

Claude MILLET

Le mouvement des idées : drame et éloge lyrique dans la poésie de Victor Hugo avant l'exil

Sans doute il y a des moments où les affaires matérielles de la société vont mal, où le courant ne les porte pas, où, accrochés à tous les accidents politiques qui se rencontrent chemin faisant, elles se gênent, s'engorgent, se barrent et s'embarrassent les unes dans les autres. Mais qu'est-ce que cela fait ? D'ailleurs, parce que le vent, comme on dit, n'est pas à la poésie, ce n'est pas une raison pour que la poésie ne prenne pas son vol. Tout au contraire des vaisseaux, les oiseaux ne volent bien que contre le vent. Or la poésie tient de l'oiseau. [1]

La poésie tient de l'oiseau, dit Hugo dans la Préface des *Feuilles d'automne*, à contre-vent, à contre-courant des accidents politiques, des petites circonstances de la petite politique comme elle va, ou ne va pas. Son énergie est de résistance. Soit, dans le contexte de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, de résistance au courant confus et insignifiant des « accidents politiques », au bavardage mécanique du télégraphe[2], aux jactances parlementaires et au flux des quotidiens, déversant le mot du jour « sur cet amas de têtes sans idées / Pleines chaque matin et chaque soir vidées » [3]. Aussi la poésie vit-elle dès le départ, dès les premières œuvres de jeunesse, à contretemps, et à contre-emploi, dans le refus du discours que lui tient « L'Enrôleur politique », à savoir qu'il faudrait prendre parti, prendre parti pour les opinions (en l'occurrence libérales, « L'Enrôleur politique » est un poème de l'enfance ultra) qui la mettraient dans le vent. La grandeur de la poésie tient à la quantité de mépris qu'elle expose et suppose à l'égard des petites histoires de la petite politique.

Et cependant cette poésie qui s'envole contre ce vent de médiocrité ne se satisfait pas entièrement de ce rapport purement négatif à l'histoire contemporaine. Poésie envolée, mais non pas totalement poésie « en l'air », *aus der Luft* comme dirait Goethe, elle prend son envol en cherchant appui sur les circonstances solennelles par lesquelles le présent échappe à sa médiocre insignifiance : sacre de Charles X, naissance et baptême du duc de Bordeaux, inauguration de la statue d'Henri IV, victoire des troupes françaises d'intervention en Espagne, victoire de Canaris sur les Turcs, retour des cendres de Napoléon, etc. Elle célèbre, « solennise » [4] dit Hugo, ou encore « consacre » [5] les grands événements du passé proche et du présent. C'est même d'abord le métier du poète, du moins au début de la carrière de Hugo, qui, lorsqu'il écrit l'ode à « La naissance du duc de Bordeaux » ou « Le Sacre », fait œuvre de commande. La célébration lyrique des grands événements, des héros et des rois est une pratique professionnelle allant de soi en ces premières décennies du XIX^e siècle, et inscrivant le poète sur la place publique.

Et c'est en même temps une mission, une mission oubliée, dit en 1824 l'auteur des *Nouvelles Odes*, par les poètes du siècle de Louis XIV, qui furent démocratiques et païens, préparant on sait quelle catastrophe [6], quand il aurait fallu être, comme les poètes des « temps primitifs, des prêtres chantant les grandes choses de leur religion et de leur patrie » [7]. Une nouvelle ritualisation de la parole poétique est nécessaire, qui lui redonnera sa fonction solennelle et sacrée dans la cité.

Retour donc à la poésie des temps primitifs, et c'est pourquoi le poète des temps présents, pour « consacrer [leurs] événements », adopte « la forme de l'Ode » : « parce que c'est sous cette forme que les inspirations des premiers poètes apparaissaient jadis aux premiers peuples », dit la préface de 1822 aux *Odes et poésies diverses* [8]. L'idée suivra son chemin cinq ans plus tard, dans la Préface de *Cromwell*, qui fait de l'ode la quintessence de la poésie primitive, c'est-à-dire lyrique, du chant d'émerveillement de l'Homme co-naissant, dirait Claudel, au monde. Au monde comme nature cependant, à un stade pré-politique du développement de l'Humanité.

