



HAL
open science

Hugo, "La Légende des siècles" de 1859

Claude Rétat

► **To cite this version:**

Claude Rétat. Hugo, "La Légende des siècles" de 1859. Sedes, 238 p., 2001, Agrégations de Lettres/Langue française, 9782718193670. hal-03036700

HAL Id: hal-03036700

<https://hal.science/hal-03036700>

Submitted on 23 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Creative Commons BY-NC-ND



Claude Rétat

Hugo,
La Légende des siècles de 1859

Publié en décembre 2001 aux éditions SEDES (Paris),
Collection « Agrégations de Lettres/Langue française »*
ISBN 9782718193670

La pagination et la numérotation des notes diffèrent ici de celles de l'édition Sedes.

* La première série de *La Légende des siècles* (1859) était au programme de l'agrégation des lettres pour l'année 2002, année du bicentenaire de la naissance de Victor Hugo.

Chapitre I

La Légende des siècles, Première Série, Histoire – Les Petites Épopées

Le titre du recueil qui paraît en septembre 1859 dit lui-même une histoire. *La Légende des siècles*, titre tardif, traîne après lui son passé, ces « Petites Épopées » dont le projet apparaissait avant l'exil, était annoncé en 1853 sur la couverture de *Châtiments*, mais oublié sur celle des *Contemplations* en 1856 (qui annonce *Dieu* et *La Fin de Satan*). Évoqué par Hugo devant Hetzel au printemps 1856, relancé par ce dernier un an plus tard, ce titre est retenu par le contrat du 11 septembre 1857, qui n'en interdit pas la modification. Le titre principal *La Légende des siècles* est arrêté par Hugo dans sa lettre à son éditeur du 3 avril 1859. Les « Petites Épopées » ne sont plus pour Hugo que « l'œuf » de sa *Légende*. Le titre dans son état complet ouvre aussi un avenir : « première série ». La préface d'août 1859 « entr'ouvre » l'ensemble futur, qui intégrerait *Dieu* et *La Fin de Satan*. Et le poète, à mesure qu'il s'est investi dans la composition de son recueil, a composé autant qu'il écartait, accumulant les réserves et comme l'au-delà de la publication à court terme.

Il y a longtemps que le monument de *La Légende des siècles* dans son état « définitif », c'est-à-dire sous la forme où elle paraît en septembre 1883, une compilation des trois séries qui se sont succédé depuis 1859 (première série de 1859, nouvelle série de 1877, série complémentaire de 1883), ne satisfait personne, et fait l'effet d'un livre catastrophe : toutes les cohérences sont défaites, Hugo était vieux, il survivait à sa congestion cérébrale de 1878, Meurice l'a forcément aidé... Et pourtant, rien ne cadre plus opportunément avec l'univers poétique hugolien qu'un monument miné, éclaté, qui s'écroule quand on entre, et qui propose, à côté de lui-même, une multiplication de lectures (les trois séries). C'est dire combien la catastrophe est stimulante, lieu pour la critique de déploration et d'excitation ; piège romantique magnifique et accompli, qu'on peut dire définitif de ce point de vue. Les trois séries et l'édition définitive sont là, ensemble et en lutte, pour faire écumer sans fin le problème du

livre, de cette *Légende des siècles* qui, dans l'absolu, sans spécification, n'existe pas.

Cela pose évidemment un problème d'édition, que Jean Massin a bien formulé dans une « note préliminaire » de l'édition chronologique des *Œuvres* de Victor Hugo : « Il est clair que l'éditeur doit choisir entre des architectures inconciliables (à moins d'imprimer deux fois toute *La Légende des siècles* !) » (M IX, 645-646). Son propre choix, en 1968, a été de donner à sa date (au tome X) la série de 1859, qui se caractérise par une architecture « splendide » et incontestable, et de désassembler la nouvelle série et la série complémentaire, à cause de leur « caractère composite » : les poèmes de ces deux dernières séries sont donc dispersés de tome en tome selon leur situation chronologique. L'édition fournit des « tableaux d'assemblage » « afin de permettre la double et même la triple lecture et d'y encourager autant que possible. »

Si les éditions portatives ont diffusé jusqu'ici *La Légende des siècles* dans son état « collectif » et final de 1883, il n'en est pas qui ne présente ces indispensables combinatoires, machines à faire d'une légende trois séries. L'initiative toute récente du Livre de Poche doit être remarquée, qui réédite le texte de 1859 de la première série (présentation et notes par Claude Millet, Paris, 2000).

De tout l'ensemble problématique de *La Légende des siècles*, le recueil de 1859 est le seul qui donne lieu à un consensus critique : l'édition définitive rassemble tout, c'est-à-dire rompt tout, la série complémentaire n'a pas d'unité textuelle, la nouvelle série est contestée, ou défendue¹.

Vie d'un encrier

La première série de *La Légende des siècles* intègre six poèmes antérieurs à l'exil, et six poèmes de la période de Jersey, sans compter le quatrain qui soutient la dédicace à la France, et qui est lié aux manuscrits des *Contemplations*. Elle se compose de poèmes écrits pour le plus grand nombre entre 1857 et 1859, dans une période d'intense création. C'est ce qui fait son extrême unité et cohérence textuelle.

¹ Voir P. Laforgue qui adopte le point de vue de Massin, et juge que la deuxième série n'a pas de cohérence, vs Cl. Millet, qui montre les cohérences de la deuxième série.

De cette remarquable consistance du recueil poétique, un détail matériel peut rendre compte, – mais de ce matériel qui engage une sorte de superstition ou de rite de l'écriture. Victor Hugo écrit à Juliette Drouet, le 31 décembre 1859, qu'il va lui porter « l'encrier avec lequel [il a] écrit *la Légende des siècles*. » : « Te le rappelles-tu ? Nous l'avons acheté ensemble en arrivant à Guernesey : c'est un pauvre encrier de terre, il nous a coûté quatre sous, il a toujours été sur la table depuis la fin de 1855 jusqu'à la fin de 1859. Tout ce que j'ai écrit depuis quatre ans, y compris cette lettre-ci, est sorti de cet encrier. Je veux le finir par toi. C'est le consacrer. Désormais je ne m'en servirai plus. Tu le garderas parmi nos reliques et nos souvenirs. » Détail important, du reste, que ce petit flacon de la nuit de l'œuvre, comme est important chez Hugo tout ce dont « sort », verbe familier et stupéfiant, la création².

Ce billet rappelle de bien près un passage du *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, qui raconte la rédaction enfermée et intensive de *Notre-Dame de Paris* : « Le 14 janvier [1831], le livre était fini. La bouteille d'encre que M. Victor Hugo avait achetée le premier jour était finie aussi ; il était arrivé en même temps à la dernière ligne et à la dernière goutte ; ce qui lui donna un moment l'idée de changer son titre et d'intituler son roman : *Ce qu'il y a dans une bouteille d'encre*³. »

Les « petites épopées »

Victor Hugo avait le sentiment d'avoir trouvé *le* titre, et Hetzel criait « Évohé ! » devant « la légende des siècles ». Mais la « petite épopée », maintenue à la traîne du titre principal, pour faire plaisir à Hetzel, si l'on en croit Hugo, inventait une formule. Hugo a continué à s'en servir pour marquer et réserver les poèmes des séries à venir.

Du côté critique, il arrive qu'on tombe dans son champ magnétique, en quelque sorte, et qu'on l'utilise pour décrire et nommer des entreprises qui l'ignorent et précèdent sa naissance.

² C'est le corps terrestre de cet encrier plus susceptible d'emphase rhétorique que de fétichisation, que Hugo décrit à Michelet comme leur encrier commun, « le grand encrier des ténèbres où il y a tant de lumière ; c'est l'inconnu, c'est l'infini, c'est l'absolu » (lettre du 16 mai 1858 pour remercier Michelet de *L'Insecte*).

³ Alphonse Karr, séduit par ce titre dont Hugo lui parle, demande et obtient de lui la permission de l'emprunter (M IV, 1193).

« Émile Deschamps, dans la préface de ses *Études françaises et étrangères* (1828) plaide pour la “petite épopée” (par opposition aux cohérences contraignantes de stricte obédience aristotélicienne) », écrit par exemple Daniel Madelénat dans *L'Épopée* (PUF, 1986, p. 232). Deschamps, qui avait à proposer ses propres essais épiques, et notamment les poèmes qu'il tire, à l'aide « de l'excellent travail de M. Abel Hugo sur la poésie espagnole », « de ces admirables romances espagnoles qu'on a si bien nommées une Iliade sans Homère », louait Vigny d'avoir, « un des premiers, senti que la vieille épopée était devenue presque impossible en vers » : Vigny a « su renfermer la poésie épique dans des compositions d'une moyenne étendue et toutes inventées ; il a su être grand sans être long⁴. » Définition importante, c'est certain, d'une tentative épique moderne et romantique, dans un texte qui cherche à définir d'une manière programmatique la vocation et la spécificité littéraires du XIX^e siècle (il se distinguera, écrit Deschamps, dans les trois genres où les XVII^e et XVIII^e siècles ont échoué : l'épique, le lyrique, l'élégiaque). Mais l'expression de « petite épopée », qui semble s'imposer à celui qui parle de Deschamps, ne s'était pas imposée à Deschamps : on la chercherait en vain. La contamination est d'autant plus séductrice que la création de Hugo a pour humus, bien sûr, toute cette réflexion sur l'épopée qui s'exprime à partir des années 1820, nourrie par les découvertes de textes et par les traductions, féconde en formes inventées et souvent avortées, et à laquelle il participe (Préface de *Cromwell*). Henri Guillemin a décrit le paysage en ébullition de l'épopée française, dans la première moitié du XIX^e siècle, autour du *Jocelyn* de Lamartine (1836), « épisode » en vers et fragment d'une épopée, tendu entre le « *poemetto* » et la totalité qui défie les forces et l'espérance de vie de son auteur⁵.

On pourrait dater une Littérature latine ou grecque à sa façon de traduire *épyllion*⁶ (diminutif de *épos*) par « petite épopée » (par

⁴ Voir *Un manifeste du romantisme. La Préface des Études françaises et étrangères, d'Émile Deschamps*, introd. et notes par Henri Girard, Les Presses françaises, 1923. C'est le texte de 1828, avec les variantes de 1829 et 1832.

⁵ Voir H. Guillemin, *Le Jocelyn de Lamartine*, Slatkine, 1967 (Boivin, 1936), tableau synthétique de l'épopée française p. 75-81.

⁶ Épyllion : « Nom donné, dans la littérature grecque et latine, à une très brève épopée. C'est un poème narratif de quelques centaines d'hexamètres portant généralement sur la vie d'un héros ou d'une héroïne mythique et plus particulièrement sur ses amours. L'épyllion connut la popularité de la période hellénistique (l'Idylle XXIV de Théocrite sur Héraclès enfant en est un

exemple la *Littérature latine* de Jean Bayet, 1934) ou au contraire d'éviter soigneusement cette formule trop marquée (« une épopée en miniature » dit Pierre Grimal, « une très brève épopée » dit le *Dictionnaire de l'Antiquité*, Oxford). Il n'en reste pas moins, curieusement, que l'espèce d'anachronisme qui consiste à traduire *épyllion* par « petite épopée », et qui laisse ainsi un élément littéraire moderne se superposer à un élément antique, rejoint à un autre niveau un autre type de convenance historique. Le mot *épyllion* existe bien en grec, mais n'existe dans ce sens et comme outil de critique que par une création allemande de 1855⁷, qui eut, dans le monde savant, un succès de formule comparable à celui de « petite épopée ». C'était l'époque où il fallait, semble-t-il, du côté de la création comme de la critique érudite, trouver à l'épopée son bon diminutif.

« *Les Petites Épopées* » devenues grandes.

Quand, en avril 1859, ayant trouvé son titre, *La Légende des siècles*, Hugo écrit à Hetzel : « J'ai dépassé les *Petites Épopées*. C'était l'œuf. La chose est maintenant plus grande que cela » (3 avril), il fait clairement apparaître la gêne qui n'a cessé d'accompagner depuis le contrat de septembre 1857 le réinvestissement actif du vieux projet, jusqu'alors flottant, des *Petites Épopées*. Le petit n'est pas le grand : douloureuse dialectique, pour un auteur qui joue de façon très évidente, sur un plan tout ensemble moral et poétique, le grand contre le petit, et pour un genre où le « grandissement » est de rigueur (le fameux « grandissement épique »).

