alexandrin réussi : Maulnier parlait, à la fin de son introduction, des « quelques beaux et rares éclairs » de Lamartine, Hugo ou Verlaine, qui illuminent fugitivement une immense nuit de médiocrité^[32]. Le choix des vers hugoliens retenus, d'ailleurs, est un peu singulier : il semble obéir à une logique de contrepoint déceptif, car à deux reprises Maulnier reprend non pas un vers clausule, un vers conclusif, mais un vers qui, dans l'économie du poème d'où il est tiré, précède immédiatement un vers clausule, qui a peut-être autant voire plus de densité expressive, ou qui a quelque chose de plus frappant. De « Veni – Vedi – Vixi », Maulnier préfère :

Ô seigneur, ouvrez-moi les portes de la nuit

à :

Afin que je m'en aille et que je disparaisse.

Peut-être le fait de citer le premier des deux vers est-il une façon, pour Maulnier, d'accuser la supposée faiblesse du deuxième ? Gide, dans la neuvième de ses *Interviews imaginaires*, critiquera ce choix : son beau commentaire vise à souligner la richesse du vers absent, tout ce qui sépare sémantiquement les verbes *s'en aller* et *disparaître*, de sorte que Hugo, contrairement à ce que Maulnier a peut-être cru, ne tombe pas dans le piège de la redondance^[33]. De « Booz », Maulnier conserve :

Quel dieu, quel moissonneur de l'éternel été

et abandonne la « faucille d'or dans le champ des étoiles » qui vient deux vers plus loin, laissant l'interrogative indirecte dans une sorte de flottement syntaxique. À tout le moins, on peut supposer que le fait d'avoir prélevé des alexandrins, certes réussis, mais qui gagnent incontestablement à être replacés dans la séquence courte d'où ils viennent (c'est toujours le cas, mais ça l'est peut-être ici encore plus qu'ailleurs), obéit à une logique de preuve par la frustration, comme s'il s'agissait d'une démonstration paradoxale de la supériorité, pour ce qui est de Hugo en tout cas, de l'unité sur l'ensemble, et de contrecarrer une tendance naturelle du lecteur, qui peut ne pas ignorer le contexte de ces vers, à l'enchaînement, voire à l'épanchement – qui est la hantise du néo-classique Maulnier^[34].

La publication de *l'Introduction à la poésie française*, en 1939, donne lieu à ce que Michel Lioure appelle une « querelle des anthologies^[35] ». Si Maulnier trouve un allié en la personne de Kléber Haedens, la quasi-totalité des autres auteurs d'anthologies, dans les années qui suivent, se positionnent contre lui : c'est le cas de Ramuz, de Gide (qui entreprend son anthologie en 1941, même s'il ne la publie qu'en 1949) ou d'Arland. On a parlé tout à l'heure d'un « consensus tranquille » autour de Victor Hugo : il est difficile de savoir, chez ces auteurs-là, ce qui relève effectivement de l'entérinement d'une gloire acquise et ce qui relève d'une posture réactive et défensive, anti-maulniérienne. On ne peut, en tout cas, pas faire comme si Maulnier n'était pas passé par là : Ramuz, visant Maulnier sans le nommer, accuse certains théoriciens d'appauvrir la poésie en la privant des « poètes-orateurs », dont Hugo, dit-il, « serait le plus marquant^[36] ». Gide, surtout, rompt des lances contre Maulnier, dans ses *Interviews imaginaires* ; sa propre anthologie, où il défend et illustre Hugo, a une portée explicitement réactive^[37]. On doit bien parler d'une « querelle des anthologies », parce que l'entreprise de Maulnier ne demeure pas sans réponse ; mais l'on dira que la place éminente accordée à Hugo par Arland, Ramuz ou Gide est moins le pur produit d'un réflexe défensif qu'elle n'est doublement déterminée par une tradition hugophile déjà ancienne et, conjoncturellement, par la nécessité de répondre au démolisseur.

3. Hugo à l'écart de la modernité ?

Si Maulnier et Haedens représentent une hugophobie d'extrême-droite maurrassienne, il existe un autre front sur lequel la gloire de Hugo est un peu écornée, représenté par ceux qui s'occupent de jeter les bases et de découvrir les origines d'une poésie moderne. Maulnier jette sur l'histoire nationale de la littérature un regard rétrospectif : son ambition est sans doute de *refonder* une histoire littéraire française, mais son principal objet n'est pas une quête des origines. Au contraire, les poètes qui se disent « nouveaux » ou « modernes », au premier rang desquels les dadaïstes ou les surréalistes, ont des préoccupations de nature généalogique. Les questions qu'ils posent sont souvent de cet ordre : qu'est-ce que la poésie moderne, où commence-t-elle ? Et, pour ce qui nous occupe, Hugo en fait-il partie ? Car Michel Murat rappelle, dans *La langue des dieux modernes*, que la question de savoir s'il faut ou non inclure Hugo dans la modernité poétique est une question brûlante chez les historiens de la littérature du premier vingtième siècle^[38].

Les surréalistes ont beaucoup pratiqué le genre de l'anthologie. Or malgré son inclusion par Breton dans sa fameuse liste des surréalistes avant la lettre (« Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête », écrit-il dans le *Manifeste du surréalisme*), Hugo trouve difficilement sa place dans les anthologies surréalistes qui voient effectivement le

jour. Breton, par exemple, ne cite Hugo ni dans *l'Anthologie de l'humour noir*, ni dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. La façon dont l'anthologie Kra, parue en 1924, règle le cas Hugo est intéressante. Cet ouvrage anonyme, attribué par certains à Philippe Soupault^[39], par d'autres à Georges Ribemont-Dessaignes^[40], est en tout cas de la main d'un surréaliste. Organisée selon un principe chronologique, l'anthologie aboutit aux représentants contemporains de l'esprit moderne, surréalistes, dadaïstes ou modernistes en un sens plus large. Mais les précurseurs de cet esprit moderne ont également leur place : Nerval, Baudelaire, Cros, Laforgue, Rimbaud figurent en bonne place. Point de Hugo, en revanche ; la préface est l'occasion de construire une histoire littéraire dans lequel le geste révolutionnaire du romantisme, exprimé via un emprunt tronqué à un vers de la « Réponse à un acte d'accusation », est analysé comme fondamentalement différent de celui des modernistes :