Pour le poète des temps modernes, des temps de la division mélancolique dans une réalité qui est politique, bref pour le poète des temps dramatiques, l'éloge lyrique et sa forme consacrée, l'ode, ne vont dès le départ pas tant que cela de soi. Et ce pour des raisons d'ordre historique – la petitesse du présent n'offre guère de grandes circonstances au poète –, mais aussi pour des raisons poétiques : parce qu'il n'y aura pas de retour possible à la forme de l'ode sans une rupture profonde de la tradition de l'ode française. L'involution vers le plus que passé des « premiers poètes » et des « premiers peuples » est un mouvement en avant, et fonde une rupture qui coupe en deux l'histoire du lyrisme français, tel qu'il a été « jusqu'ici », tel qu'il sera à partir de maintenant, à partir des nouvelles orientations que lui donne le poète de vingt ans. Je cite un peu longuement un passage fondamental de la préface des *Odes et poésies diverses* que vous connaissez tous mais sur lequel je voudrais revenir :

Cependant l'Ode française, généralement accusée de froideur et de monotonie, paraissait peu 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. L'auteur de ce recueil, en réfléchissant sur cet obstacle, a cru découvrir que cette froideur n'était point dans l'essence de l'Ode, mais seulement dans la forme que lui ont jusqu'ici donnée les poètes lyriques. Il lui a semblé que la cause de cette monotonie était dans l'abus des apostrophes, des exclamations, des prosopopées, et autres figures véhémentes que l'on prodiguait dans l'Ode ; moyens de chaleur qui glacent lorsqu'ils sont trop multipliés et étourdissent au lieu d'émouvoir. Il a donc pensé que, si l'on plaçait le mouvement de l'Ode dans les idées plutôt que dans les mots, si, de plus, on en essayait la composition sur une idée fondamentale quelconque qui fût appropriée au sujet, et dont le développement s'appuyât dans toutes ses parties sur le développement de l'événement qu'elle raconterait ; en substituant aux couleurs usées et fausses de la mythologie païenne les couleurs neuves et vraies de la théogonie chrétienne, on pourrait jeter dans l'Ode quelque chose de l'intérêt du drame, et lui faire parler en outre ce langage austère, consolant et religieux, dont a besoin une vieille société qui sort encore toute chancelante des saturnales de l'athéisme et de l'anarchie. [9]

Par son « langage austère, consolant et religieux », par son arrachement à la mythologie païenne au profit de la théogonie chrétienne, la nouvelle poésie lyrique est donc supposée participer à la Restauration, mais en rompant avec toute la tradition de l'ode française, comme elle est supposée participer à la refondation d'un ordre à la fois politique et religieux, mais en jetant « dans l'Ode quelque chose de l'intérêt du drame » - soit en créant en elle une ouverture vers l'inorganique, le divisé, le conflictuel. Remarquable torsion de l'ultracisme en poésie qui tient, on y reviendra, au fait que, pour le jeune poète plus royaliste que le roi, la Restauration manque à sa mission restauratrice.

Mais restons-en pour le moment au problème poétique que pose la poésie lyrique telle qu'on l'a pratiquée « jusqu'ici ». Ce problème, c'est que la poésie lyrique, que Hugo rattache non seulement à la tradition de l'ode, mais précisément de l'ode pindarique, celle qui chante les grands événements, est mortellement ennuyeuse, avec ces « moyens de chaleur qui glacent », sa véhémence toute formelle, ses Ah ! et ses Ô ! de commande. Il faut donc dégonfler la

poésie lyrique, désenfler son langage, et cela d'abord dit Hugo en déplaçant l'énergie, l'intérêt, la véhémence de ses enthousiasmes – le « mouvement » - des mots aux « idées ».