Les lettres en témoignent, sur le mode plaisant ou sérieux. Hugo évoque le travail conjoint de ses *Petites Épopées* et d'une grande épopée : l'aménagement de Hauteville-House (à Adèle Hugo, 2 mars 1858). Il insiste sur les développements de son œuvre en « fleurs doubles » qui obligeraient peut-être à élargir les dimensions

exemple) jusqu'à Ovide. » (*Dictionnaire de l'antiquité*, Oxford, Bouquins, Laffont). Il y a de la mauvaise foi critique à faire comme si, en soi et absolument, l'épopée c'était Homère, le matin vierge du monde, l'aurore des civilisations (voir Hunt notamment). Que l'épopée soit ainsi représentée par un topos romantique, c'est un fait, qui est à prendre en tant que tel, sans l'absorber naïvement. Cela fait longtemps que l'épopée connaît les crises de la culture et de la « sophistication », et qu'elle a inventé des réponses, dont notre culture gréco-latine est pleine.

⁷ Voir Alessandro Perutelli, *La Narrazione commentata, Studi sull'epillio latino*, Giardini editori, Pisa, 1979.

du livre : « mais n'est-ce pas beaucoup trois volumes ? » (à Hetzel, 3 juin 1858 ; le troisième volume serait pour l'épopée de « L'âne »). « À mesure que les *Petites Épopées* grandissent, votre objection contre ce titre grandit avec elles. Ce livre débordera évidemment deux volumes » (à Vacquerie, 6 mars 1859) : à présent, Hugo voit en perspective plusieurs « séries » devant lui, qui contiendront « le genre humain », et lui permettront d'ajourner ce que la situation politique présente empêche de publier. Il tombe donc d'accord avec Vacquerie sur le caractère de fausse modestie du titre *Les Petites Épopées*, il pense à *La Légende humaine* ou à *La Légende épique de l'homme* : « le livre monte, surgit, et me satisfait ». À Hetzel : « Le livre grandit » (20 mars) : l'éditeur, trop convaincu, répond très vite que les choses ont assez « grossi », et réclame sans délai le manuscrit de ses deux volumes (24 mars). Une fois le bon titre trouvé, « petites épopées » est toléré : « On pourrait intituler la première série : *Les Petites Épopées* ; la grandeur du titre général ôterait tout inconvénient » (à Vacquerie, 27 mars). « À la rigueur, et si vous y tenez absolument, nous ressaisirons le titre que j'abandonne. Mais je hais les doubles titres [...] Cela fait vaciller l'esprit du lecteur » écrit Hugo à Hetzel, répétant aussitôt : « le tout ne sera pas sans quelque grandeur » (3 avril). Meurice, consulté sur le double titre, admire la « grandeur » de « *La Légende des siècles* » : « Cela va bien avec votre signature. Cela fait rêver ce que ce sera. C'est mille fois plus beau que le titre : *Les Petites Épopées* ; il fallait réserver ce mot petit à un autre de vos *sujets* » (21 avril). Clin d'œil appuyé en direction de *Napoléon-le-Petit*.

Même scrupule, encore, dans la lettre à Parfait du 12 juin : « Quant au titre, lorsque vous connaîtrez le livre entier, vous verrez que *La Légende des siècles* (qui éveille l'idée d'épopée sans éveiller l'idée de petitesse) est le vrai titre. » La parenthèse déclare on ne peut mieux le problème de l'expression « petites épopées ». Sans doute elle a la simplicité de la perfection, c'est plus qu'un titre, elle semble pouvoir nommer un genre : elle donnera à tel critique de quoi désigner d'un terme ce qu'il devrait autrement décrire, la création du poète qui « sait être grand sans être long » (mais Émile Deschamps se gardait bien de l'adjectif « petit »). C'est dire qu'elle fait apparaître une lacune terminologique et conceptuelle.

Cela rejoint le problème que soulevait la lettre du 6 mars à Vacquerie : ce dernier préférait-il « *La Légende humaine* » ou « *La Légende épique de l'homme* » ? « Il y a avantage (écrivait Hugo) à

introduire le mot épique : mais inconvenient à allonger le titre.» Même si le titre « *La Légende des siècles* » éveille l'idée d'épopée, selon la lettre à Parfait, on constate qu'il a besoin, en 1859, de la rallonge « *Petites Épopées* », de la marque *épopée*, mais indissociable de cette forme juste et pestiférée, ou à tout le moins dangereuse : le pluriel, et le petit. Toute cette espèce de danse du titre autour du petit rend peut-être sensible, au fond, la force en 1859 de la *convention* épique.

Hugo et ses proches avaient du reste une sùre intuition des risques du titre et de cette grosse balançoire du grand et du petit. « Ces *Petites Épopées*, écrit par exemple Barbey d'Aurevilly, n'en formeront jamais une grande et ne sont que des fragments poétiques, des cartons, comme le dit M. Hugo, encore ; – pour le coup caractérisant très bien son genre de travail » (article du 29 novembre 1859 dans *Le Pays*).

Histoire de l'homme

Quand Hugo tournant autour de son titre arrive à « la légende humaine » ou « la légende épique de l'homme », ou « la légende de l'homme »⁸, il retrouve un matériel de mots et de notions qui avaient marqué la réflexion sur l'épopée de la première moitié du XIX^e siècle. Ce qu'on appelle « l'épopée humanitaire »⁹, c'est-à-dire l'épopée qui rompt avec tout particularisme, ne connaît plus les frontières nationales et engage l'homme dans sa généralité, a en 1859 l'âge d'une vieille rengaine. On se tournait au début du siècle vers Dante ou Milton comme vers les premiers poètes de cet homme non diminué. Ballanche en 1818 définissait l'épopée comme une « histoire du genre humain », Sainte-Beuve théorisait en 1830 dans le journal *Le Globe* :

La mission, l'œuvre de l'art aujourd'hui, c'est vraiment l'épopée humaine ; c'est de traduire, sous mille formes [...] le sentiment de l'humanité progressive, de la retrouver, telle déjà, dans sa lenteur, au fond des spectacles du passé, de l'atteindre et de la suivre à travers les

⁸ Dans un fragment qui daterait de 1856 au plus tard, Hugo prévoit « *Les Petites Épopées* (toutes les lueurs de l'Histoire sur le côté héroïque et merveilleux de l'homme) » : cité par R. Journet et G. Robert, *Notes sur les « Chansons des rues et des bois »*, Les Belles Lettres, 1973, p. 11.

⁹ Voir Léon Cellier, *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Sedes, 1971.

âges [...] de lui donner pour dôme un ciel souverain, vaste, intelligent, où la lumière s'aperçoit toujours dans les intervalles des ombres.

Eckstein appelait Lamartine à donner « ce poème de l'Homme [...] qui sera la concentration de la pensée poétique de tous les siècles » (1834). Et Lamartine répondait avec son *Jocelyn*, selon le même système de valeurs épiques-humaines.

Vieille rengaine, mais d'un problème empoisonné qui, s'il a fait couler beaucoup d'encre et s'il a produit de gros volumes, n'a pas trouvé sa solution. C'est à la fois une vieille question et une question-cimetière. Hugo reprend à la base, en écrivant « tout simplement *l'Humanité* » (à Hetzel, 3 avril), ce que n'ont réussi à faire et imposer en poésie ni Ballanche, ni Quinet, ni Lamartine.

Il n'est pas parti d'ailleurs d'une pensée abstraite du poème de l'humanité, mais, en inventant sa propre forme d'expression épique, il est arrivé à cette écriture de l'humanité. C'est la fécondité du premier titre d'avoir été, justement, la chose limitée, petite et plurielle, qui est devenue grande, par la poussée interne du projet.

Les oubliettes de l'histoire

Reproche topique à *La Légende des siècles*, dès sa publication : où sont les grandes figures de l'histoire, les grandes civilisations, les repères de l'honnête homme enfin ? « Savez-vous quels noms il choisit dans les Annales de l'humanité, quels acteurs illustres il produit sur la scène des âges : Eviradnus, le marquis Swantibore, Borivorus, Lechus, Ursus et pour l'Orient Zim-Zizimi et Armamithres », et non pas « Carthage ou Rome, Tyr ou Athènes, Ninive ou Alexandrie » mais « Lezo, Oyarzun, Corbus » : « hommes et choses sortent des oubliettes de l'histoire », écrit Émile Chasles (*La Revue Européenne*, 15 novembre 1859). La bizarrerie des noms doit suffire à juger. Tel autre indique à son tour ce que ce devait être qu'une légende des siècles :

Qu'est-ce qu'une *Légende des siècles* où l'Antiquité grecque n'apparaît point (car je ne suppose pas que l'auteur ait voulu la personnifier dans la charge ridicule du Satyre), où pas une page n'est consacrée aux splendeurs de l'Asie ancienne, où l'apparition du Christianisme est renfermée dans le récit de la Résurrection de Lazare, où ne planent même pas les saintes figures d'un Colomb ou d'un Louis IX, ou d'une Jeanne d'Arc, où le XVII^e siècle se résume en une verte algarade adressée aux Suisses de la Garde impériale d'Autriche ?

[...] Je ne m'attendais guère à voir résumer dans une apostrophe à des troupiers suisses l'esprit du siècle des Corneille, des Pascal et des Bossuet. (Eugène Bersier, *Revue chrétienne*, 1^{er} janvier 1860 ; voir P. Berret, t. I, revue de la critique.)

Mais il n'y a pas d'entente possible, à partir du moment où l'élément même qui porte et déclare le choix de l'auteur est présenté comme un non-sens ou comme un trait pathologique. Jean Gaudon a montré combien la pratique de Hugo était cohérente, du *Rhin* à *La Légende des siècles* :

Ce n'est pas par ignorance, les lecteurs du *Rhin* le savent, qu'il laisse de côté les figures majeures du Moyen Âge allemand, c'est par système. En évitant les grandes scènes trop attendues, en présentant de profil les personnages trop souvent décrits par les historiens, Hugo a le sentiment de choisir l'esprit contre la lettre et d'opposer à la somme du savoir accumulé par les érudits une science plus profonde, une fiction plus vraie que les documents d'archives. (Introduction à *La Légende des siècles*, Garnier, 1974, p. xvii.)

Le choix de *La Légende des siècles* peut s'éclairer en outre de celui qu'affiche *William Shakespeare* en 1864, et qui est exactement inverse : tout ce qui relèverait peu ou prou des « oubliettes » de l'histoire littéraire, tout ce qui n'est pas génie ou montagne (deux mots pour un même sommet), est ignoré : inutile par exemple de chercher les Bions ou les Moschus. Il s'agit pour Hugo de ne faire exister par l'écriture que des grandeurs d'un certain ordre, de faire sortir les rois, c'est-à-dire de ne pas les faire entrer, et entrer les « génies ». L'histoire selon *La Légende des siècles* et l'histoire selon *William Shakespeare* sont profondément complémentaires¹⁰. Il est exclu que la première consolide naïvement un terrain qu'il s'agit de faire s'effondrer. C'est, dans le choix même des sections, du « plan » (efficace puisqu'il a obtenu son succès d'ahurissement), de l'équilibre ou du déséquilibre des masses, des personnages obscurs, latéraux ou imaginaires, une entreprise de déstabilisation et de distorsion du passé. L'expression d'« oubliettes de l'histoire » tombe très juste, à condition

¹⁰ Sous ce binôme il y a la scène fondatrice de Jean-Jacques servant les puissants (J.-J. Rousseau, *Confessions*, livre III) : anecdote et symbole de l'ancien monde (voir *Châtiments*, M VIII, 534) dont l'avenir retournera les valeurs. Voir aussi *Journal de ce que j'apprends chaque jour*, 12 décembre 1847 (M VII, 920) : la reine n'a pas répondu à une lettre de Hugo en faveur d'un poète sans ressources : « Les princes de nos jours ont encore de ces allures. Pauvres gens qui ne savent pas même où est la force ! Ce sont des petits dont il faut avoir pitié. »

de la détourner de l'intention qui l'a dictée. Hugo évoque le passé, oui, mais ne compte pas inscrire la mémoire des rois.