Alors que les romantiques ont commencé par « mettre un bonnet rouge au dictionnaire », pour réagir et se révolter, les poètes de ces écoles [(les modernistes)] ont bouleversé la technique poétique pour s'exprimer et non pour le plaisir de se révolter.^[41]

Autrement dit, le geste des romantiques est purement négatif, réactif, et manque de cette positivité de l'expression que l'on trouve chez les modernistes. C'est pourquoi, hormis Nerval (mais c'est un cas à part), les romantiques ne figurent pas dans l'Anthologie Kra. Mentionnons aussi, pour finir, le cas d'Eluard : celui-ci, grand auteur d'anthologies, ne connaît ni n'aime Hugo, d'après Jean Gaudon^[42]. Dans son anthologie *Le meilleur choix de poème est celui que l'on fait pour soi* (1947), les auteurs retenus, couvrant la période qui va de 1818 à 1918, sont classés par ordre chronologique, ce qui permet de comparer l'espace assigné à chacun. Par ailleurs l'anthologie, comme son titre l'indique et comme la préface le souligne (« chacun des poèmes de ce livre si varié, j'aurais voulu, passionnément, l'écrire^[43] »), est résolument subjective : c'est à la fois une généalogie et un panthéon personnel que le poète nous propose. Et alors que Baudelaire ou Rimbaud sont généreusement reproduits, Hugo n'a droit qu'à un seul extrait, la fin de « Booz endormi ».

Un survol des anthologies permet donc d'aboutir à la conclusion suivante : la gloire de Hugo comme poète majeur, et même comme plus grand poète de l'histoire de France, est à peu près assurée. Nous nous sommes longuement attardé sur les ouvrages qui se démarquent de cette célébration consensuelle, mais il ne faut pas pour cela perdre de vue que les dissensus viennent des marges. Ils viennent, en fait, de deux pôles opposés : l'Action française d'une part, les surréalistes d'autre part, tiennent Hugo à l'écart, ou presque, de leurs anthologies qui sont autant de manifestes réactifs. Mais parce qu'elles assument moins leur dimension personnelle et subjective, ce sont les premières seules qui suscitent un véritable débat et l'écriture, en réponse, de nouvelles anthologies.

II. Figures et canons hugoliens

1. Le canon anthologique hugolien au miroir du canon scolaire

Hugo, donc, trône au sommet du panthéon littéraire. Cela ne nous dit encore rien du Hugo précis qui est retenu dans les anthologies. Peut-on parler, à son propos, d'un canon anthologique, et quelles figures de Hugo les anthologies mettent-elles en valeur ? Pour répondre à cette question, on fera l'hypothèse que les anthologies ne sont pas sans rapport avec cette forme sœur qu'est le recueil scolaire de morceaux choisis ; on comparera les deux genres, de manière à voir les phénomènes de reprise, d'imitation et de différenciation qui se jouent. Cette comparaison se justifie en outre par le fait que dans notre corpus, à deux reprises, la lecture scolaire de Hugo joue le rôle d'un contre-modèle explicite – chez Gide, qui déplore qu'on professe en classe un « facile mépris à l'égard de Victor Hugo^[44] », mais aussi chez Haedens, qui, déplorant une approche scolaire jugée stérilisante des grands textes, parle comme d'un pensum de devoir faire en classe le plan de la « Tristesse d'Olympio » – ou d'apprendre la date d'*Hernani*^[45].

Impossible, bien sûr, de présenter et de commenter tous les choix réalisés par tous les compilateurs. Un rapide survol parmi les anthologies généralistes – celles où, par définition, la sélection est la plus libre – nous permet cependant de repérer les morceaux qui figurent en tête du palmarès. Faisons le point, à cet instant, sur ce que nous appelons « anthologies généralistes » : nous entendons par là, dans le cadre de cet exposé, toutes les anthologies dont le titre n'exclut pas a priori telle ou telle partie de la production poétique hugolienne. Cet ensemble inclut les anthologies, déjà mentionnées, de Maulnier et de Haedens, celle de Mazade, ainsi que celles de Gide et de Ramuz et l'*Anthologie de la poésie française* d'Arland. L'*Anthologie du romantisme* (1926) de Pierre Paraf et *Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi* d'Eluard, quoique bornés dans le temps (l'anthologie d'Eluard couvre uniquement la période 1818-1918) sont inclus, dans la mesure où ils n'imposent pas d'exclusion a priori au sein de l'œuvre poétique de Hugo. Nous intégrons également à cet ensemble le volume *Poésies et dessins*, paru anonymement en 1942^[461], ainsi que l'*Anthologie de la poésie lyrique en France* de Duhamel, car l'auteur, dans sa préface, prend le parti de se fonder sur une définition très large du mot *lyrique*^[471], qui ne l'empêche pas par exemple de prendre des poèmes dans *La Légende des Siècles*.

Le poème le plus reproduit dans ce corpus est « Booz endormi », devant « Tristesse d'Olympio » et « À Villequier » ; Fernand Mazade ou Charles-Ferdinand Ramuz, qui sont à coup sûr parmi les moins fantaisistes de nos compilateurs, reproduisent chacun ces trois poèmes. Un certain consensus se dégage autour de ces pièces, y compris chez des anthologistes qui se piquent d'hétérodoxie. Ainsi, si le Hugo de Marcel Arland est étonnamment déséquilibré, puisque quatre des six poèmes retenus appartiennent à *Dieu* ou à la *Fin de Satan*, il n'empêche que malgré ce tropisme fort vers les deux grands poèmes posthumes, Arland donne aussi « À Villequier ». Quant à Thierry Maulnier, qui découpe Hugo en tranche et n'en cite ici qu'un vers, là qu'une strophe, il reproduit au moins quelques vers d'« À Villequier », et un de « Booz endormi ». Eluard, dans *Le meilleur choix de poème est celui que l'on fait pour soi*, ne donne de Hugo que la fin de « Booz » – peut-être est-ce ici le moment de rappeler la boutade de Jean Gaudon à René Char selon laquelle « Booz endormi » est le poème de Hugo que préfèrent les gens qui n'aiment pas Hugo^[481]... Gide, lui, reproduit huit vers de « Tristesse d'Olympio » *malgré* son aversion explicite pour ce morceau, duquel il trouve tout de même à extraire « une strophe et quelques vers incomparables^[491] ». D'autre part, « Tristesse d'Olympio » figure logiquement dans une anthologie de poésie amoureuse publiée par Maurice Allem en 1932, et « Booz endormi » a sa place dans l'anthologie de B. Mastronardi consacrée aux poèmes inspirés par l'Ancien Testament (1930)^[501].