Ces « idées » ne sont pas des idéaux, ce qui risquerait de ré-enfler la poésie ; elles ne sont pas non plus de l'ordre du contenu, ne s'opposent pas aux mots comme la forme au fond, ne sont pas appelées à devenir le sujet de l'ode – qui reste l'événement – mais à « s'approprier » à lui, et à entretenir avec lui un rapport organique (« dans toutes ses parties » dit le texte) ; enfin elles ne sont pas de purs concepts, puisqu'elles sont appelées à dramatiser la célébration lyrique. Ces idées sont plutôt, comme plus tard chez Tocqueville, des forces structurantes, des principes d'intelligibilité dynamiques, des énergies idéelles lovées dans le courant du réel, et l'orientant. Et cela non pas immédiatement, mais au niveau de leur configuration, de leur « développement ». Ces idées – tout à la fois « quelconque[s] » et « fondamentale[s] » – tendent ainsi à se confondre avec le mouvement qui fait adhérer à elles. Elles sont mouvement de la pensée, compréhension dynamique de l'événement dans leur développement appuyé au sien. En ce sens elles viennent emplir le langage lyrique qui tournait à vide dans ses émotions à froid : non en donnant au lyrisme un fonctionnement didactique (en lui donnant des sujets instructifs), mais en donnant à l'événement une signification qui lui rendra son caractère émouvant. Bref, il faut que l'ode apprenne à scénariser l'histoire qu'elle « consacre ». C'est pourquoi le déplacement de l'énergie lyrique des mots aux idées est associé à la projection du drame, ou de « quelque chose de l'intérêt du drame » dans l'ode.

Seule cette projection du drame dans l'ode permettra de solenniser l'histoire contemporaine – l'histoire des « trente dernières années » : non pas tant de faire l'éloge de telle ou telle figure, de tel ou tel individu historique, mais de solenniser, grandir et sacraliser une époque marquée, quand elle échappe à la petitesse, par un pathos très ambivalent : touchante et terrible, sombre et éclatante, monstrueuse et merveilleuse, l'époque contemporaine s'offre non pas au panégyrique mais au drame, ce genre qui sera toujours pour Hugo le genre-non-genre de l'hybridité et de la conflictualité.

Dans la préface de 1822, l'« intérêt du drame » est associé de manière assez elliptique à une réorientation idéologique de l'ode, appelée à abandonner les « couleurs usées et fausses de la mythologie païenne » pour « les couleurs neuves et vraies de la théogonie chrétienne », une greffe de l'ode sur un univers de croyances qui consolidera et consolera une vieille société sortant encore toute chancelante des « saturnales de l'athéisme et de l'anarchie ». La révolution mythologique permettra aux poètes d'inscrire la célébration lyrique dans l'univers de croyances de la patrie (et en cela, elle retrouvera non pas seulement l'intérêt du drame, mais de l'intérêt, tout simplement), et de lui donner une fonction organique, de consolidation et de consolation.

L'idée n'est objectivement pas sans intérêt, mais elle est en passe d'être franchement usée vingt ans après le *Génie du christianisme* (sans parler de la poésie sacrée du siècle précédent), et l'on sait que six ans plus tard le poète dira « à l'écho du Pinde un hymne du Carmel »^[10]. Et dès les premières *Odes* en réalité Hugo ne suit pas la direction annoncée dans la préface de son premier recueil : les « couleurs » de la théogonie chrétienne y apparaissent bien faiblement, tout comme d'ailleurs celle de la mythologie antique ; le poète qui se définit dès le premier poème du recueil de 1822 comme emporté par le vent des révolutions ne fait nullement entendre (je reprends les analyses de Bernard Degout ^[11]) un chant de consolation et de refondation théologico-politique, mais un chant de douleur révoltée né du spectacle du chaos contemporain. L'idée de la révolution mythologique comme refondation, restauration théologico-politique de la patrie ne fait en réalité pas partie des « idées » qui donnent aux odes hugoliennes « l'intérêt du drame », parce que la Restauration, dans la logique « ultra » qui est celle du Victor Hugo d'alors, n'a pas eu lieu.