Il est donc important que le titre maintienne le pluriel des *Petites Épopées*, indice de fragmentation. Dans les tâtonnements de Hugo vers le titre principal et définitif, il n'y a qu'un mot, celui de « légende », qui parvienne à sortir du pluriel (ce n'est pas le cas de « Ébauches épiques » : voir la correspondance en annexe). C'est peut-être qu'elle n'est qu'un nom collectif de l'épars, comme invite à le penser l'épisode « Le Crucifix » dans *La Fin de Satan* (rédaction de la fin 1859-1860, Hugo reprenant alors le poème commencé en 1854) :

La légende sinistre, éparse dans les bouches,
Passe, et dans le ciel noir vole en haillons farouches ;
Si bien que cette foule humaine a la stupeur
Du fait, toujours présent là-haut dans la vapeur,
Vrai, réel, et pourtant traversé par des rêves. (v. 3803-3807)

Les vers suivants rapportent la « légende » qui naît de la crucifixion, par courtes séquences de vers inégales, que disjoignent des lignes de points.

Séries, avenir

C'est, pour ainsi dire, l'attraction critique numéro un de *La Légende des siècles* de 1859 que la disparition, dans un des tournants de sa genèse, du « Dix-neuvième siècle », cette section où devaient prendre place, d'après un plan de la fin de 1857 ou du début de 1858 « L'océan », « La révolution », « Le verso de la page », « La pitié suprême », « Les pauvres gens », « L'épopée de l'âne », et un poème resté mystérieux : « Tous les spectres revenus »¹¹. Recevant le titre « Maintenant », cette section a fondu : des poèmes énumérés ci-dessus, elle n'a gardé que « Les pauvres gens », et elle reçoit « Après la bataille », « Le crapaud », « Paroles dans l'épreuve ».

Le retrait est considérable¹², à proportion des dimensions atteintes par les poèmes en question : ils dépassent très évidemment la taille moyenne des « petites épopées ». C'est le problème que soulève la lettre à Hetzel du 3 juin 1858 : « L'âne » pourrait remplir un volume supplémentaire, et « il y a une autre *Épopée* » (que Hugo ne

¹¹ Voir aux annexes chronologie et tables.

¹² Contribuant à laisser à une part de la critique hugolienne une tradition de contemplation du « vide béant ».

dit pas petite, comme on voit) « qui est devenue un volume et qui s'appellerait *La Révolution*. » Problème poétique et problème politique : « La Révolution » est « impossible en ce moment, vu le sieur Espinasse », ministre de l'Intérieur et de la Sûreté. « L'avantage de la division en série sera de me permettre l'ajournement de ce qui serait trop révolutionnaire pour être publié à Paris en ce moment » (à Vacquerie, 27 mars 1858). Problème éditorial aussi, au moins pour « L'âne » : Hetzel n'a pas été séduit par la suggestion d'un troisième volume.

Ici commence, du coup, l'histoire des « séries », ou plutôt l'histoire de *La Légende des siècles* (qui n'a pas encore trouvé son titre quoiqu'elle se sente déjà *Légende*) parce qu'elle se pense comme un avenir, et que le livre se constitue comme un commencement. Elle se construit à présent autant comme réserve, immense cuve de vers en attente, que comme publication imminente. Elle devient un long terme. Les questions que la correspondance pose, la préface les reprendra : « Ce que vous me dites de la nécessité que chaque série soit comme un abrégé du livre entier [...] est tout à fait mon avis » (à Vacquerie, 27 mars 1859). La maille particulière de *La Légende* est trouvée : serrée (un recueil), mais ouverte ou prête à s'ouvrir en tout endroit. Là où le lecteur passe, il pourra repasser autrement, en un autre *cycle*, et verra de nouvelles choses : futur latent partout. La série, entièrement construite, est pourtant pleine de futur intérieur.

La « série » de Hugo prend manifestement le contre-pied de l'« épisode » épique de style lamartinien. *Jocelyn*, sous-titré *Épisode* (du grand poème qui dira les « phases que l'esprit humain doit parcourir pour arriver à ses fins par les voies de Dieu », selon l'avertissement de 1836), reposait aussi sur un programme immense, en pleine époque de floraison de l'épopée « humanitaire », mais de ce programme le poème était censé remplir une case. Le poète était à la fois en plein éclatement, car son *Jocelyn* n'était pour lui, en dépit de sa masse, qu'une effilochure de la totalité rêvée, et en pleine pensée linéaire. Hugo, qui est en pleine expansion, mais non en plein éclatement, conçoit avec la « série » une structure souple qui concilierait pour une même matière poétique à la fois l'achèvement et la croissance interne¹³.

¹³ Cela pose évidemment des problèmes que l'histoire ultérieure de *La Légende des siècles* fait apparaître, lorsque Hugo, aidé de Meurice, reclasse les poèmes des trois séries pour en faire un unique monument.

Épopée. Histoire de la Révolution et de la « barbe aux mamelles »

Il est curieux de lire à la suite l'une de l'autre les lettres de Hugo de la fin juin et du début juillet 1859 à Hetzel et à Noël Parfait. Le même verbe y revient : *hérissier* le pouvoir, *hérissier* le bourgeois, par l'esprit « démocratique », par le style. Une seule et même action poétique-politique, au fond.

La lettre à Parfait, une réponse à ses observations de correcteur, porte apparemment sur un détail, mais son animation à la fois prophétique et drolatique retient l'attention. « Vous me faites l'effet, ô Parfait, d'être un peu intimidé. Je sacrifie lâchement à cette peur que je déclare puérile, le vers 3 de la page 160, mais je le rétablirai dans les éditions futures, car il est épique et pittoresque. L'avenir me donnera raison en cela, comme en politique. »

Le vers 3 de la p. 160 est, dans l'édition originale, t. I, dont Hugo corrigeait les feuilles : « Cadavre au ventre horrible, aux hideuses mamelles » (v. 485 en numérotation continue du « Petit roi de Galice »). Il s'agit de Rostabat le Géant abattu par Roland. Le manuscrit portait : « Cadavre horrible ayant de la barbe aux mamelles ». Voilà certainement le vers « épique et pittoresque », qui fit peur à Noël Parfait et qui n'a pas été rétabli. Il y a plus qu'un devoir pieux à s'y intéresser.

Le meilleur commentaire de la lettre de Hugo est peut-être dans les marges de *William Shakespeare* (1864), au fragment intitulé « Les traducteurs ». Homère¹⁴ et la chaîne de ses traducteurs sont importants, avec toute « cette vieille poésie grecque », dans ce texte sur la parole qui gêne, qui choque et qui déborde. « La sauvagerie, insistons-y, est partout dans ces augustes poèmes ».

Texte important que « Les traducteurs », parce que c'est, à côté de *La Légende des siècles*, une autre manière de tourner et retourner la substance « poésie primitive » et poésie épique, qui donne vue sur un réservoir de mots et de choses essentiels à la création hugolienne. Par exemple, cette remarque sur un « critique inepte » : « Matthews blâme

¹⁴ Homère ouvre au début de *William Shakespeare* (1864) la série des « génies » : il est, dans tous les sens, le premier. « L'un, Homère, est l'énorme poète-enfant. Le monde naît, Homère chante. [...] Homère est un des génies qui résolvent ce beau problème de l'art, le plus beau peut-être : la peinture vraie de l'humanité obtenue par le grandissement de l'homme, c'est-à-dire la génération du réel dans l'idéal. [...] Michel-Ange disait : *Quand je lis Homère, je me regarde pour voir si je n'ai pas vingt pieds de haut*. [...] Tel est le commencement de l'épopée. »

“comme antithèse” la Discorde “les pieds marchant sur la terre, la tête cachée dans les cieux”, figuration immense qui, dans Virgile imitant Homère, est la Renommée, et dans Salomon, ignorant Homère, l’Ange exterminateur. » Elle livre tout à coup de quoi éclairer un tour de style et de pensée cher à Hugo, qui tourne dans son œuvre, comme cela arrive souvent : ce sont ainsi les héros du poème des années 1850 « Au fils des croisés » (proche à la fois des « Chevaliers errants » de la *Légende*, et de tous les poèmes sur la dégénérescence des fils par rapport aux pères) :

Ils allaient, gens et capitaines,
L’épée au poing, l’esprit aux cieux. (IX, 795)

C’était le poète lui-même, dans l’importante pièce liminaire du recueil *Les Rayons et les Ombres* (1840), « Fonction du poète » : « Les pieds ici, les yeux ailleurs » (M VI, 27). C’est, par une espèce de ruminantion du motif qui le fait brusquement changer d’échelle et le recrée en le variant... le moustique de « Sultan Mourad » : « Les pattes dans le sang, l’aile dans le rayon. » Mais c’est encore, reprenant son extension géante, le vers ultime de « La trompette du jugement » et donc de toute la *Légende* de 1859, qui décrit un être debout, celui qui sonnera le clairon, plongeant « Du pied dans les enfers, du front dans les étoiles ! »

Exemple par exemple, Hugo montre dans « Les traducteurs » le rapetissement de la « poésie primitive » par le « bon goût ». Mais l’étriqué est prophète malgré lui : le rapetissement fait passer le grand. La traduction développe la révélation, dans le temps, de ce qui était apparu en masse et était « trop » (comme dit Hugo aussi bien du « génie » que de Dieu) :

Les demi-traducteurs sont des initiateurs utiles. Ils habituent l’œil peu à peu [...] Il faut pour accoutumer [le public] à la lumière des écrivains supérieurs, toujours nets et directs, une série d’interpositions successives, de plus en plus transparentes [...] Exemple. Ézéchiel [...] crie : « Loin d’ici les carcasses des rois ! » *Carcasse* est dur. Le premier traducteur, qui est du grand siècle et du beau monde, traduit : *dépouilles*. Le deuxième traducteur, genevois, risque : *ossements*. Un troisième traducteur ose : *squelettes*. Maintenant le quatrième traducteur peut venir, articuler toute la pensée d’Ézéchiel, retirer à ces rois morts l’humanité, les dégrader en les déterrants, et dire : *Loin d’ici ces carcasses !* [...]

Nous n’excluons de notre tolérance aucun traducteur, pas même ceux qui, innocemment, sont presque des parodistes. Ils ont, eux aussi,

leur raison d'être. La grimace prépare au visage. Ces valves plates finiront par se façonner en bouche parlante. Une chose ridicule qui se superpose à une chose sublime la défigure, soit ; mais l'annonce. C'est un commencement de la révélation. Vous êtes avertis que derrière cette opacité mal transparente, il y a quelqu'un. (M XII, 381)

Le « primitif », cette poésie qui s'abouche à l'origine, mise par Hugo sous le signe du « bloc », du « direct », est dans les lenteurs et les engrenages du temps parce qu'elle fonctionne sur le mode de l'expulsé qui revient, ou de la montagne qui apparaît quand on s'éloigne, de ce qui était là mais occulté, et dont l'œil ne prend la mesure que peu à peu : le poème du « Pic du midi » (révélation d'une montagne et d'un grand homme, le Cid) est essentiel¹⁵. Cambronne, qui « avait trouvé moyen de dire la plus grande chose dans le plus grand mot », « gênait l'histoire » : « On l'a mis dehors », on lui a donné un traducteur (d'où : « La garde meurt et ne se rend pas ») : c'est laisser comprendre qu'il reviendra, que l'histoire va vers l'orient de Cambronne, cet en avant du trop gros mot qui pourtant est en arrière dans le passé (M XII, 385). Ce régime optique est également celui de la Révolution : c'est un fait passé et en surplomb, ou en devenir : « Aujourd'hui, sur tout ce qui est, sur tout ce qui sera, la révolution française est en surplomb » (*Paris*, 1867). Le trop sort de l'histoire pour y rentrer par le peu à peu.

Que l'avenir soit solennellement invoqué pour le retour d'un vers nourri de toute évidence des sublimes « bassesses » de l'épopée homérique, que le style sauvage à hérissier le bon goût, la « barbe aux mamelles », et l'idéal démocratique, la « politique », marchent ensemble, soient en route du même pas pour triompher un jour, cela est caractéristique de la façon de Hugo d'être en poésie et en révolution.

Sans doute, on peut parler, comme fait Jean Massin, de « vide béant » devant la disparition de la Révolution de *La Légende des siècles* : aucun poème ne lui est consacré, dans l'économie du recueil de 1859, et c'est un problème qui renaîtra avec les séries ultérieures. Le public de 1859 s'est dépêché de s'en apercevoir. On attendait évidemment le poète sur ce terrain.

¹⁵ Voir Cl. Rétat, *X, ou le divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil*, 1999, p. 90 (« Les délais du divin »).