Ces trois poèmes de tête figurent parmi les classiques scolaires de l'époque. Pour ce qui est des autres pièces qui ont, d'un point de vue numérique, la faveur des auteurs de manuels, elles apparaissent parfois en bonne place dans les anthologies non scolaires : « Oceano Nox » et « L'Expiation », qui figurent en tête du palmarès scolaire, sont chez Mazade et Gide^[511]. « Napoléon II » n'est pas chez Mazade, mais il est chez Gide et Ramuz. En revanche, plusieurs grands classiques des manuels disparaissent de nos anthologies, notamment « Aymerillot » et « Saison des semailles – le soir » (ce dernier poème figure tout de même dans une anthologie thématique consacrée au paysan dans la littérature, publiée par Arland en 1941^[521]). Pour expliquer ces absences, on peut d'abord invoquer des raisons générales. Le recueil scolaire de morceaux choisis est par nature un ouvrage à forte dimension intertextuelle : les poèmes passent facilement d'un manuel à l'autre, car il s'agit explicitement de constituer un canon scolaire, et il est dommageable pour l'élève de le priver d'un morceau incontournable. De telles pesanteurs institutionnelles ne pèsent pas sur les anthologies non scolaires. En particulier, nous avons émis l'hypothèse, dans une autre communication, qu'une partie du canon scolaire se maintenait notamment grâce à sa capacité à exemplifier des traits stylistiques perçus comme spécifiquement hugoliens : « Oceano Nox » est très souvent mobilisé afin de montrer le goût de Hugo pour les détails réalistes, et « Saison des semailles » sert à montrer le caractère visuel, voire pictural, de l'imagination hugolienne (les manuels ne manquent jamais l'occasion de rappeler que le poème est inspiré par le tableau *Le Semeur* de Jean-François Millet)^[531]. Dégagés de ces impératifs pédagogiques,

les auteurs d'anthologie peuvent se passer de poèmes qui ont en outre l'inconvénient de souffrir d'une certaine usure. Mais ces raisons générales ne doivent pas nous faire perdre de vue des explications plus particulières, que l'on peut au moins avancer à titre d'hypothèses, concernant certains textes. Ainsi, de nombreux poèmes de *La Légende des Siècles* (« Aymerillot », « Les Pauvres Gens », « Après la bataille ») sont absents des anthologies ; or ces poèmes sont très majoritairement étudiés dans les petites classes de lycée. Il a pu s'attacher à de telles pièces une connotation de puérité qui les rendait difficilement intégrables dans des ouvrages destinés à un public adulte. Le même genre de considération a pu jouer contre les poèmes *sur* l'enfance, et notamment certains poèmes célébrant une enfance tendre ou euphorique – notamment « Lorsque l'enfant paraît... », des *Feuilles d'automne*.

Il semble donc qu'en dehors d'une poignée de morceaux vraiment consensuels (« À Villequier », « Booz endormi », « Tristesse d'Olympio »), la transmission du canon scolaire aux anthologies non scolaires n'aille pas de soi – il y a au minimum, d'un univers à l'autre, de sérieux infléchissements. Surtout, il faut remarquer qu'à cet égard, toutes les anthologies ne se valent pas. La plus proche du canon scolaire est celle de Fernand Mazade, avec dans une certaine mesure celle de Gide, qui établit sa sélection hugolienne à partir de *Morceaux choisis* scolaires parus chez Delagrave^[54]. Ce n'est sans doute pas un hasard si ce sont ces deux auteurs-là qui reprennent « Oceano Nox » et « L'expiation ».

2. Trois figures de Hugo poète

Au-delà de ces considérations quantitatives, qui s'attachent à la fortune des poèmes, on peut se demander dans quelle mesure les anthologies construisent ou donnent à voir des figures du Hugo poète ; dans quelle mesure elles privilégient ou non certaines zones, plus ou moins vagues, de cet abondant corpus, définies par un thème ou par un ton. Dans le cadre nécessairement restreint de cette communication, nous ne pourrions pas parler de tout ; nous allons simplement nous attacher à trois aspects du Hugo poète dont le traitement peut, à certains égards, surprendre : le Hugo léger et fantaisiste, le Hugo social et politique, le Hugo métaphysique et religieux.

Alors que les manuels d'enseignement sont écrits par des pédagogues graves et sérieux, le geste anthologique se présente volontiers comme une entreprise de plaisir, puisqu'il s'agit, pour l'auteur, de faire partager au public une jouissance esthétique sans considération de rentabilité scolaire. Aussi les anthologies font-elles largement place à un Hugo léger, voire fantaisiste : l'image de Hugo semble dans ce cas déterminée par un certain *ethos* inhérent à la forme même de l'anthologie. On a déjà mentionné *L'anthologie de la poésie précieuse* de René Bray qui, tout en signalant que la veine badine est a priori étrangère à Hugo, reproduit trois charmants poèmes des *Chansons des rues et des bois*. Ce recueil, évidemment, est un réservoir utile pour qui veut mettre en avant un Hugo sans lourdeur – fût-ce éventuellement pour opposer ce Hugo fantaisiste au reste de son œuvre : ce n'est pas un hasard si Maulnier, dans les quelques pages qu'il consacre à Hugo, emprunte plusieurs strophes aux *Chansons*, ni si Haedens, parmi les trois poèmes seulement qu'il retient, fait figurer les « Choses écrites à Créteil ». Paradoxalement, donc, c'est entre autres aux hugophobes qu'il revient de promouvoir ce Hugo badin – manière aussi de faire comprendre qu'il eût mieux valu que le poète s'en tint là, plutôt que de donner dans le pathos ou la peinture d'histoire.