Si l'ode est en crise, ce n'est pas seulement qu'elle est mortellement ennuyeuse, c'est que les « idées » qui peuvent la sortir de sa monotone exaltation à froid sont en réalité des idées qui rendent inconsolables, et exile le poète loin de « saturnales » toujours actuelles.

La consécration de l'histoire contemporaine sera dramatique parce que l'histoire contemporaine l'est.

Quelles sont donc ces « idées » appelées à jeter « quelque chose comme l'intérêt du drame » dans les odes solennisant l'histoire contemporaine ? Ce ne sont pas des idées particulièrement originales en tout cas, des idées brillant de leur singularité, ce sont des « idée[s] fondamentale[s] quelconque[s] : fondamentales, elles touchent à l'essentiel, sont d'une importance vitale ; mais quelconques, et c'est évidemment cet épithète qui est intéressant, elles sont au fond indifférentes, et aussi, en un autre sens, banales, communes, ordinaires (et l'on se souvient que le poète doit contenir, comme le dit la préface des *Rayons et les Ombres*, « la somme des idées de son temps ». N'importe laquelle fera l'affaire, du moment qu'elle sera fondamentale.

Ces idées, ou si l'on veut ces scénarii, me semblent être, dans la poésie d'avant l'exil, au nombre de trois. Trois « idée[s] fondamentale[s] quelconque[s] » y dramatisent la célébration lyrique, proposant à l'ode trois types de scénario, en partie au-delà des évolutions historiques du premier XIX^e siècle et de l'évolution politique du premier Hugo. Ces idées « fondamentale[s] » sont même précisément « quelconque[s] » en cela qu'elles peuvent se greffer sur des contenus politiques différents. Elles dramatisent en effet l'ode selon des schèmes qui développent le destin d'emplois, de rôles, dans lesquelles se lovent, selon l'évolution politique de Victor Hugo, des personnages différents, mais sans que ce changement de personnel, quelque soit la profondeur des enjeux politiques qu'il induit, ne vienne les affecter.

Ces trois rôles sont ceux du despote, de la victime et du héros oublié. Un même personnage (c'est très net pour Napoléon, qui est probablement le modèle générateur de cette triple scénarisation) peut migrer d'un emploi, d'un rôle à l'autre. L'idée fondamentale est peut-être même cette migration, signe des temps de crise, d'instabilité, « orage » ou bas courant de l'époque contemporaine.

Elle reste cependant divisée en trois « drames », trois scénarii, trois « idées » de l'histoire contemporaine, qui invitent à penser de trois manières différentes la mission essentielle qui reste dévolue à la poésie lyrique, sa mission de consécration, de célébration, d'éloge. Je ne veux pas dire par là que toute la poésie lyrique d'avant l'exil pourrait être ramenée à ces trois « idées », Hugo n'en ayant alors pas beaucoup, ni même que la poésie encomiastique d'avant l'exil pourrait l'être – en particulier, un certain nombre de poèmes napoléoniens à partir de « Bounaberdi » et de « Lui », à la fin des *Orientales*, ne dramatisent pas la célébration lyrique, l'ambivalence du génie démoniaque suffisant souvent avec Napoléon à dynamiser l'éloge.

Je veux dire seulement que lorsque la célébration lyrique est dramatisée – et elle l'est la plupart du temps –, c'est à partir d'une de ces trois « idées » « dramatiques » : premièrement, la célébration du puissant despotique est une aliénation de la voix poétique, qui compromet son chant dans le mal historique ; deuxièmement, parce que l'histoire récente n'est qu'une suite de massacres de victimes héroïques par des bourreaux aussi iniques qu'impitoyables, l'éloge lyrique se transforme en hymne du remords du poète justicier contre les bourreaux, et comme tombeau plaintif offert à la mémoire des vaincus, quand tous vaquent, oublieux, à leurs petites affaires et à leurs petits intérêts ; troisièmement, le poète s'opposant violemment à cette amnésie de la société contemporaine, l'éloge lyrique accomplit un devoir de mémoire polémique. Seul devant le tombeau, le poète chante contre, chante « contre le vent » de l'oubli.