Mais il y a un autre plan, celui du poète, pour lequel elle est en réserve. « La Révolution » a été dans le plan de la première série, et s'en est retiré : ni absence, ni présence paradoxale dessinée en creux, c'est son avenir qui est imposé. La genèse du recueil redouble poétiquement son occultation historique et la met en arrière-en avant. Elle n'est pas là parce que l'autre est là (comme dans « Le pic du midi ») : « cet homme pèse sur l'époque entière, il défigure le dix-neuvième siècle » (*Napoléon-le-Petit*, M VIII, 447). « Le dix-neuvième siècle » est avant, et derrière, et sous « Maintenant », en attendant de rentrer.

Il y a une providence, pour ainsi dire, de *La Légende des siècles*, la pensée même de ce poète qui a sa réserve, qui sait ce qu'il y a derrière et qui sait ce qui *couve* en lui, et qui projette son incubation sur l'histoire, par l'écriture. Le poète vit une histoire providentielle en donnant et en ne donnant pas, en ne donnant pas tout d'un coup ; l'espèce de filière étroite du recueil (avec ses limites, ses contingences, ses opportunités, qui fait passer une certaine quantité dans un certain ordre) vaut par rapport à un souterrain du livre, à un projet poétique qui voit plus loin, et qui a le temps.

De plus la Révolution est bien plus qu'un sujet pour Hugo, qu'un thème de dissertation en vers. Elle est dans l'écriture, comme viennent de le proclamer les grands poèmes des *Contemplations* (« Réponse à un acte d'accusation », « Suite », « Écrit en 1846 »), où il serait absurde de voir la simple réactivation d'un combat daté, dépassé, contre les vieilles barbes du classicisme. Ils affirment au contraire, et cette affirmation est leur action principale, que le poète vit le principe révolutionnaire, porte la Révolution par la poésie et par ses audaces, par son héroïsme propre (qui sauve du vieil héroïsme de l'épée : c'est pourquoi Cambronne, ce soldat de la Révolution, cherchant une épée et trouvant un mot, sera une figure pivot de la Révolution, dans *Les Misérables*¹⁶).

« *La Légende des siècles* » devenue maigre ?

Hugo commence à recevoir les épreuves fin mai 1859. Il est déçu par la mise en page. Ses consignes à l'imprimeur n'ont pas été respectées.

¹⁶ *Les Misérables*, partie II, livre I, chap. XV, « Cambronne ».

Hetzel, dans sa lettre de mars 1857, tenait à écarter Hugo de son inspiration « philosophique », mal comprise par les lecteurs des *Contemplations*, et comptait sur les *Petites Épopées* ; c'est à la fois un bon calcul éditorial et l'entretien d'un malentendu. Ainsi Barbey d'Aurevilly, dans son article de 1859, voudrait jouer Hugo historien et médiéval contre Hugo « philosophe » et « penseur ».

Or c'est à Hugo maintenant, mais sur un autre plan, de marquer l'écart avec *Les Contemplations*. Sur un plan très concret, mais important et même essentiel à la forme poétique : « Il y aura [dans *La Légende des siècles*] peu de strophes, par conséquent moins de blancs que dans un ouvrage purement lyrique. Voilà l'identité avec *Les Contemplations* prévue et rejetée. » Or l'imprimeur a adopté la même page de 28 vers que pour *Les Contemplations*, mais du fait des strophes qui imposent des blancs réguliers, *Les Contemplations* contenaient rarement autant de vers à la page : c'est le contraire pour les « récits » de *La Légende des siècles* : la même page consomme plus de vers épiques que de vers lyriques. « Ainsi qu'arrive-t-il ? *La Légende des siècles* contient presque autant de vers que *Les Contemplations*, et le premier volume (le plus long) n'a pas 17 feuilles [272 pages]. Le deuxième n'ira peut-être pas à 16 ». Si on avait suivi les recommandations de Hugo (pas plus de 22 ou 24 vers par page pleine), « chaque volume aurait eu au moins 20 feuilles [...] Et voilà qu'avec près de 9000 vers, nous aurons l'air de n'avoir pas su à quel saint nous vouer pour arriver à faire deux volumes. » Il accepte, à contrecœur, la consolation du « papier épais » (à Noël Parfait, 11 juillet 1859).

Les deux volumes de l'édition originale ont en tout 561 pages. Deux volumes in-octavo de 20 feuilles auraient eu 640 pages. La différence reste modérée. Mais Hugo revient à la charge, il imagine en fait plus gros : comme ce sont les épreuves belges qu'il corrige en juillet 1859 (et qu'elles ont précédé celles de l'édition de Paris), il suggère, mais sans succès, de laisser « l'édition belge telle qu'elle est » et de « donner à Paris des volumes de 400 pages, plus espacés, interlinés, plus agréables à voir et à lire. »

Blancs. Blancs étoilés

Le soin avec lequel Hugo s'enquiert auprès de Noël Parfait, son correcteur, des étoiles de « Booz endormi », au sens

typographique bien sûr, et des blancs qui les accompagnent (lettres de mai et juin 1859), peut sembler d'un intérêt secondaire.

Si l'on observe l'édition de 1859 on comprendra vite à quel point l'étoile modifie la forme du texte. L'étoile, c'est son régime ordinaire dans la première série, est placée au milieu d'un blanc d'une douzaine de lignes : espace considérable. Certaines pages sont spectaculaires. Par exemple, t. II p. 262 : c'est la fin du poème « La trompette du jugement ». La moitié supérieure de la page est presque entièrement remplie (ou vidée ?) par un blanc étoilé ; au milieu de la page est le vers : « Une sinistre main sortait de l'infini. » Il est lui-même suivi d'un blanc de quatre lignes environ, puis de 11 vers.

L'étoile implique un blanc plus important que le numéro, placé (dans « Le sacre de la femme » par exemple) au milieu d'un espace de 5 à 6 lignes.

Les blancs qui séparent les séquences de vers ou un vers et une séquence comptent deux lignes. Ainsi se trouve nettement détaché, avec un blanc avant et un blanc après, le vers : « Eviradnus n'a plus que sa veste d'Utrecht. »

Les paragraphes de la préface sont également espacés. Les paragraphes constitués d'une seule phrase semblent encore plus lapidaires quand ces phrases sont émises à travers des espaces. Ainsi : [blanc] « Le poème que l'auteur a dans l'esprit n'est ici qu'entr'ouvert. » [blanc], ou : [blanc] « Or, l'intention de ce livre est bonne » [blanc], ou : [blanc] « Ce mot a besoin d'être expliqué » [blanc], etc.

Les décrochages à l'intérieur des vers donnent lieu à des effets très sensibles : dans « La trompette du jugement » par exemple, la fin du v. 13, « Il vivait », apparaît au milieu d'un blanc de 6 lignes.

Hugo a souvent exprimé son horreur des vers repliés. Cela n'a rien d'une manie arbitraire. Vers rompu, intrusion d'un blanc non voulu, tout le système visible du poème est altéré. Voit-on « Booz endormi », par exemple, si l'on ne voit plus sa régularité parfaite de quatre en quatre vers ?

Max Milner a reproduit avec le texte de *Gaspard de la nuit* (1842) les instructions d'Aloysius Bertrand pour la mise en pages : « Blanchir comme si le texte était de la poésie [...] M. le Metteur en pages [...] jettera de *larges blancs* entre ces *couplets* comme si c'étaient des strophes en vers » (Poésie/ Gallimard, 1980, p. 301). On remarquera comme la comparaison d'Aloysius Bertrand se précise : poésie, strophes en vers. Car c'est pour la poésie strophique qu'il n'y a

pas de problème. Mais si nous revenons aux remarques de Hugo dans sa lettre à Noël Parfait du 11 juillet 1859, sur la différence matérielle entre *Les Contemplations* (même si tout n'est pas strophique en elles) et *La Légende des siècles*, nous comprendrons non seulement que la page de « récit » dévore plus de vers que la page lyrique, mais aussi que cette page est susceptible de l'inventivité plastique la plus libre et la plus large : du poème tout d'une venue, comme « La conscience », au poème blanchi et étoilé, il est clair que chaque poème définit une forme voulue par le poète. Liberté mais vulnérabilité. Les étoiles importent particulièrement : tout se passe comme si elles marquaient le territoire d'un blanc incompressible, et qu'elles le défendaient contre trop d'écrasement, dans les éditions ultérieures.

Chapitre II

Dédicace et préface

« *Livre, qu'un vent t'emporte* »

La dédicace à la France, dans l'édition originale, est plus que visible : il n'y a pas d'autre cas dans le volume de caractères aussi gros. Hugo craignait qu'on ne croie que c'était la préface qui s'adressait à la France : cette disposition typographique ne risquait pas d'induire en erreur la « foule des peu clairvoyants »¹⁷. Sur la même page, en bas dans le coin droit, en petit corps, le quatrain « Livre qu'un vent t'emporte... ».

Cette dédicace n'est pas neuve. Non parce que le quatrain s'inspire des vers d'un autre exilé, Ovide¹⁸ : l'emprunt est limité. Mais elle se trouve déjà inscrite, dans son état complet et presque définitif, dans les marges des *Contemplations*. Les projets de plan du recueil de 1856 contiennent ensemble la dédicace « À la France », et le quatrain :

livre qu'un vent te porte
aux champs où je suis né !
l'arbre déraciné
donne la feuille morte
V. H. Jersey 1854 (M IX, 402)

Elle n'a pas été utilisée, mais s'est profondément modifiée, dans sa forme et dans son principe : le poème final des *Contemplations* est tout entier un envoi, comme son titre l'indique, « À celle qui est restée en France » (daté du « 2 novembre 1855, jour des morts »).

¹⁷ Voir la lettre de Hugo à Paul Meurice le 20 septembre 1859 (Annexe Correspondance).

¹⁸ Mon livre, tu iras à Rome sans moi, disait-il à ses *Tristes*. Ovide a été exilé par Auguste en l'an 8 après J.-C., sur les bords de la mer noire, pour un motif inconnu. Là s'arrêtent la proximité entre exilés : Hugo apprécie peu ce courtisan, qui se répand en suppliques pour rentrer.

Les marges de « Paroles sur la dune » portent également ces vers, qui sont en écho direct avec le poème¹⁹ :

Où je suis né
L'arbre déraciné donne la feuille morte.
Je reste tout le jour sans pouvoir secouer
L'accablement des rêveries (M IX, 825)

Toujours parmi les fragments des *Contemplations*, dans la proximité de « À celle qui est restée en France » :

Ô champ, le noir songeur à qui manque la terre
Passe et laisse tomber ses larmes dans la nuit. [...]
tu peux bien par
par le vent
Tu peux bien te laisser jeter les feuilles mortes
De cet arbre déraciné (M IX, 828)

Cette proximité des deux recueils, *Contemplations* et *Légende des siècles*, qui se joignent autour d'une dédicace mitoyenne, éclaire mieux peut-être la « feuille morte ». Deux distances à combler se cumulent : de l'étranger à la France, de la vie à la mort. La feuille morte est le gage de la communication.

De plus la dédicace, en tête de la première série, réitère l'expression de la situation d'exil : elle affirme une situation qui n'a pas changé, même si, entre 1854 et septembre 1859, l'amnistie a été décrétée (le 16 août 1859)²⁰. Elle renouvelle une expression qui, depuis *Châtiments*, désigne l'exilé²¹ :

Quand même nous serions comme la feuille morte,
Quand, pour plaire à César, on nous renîrait tous ;
[...]
Je ne fléchirai pas ! [...]
Je vous embrasserai dans mon exil farouche,
Patrie, ô mon autel ! liberté, mon drapeau !
(« *Ultima verba* »²², daté du 2 décembre 1852)

¹⁹ Voir « Paroles sur la dune » (*Contemplations*, V, 13, 5 août 1854) : « Je suis triste, et je marche au bord des flots profonds, / Courbé comme celui qui songe » (v. 11-12), « Et je reste parfois couché sans me lever » (v. 21).

²⁰ Et refusée par Hugo en termes flamboyants.

²¹ Voir aussi *Contemplations*, « À Jules J[anin] » : « cette feuille morte / Que je suis, et qu'un vent pousse, et qu'un vent remporte » (déc. 1854).

²² « Derniers mots ».

L'image circule ainsi de l'exilé à son livre, dessinant un mouvement qui part de France (l'exilé emporté) pour y retourner (le livre emporté).