Mais cette tendance n'est pas propre aux anti-hugoliens : chez Duhamel, par exemple figurent beaucoup de poèmes légers ou gracieux (« Guitare », des *Rayons et les Ombres* ; la « Vieille Chanson du jeune temps », des *Contemplations* ; les « Choses écrites à Créteil », des *Chansons des rues et des bois*), ainsi que plusieurs poèmes exotiques ou orientalistes (« La Fille d'O-Taiti » et « Moïse », des *Odes* ; « Clair de lune » dans les *Orientales*). Même les poèmes les plus sombres parmi ceux qu'il retient échappent à la lourdeur de l'épique grâce au rythme sautillant de l'heptasyllabe, qui infléchit la tonalité mélancolique du propos : nous pensons à « Je respire où tu palpites », des *Contemplations*, ou à « À des âmes envolées », de *L'Art d'être grand-père*. Ce n'est sans doute pas un Hugo euphorique que nous présente Duhamel, mais

c'est au moins un Hugo dépaysant, parfois enjoué, qui se tient à l'écart des épanchements douloureux – et la tonalité d'ensemble est presque plutôt gaie. Mentionnons aussi la remarquable *Anthologie du romantisme*, publiée par Pierre Paraf chez Albin Michel en 1926 et rééditée après la guerre. Dans cette anthologie-apologie, Paraf s'est semble-t-il ingénié à faire découvrir à son lecteur un Hugo inattendu et surprenant, volontiers drôle. Il emprunte ainsi à *Dernière Gerbe* le spirituel « Billet à Charles Nodier » et reproduit deux poèmes où Hugo pousse l'art de la versification jusqu'au calembour, « Nos amusements », également repris de *Dernière Gerbe*, et où le poète fait rimer *mémorable*, *même au râble* et *mais mort, hâble*, et « Un tableau d'Albert Dürer », trouvé dans *Toute la Lyre* et dans lequel un vert sur deux est monosyllabique. Ces poèmes voisinent avec d'autres plus convenus, comme « Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées », des *Feuilles d'automne*, mais Pierre Paraf, a visiblement pour objectif d'infléchir et de rééquilibrer l'image du romantisme d'une part, de Hugo d'autre part, en insistant sur une dimension plaisante, joyeuse, gaie, sans doute trop souvent négligée à son goût^[55].

Cette orientation des anthologies va de pair avec une certaine désaffection à l'égard du Hugo social et politique et du Hugo engagé. Notons, pour commencer, la très spectaculaire absence des *Châtiments* dans notre corpus. Dans les manuels scolaires, ce recueil à lui seul représente un neuvième des poèmes cités ; « L'Expiation », et dans une moindre mesure « Sonnez, sonnez toujours, clairons de la pensée », « À l'obéissance passive » ou « Le Manteau impérial » y font figure de valeurs sûres. Or dans l'ensemble de notre corpus d'anthologies généralistes et thématiques, *Les Châtiments* ne fournissent que deux poèmes : « Sonnez, sonnez toujours... » dans l'anthologie de Mastronardi réunissant des poèmes inspirés par l'Ancien Testament^[56], et, « L'Expiation », chez Mazade et chez Gide. Chez Ramuz, par exemple, qui consacre tout de même quarante-sept pages et vingt-deux poèmes à Hugo, on passe directement des *Rayons et les Ombres* aux *Contemplations*, ce dernier recueil étant d'ailleurs abondamment représenté. *L'Année terrible* est purement et simplement ignorée ; quant aux autres recueils, on ne peut pas dire que ce soient les poèmes les plus engagés qui y figurent – *Les Orientales* sont plutôt bien représentées, mais jamais par « L'Enfant ». Même les poèmes sur la misère et les humbles, indirectement politiques, n'ont pas la faveur de nos anthologies : pas de « Pauvres Gens » (*La Légende des Siècles*), pas de « Pour les pauvres » (*Les Feuilles d'automne*), l'un et l'autre très utilisés dans les morceaux choisis scolaires.

Il est vrai qu'il y a un biais : plusieurs des auteurs d'anthologie de notre corpus sont d'extrême-droite – on n'attend pas d'un Arland ou d'un Haedens qu'ils entonnent, en 1941 ou en 1942, les louanges de la résistance à Napoléon le Petit^[57]. Thierry Maulnier, naturellement frileux envers l'engagement républicain de Hugo, pose en outre que la poésie française ne puise jamais ses grands thèmes dans l'histoire ; il égratigne d'un même coup de griffe les chansons de geste médiévales et Victor Hugo, auquel Napoléon n'a inspiré « que des déclamations insupportables » (on ne sait pas de quel Napoléon il parle, mais l'idée semble valoir pour les deux)^[58]. Mais Gide non plus ne fait guère de place à la poésie politique, si l'on excepte « Napoléon II » (*Les Chants du crépuscule*). Gide, pourtant, défend contre Maulnier, dans la sixième de ses *Interviews imaginaires*, la « poésie directe », qu'il assimile immédiatement à la poésie engagée en citant en exemple *Le Crève-cœur* d'Aragon^[59]. Mais dans la préface à l'*Anthologie* elle-même, Gide établit que l'essence de la poésie française est dans la musicalité^[60], et les poèmes politiques de Hugo ne sont donc guère représentés.

Peut-être est-il difficile de faire la part, dans ce refus du Hugo politique, de ce qui relève d'un choix idéologique explicite (Maulnier) ou évident (Arland), et de ce qui relève, là encore, de l'influence d'une forme anthologique qui se méfie, précisément aussi parce que le manuel scolaire est partiellement un contre-modèle, de tout ce qui ressemble à du didactisme et de tout ce qui menace d'être pontifiant. Il arrive tout de même que les anthologies thématiques fassent un usage politique de Hugo, mais les deux exemples que nous avons trouvés viennent de recueils idéologiquement à droite, qui utilisent Hugo pour servir leur dessein mais sans citer de poème directement politique. L'anthologie *Notre bon pain de France*, anthologie « agricole », « chrétienne »

et « patriotique » », parue en 1927, et *Le paysan français à travers la littérature*, publié par Marcel Arland en 1941, visent tous les deux à exalter la terre et le travail paysan, dans une perspective franchement réactionnaire et, pour Arland, pétainiste ; et deux poèmes de Hugo sont utilisés à chaque fois, quitte à forcer un peu le texte : les auteurs de *Notre bon pain de France* reproduisent le début d'« Au bord de la mer » (*Les Chants de crépuscule*) en le rebaptisant assez malhonnêtement « La terre est belle » ; l'extrait s'achève par « ... regarde, c'est la terre ! », mais les compilateurs jouent sur la polysémie du mot *terre* – le monde dans son ensemble chez Hugo, les champs que l'on travaille dans l'anthologie.