Le seul rôle qui soit l'objet d'un éloge lyrique à proprement parler est celui du despote, rôle qu'assume d'abord « Buonaparte » puis Néron dans « Un chant de fête de Néron », César dans « Le chant du cirque », puis le roi que célèbre l'« Hymne oriental » des *Odes et ballades* de 1828, cet hymne que Hugo reprendra l'année suivante dans *Les Orientales* sous le titre de « La ville prise ». « Acclamation », « Hymne », l'ode trouve dans l'énergie de la toute-puissance despotique sa source d'inspiration, et sa justification : chantant le despote, la poésie retrouve sa fonction rituelle de consécration, et fait du poète le chantre de sa patrie. Du poète, ou plutôt de son double, l'éloge lyrique du despote ayant pour caractéristique de relever, précisément entre lyrisme et drame, de la poésie monodramatique, celle qui, pour reprendre la taxinomie de Käte Hamburger, délègue le discours lyrique à un personnage, ou en tout cas à une instance d'énonciation nettement distincte de celle du poète. Ainsi le poème « La ville prise » fait-il entendre l'éloge d'un poète courtisan, courbé aux pieds du despote oriental ; ainsi la section « Acclamation » des « Deux îles » est-elle entourée de guillemets.

À cette première caractéristique s'en ajoute une autre, à savoir que l'éloge du despote, l'« acclamation » (« “Gloire à Napoléon ! gloire au maître suprême ! ” ») est souvent assortie, et plus exactement suivie de son double inverse, « comme un écho de sa fatale gloire », l'« Imprécation » dans les *Odes* (« “Honte ! opprobre ! malheur ! anathème ! vengeance ! ” »), la « Malédiction » dans *Les Orientales* (« Qu'il erre sans repos, courbé dès sa jeunesse / En des sables sans borne où le soleil renaisse / Sitôt qu'il aura lui ! »).

Le régime de l'éloge lyrique est marqué (comme la puissance despotique qu'il célèbre) par l'instabilité, retournement de l'acclamation en imprécation mais aussi éclatement de l'instance énonciative par le forçage du mensonge et du mal dans la parole poétique :

*Les tout petits enfants, écrasés sous les dalles,
Ont vécu : de leur sang le fer s'abreuve encore... -
Ton peuple baise, ô Roi, la poudre des sandales
Qu'à ton pied glorieux attache un cercle d'or !* [12]

L'éloge du despote, on le voit bien ici, désoriente le fonctionnement axiologique de la poésie encomiastique par des détails concrets dont l'abjection est d'autant plus terrible qu'ils sont orientés positivement, valent comme signes de la gloire à célébrer. Le même phénomène se retrouve dans « Acclamation » :

*Il mêle à ses drapeaux, de sang toujours humides,
Des croissants pris aux Pyramides,
Et la croix d'or du grand Yvan !* [13]

La poésie obéit à sa vocation, qui est de chanter la grandeur, mais en même temps signale ses capacités, contre ce que s'imaginent les membres de la Société des Bonnes-Lettres [14], à se mettre au service du pire : pas de poésie plus belle inspirée que celle du poète oriental, aplati devant le despote sanguinaire. L'alternative reste celle qu'avait posée en 1819 « Le Télégraphe » : ou bien la grandeur et l'horreur et le mensonge et l'aliénation ; ou bien la petitesse de « nos grands roitelets » et rien, les signes vides qui font « tourner [...] les cervelles », les nouvelles sans poésie. Les Bonnes-Lettres, et la vérité poétique en prennent un coup : le scénario despotique montre leur possible compromission dans une parole si aliénée qu'elle ne mesure pas les horreurs qu'elle dit pour célébrer les tout-puissants.