L'emprunt à Ovide est entièrement réinvesti par une poétique du souffle, de la dispersion qui sème (et, paradoxe qui n'en est pas un pour les « feuilles mortes » métaphoriques, du surcroît de vie) : « Tu nous jettes au vent, Dieu qui par nous commences ! »²³ Dans une lettre à Noël Parfait pour lui annoncer ses premiers envois du manuscrit de *La Légende*, Hugo fait remarquer qu'il l'a posté « dans la tempête. Ils continueront leur destinée dans la guerre. Tout cela est bien et va à ma nature d'oiseau sauvage » (2 mai 1859).

« La pensée d'où est sorti ce livre » et « La vision d'où est sorti ce livre ». 1859 - 1877 - 1857

Fin avril 1859, Hugo achève « La vision d'où est sorti ce livre » : ce poème devait servir de préface à la première série, d'après la table manuscrite de mars-avril 1859. La préface en prose, achevée à la mi-août, l'a remplacé.

D'une part « La trompette du jugement », qui remplit de son apocalypse la section XV et dernière de la *Légende* (« Hors des temps »), est achevée le 15 mai : cette vision, qui se déclare comme telle dès le premier vers (« Je vis dans la nuée un clairon monstrueux ») rendait difficile, en tête de recueil, le maintien de « La vision d'où est sorti ce livre » (« J'eus un rêve : le mur des siècles m'apparut », dit le premier vers).

Par ailleurs, la correspondance du poète montre une certaine difficulté de compréhension chez son premier lecteur : le correcteur, Noël Parfait. « Rien n'est plus difficile que de se bien rendre compte d'un livre dont on corrige les épreuves », commence par reconnaître Hugo dans un brouillon de lettre (mai-juin 1859). Il lui explique donc l'idée du livre : un enchaînement « chronologique », « malgré les lacunes apparentes, une sorte de fil invisible », une « série des fantômes du genre humain, qui se tiennent en quelque sorte par la main » : « Il est impossible que, même avec votre excellent esprit, vous vous rendiez compte de cela avant d'avoir lu tout le livre. La

²³ « En plantant le chêne des États-Unis d'Europe dans le jardin de Hauteville-House le 14 juillet 1870 ». En dépit de son titre, modifié après coup, le poème est de juillet 1857. Il est publié dans *Les Quatre Vents de l'esprit*.

préface l'expliquera, et vous n'avez pas la préface. » Le correcteur est dans une situation particulière : il n'a pas encore tout. En même temps il révèle les dangers d'incompréhension de toute lecture, découvrant les poèmes progressivement et non d'un coup. Il confirme le besoin d'une sorte de vue d'ensemble avant les poèmes, qui montre le lien, plutôt qu'une « vision » (qui dit un écroulement !), et qui engage un autre type d'expression et de lisibilité que celles des vers. Le 15 août, Hugo envoie « La trompette du jugement » à Parfait : « elle clôt le livre dont la préface doit, maintenant, vous donner l'idée mère. »

Dans sa lettre du 6 mars 1859 à Vacquerie, où il remue diverses idées de titres (« La légende humaine », etc.), il prévoit avec le titre « quelques mots de préface expliquant ». Il est assez frappant que les fragments de préface soient presque tous en prose (un projet d'« épître préface » en vers en 1859).

« La vision d'où est sorti ce livre » paraît en 1877 comme pièce liminaire de la nouvelle série. La préface de la première série était le seul texte daté du recueil : « Hauteville house, septembre 1859 ». Dans la nouvelle série la « Vision » porte de même la seule date, « Guernesey – avril 1857 », à l'exception de l'avertissement²⁴ qui date le recueil lui-même : « Paris, 26 février 1877 ». La date d'avril 1857 est celle à laquelle Hugo a écrit 24 vers (« Et qu'est-ce maintenant que ce livre... ») qui deviennent en avril 1859²⁵ la séquence finale des 240 vers de la « Vision » :

Et qu'est-ce maintenant que ce livre, traduit
Du passé, du tombeau, du gouffre et de la nuit ?
C'est la tradition tombée à la secousse
Des révolutions que Dieu déchaîne et pousse ;
Ce qui demeure après que la terre a tremblé ;
Décombe où l'avenir, vague aurore, est mêlé ;
[...]
C'est l'épopée humaine, âpre, immense, écroulée. (Dernier vers.)

²⁴ « Le complément de *La Légende des siècles* sera prochainement publié, à moins que la fin de l'auteur n'arrive avant la fin du livre. » Voir de même la préface de la première série, sur « l'interruption des travaux terrestres ».

²⁵ Voir P. Laforgue, *Victor Hugo et « La Légende des siècles »*, p. 67 : « Cette séquence de vers a une double signification : celle qu'elle avait lors de sa composition, celle qu'elle reçoit lorsqu'elle sert de conclusion au poème dans sa totalité, et alors il n'a même pas été nécessaire de modifier le texte : il a suffi de les intégrer à un ensemble qui leur est postérieur et qui leur confère l'envergure que sans doute ils n'avaient pas au moment de leur conception. »

La manœuvre des dates est intéressante : la nouvelle série affiche qu'elle révèle au lecteur, en quelque sorte, ce qui était à la naissance de la première série, ce qui existait et la déterminait mais n'était pas encore visible pour lui. La nouvelle série remonte ainsi à l'origine de *La Légende des siècles* et de toutes les séries : nouveau point de vue sur l'ancien. Hugo prend le contre-pied d'une stratégie qui consisterait, par exemple, à répondre au début de la deuxième publication aux observations faites à la première, ou à décrire les nouveautés de la nouvelle série. Il renvoie à un point visionnaire et germinatif qui commande et qui commandait la *Légende*, sans autre forme de commentaire que cette date en partie manipulée par lui ; ainsi la découverte croissante du livre veut être déterminée par un élargissement optique, non par une accumulation. « La vision d'où est sorti ce livre » est de nature à combler tous les critiques qui, en septembre 1859, criaient à la lacune et brandissaient des relevés chronologiques, en leur jetant à la tête le choc d'une intuition-mère où l'écroulement fait partie de l'histoire, où la matière « histoire » est explosée. Outre la signification affichée de la date, il y en a une autre, adressée en quelque sorte par Hugo à lui-même, qui rend compte du mouvement réflexif, caractéristique de Hugo, par lequel la conscience du poète se cherche pour écrire sa propre histoire, détermine après coup une origine et la date, pense la genèse de la création.

Dans la préface de 1859, Hugo écrit : « faire apparaître dans une sorte de miroir sombre et clair [...] cette grande figure une et multiple [...] l'Homme ; voilà de quelle pensée, de quelle ambition, si l'on veut, est sortie *La Légende des siècles*. » Cela montre à quel point le titre du poème « La vision d'où est sorti ce livre » est conforme, dans la formulation comme dans l'idée, à un patron réflexif. À l'intérieur même de la première série, Hugo attire l'attention sur « le mode de formation » des poèmes. Il a donné, dit-il, en épigraphe des « Raisons du Momotombo », les « lignes dont cette pièce est sortie ». Mise en ordre et justification d'une pratique qui fut très familière au jeune Hugo : on lui reprochait de flanquer tous ses poèmes d'immenses citations pour impressionner de son érudition. C'est ici le seul cas. Il doit éclairer, selon Hugo, sur un laboratoire de la création, sur la métamorphose du « rudiment à peine perceptible » en poème.

Si l'on récapitule, le livre est « sorti » de trois choses : un encrier²⁶, une pensée, une vision. Matériel très complet de la création.

²⁶ Voir plus haut, chap. I, § « Vie d'un encrier ».

Le premier est allé rejoindre le petit musée amoureux de Juliette Drouet. Les deux autres, sans que l'un puisse remplacer l'autre, composent une double pulsation de l'œuvre et du regard sur l'œuvre. Le plus intéressant est que l'existence conjointe des textes qui les expriment (la « Vision » achevée fin avril 1859, la préface écrite en juin et août) entrent dans une exposition progressive et voulue telle, comme s'il s'agissait de faire assimiler la conjonction des deux, qui aurait sans doute été choquante pour le lecteur : car l'un n'est pas l'équivalent de l'autre et dit autre chose d'une autre manière, et pourtant les deux sont ensemble et se complètent. Il y a dans l'origine un excès et une complexité qui se traduisent, à travers la composition du « poème » dans le temps et par séries, par une gestion du peu à peu, par une pratique de la publication comme un échéancement²⁷ de ce qui déborde.

La « vision » de 1859. Le mur des siècles

« La vision d'où est sorti ce livre » se construit d'une façon nette et dramatique : d'abord, lancée par le premier vers (« J'eus un rêve : le mur des siècles m'apparut. ») une longue description du mur (environ 150 vers) : « C'était une muraille et c'était une foule », « Tout l'homme » escaladant la nuit, à l'état pétrifié, l'« abrégé noir du monde » qui va vers une lueur. Puis un événement : deux chars brisent d'abord le silence : l'Apocalypse vient de la nuit, l'Orestie vient de l'aurore, « et j'eus peur/ Comme si j'étais pris entre deux chars de l'ombre » : l'un crie « Fatalité ! », le second « Dieu ! » :

Ce passage effrayant remua les ténèbres ; [...]
Toute la vision trembla comme une vitre,
Et se rompit, tombant dans la nuit en morceaux...

Description du mur en ruines : « Tous les siècles tronqués gisaient ; plus de lien »... « Seulement l'avenir continuait d'éclore » comme « un pâle orient », et conclusion sur ce que c'est que « ce livre » :

C'est la tradition tombée à la secousse
Des révolutions que Dieu déchaîne et pousse ;
Ce qui demeure après que la terre a tremblé ;

²⁷ D'où l'importance du temps de vie : « sorte de miroir que l'interruption naturelle des travaux terrestres brisera probablement », « si Dieu maître des existences humaines y consent », etc.

Décombe où l'avenir, vague aurore, est mêlé ; [...]
L'affreux charnier palais en ruine, habité
Par la mort et bâti par la fatalité, [...]
Ce livre, c'est le reste effrayant de Babel ;
C'est la lugubre Tour des Choses, l'édifice
Du bien, du mal, des pleurs, du deuil, du sacrifice,
Fier jadis, dominant les lointains horizons,
Aujourd'hui n'ayant plus que de hideux tronçons,
Épars, couchés, perdus dans l'obscur vallée ;
C'est l'épopée humaine, âpre, immense, – écroulée.

Vision essentiellement nocturne et funèbre en dépit du « pâle orient », qui connaît les images du fil et du lien, du « flambeau de la tradition humaine, que privilégient la préface, mais pour les inverser.

La préface. Poèmes et poème

La préface²⁸ accomplit une double présentation, de la première série et de ce que doit être *La Légende des siècles* dans son ensemble. Elle le fait avec un certain luxe d'images : c'est le plus apparent. Mais la façon dont Hugo, hors métaphore, nomme l'une ou l'autre est significativement différente : jamais il ne désigne comme « poème » ni comme « épopée »²⁹ le recueil poétique de 1859. Mais il écrit : « ce livre », « les deux premiers volumes qu'on va lire »³⁰, « les poèmes qui composent ces deux volumes », « ces deux volumes pris en eux-mêmes », « ces poèmes », etc.

En revanche, le terme fort de poème, au singulier, pris absolument, dans son sens de poème épique, est réservé au tout qui doit déborder « ces volumes ». Il apparaît deux fois, désignant un objet de plus en plus large : d'abord *La Légende des siècles* considérée dans son ensemble : « Le poème que l'auteur a dans l'esprit, n'est ici qu'entr'ouvert. » Puis cette épopée d'épopées : « L'auteur [...] ne voit aucune difficulté à faire entrevoir dès à présent qu'il a esquissé dans la solitude une sorte de poème d'une certaine étendue où se réverbère le problème unique, l'Être, sous sa triple face [...] en ce qu'on pourrait appeler trois chants : *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu.* »

²⁸ Guy Robert, dans *Chaos vaincu*, p. 249 et suiv., fait le tour des préfaces de Hugo (pratique ordinaire du poète avant l'exil).

²⁹ Seule occurrence du terme : à propos du « Mariage de Roland » et d'« Aymerillot », qui sont des « feuillets détachés de la colossale épopée du moyen âge ».

³⁰ L'édition originale de la première série est en deux volumes.