Si le Hugo politique est un peu délaissé par les anthologies, il n'en va pas de même du Hugo religieux. Clarifions ce terme : la poésie religieuse, chez Hugo, va du christianisme sage et édifiant de « La Prière pour tous » (*Les Feuilles d'automne*) ou de « Jéhovah » (*Odes*) au panthéisme à coloration mystique de *Dieu* et de *La Fin de Satan*, de la « Bouche d'Ombre », du « Satyre ». On pourrait s'attendre à ce que le Hugo des anthologies pieuses soit plutôt le Hugo d'avant l'exil, et même le Hugo jeune – celui des *Odes* en particulier. De fait, l'*Anthologie de la renaissance catholique*, publiée par Louis Chaigne chez Alsatia en 1938 et préfacée par Claudel, reproduit « Jéhovah » (*Odes*). Le caractère assez direct du message (« Gloire à Dieu seul ! son nom rayonne en ses ouvrages !... ») en fait une pièce tout indiquée pour les anthologies catholiques : dans ce poème, au moins, les idées religieuses de Hugo sont au-dessus de tout soupçon. Le même poème figure également dans l'anthologie de Maurice Allem consacré à *La poésie religieuse*. L'avertissement de Maurice Allem, très bref, ne lui lie pas les mains quant au choix des textes : l'auteur ne s'étend pas sur la définition de la religion ; il parle simplement d'un « appétit du divin » et insiste surtout sur la variété de ses manifestations (souffrance, allégresse, joie, sérénité...) ^[62]. Mais prudemment, Allem se contente pour Hugo des poèmes témoignant de la religiosité la plus catholique et la moins personnelle : « Jéhovah », donc ; « Extase », des *Orientales*, et « Écrit au bas d'un crucifix » des *Contemplations*.

Mais on ne peut pas indéfiniment faire l'impasse sur le caractère tout de même très hétérodoxe des idées religieuses du poète. Deux attitudes possibles, face à elles : en tirer argument pour ignorer Hugo, ou les annexer, quitte à forcer un peu, à une conception généreusement extensive du catholicisme. Dominique Aury représente le premier parti : dans son *Anthologie de la poésie religieuse française* (1943), c'est Lamartine qui, chez les romantiques, est le vrai représentant de la poésie religieuse. « Viennent après lui, écrit-elle dans sa préface, viennent en vain, parmi les foudres et les tonnerres, les appels de Victor Hugo au Dieu sans visage, sans culte et sans nom dont il s'est fait le prophète, l'ombre du premier des romantiques n'en saurait être troublée ^[63]. » L'affaire est entendue : rien de Hugo ne figure dans sa sélection. L'autre parti est représenté par Robert Vallery-Radot, dont l'*Anthologie de la poésie catholique* paraît en 1919. L'auteur, très étonnamment, cite exclusivement le Hugo de l'exil, et notamment le chapitre « Jésus-Christ » de *La Fin de Satan*, au prétexte que tout y respire l'adoration du Christ ^[64]. Il s'agit de sauver Hugo contre Hugo lui-même, de le rechristianiser malgré lui ; les trésors de rhétorique que déploie l'auteur en ce sens justifient l'inclusion assez massive de Hugo dans une anthologie où il n'est devancé, en nombre de pages, que par Corneille et Péguy.

Car l'autre facette du Hugo religieux est précisément le Hugo métaphysique des grands poèmes de l'exil – Gide, pensant certainement au « Satyre » et à son dernier vers (« Place à Tout ! Je suis Pan ; Jupiter ! à genoux ») parlera des « poèmes d'inspiration panique ^[65] ». Alors que ce Hugo-là est tout à fait ignoré des classes ; il est assez significatif que les anthologies non scolaires, elles, accordent une place réelle, quoique assez modeste, à cette facette du poète. Mazade, on l'a vu, se débat avec la question lancinante de la bêtise de Hugo ; l'une des manières qu'il a de le sauver consiste à observer que « Ce que dit la Bouche d'ombre » « ne manque[...] pas de justesse, ni même de subtilité », et que « le *Satyre* a la grandeur et le charme de la création étoilée ^[66] » : en même temps qu'il réhabilite les facultés intellectuelles du poète, Mazade se démarque, de façon intéressante, d'une certaine doxa scolaire et du caractère un peu étriqué du corpus hugolien qu'elle impose. Il semble en tout cas

connaître la littérature critique la plus contemporaine, et être au fait de la redécouverte, après les travaux de Paul Berret (1910), Gustave Simon (1923), Claudius Grillet (1928) ou Denis Saurat (1929)^[67], du Hugo visionnaire de la « Bouche d'ombre », du Hugo mythographe du « Satyre », d'un Hugo qui possède la « sagesse d'un mage^[68] ». Par le biais, sans doute, de quelques médiations, Mazade semble donc imprégné d'un discours critique novateur et très contemporain, qui réhabilite une veine métaphysique ignorée de l'institution scolaire.

Après lui, l'intérêt pour cette veine métaphysique et visionnaire de Hugo s'exprime, dans les anthologies, par des emprunts faits, quelquefois, à *La Fin de Satan*, à *Dieu* ou aux dernières sections des *Contemplations*. Ramuz propose « Religio » et des fragments de *Dieu* ; Gide des extraits des « Malheureux », de « Claire », de « Cérigo », du « Satyre » et de *Dieu* ; Arland un extrait de *Dieu* et trois de *La Fin de Satan*, dont la huitième section de « Et Nox Facta Est » qui raconte la chute de Satan dans l'abîme. Mais l'exhumation de *Dieu* et de *La Fin de Satan* permet aussi aux compilateurs d'y puiser tout autre chose qu'une matière philosophique – surtout dans le livre deuxième de *La Fin de Satan*, intitulé « Le Gibet », et composé de pièces narratives d'inspiration biblique : Arland, justement, et Gide, en retiennent tous les deux des passages du très beau « Cantique de Bethphagé ».