À cette aliénation du chant dans l'éloge du despote s'oppose, à travers le deuxième scénario, l'hymne de deuil et de remords du poète justicier, qui entend « flétrir les bourreaux qu'on célèbre, / Et venger la cause des morts. » [15] Contre-célébration, l'éloge lyrique se retourne contre les « bourreaux » triomphants en « chant expiatoire » et la Muse devenue « Euménide » introduit le tragique au cœur même de l'ode :

*Orphée aux peines éternelles
Vint un moment ravir les morts ;*

*Toi, sur les têtes criminelles,
 Tu chantes l'hymne du remords.
 [...]
 Quand le crime, Python perfide,
 Brave, impuni, le frein des lois,
 La Muse devient l'Euménide,
 Apollon saisit son carquois !
 [...]
 Le poète, en des temps de crime,
 Fidèle aux justes qu'on opprime,
 Célèbre, imite les héros ;
 Il a, jaloux de leur martyre,
 Pour les victimes une lyre,
 Une tête pour les bourreaux !^[16]*

Cet « hymne du remords » dramatise l'histoire à partir du double paradigme contre-révolutionnaire des « crimes » inexpiables de la Terreur et de la répression de la Vendée, mais déborde de l'évocation de ces deux épisodes de la Révolution pour criminaliser l'ensemble de la période contemporaine – du mois dans la période « ultra » de Hugo –. Se développe avec ce scénario ce dans quoi nous ne faisons que trop baigner aujourd'hui, à savoir une idéologie victimaire, sur fond de politique compassionnelle, qui confond dans le même martyrologue les héros et les victimes. Cette « idée fondamentale quelconque » a cependant à l'époque de Hugo l'avantage d'être une idée moderne (issue d'abord de la littérature contre-révolutionnaire, mais relancée par les souffrances des Grecs lors de leur guerre de Libération), et d'être une idée polémique, introduisant « quelque chose de l'intérêt du drame », soit un pathétique puissant, dans la célébration lyrique. Dans « Quiberon » le héros n'accède pleinement à son héroïsme qu'en devenant martyr ; dans l'ode sur « La Naissance du duc de Bordeaux », l'exaltation triomphaliste de « l'enfant glorieux » est immédiatement associée au « martyr » du duc de Berry, pour ensuite devenir « l'hommage solennel » de la « pitié profonde » du poète au pauvre orphelin, « Humble objet des regards du monde /privé du regard paternel » ; l'ode sur « Le Baptême du duc de Bordeaux » s'achève sur un appel solennel aux « Rois, victimes couronnées ! Lorsqu'on chante vos destinées, On sait mal chanter le bonheur ! » ^[17]. Comme l'a montré Franck Laurent ^[18], même les poèmes du sacre de Charles X et des entrées royales, qui devraient être l'occasion d'éloges lyriques faisant éclater les trompettes de la joie et du triomphe, reçoivent « quelque chose de l'intérêt du drame » en se colorant de ce dolorisme plaintif qui « victimise » la figure royale, la célèbre en martyr :

*Le voilà Prêtre et Roi ! – de ce titre sublime
 Puisque le double éclat de la couronne a lui,
 Il faut qu'il sacrifie. Où donc est la victime ? –
 La Victime, c'est encore lui ! ^[19]*

« Qui [...] a le plus souffert » est le plus digne de l'éloge lyrique, dit pour le célébrer l'ode « Au colonel G.A. Gustaffson », roi déchu de Suède. Et, point d'aboutissement de ce scénario victimaire, le poète lui-même se fantasme en martyr s'immolant pour les opprimés et chantant sur l'échafaud la gloire de Dieu :

*Hélas ! ne puis-je aussi m'immoler pour mes frères ?
 N'est-il plus d'opprimés ? N'est-il plus de bourreaux ?
 Sur quel noble échafaud, dans quels murs funéraires
 Chercher le trépas des héros ?
 Oui, que brisant mon corps, la torture sanglante,
 Sur la croix, à ma soif brûlante*

*Offre le breuvage de fiel ;
Fier et content, Seigneur, je dirai vos louanges ;
Car l'ange du martyr est le plus beau des anges
Qui portent les âmes au ciel ! [20]*