La Légende des siècles, qui existe au futur, est donc prise entre un étage inférieur, « ces poèmes », et un étage supérieur : une « sorte de poème » avec « ce qu'on pourrait appeler » des chants. Le terme de chant désigne traditionnellement les divisions de l'épopée (les chants de l'*Illiade*, de l'*Énéide*, etc.), Hugo ne l'emploie guère (c'est un peu vieux ; Alexandre Soumet en revanche, par exemple, composait très classiquement sa *Divine épopée* en chants, en 1840), mais il le fait ressurgir une fois qu'il est distordu, éclaté par son objet, quand au lieu d'être le terme exact il devient une métaphore ou une analogie. De même pour la vieille expression, scolaire quasiment, de poème cyclique³¹ : elle devient ici « une espèce d'œuvre cyclique. »

La préface donne des repères au lecteur en choisissant parmi les textes : d'une part elle renvoie à des poèmes extérieurs : les deux épopées en cours *La Fin de Satan* et *Dieu*. C'est plutôt un horizon, que le recueil présent est censé rejoindre, d'élargissement en élargissement. D'autre part, elle contient un certain nombre de commentaires rapides sur des poèmes qu'elle contient. Le premier renvoi met l'accent sur la section consacrée au présent : on trouvera dans la première série « quelque chose du passé, quelque chose du présent (XIII. *Maintenant*), et comme un vague mirage de l'avenir. » Vient ensuite « la décadence romaine (tome I^{er}, page 49) », dont tous les détails sont historiquement exacts, indique Hugo. La référence aux pages est dans le texte, sorte d'index visiblement pointé. L'intention est assez claire, la décadence romaine servant à l'époque de métaphore très commune pour stigmatiser le Second Empire³². D'une certaine manière, c'est un redoublement de l'insistance sur le présent. Après ces deux sections mises en vedettes, Hugo cite « Zim-Zizimi »

³¹ Le « poète cyclique » (voir par exemple Horace, *Art poétique*, 179) est le poète épique qui traite une partie d'un « cycle » : cycle troyen, cycle thébain, par exemple ; le cycle étant l'ensemble de ce qui concerne la guerre de Troie, l'histoire de Thèbes. *L'Illiade* et *l'Odyssée* font partie du cycle troyen. Ici il s'agirait du cycle de l'Homme.

³² Les premiers ennuis de la jeune Louise Michel avec l'administration impériale eurent lieu à propos d'une phrase sur Domitien dans « une histoire de martyrs » qu'elle avait écrite : « Je fus mandée chez le préfet qui me dit : Vous avez insulté sa Majesté l'Empereur en le comparant à Domitien et si vous n'étiez pas si jeune on serait en droit de vous envoyer à Cayenne. Je répondis que ceux qui reconnaissaient M. Bonaparte au portrait de Domitien l'insultaient tout autant, mais qu'en effet c'était lui que j'avais en vue » (*Mémoires*, Sulliver, 1997, p. 58).

et « Sultan Mourad » (pour la fidélité du tableau), « Première rencontre du Christ avec le tombeau » (pour la fidélité au texte évangélique), « Le mariage de Roland », « Aymerillot » (pour leur fidélité aux livres de gestes du moyen âge), « Les raisons du Momotombo » (comme exemple du « mode de formation » des poèmes), « Le petit roi de Galice », « Eviradnus », « La confiance du marquis Fabrice » (parce qu'ils posent le problème de la « construction des royautes »).

On mesure ainsi le chemin parcouru depuis 1857, quand Hugo écrivait dans une brève de projet de préface : « Ce que c'est dans la pensée de l'auteur que les Petites Épopées, les quelques personnes qui ont bien voulu lire ce qu'il a écrit peuvent s'en faire une idée en se rappelant diverses pièces éparses dans d'autres livres de lui, *le Feu du Ciel, l'Expiation, le Revenant* ». Il y a une rhétorique du commencement de préface qui n'a pas changé³³. En revanche toute référence extérieure et antérieure a disparu³⁴. « Le feu du ciel »³⁵ est le premier poème des *Orientales* (1829), « L'expiation »³⁶ appartient à *Châtiments* (V, 13, poème de 1852), « Le revenant » aux *Contemplations* (III, 23, poème de 1854). Quand Hetzel écrit à Hugo le 17 mars 1857 pour l'orienter vers les *Petites Épopées*, c'est ce dernier poème qu'il cite comme devant être représentatif, et d'une veine à développer pour plaire :

j'imagine que vous avez en portefeuille de quoi consterner tous ceux qui vous attendent, avec leurs articles tout faits, à vos ouvrages annoncés *Dieu et Satan*.

Je veux parler des Petites Épopées ; si vous êtes prêt pour ces deux volumes ou pour l'un des deux, auquel le *Revenant*³⁷ est une merveilleuse réclame...

³³ « Les personnes qui voudront bien jeter un coup d'œil sur ce livre ne s'en feraient pas une idée précise »... : ainsi commence la préface définitive.

³⁴ *Dieu et La Fin de Satan* sont donnés pour un horizon et un prolongement.

³⁵ Il porte en épigraphe un verset de la Genèse qui dit bien son objet, « Alors le Seigneur fit descendre du ciel sur Sodome et sur Gomorrhe une pluie de souffre et de feu ».

³⁶ Expiation de son crime, le 18 Brumaire, par Napoléon : il est réveillé dans sa tombe par la vision horrible du Second Empire qui le récupère : « Ils t'ont pris [...] / Pour tapis sur la table ils ont mis ton drapeau / [...] – Commencer par Homère et finir par Callot ! / Épopée ! épopée ! oh ! quel dernier chapitre ! – »

³⁷ « Le revenant », *Contemplations*, III, XXIII (daté d'août 1843, et datant de 1854). Voir projet de préface de 1857, chap. II, § « La préface. Poèmes et poème ».

Ce poème est d'une inspiration toute domestique. Une mère perd son premier né, elle est inconsolable, même quand naît un second enfant, mais tout à coup elle l'entend lui « murmurer : – C'est moi. Ne le dis pas. »

La préface s'installe dans un double rythme, un rythme par deux, et un rythme par trois. À la base du rythme par deux : ces volumes / le poème. Cela commande une série d'images : péristyle / édifice, arbre / forêt, pierre / mosaïque, ouverture / symphonie. S'y ajoute le balancement Hérodote / Homère, ou histoire / légende.

Du rythme par trois³⁸ relèvent l'emboîtement ces volumes / le poème / le méta-poème ; la tripartition du méta-poème en *Légende des siècles*, *Fin de Satan* et *Dieu* ; le trio du passé, du présent, de l'avenir, dont la première série rendra compte, le trio (tout classique) du milieu, de l'exposition, de la fin (qui prouve que la première série a sa propre complétude).

Cette articulation très marquée du discours de préface est caractéristique de Hugo. La multiplication des clartés, des éclaircissements qui font mine de répéter la même chose, compose un objet immense et fuyant. La préface pose un centre : l'Homme et compose autour de lui l'objet débordant : le « successif » et le « simultané », bref, tout ! D'où la coexistence dans l'expression des structures de classement (un en trois, deux en un, etc.) et des formules de l'approximation : « une espèce d'œuvre cyclique », « une sorte de miroir sombre et clair », « une sorte de galerie de la médaille humaine », « ce qu'on pourrait appeler trois chants ».

De même les images (arbre / forêt...) créent un déplacement perpétuel de la pensée : il est assez inutile d'examiner chacune séparément, car ce qui compte, c'est leur multiplication. Par exemple les deux images (qui sont en même temps des analogies) du péristyle et de l'édifice, puis de l'arbre et de la forêt : aucune n'est faite pour s'arrêter à elle-même, mais leur superposition recommence le topos romantique de l'architecture vivante³⁹. De même quand on passe de la

³⁸ Trois est depuis le début du XIX^e siècle un grand support de spéculations romantiques (réunissant aussi bien Maistre que Lamennais) : le chiffre de l'Être même (*ter*), de l'éternité, etc. Toute cette ruminantion du trois est devenue quasiment naturelle et mécanique.

³⁹ Voir Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations, Essai sur la légende des formes, Les perspectives dépravées*, Flammarion, 1983, p. 90, « Le roman de l'architecture gothique ».

« médaille » au « masque » puis à l'« empreinte » et au vivant (« la reconstruction du monstre d'après l'empreinte de l'ongle ou l'alvéole de la dent ») : l'image a mené, par pure dérivation, du métallique au naturel.

La préface est un art d'articuler un objet qui fuit, de toucher l'imagination et de communiquer une intuition en accentuant les apparences du raisonnement. Deux pôles sont essentiels dans ce qu'elle veut faire apparaître : le fil et la lumière. La linéarité (le successif, le progrès), mais dans les méandres : c'est le « fil du labyrinthe » : « ces poèmes, divers par le sujet, mais inspirés par la même pensée, n'ont entre eux d'autre nœud qu'un fil, ce fil qui s'atténue quelquefois au point de devenir invisible, mais qui ne casse jamais, le grand fil mystérieux du labyrinthe humain, le Progrès. »

Et l'éclaircissement, mais compliqué de la multitude des rayons (miroir sombre et clair, réverbérations, « grande figure une et multiple, lugubre et rayonnante »...) : c'est le simultanée. La route et le déroutant entrent en conjonction, par l'image. Et conjonction, pour finir, du fil et de la lumière à travers l'emprunt à Lucrèce : « Ces poèmes se passent l'un à l'autre le flambeau de la tradition humaine. *Quasi cursores* » [*vitai lampada tradunt*], « comme des coureurs de relais, ils se passent la torche de la vie »⁴⁰.

⁴⁰ Lucrèce, *De natura rerum*, II, v. 79. Ce vers passé en proverbe (et qui en était déjà un) désigne chez Lucrèce la circulation de la matière, toujours égale à elle-même, à travers les vivants, les formes, les générations.

Chapitre III

Lumière première : « Le sacre de la femme »

« Le sacre de la femme » est un commencement à plus d'un égard. Le poème, daté de la première moitié d'octobre 1858, est écrit « en relevant de ma maladie »⁴¹, comme le note Hugo sur le manuscrit. « Dépêchons-nous », disent les carnets. Cela leste de « vécu » le topos romantique du « si Dieu me prête vie », d'une espèce de course de la vie après l'œuvre immense et courant en avant⁴². Il y a dans la genèse de *La Légende des siècles* ce temps perdu qui exaspère la sensibilité au temps. Le premier fruit de la convalescence est un poème de l'éblouissement mais aussi de l'accélération.

La préface de 1859 annonce dans « les poèmes qui composent ce volume » les « empreintes successives du profil humain, de date en date, depuis Ève, mère des hommes⁴³, jusqu'à la Révolution, mère des peuples » : l'auteur sait bien que tout poème consacré à la Révolution a disparu du volume. Peu importe : il réinvestit et déplace un schéma chrétien, qui ordonnait l'histoire de la chute et du salut autour de deux figures féminines symétriques, Ève et une deuxième Ève, Marie, qui répare le mal causé par la première (*Eva – Ave*, selon un jeu de mots traditionnel⁴⁴). Deux mères donc aussi, pour *La Légende des siècles*, qui portent le commencement et le recommencement de l'histoire, et qui, c'est l'essentiel, doivent être posées ensemble et faire système. Ève, sans doute, n'est plus la pécheresse première, et le titre du poème « Le sacre de la femme » le déclare haut et fort, mais elle n'en est pas

⁴¹ L'antrax qui l'a cloué au lit à partir de juillet.

⁴² C'est particulièrement le cas pour l'épopée : voir le cas de Lamartine.

⁴³ Voir Genèse, III, 20 : « Et Adam donna à sa femme le nom d'Ève, parce qu'elle était la mère de tous les vivants. »

⁴⁴ Voir Remy de Gourmont, *Le Latin mystique, Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au moyen âge* (1^{re} édition en 1892), éditions d'Aujourd'hui, 1980, p. 232 notamment : « Ce mystique calembour se retrouve à chaque instant, notamment dans l'*Ave maris stella*, et il a été souvent symbolisé en images : tel le frontispice du *Paradisus animae* [*Le Paradis de l'âme*] où l'on voit, côte à côte, une femme nue appelée Eva, et une femme drapée, appelée Ave ».

moins assise en théologie, dans un ordre renouvelé du salut. Tout se passe d'ailleurs comme si le discours chrétien sur Marie mère et la célébration du ventre béni qui l'accompagne remontait à la première femme qui est la femme, se déportait ou se reportait sur Ève, promue « plus auguste que l'homme » par la maternité⁴⁵. Ainsi est-elle sacrée, selon le titre, mais enfermée du même coup dans un système de hiérarchies qui engage tout ensemble la rhétorique et l'idée du poème, Ève passant par rapport à Adam d'un état inférieur à une dignité supérieure. « Ève qui regardait, Adam qui contemplait » (v. 180) : le livre de Jean Gaudon, *Le Temps de la contemplation*, montre à quel point ce vers répartit et ordonne les vocations, les proportions⁴⁶ : « Hugo ne nous laisse pas ignorer que le contemplateur est supérieur à sa compagne. » Cette échelle des valeurs entre en écho, d'une certaine manière, avec un fragment lié au vaste poème de *Dieu* (TT désignant Toto, Victor Hugo et JJ Juju, Juliette Drouet), fragment bouffon mais profond :

DIEU Dieu par TT
PIEU Pieu par JJ⁴⁷.