3. Bilan sur le « canon anthologique »

Il serait vain d'aller beaucoup plus loin dans l'analyse du canon anthologique : on se retrouvera vite gêné par la faiblesse numérique du corpus et par son hétérogénéité. Résumons simplement quelques tendances : alors que dans les manuels scolaires c'est *La Légende des Siècles* (la première série uniquement) qui occupe la première place, dans nos anthologies cette place revient aux *Contemplations*. Un déplacement s'opère, au sein de ce recueil, par rapport au canon scolaire : si les « Pauca Meae » demeurent très dignement représentées par « À Villequier », les anthologies incorporent un grand nombre de pièces empruntées aux dernières sections, de tonalité plus méditative et philosophique. Dans les anthologies scolaires, a contrario, le poème le plus cité est « La Vie aux champs ». D'autre part, dans *La Légende des Siècles*, un resserrement s'opère autour de « Booz endormi », au détriment des petites épopées médiévales ou d'« Après la bataille ». L'éclipse des *Châtiments* interpelle ; les autres textes de l'exil (les *Chansons des rues et des bois* et les deux grands poèmes posthumes) sont raisonnablement bien lotis – plutôt mieux qu'au lycée. La poésie d'après l'exil est spectaculairement peu représentée : on ne trouve rien de *l'Année terrible*, et presque rien non plus de *l'Art d'être grand-père* – et, fait notable, presque rien des *Quatre Vents de l'esprit*, pourtant souvent mobilisés par les auteurs de morceaux choisis scolaires. Quant aux recueils d'avant l'exil, leur fortune est variable ; elle dépend aussi largement de l'époque. En 1930, Mazade considère encore que les meilleurs recueils de Hugo sont les quatre recueils de la Monarchie de Juillet et *Les Contemplations*^[69] : c'est un palmarès conforme à ce qui se dégage des manuels scolaires d'avant 1920. En revanche chez Arland, en 1941, l'exil est vu comme une césure fondamentale au sein de l'œuvre poétique de Hugo, et l'auteur peut condamner sans nuance « la fréquente médiocrité ou la fantaisie souvent laborieuse des six premiers recueils^[70] ». Dans l'ensemble, les six recueils en question ne sont pas outrancièrement négligés dans les anthologies ; ce sont les *Orientales* qui sont le plus souvent citées.

Conclusion

À quelles conditions, donc, l'anthologie est-elle un moyen adéquat pour mesurer l'état de la fortune du Hugo poète dans les années qui nous occupent ? On a insisté, en introduction, sur le fait que la composition d'une anthologie représente toujours une opération critique, même minimale ; mais précisément, et sauf à la rigueur dans les cas rares où des auteurs (Maulnier, Gide) donnent à leur avant-propos la dimension d'un essai, cette opération critique est essentiellement discrète, voire silencieuse : il s'agit de laisser parler des textes. De là vient que notre approche a été, massivement, quantitative ; les discours critiques explicites, eux, sont rares, et souvent avortés –

c'est une grosse différence avec les manuels scolaires, qui s'efforcent de fournir aux élèves des clés d'interprétation, notamment stylistiques, et des pistes de commentaire. En voici tout de même deux exemples. Nous avons mentionné en passant que Mazade disait de Hugo qu'il était « l'un des plus prodigieux chanteurs que la planète ait eu la jouissance d'entendre » ; Mazade, dans les quelques lignes qui suivent, file la métaphore du chanteur, mais ne la justifie guère^[71] ; l'intuition est intéressante, disons même originale, mais nous sommes frustrés de la voir si peu développée. Gide, d'autre part, s'attarde un peu sur le problème du vers hugolien : comme on l'a déjà noté, il consacre d'intéressants développements au problème de la césure hugolienne, en relativisant à juste titre les innovations apportées par Hugo dans ce domaine, et il souligne le rôle que joue la rime dans l'élaboration de la pensée. À ce propos, Michel Lioure a raison de dire que Hugo est pour Gide, comme pour Valéry, un « créateur par la forme^[72] » – mais au-delà même de Valéry, l'idée est un lieu commun dès le XIX^e siècle, présent chez Sainte-Beuve et Banville^[73] ; elle est reprise par Charles Renouvier^[74], dont les écrits sur Hugo ont eu une grande diffusion. Il n'empêche que c'est à peu près tout ; en-dehors de ces rares exemples, les anthologies ne donnent pas lieu à des remarques critiques sur Hugo, à l'exception de considérations extrêmement générales – et de jugements axiologiques généralement positifs.

L'anthologie est donc une production critique paradoxale. La forme souffre, en outre, d'un défaut d'homogénéité interne, qui fait que l'on peut se demander, au fond, de quoi l'on parle lorsqu'on parle de la poésie de Hugo dans les anthologies. Les remarques que nous avons faites dans cet exposé sont toujours susceptibles de répondre à trois problématiques distinctes, qui, dans une certaine mesure, se font concurrence, chacune valant pour autant que les deux autres ne valent pas.

Premièrement, on peut estimer que la forme anthologique a une cohérence suffisante pour être étudiée pour elle-même : il y aurait alors un Hugo d'anthologie, spécifique à la forme anthologique, et plus ou moins commun à toutes les anthologies. Une telle approche peut se défendre : au-delà d'un geste fondamental commun (choisir des poèmes, éventuellement les raccourcir, et les reproduire), l'anthologie se constitue comme espace cohérent de production critique grâce à des phénomènes d'intertextualité qui sont toujours plus ou moins latents, mais qui deviennent évidents après la publication de *l'Introduction* de Maulnier. C'est dans cette optique que nous avons cherché à mettre au jour un « canon anthologique », par exemple.

Deuxièmement, l'anthologie peut être vue comme le reflet d'une époque, et, en ce qui concerne Hugo, d'un certain état de la critique hugolienne. Dans la mesure même où on dénierait à la forme anthologique une homogénéité suffisante pour constituer un champ de recherches pertinent, on cherchera à identifier chez tel ou tel auteur les signes d'une perméabilité aux discours, scolaires ou savants, du temps. Ainsi, chez Mazade, la valorisation des recueils lyriques de la Monarchie de Juillet au détriment des recueils de l'exil (sauf des *Contemplations*) ; ainsi, après Maulnier, l'intégration sensible mais hésitante au corpus hugolien des poèmes posthumes *Dieu* et *La Fin de Satan*. Ainsi, aussi, la conscience manifestée par Mazade de l'existence d'un Hugo mage, visionnaire, voire mystique.

Enfin, à l'opposé, et partant du constat que la plupart de nos auteurs d'anthologies sont par ailleurs de grandes plumes – soit de grands critiques, comme Maulnier ou Arland, soit de grands écrivains, comme Ramuz ou Gide –, on pourra être sensible au fait que l'anthologie témoigne d'une lecture toujours individuelle de Hugo – c'est par excellence le cas pour Gide – ou, à la rigueur, d'une lecture collective mais cantonnée à un camp ou à un parti – les anthologies de Maulnier ou Haedens donnent accès à une conception maurrassienne de Hugo ; l'anthologie Kra, relayée plus tard par les anthologies d'Eluard, proposent une relecture surréaliste de la situation historique du poète.

Ces trois approches concurrentes et complémentaires doivent, bien sûr, être tenues ensemble. En même temps qu'on dégage, en ayant conscience des limites de l'entreprise, un Hugo anthologique, on jette aussi des éclairages partiels sur des tendances historiques plus générales et sur des approches qui, pour être individuelles, n'en sont pas moins passionnantes quand elles concernent un Maulnier ou un Gide – ces lectures individuelles de Hugo, de toute façon, sont aussi aux prises avec l'histoire.