Ce scénario victimaire est surtout développé dans les odes « ultra » du jeune Hugo. Il resurgit cependant après le tournant libéral, pour alimenter de son dolorisme le troisième scénario, la troisième « idée » qui donne « quelque chose de l'intérêt du drame » à l'éloge lyrique des rois et des héros : celle qui veut que la société contemporaine, emportée par son consumérisme et son amnésie chroniques, manque à son devoir de mémoire :

*Il est mort. Rien de plus. Nul groupe populaire,
Urne d'où se répand l'amour et colère,
N'a jeté sur son nom pitié, gloire ou respect
Aucun signe n'a lui. [...]
La presse aux mille voix, cette louve hargneuse,
À peine a retourné sa tête dédaigneuse ;
Nous ne l'avons pas vue, irritée et grondant,
Donner à cette pourpre un dernier coup de dent.
Et chacun vers son but, la marée à la grève,
La foule vers l'argent, le penseur vers son rêve,
Tout a continué de marcher, de courir,
Et rien n'a dit au monde : Un roi vient de mourir ! [21]*

Ce troisième scénario, proche du second et apparu comme lui très tôt dans l'œuvre de Hugo pour chanter les anciennes gloires de l'empire (le père général en tête) donne pour mission au poète d'être le gardien de la mémoire des héros, quand la presse évide les cerveaux, et les petits débats du jour rendent la foule oublieuse :

*Canaris ! Canaris ! nous t'avons oublié !
[...]
Quand, venus au hasard des révolutions,
Les grands hommes ont fait leurs grandes actions,
Qu'ils ont jeté leur lustre, étincelant ou sombre,
Et qu'ils sont pas à pas redescendus dans l'ombre,
Leur nom s'éteint aussi. Tout est vain ! tout est vain !
Et jusqu'à ce qu'un jour le poète divin
Qui peut créer un monde avec une parole,
Les prenne, et leur rallume au front une auréole,
Nul ne se souvient d'eux, et la foule aux cent voix
Qui rien qu'en les voyant hurlait d'aise autrefois,
Hélas ! si par hasard devant elle on les nomme,
Interroge et s'étonne, et dit : Quel est cet homme ?
Nous t'avons oublié. Ta gloire est dans la nuit. [22]*

À l'éloge lyrique la vocation de garder en mémoire les héros et les souverains, et de leur offrir un tombeau.

Et c'est tout le recueil des *Voix intérieures*, « cette pauvre feuille de papier » que Hugo offre à son père, « non inscrit sur l'arc de l'Étoile », pour réparer l'injustice de cet oubli.

Dans le troisième scénario comme dans le second, le poète est un justicier : celui qui redonne à la mémoire une justice, quand les monuments sont attaqués, ou quand ils font défaut. Le vers se fait alors tombeau, ou drap mortuaire, pour couvrir le cercueil du « roi tombé », ce Charles X dont Hugo autrefois avait chanté le sacre, mort en exil. *Sunt lacrymae rerum* :

*Et moi je ne veux pas, harpe qu'il a connue,
Qu'on mette mon roi mort dans une bière nue !*

*Tandis qu'au loin la foule emplit l'air de ses cris,
L'auguste piété, servante des proscrits,
Qui les ensevelit dans sa plus blanche toile,
N'aura pas, dans la nuit que son regard étoile,
Demandé vainement à ma pensée en deuil
Un lambeau de velours pour couvrir ce cercueil.* [23]

Lambeau de drap mortuaire, la célébration lyrique accomplit les devoirs que les vivants doivent aux morts, « défend[] La mort contre l'oubli ».

Le poète a un « mandat » : se souvenir des grandeurs passés, chanter « un chant expiatoire » et prendre la mémoire des grands disparus pour « l'ensevelir dans un vers triste et doux » [24] :

*Car j'ai ma mission ! car, armé d'une lyre,
Plein d'hymnes irrités ardents à s'épancher,
Je garde le trésor des gloires de l'empire ;
Je n'ai jamais souffert qu'on osât y toucher !*

[...]