Mais ce système des valeurs et des expressions comparatives qui les expriment est attaché étroitement à l'entreprise du poème : le paradis étant donné, le problème est d'inventer le commencement de l'histoire en ignorant la chute⁴⁸, de trouver dans la lumière, qui est toute lumière (on croule sous les « avalanches d'or » dès les premiers vers), un coin à enfoncer, non pas l'ombre, mais le supplément de lumière qui jouera le rôle de l'ombre⁴⁹, mettra fin au sans fin, mettra à mort le paradis. C'est la fonction profonde de ce décrochage entre regarder et contempler, de cette machine Ève-Adam : faire apparaître *un jour* particulier dans l'inondation de jour qui ouvrait le poème et

⁴⁵ Premier titre prévu : « *Mater* ».

⁴⁶ Voir p. 26, mais c'est toute la définition de la contemplation qui est engagée. Voir aussi M IX, 42 : opposition profonde, « technique », entre regarder et contempler (J. Gaudon, Présentation des *Contemplations*).

⁴⁷ Voir Journet et Robert, *Dieu, fragments*, p. 234.

⁴⁸ Rupture totale avec la Genèse, où Ève conçoit Caïn, son premier enfant, et le met au monde après qu'elle a été chassée avec Adam du paradis terrestre, et qu'ils sont vêtus de peaux de bêtes sur une terre maudite, condamnés l'une à « enfanter dans la douleur » et à être « sous la puissance de son mari », l'autre à travailler « à la sueur de son visage » (*Gen.*, III-IV).

⁴⁹ C'est peut-être pourquoi le vocabulaire de la contemplation la plus ténébreuse, selon une remarque de J. Gaudon, se trouve appliqué à ce paradis.

dans l'indéfinition des jours (« Jours inouïs ! », v. 105, « Jours purs ! », v. 111) :

Or, ce jour-là, c'était le plus beau qu'eût encore
Versé sur l'univers la radieuse aurore. (v. 129-130)
Pourtant jusqu'à ce jour, c'était Adam l' élu (v. 167)...

À partir des vers 129-130 commence la longue série des comparatifs : l'éther plus pur, les souffles plus profonds, les mouvements du feuillage plus doux, etc., et Ève, qui était moindre que « l'aîné divin », tout à coup « plus auguste ». Elle prépare le décrochement grammatical du dernier vers (l'entrée du temps « historique » dans la durée : « Et, pâle, Ève sentit que son flanc remuait »), c'est à partir d'elle que commence vraiment le temps. La lumière brûle et se consomme plus vite, signal de fin, comme tout bouquet, – comme le soleil que Satan tombé suit désespérément des yeux et qui meurt en explosant de lumière⁵⁰.

« Le sacre de la femme », c'est le choix poétique de pousser la lumière à la débauche (il est vrai qu'il faut ici trouver et marquer fortement son territoire, à côté de poètes comme Milton et Dante), un poème à dévorer la lumière en quelque sorte. Les enchaînements traditionnels du mal et de la faute, les vieux scénarios du serpent séducteur et de la femme croqueuse de pommes, sont tout simplement ignorés par une logique et une dynamique de l'excès. C'est tout le paradis, déjà débridé, qui est pris d'accélération, emporté « dans plus de joie et dans plus de rayons », dans une consommation multipliée de lui-même, qui, lui donnant un sommet, lui donne non pas une « chute » théologique, mais une pente physique à redescendre :

Pourquoi partout l'ivresse et la hâte d'éclorre,
Et les autres heureux de s'ouvrir à l'aurore,
Et plus d'encens sur terre et plus de flamme aux cieux ?
(v. 197-199)

Placer ce poème en tête du recueil est significatif, déclare un choix dans la genèse : Hugo commence par la création qui est à l'actif de la créature. Le poème a pris le parti de supposer le geste créateur et initial de Dieu⁵¹, d'en faire le préalable implicite du commencement

⁵⁰ *La Fin de Satan*, « Hors de la terre », VIII, « Le soleil était là qui mourait dans l'abîme... » (vers écrits en 1854).

⁵¹ Cela l'éloigne radicalement de Michelet, pour qui la nature, aussi bien que l'humanité, est créatrice d'elle-même non pas « à son tour » (ce qui pose

initié par la créature vivante. Dieu devient complément dans ce retournement :

On sentait tressaillir sous leurs groupes confus
La terre, inépuisable et suprême matrice ;
La création sainte, à son tour créatrice,
Modelait vaguement des aspects merveilleux,
Faisait sortir l'essaim des êtres fabuleux
Tantôt des bois, tantôt des mers, tantôt des nues,
Et proposait à Dieu des formes inconnues...

Le néologisme des « verdissements » (v. 90) semble avoir saisi l'inspiration que lui tendait la Vulgate : « *Et ait : Germinet terra herbam virentem et facientem semen* » (*Gen.*, I, 11, Et Dieu dit : que la terre produise de l'herbe verte et qui porte de la semence), où l'herbe n'est pas exactement verte (*virida*), mais verdissant et fructifiant (participe présent) :

On sentait sourdre, et vivre, et végéter déjà
Tous les arbres futurs, pins, érables, yeuses,
Dans des verdissements de feuilles monstrueuses...

Ainsi la création du soleil par Dieu, l'une de ses premières œuvres, avant l'homme, selon la *Genèse* (I, 14), n'est évoquée en tant que telle que dans le troisième poème, « Puissance égale bonté » : encore n'est-ce nullement un poème « sur » la création du luminaire céleste, mais une fable, librement inspirée de traditions culturelles multiples, qui tranche entre deux modes de la création, la création selon Dieu et la création selon le démon Iblis (l'agglomérat, l'inorganique, le monstrueux).

Trois créations s'énoncent ainsi en trois poèmes initiaux : « Le sacre de la femme » et « La conscience » jettent en ouverture du recueil et de l'histoire Ève mère et son fils Caïn, « Puissance égale bonté » ouvre l'atelier bruyant et stérile d'Iblis, montre Dieu créant le rayonnant (le soleil) par la force de son rayonnement.

Toute la lumière du « Sacre de la femme » ne serait pas toute cette lumière, s'il n'y avait, innommé et souterrain au poème comme il est intérieur en Ève, Caïn ; et en Caïn comme les germes emboîtés de la foule de Caïns qui peuplent *La Légende des siècles*, son nom

théologiquement une Création), mais absolument, sans Créateur (voir notamment *La Montagne*, 1868).

désignant par antonomase l'assassin et le fratricide. Hugo a montré dans *Les Contemplations* Adam et Ève

Aux premiers jours du monde, alors que la nuée,
Surprise, contemplait chaque chose créée,

mais c'était *le soir* de l'aurore, et c'étaient « deux grands vieillards, nus, sinistres, augustes » :

Ils venaient tous les deux s'asseoir sur une pierre,
[...] Les mains sur leurs genoux, et se tournant le dos,
Accablés comme ceux qui portent des fardeaux,
Sans autre mouvement de vie extérieure
Que de baisser la tête d'heure en heure,
Dans une stupeur morne et fatale absorbés,
Froids, livides, hagards, ils regardaient, courbés
Sous l'être illimité sans figure et sans nombre,
L'un, décroître le jour, et l'autre, grandir l'ombre ;
[...] Toute la nuit, dans l'ombre, ils pleuraient en silence ;
Ils pleuraient tous les deux, aïeux du genre humain,
Le père sur Abel, la mère sur Caïn.

Ce sont les derniers vers des « Malheureux » (1855), et également la partie la plus ancienne du poème (ébauchée dès 1835). L'idée est que dans le couple du bourreau et de sa victime, le véritable malheureux est le bourreau. Ève est celle qui comprend mieux sur qui pleurer.

Dans « Le sacre de la femme », un peu comme dans un poème de 1839 qui appartient au recueil *Les Rayons et les Ombres* (1840), « En passant dans la place Louis XV un jour de fête publique », la joie, exubérante, visible, sert à être traversée par le regard, elle sert à voir, mais d'une manière contradictoire, le « germe » obscur, l'histoire fatale en train de se coaguler et de rejoindre le présent. Le poète se mettait en scène, en 1839, compagnon distrait et tombé dans son « puits », qui, regardant à travers « la fête aux bruits sans nombre », voit la fête donnée au même lieu lors des noces de Louis XVI ; et à travers les réjouissances en l'honneur de Louis XVI, et sous elles, il voit, au même lieu toujours (la place Louis XV est la place de la Concorde), la guillotine de Louis XVI. Il a reculé de telle sorte dans le passé qu'il la voit prophétiquement, et qu'il voit l'histoire dans ce qu'elle a de plus traumatique sous l'épaisseur de deux fêtes :

Dans cette terre où rien ne nous semble creusé,
Quelque chose d'horrible est déjà déposé !
Louis seize, le jour de sa noce royale,

Avait déjà le pied sur la place fatale
Où, formé lentement au souffle du Très-Haut,
Comme un grain dans le sol, germait son échafaud !

Les scènes sont disposées de telle sorte, que la guillotine est presque l'enfant de la noce, ou prend sa place.

On peut méditer sur les conditionnements historiques de cette germination, et c'est le grand travail des importants poèmes de 1857, de « La révolution » au premier chef, dont les acteurs et fantômes royaux ont rendez-vous sur la « place fatale ». Du reste ce sont des Caïns. « Oh ! la toute puissance a Caïn pour ancêtre » (« Le verso de la page », novembre 1857-février 1858).

Mais Caïn, le premier Caïn, le Caïn originel et hors histoire qui donne des mots et un patron pour dire et commencer l'histoire ?

La rhétorique du « Sacre de la femme » est glissante. « Tout avait la figure intègre du bonheur ». Mais la suite immédiate, en répétant la même chose sous la forme d'une assertion négative, insinue dans la description édénique ce qui la mine : « Pas de bouche d'où vînt un souffle empoisonneur. » Un peu plus loin, le vers « Une fraternité vénérable germait », particulièrement grinçant si on l'écoute d'une certaine manière et susceptible d'un rebond sinistre, est à son tour déstabilisé par le vers qui le suit : « L'astre était sans orgueil et le ver sans envie ». Les tours négatifs laissent précisément entrer ce qu'ils repoussent, à moins qu'ils n'appellent ce qu'ils font semblant d'exclure. Tout commence, tout germe : l'enfer aussi participe au babil infantile et gargantuesque de la terre :

L'enfer balbutiait quelques vagues huées
Qui s'évanouissaient dans le grand cri joyeux
Des eaux, des monts, des bois, de la terre et des cieux !
(v. 38-40)
L'espace vagissait ainsi qu'un nouveau-né. (v. 127)

« Le sacre de la femme » jette, en entrée de recueil, toute la lumière :

L'aurore apparaissait ; quelle aurore ? Un abîme
D'éblouissement, vaste, insondable, sublime.

Son coup de génie est justement de trouver la sortie par l'excès, c'est-à-dire de déclencher l'histoire en réinventant la genèse. Mais c'est aussi son silence : le mode de formation de Caïn l'innommé fait partie de l'éblouissement.

Chapitre IV

D'Ève à Jésus, ou d'Ève au Satyre ?

Le fil biblique

Il semblerait à première vue que la première série joue sur un effet de linéarité biblique : au début, l'équivalent d'une nouvelle Genèse (le texte biblique totalement inversé par « Le sacre de la femme »), puis l'annonce messianique (« Booz endormi », beaucoup plus « messianique » que les allusions à Booz contenues dans la Bible) enfin l'équivalent de l'Apocalypse : « La trompette du jugement ».

Mais si ce dessin semble pouvoir représenter la démarche d'ensemble du livre, cette démarche ne lui correspond pas en profondeur. Elle est en effet modifiée, détournée par des éléments autres : en III « L'Islam » (mais l'islam, il est vrai, se donne comme prolongement du judaïsme et du christianisme) ; et surtout, en VIII, « Le satyre ».