Voilà, peut-être, l'intérêt même de cette étude ; par contraste, le discours des manuels scolaires sur Hugo est plus homogène, mais il intègre moins, et moins vite, les innovations critiques, et ne laisse évidemment que très peu de place à l'idiosyncrasie des auteurs.

Et puis pour pertinente qu'elles soient, les interrogations sur ce dont les anthologies sont le reflet ne doivent pas nous faire oublier qu'elles sont, de toute façon, des vecteurs privilégiés de diffusion de la poésie, et notamment, puisque c'est ce qui nous occupe, de celle de Victor Hugo. Quelles que soient les déterminations génériques, historiques et personnelles qui influencent le choix des poèmes et, éventuellement, les discours tenus, les anthologies produisent, pour un public nombreux – moins nombreux, sans doute, que les morceaux choisis scolaires, mais tout de même – une certaine doxa littéraire, une certaine image de Hugo qu'il faut bien appeler *canonique*, et qui fournit un répertoire commode où puiser des références. L'enjeu des anthologies, c'est donc aussi celui d'une mise à disposition ; et c'est à partir d'une image de Hugo qu'elles contribuent à forger que d'autres discours peuvent ensuite s'élaborer.

[1] Emmanuel Fraisse, *Les anthologies en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, p. 95.

[2] *Idem*.

[3] *Ibid.*, p. 96.

[4] Kléber Haedens, *Poésie française. Une anthologie*, Paris, La Table Ronde, coll. « La Petite Vermillon », 2009, p. 16.

[5] Emmanuel Fraisse, *Les anthologies en France*, *op. cit.*, p. 97.

[6] *Ibid.*, p. 120-125.

[7] Paul Éluard, *Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi, 1818-1918*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1947, p. 8.

[8] Par exemple : Michel Épuy, *Les Heures de l'amour*, Paris, Payot, s. d., et *Le Livre de la nature*, Paris, Payot, 1918 ; Pierre Salet, *Le livre de la sagesse*, Lausanne, Payot, coll. « Les Petites Anthologies », s. d. ; John Charpentier, *Fleurs du jardin lyrique. Anthologie des plus beaux vers français*, Paris, Mercure de France, 1939.

[9] Marcel Arland, *Anthologie de la poésie française*, Paris, Stock, 1941, p. 458.

[10] Fernand Mazade, *Anthologie des poètes français des origines à nos jours*, t. IV, Paris, Librairie de France, 1930, p. 82.

[11] Georges Duhamel, *Anthologie de la poésie lyrique en France, de la fin du XV^e siècle à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1946, p. XV.

[12] Marcel Arland, *Anthologie de la poésie française*, *op. cit.*, p. 8.

[13] *Ibid.*, p. 8-9.

[14] *Ibid.*, p. 10-11.

[15] André Gide, *Anthologie de la poésie française*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1949, p. 11.

[16] François Dumont, « Formes et fonctions de l'anthologie en poésie », in *Méthode !*, n° 2, 2002, p. 37.

[17] René Bray, *Anthologie de la poésie précieuse de Thibaut de Champagne à Giraudoux*, Paris, Egloff, 1945, p. 190.

[18] André Gide cite, dans sa préface, ce mot fameux (*Anthologie de la poésie française*, *op. cit.*, p. 34).

[19] Fernand Mazade, *Anthologie des poètes français des origines à nos jours*, t. IV, *op. cit.*, p. 82.

[20] André Gide, *Anthologie de la poésie française*, *op. cit.*, p. 34.

[21] Michel Lioure, « "Hugo, – Hélas !" (Gide et Hugo) », in Catherine Mayaux (dir.), *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, Centre Jacques Petit, 2004, p. 61-62.

[22] André Gide, *Anthologie de la poésie française*, *op. cit.*, p. 33.

[23] *Ibid.*, p. 35-37.

[24] Thierry Maulnier, *Introduction à la poésie française*, Paris, Gallimard, 1939, p. 54.

[25] *Ibid.*, p. 41.

[26] *Ibid.*, p. 97.

[27] *Ibid.*, p. 30.

[28] *Ibid.*, p. 90.

[29] Étienne de Montety, biographe de Maulnier, relève que plus de mille exemplaires sont vendus en deux mois. Le retentissement du livre a été considérable (Étienne de Montety, *Thierry Maulnier, Biographie*, Paris, Julliard, 1994, cité par Emmanuel Fraisse, *Les anthologies en France*, *op. cit.*, p. 175).

[30] Paul Renard, *L'Action française et la vie littéraire (1931-1944)*, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », p. 75-76. Les citations de Maulnier que nous venons de reproduire sont tirées des mêmes pages.

[31] L'expression est de Michel Murat dans « Les anthologies de la poésie française d'André Gide et de Marcel Arland », in Didier Alexandre (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Berne – Berlin – Bruxelles – Francfort – New York – Oxford – Vienne, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », p. 36.

[32] Thierry Maulnier, *Introduction à la poésie française*, *op. cit.*, p. 104.

[33] André Gide, *Interviews imaginaires* [1942], in *Essais critiques* (éd. Pierre Masson), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 355-356.

[34] Paul Renard, *L'Action française et la vie littéraire*, *op. cit.*, p. 173

[35] Michel Lioure, « "Hugo, – Hélas !" (Gide et Hugo) », *art. cit.*, p. 67.

[36] Charles-Ferdinand Ramuz, *Anthologie de la poésie française*, t. 1, XVI^e et XVII^e s. [1942], Paris, Correa, 1943, p. 8.

[37] André Gide, *Interviews imaginaires* [1942], in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 331 et p. 343.

[38] Michel Murat, *La langue des dieux modernes*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2002, p. 22-23.

[39] Emmanuel Fraisse, *Les anthologies en France*, *op. cit.*, p. 191 et p. 195 et seq.

[40] Antoine Bertrand, *Les curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Genève, Droz, coll. « Histoire

des idées et critique littéraire », t. 2, 1996, p. 753.

[41] *Anthologie de la nouvelle poésie française* [1924], Paris, Kra, 1936, p. 2.

[42] Jean Gaudon, « Hugophobie et modernité », in *Elseneur*, n° 10, juillet 1995, p. 21.

[43] Paul Eluard, *Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi*, op. cit., p. 8.