*Aussi, sans me lasser, dans cette Babylone,
Des drapeaux insultés baisant chaque lambeau,
J'ai dit pour l'empereur : Rendez-lui sa colonne !
Et je dirai pour toi : Donnez-lui son tombeau !* [25]

L'antonimase si typiquement satirique de Babylone l'aura fait comprendre – si ce n'est fait depuis longtemps – cette idée « fondamentale quelconque » qui dramatise l'éloge lyrique en l'opposant polémiquement à une société contemporaine amnésique et ingrate ne donne son « mouvement » à l'ode qu'en fondant ensemble – au reste comme les deux autres « idées » ou scénarii – la poésie encomiastique et la poésie satirique dans le vers d'airain, de même que plus tard Hugo joindra ensemble satire et épopée dans *Châtiments* et dans *La Légende des siècles*.

Bref, pour sortir de la crise la célébration lyrique et sa forme consacrée, l'ode, il faut faire entrer la crise que traverse l'histoire contemporaine dans la célébration lyrique elle-même, ou encore « jeter dans l'ode quelque chose de l'intérêt du drame » en constituant la célébration en exercice conjoint de déploration et de détestation.

[1] Victor Hugo, préface des *Feuilles d'automne*, éd. Nicole Savy, p.56 ; *OEC*, « Poésie I », dir. Guy Rosa et Jacques Seebacher, Paris, Laffont, « Bouquins », 1985. Toutes nos références à la poésie de Hugo renvoient à cette édition et à ce volume.

[2] Voir « Le Télégraphe », éd. Bernard Leuilliot, pp.5 et suiv..

[3] *Les Chants du crépuscule*, XII, éd. Nicole Savy, p. 725. Précisons que c'est spécifiquement en régime poétique que la politique du moment est ainsi conçue

[4] *Odes et Ballades*, préface des *Odes et poésies diverses* de 1822, éd. Bernard Leuilliot, p. 55.

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.*, préface des *Nouvelles Odes* de 1824, p. 62.

[7] *Ibid.*, p.62.

[8] *Ibid.*, p.55.

[9] *Ibid.*

[10] *Ibid.*, Livre quatrième – 1819-1827, « La Lyre et la Harpe », p. 205.

[11] Bernard Degout, *Le Sablier retourné ; Victor Hugo (1816-1824) et le débat sur le « Romantisme »*, Paris, éditions Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1998.

[12] *Les Orientales*, XVIII, « La ville prise », éd. Gabrielle Chamarat-Malandain, p. 488.

[13] *Odes et ballades*, III, 6, 3, « Acclamation », éd.cit., p. 184.

[14] Sur les rapports de Hugo à la Société des Bonnes-Lettres, voir Bernard Degout, *op.cit.*, II, VIII, pp.232 et suiv..

[15] *Odes et ballades*, I, 4, éd. cit., p.83.

[16] *Ibid.*, I, 1, p.72.

[17] *Ibid.*, I, 9, p.109.

[18] Voir en particulier l'analyse du poème du « Sacre de Charles X », pp. 147-149, dans « Le Roi, l'Empereur, la Ville. Variations sur l'Entrée royale dans l'œuvre poétique de Victor Hugo sous la Restauration et la Monarchie de Juillet » ; *Imaginaires et représentations des entrées royales au XIX^e siècle : une sémiologie du pouvoir*, dir. Corinne et Éric Perrin-Saminadayar, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

[19] *Odes et ballades*, III, 4, 7, éd. cit., p. 175.

[20] *Ibid.*, IV, 4, 5, pp. 212-213.

[21] *Les Voix intérieures*, II, 1, éd. Claude Gély, p. 807.

[22] *Les Chants du crépuscule*, VIII, éd. cit., p. 715.

[23] *Les Voix intérieures*, II, 3, éd. cit., p. 810.

[24] *Les Rayons et les Ombres*, XII, éd. Jean-Pierre Reynaud, p. 959.

[25] *Ibid.*