[44] André Gide, *Anthologie de la poésie française*, op. cit., p. 38.

[45] Kléber Haedens, *Poésie française*, op. cit., p. 17.

[46] *Poésies et dessins. De Charles d'Orléans à Apollinaire. De Fouquet à Picasso*, Lausanne, Mermod, coll. du Bouquet, 1944.

[47] Georges Duhamel, *Anthologie de la poésie lyrique en France, de la fin du XV^e siècle à la fin du XIX^e siècle*, op. cit., p. V-VI.

[48] Jean Gaudon, « Hugophobie et modernité », art. cit., p. 21.

[49] André Gide, *Anthologie de la poésie française*, op. cit., p. 35.

[50] Maurice Allem, *La poésie de l'amour. Anthologie poétique du moyen âge à nos jours*, Paris, Garnier Frères, coll. « Les Thèmes poétiques », 1932 ; B. Mastronardi, *De la harpe à la lyre. Anthologie de poèmes inspirés par la Bible*, vol. I : « Ancien Testament », Genève, H. Robert et Paris, Fischbacher, 1930.

[51] Précisons tout de même qu'en ce qui concerne « L'Expiation », qui est un poème long et divisé en plusieurs sections assez autonomes, ce n'est pas toujours le même passage qui est reproduit.

[52] Marcel Arland, *Le paysan français à travers la littérature*, Paris, Stock, coll. « Études françaises », 1941.

[53] Jordi Brahamcha-Marin, « La poésie de Victor Hugo dans les recueils scolaires de morceaux choisis (des années 1910 à la Libération) », communication à l'Atelier du XIX^e siècle, p. 6, en ligne :

http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Brahamcha-Marin.pdf

etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr

[54] Émile Henriot le relève dans « *L'Anthologie de la poésie française* d'André Gide », *Le Monde*, ??? 1949, reproduit dans *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 114/115 – avril – juillet 1997, p. 303, cité par Michel Murat, « Les anthologies de la poésie française d'André Gide et de Marcel Arland », art. cit., p. 35.

[55] Pierre Paraf semble être un bon connaisseur de Hugo : il a publié en 1925, chez H. Goulet, un « hommage à Victor Hugo » intitulé *Quarante ans après* ; il a en outre collaboré pour son *Anthologie*, comme il le signale lui-même, avec Cécile Daubray et Gustave Simon (*Anthologie du romantisme* [1926], Paris, Albin Michel, 1927, p. 18).

[56] Dans ce cas, il s'agit bien à l'origine d'un poème politique, mais qui se trouve reproduit dans un contexte qui le décharge de sa portée militante : Mastronardi en fait simplement un poème biblique.

[57] Emmanuel Fraisse rappelle l'adhésion d'Arland aux thèmes et aux thèses de la Révolution nationale – adhésion qu'il a manifestée « avec retenue et discrétion sans doute, mais avec constance » (*Les anthologies en France*, op. cit., p. 177).

[58] Thierry Maulnier, *Introduction à la poésie française*, op. cit., p. 37.

[59] André Gide, *Interviews imaginaires* [1942], in *Essais critiques*, op. cit., p. 343-344.

[60] André Gide, *Anthologie de la poésie française*, op. cit., p. 12.

[61] *Notre bon pain de France*, Paris, Éditions du Renouveau français, coll. « La lecture moderne illustrée – Publication littéraire, artistique, chrétienne et patriotique », 1927, p. 4, p. 5 et p. 7.

[62] Maurice Allem, *La poésie religieuse. Anthologie poétique du moyen âge à nos jours*, Paris, Garnier Frères, coll. « Les Thèmes poétiques », 1932, p. V-VI.

[63] Dominique Aury, *Anthologie de la poésie religieuse française* [1943], Paris, Gallimard, collection « Poésie », 1997, p. IX-X.

[64] Robert Vallery-Radot, *Anthologie de la poésie catholique de Villon jusqu'à nos jours*, Paris, Georges Crès & Cie, 1919, p. 179.

[65] André Gide, *Anthologie de la poésie française*, op. cit., p. 35.

[66] Fernand Mazade, *Anthologie des poètes français des origines à nos jours*, t. IV, op. cit., p. 83.

[67] Paul Berret, *La philosophie de Victor Hugo en 1854-1859, et deux mythes de la "Légende des siècles" : le Satyre et Pleine Mer – Plein Ciel*, Paris, H. Bertin, 1910 ; Gustave Simon, *Les tables tournantes de Jersey : chez Victor Hugo : procès-verbaux des séances*, Paris, L. Conard, 1923 ; Claudius Grillet, *Victor Hugo spirite*, Lyon, Vitte, 1928 ; Denis Saurat, *La religion de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1929.

[68] Fernand Mazade, *Anthologie des poètes français des origines à nos jours*, t. IV, op. cit., p. 83. Le terme résonne, plus de dix ans à l'avance, avec le titre de l'article « Hugo Mage » de Marcel Raymond (« Hugo Mage », p. 161-189, in *Les Cahiers du Rhône*, n° 4, « Génies de France », Neuchâtel, La Bàconnière, mai 1942.)

[69] Fernand Mazade, *Anthologie des poètes français des origines à nos jours*, t. IV, op. cit., p. 83.

[70] Marcel Arland, *Anthologie de la poésie française*, op. cit., p. 458.

[71] Fernand Mazade, *Anthologie des poètes français des origines à nos jours*, t. IV, op. cit., p. 82.

[72] Michel Lioure, « "Hugo, – Hélas !" (Gide et Hugo) », art. cit., p. 67.

[73] Voir Jean-Marc Hovasse, « Victor Hugo créateur par la rime ? », in Michel Murat et Jacqueline Dangel (dir.), *Poétique de la rime*, Paris, Honoré Champion, coll. « Métrique française et comparée », p. 314-316 et p. 320-330.

[74] Charles Renouvier, *Victor Hugo, le poète* [1893], Paris, Armand Colin, 1902, p. 70 et seq.

Composante " Littérature et civilisation du 19^e siècle" de l'équipe CERILAC; responsable Claude Millet
Bibliothèque Jacques Seebacher, Grands Moulins, Bâtiment A, 5 rue Thomas Mann, 75013 Paris. Tél : 01 57 27 63 68; mail: bibli19@univ-paris-diderot.fr. Bibliothécaire: Julie Colas ; responsable : [Paule Petitier](#)
Auteur et administrateur du site: [Guy Rosa](#).