Emblème du paganisme et de la Renaissance, le **Satyre** rompt avec tout prolongement biblique ; inversement, « Le sacre de la femme », au début de l'œuvre, ouvre une atmosphère édénique, oui, mais par la vitalité naturaliste que l'on pourrait dire païenne. Si bien que « Le sacre de la femme » et « Le **satyre** », en un sens, ne sont pas aussi éloignés qu'on pourrait le croire. Très différents de tonalité (extatique ici, combative là) les deux symboles répondent à l'exaltation de la nature et s'inscrivent dans une atmosphère de paganisme triomphant. Si bien que « Le satyre » est à la fois en décrochement avec la ligne issue du poème d'Ève (fil biblique rompu) et en continuité avec lui.

L'Éden du « Sacre de la femme » ne connaît ni la faute ni les malheurs qui la suivront. Ève est bien « la mère de tous les vivants » comme dans la Genèse (III, 20) mais dans la Genèse ce verset suit la faute et la sanction divine annoncée : « Je multiplierai les peines de tes grossesses. Dans la peine tu enfanteras des fils ». Hugo a supprimé la

faute et sanctifié la chair (« sainte nudité », « beau couple innocent ») et le dernier vers (la conscience qu'Ève prend de sa maternité future) se détache, un peu énigmatique dans le blanc qui l'isole, mais sur un fond d'amour et de bonheur. Rien ne nomme son premier-né Caïn. Le deuxième poème, « La conscience », ne rappelle pas cette filiation. Si bien que d'Ève à Caïn il y a plus contiguïté, semble-t-il, par l'espace du livre, que continuité ; ou plutôt, création d'une lacune, d'une contiguïté stupéfiante.

En revanche, le livre de la section judéo-chrétienne, « D'Ève à Jésus », par ce titre qui veut n'indiquer qu'un espace de temps, suggère l'idée d'une lignée, d'une filiation, alors que Marie, mère de Jésus, n'est pas nommée dans cette section. Elle apparaît plus ou moins allusivement, toujours latéralement, à travers des prolongements à couleur chrétienne dans d'autres sections : dans « L'an neuf de l'Hégire », à propos d'Issa (nom de Jésus dans le Koran), « Il est né d'une vierge aspirant une rose » (v. 62) ; dans « Le jour des rois » et dans « Le petit roi de Galice », où elle va avec la couleur médiévale⁵². Enfin dans « Plein ciel », quand tout se transfigure, mais cette fois elle est déplacée et réassimilée⁵³ : « On voit l'agneau sortir du dragon fabuleux / La vierge de l'opprobre, et Marie aux yeux bleus / De la Vénus prostituée » (v. 658).

La section « D'Ève à Jésus » (qui dit « la conscience » puis l'avènement d'une loi d'amour), se termine sur un échec : « mourir », c'est le dernier mot. C'est la mise en échec par les prêtres de la loi d'amour instaurée par Jésus : « Ils dirent : Il est temps de le faire mourir ».

Les quatrains. « Le temple », « Mahomet »

Le dessin biblique est donc loin de recouvrir le livre, et l'épisode chrétien est marqué comme un non-aboutissement. Le recueil montre, semble-t-il, une structure commune à tous les mouvements vers une libération du divin, freinés par le poids des formes et menacés par la pétrification religieuse. Deux petits textes

⁵² « Le jour des rois », v. 240 : « Christ abritait sous un mur élevé / Ces anges où Marie est lisible » ; « Le petit roi de Galice », v. 611 : « Ô madame Marie ! ô Jésus ! à genoux / Devant le crucifix où vous saignez pour nous ».

⁵³ Voir « L'âme » (chapitre écarté des *Misérables*) sur la rédemption par les extrêmes de la Vénus prostituée.

très carrés, deux quatrains (I, 5, « Le temple » et III, 2, « Mahomet ») rendent compte diversement de cette tension.

Ils se répondent en même temps qu'ils s'écartent l'un de l'autre : dans « Le temple », la pesanteur est visible dans le titre même : il ne s'agit pas bien sûr du Temple que Salomon érigea bien plus tard, mais malgré tout du « sanctuaire » que Dieu demanda à Moïse dans le livre de l'Exode (25, 8 ; 26, 1). Ce n'est pas une construction, mais un abri de tissus et métaux précieux pour l'arche, l'autel des parfums... Le Dieu de Moïse est directif et méticuleux :

Le Seigneur parla donc à Moïse, et lui dit : [...]

[Les enfants d'Israël] me dresseront un sanctuaire, afin que j'habite au milieu d'eux,

Selon la forme très exacte du tabernacle que je vous montrerai, et de tous les vases qui y serviront au culte sacré. Voici la manière dont vous ferez ce sanctuaire :

Vous ferez une arche de bois de sétim qui ait deux coudées et demie de long, une coudée et demie de large, et une coudée et demie de haut.

Vous la couvrirez d'un or très pur dedans et dehors ; vous y ferez au-dessus une couronne d'or, qui régnera tout autour.

Vous mettrez quatre anneaux d'or aux quatre coins de l'arche, deux d'un côté et deux de l'autre.

Vous ferez aussi des bâtons de bois de sétim, que vous couvrirez d'or (etc.)

Au lieu de « sanctuaire », Hugo a choisi le mot « temple », mot solennel et massif, qui de plus a le privilège de désigner ce qui a été dans l'Évangile l'objet du mépris du Christ : il chasse les marchands du Temple (Jean, 2, 16 ; Matthieu 4, 9), il parle de le détruire pour le reconstruire en trois jours (Jean 2, 18) ; il lui oppose le temple de son corps (Jean 2, 18). Enfin, selon l'Apocalypse, la Jérusalem nouvelle n'a pas de Temple car « le Seigneur, le Dieu maître de l'univers, est son Temple » (Ap., 21, 22)

La brièveté du poème frappe de nullité les exigences minutieuses du Dieu de l'Ancien Testament et la stricte obéissance de Moïse. Tout le texte de l'Ancien Testament a été vidé, mais rechargé d'une autre substance : celle de la création même. L'ironie de Hugo dans ce texte qui en dégonfle un autre, c'est de montrer Dieu dans une sorte de surenchère artisanale : c'est lui qui veut deux ouvriers au lieu d'un, les choisit et les conduit au Temple ; le langage de l'ouvrage d'art est maintenu (un statuaire, sculpter) et intégralement réinvesti.

Le quatrain « Mahomet » présente un autre type de dichotomie, non plus entre le vrai sanctuaire (idéal et réel) et le faux (celui de l'Exode) mais entre les illusions de l'homme (qui fabrique ses dieux) et la vérité de ces dieux illusoires : le « divin Mahomet », lui, échappe à l'erreur de ceux qui, d'aventure, le déclareraient Dieu (ce n'est pas le cas de l'islam, pour lequel Mahomet n'est qu'un homme) en enfourchant tour à tour âne et mulet, « entêtement » et « ignorance ».

Le sage est celui qui se sait sujet aux manques, symbolisés par les deux animaux. Le rappel du nom des deux montures de Mahomet mime ironiquement la geste héroïque, qui nomme les chevaux, les épées... Ce quatrain de 1849 s'intègre, par une espèce de contrepoint, à cette histoire de l'homme à travers ses montures que décrit la *Légende des siècles* : âne et mulet du sage, âne du philosophe, cheval du chevalier, cheval-panthère du tyran⁵⁴, « étrange monture » annoncée par « Le satyre »⁵⁵, char ailé de « Plein ciel ». Les deux quatrains se répondent par le jeu sur l'unité et la dualité, ainsi que par la bifurcation multipliée de l'idée : d'un quatrain à l'autre, la structure se répercute mais le mode de dédoublement varie.

Il ne s'agit pas pour Hugo de suggérer l'idée d'un dépassement d'une religion par une autre. Dans le poème « L'an neuf de l'Hégire » l'islam apparaît comme accomplissement du christianisme : « J'ai complété d'Issa la lumière imparfaite », mais c'est la conviction du musulman, du fondateur de religion qui s'exprime. Pour Hugo l'islam est un fragment de l'épopée religieuse et de ce temps éclaté à travers lequel l'homme tente de s'arracher à ses idoles.

« *Le cèdre* »

Cela implique le dépassement de toute forme religieuse, comme le montre le poème « Le cèdre ». C'est le face à face manqué entre deux figures, entre deux religions : Omer, calife et successeur de Mahomet (VII^e siècle) et l'apôtre Jean, que Dieu « tient en réserve », toujours vivant et dormant. Omer concentre autour de lui, autour de l'islam, tous les souvenirs du judéo-christianisme :

Omer, scheik de l'Islam et de la loi nouvelle

⁵⁴ Voir « Sultan Mourad ».

⁵⁵ « Le satyre », v. 586 et suiv.

Que Mahomet ajoute à ce qu'Issa révèle (v. 1-2)

Il est désigné plusieurs fois du nom de « prêtre » (v. 28 : « Omer, le puissant prêtre », v. 42 quand il frappe l'arbre, v. 96 quand l'arbre le nomme à Jean : « C'est Omer, prêtre de Mahomet »), impropiété voulue, pour l'opposer à Jean, qui est le « solitaire » (v. 14).

Tout le texte tourne et retourne le verbe « dormir » :

Il vit Jean qui, couché sur le sable dormait (v. 12) ;
Jean dormait ; ces regards étaient fermés qui virent
Les océans du songe où les astres chavirent (v. 17-18) ;
Jean dormait et sa tête était nue au soleil (v. 27) ;

ce dernier vers est isolé entre deux blancs (c'est le seul du poème). Jean est traditionnellement, et pour Hugo aussi, celui qui peut regarder fixement le soleil, comme l'oiseau qui lui est attaché, l'aigle. Cela s'inverse ici, et pourtant retrouve paradoxalement la donnée traditionnelle : Jean n'a pas besoin d'intermédiaire, il est sous le régime du soleil direct. Premier contresens d'Omer, donc, d'avoir voulu abriter Jean de *son* soleil.

Le sommeil de Jean contraste avec l'espèce de nervosité contemplative du scheik, « plein d'une grave idée »,

Marchant, puis s'arrêtant, et sur son long bâton,
Par moments, comme un pâtre, appuyant son menton....,

de même que son œil fermé sous le soleil contraste avec le regard visionnaire aussi, mais sur un mode scrutateur et perçant, que le scheik porte sur le monde : « Par-dessus le désert, l'Égypte et la Judée./ À Pathmos [...]/ Il vit Jean »... Nouvelle inversion pratiquée par le texte : Jean le visionnaire est l'objet de la vision d'un autre visionnaire : le poème compose une hiérarchie des visions.

Jean est donc absent. Il rejoint la vie des choses. Le sommeil est ici une force en prise sur la nature, comme celui que décrira en 1865 « La méridienne du lion » (*Chansons des rues et des bois*) :

Le lion dort, seul sous sa voûte.
Il dort de ce puissant sommeil
De la sieste, auquel s'ajoute,
Comme un poids sombre, le soleil.
[...]
Il dort sur le pavé de l'antre,
Formidablement allongé.
[...]

Midi sèche l'eau des citernes ;
Rien du sommeil ne le distrait ;
Sa gueule ressemble aux cavernes,
Et sa crinière à la forêt.
[...]
S'il remuait sa grosse patte,
Que de mouches s'envoleraient !

Dans « Le cèdre » le miracle d'Omer (à sa demande le cèdre vient ombrager Jean) lui apparaît comme attentatoire à Dieu, c'est-à-dire à la nature, et négateur du travail des germinations lentes :

Arbre, que fais-tu là ? Pourquoi t'es-tu hâté
De sourdre, de germer, de grandir dans une heure ?
[...]
L'ordre éternel n'a point de ces rapidités.

Et à la fin du poème : « Nouveaux venus, laissez la nature tranquille. »

Par rapport à l'atmosphère visionnaire du poème, le mot final est en décalage. mais surtout les « nouveaux venus » (musulmans) et leur « prêtre » sont du côté d'une religion à miracles, à coups de force ponctuels de Dieu. Deux interprétations possibles : ou bien le christianisme, religion de l'incarnation, est plus près de la nature que l'islam. Ou bien, puisque Jean est « en réserve »⁵⁶ et retenu hors de la mort, participe-t-il par le génie, la vision, la concentration, d'un dépassement du christianisme même en religion de la nature ? Ce qui tend à le prouver, c'est le développement très long du motif de l'arbre, de sa croissance. Jean est un peu comme le Satyre, qui voit l'arbre « du côté des racines » (« Le satyre », v. 251). Le Satyre chante longuement les racines, la croissance de l'arbre (v. 335, 349...). On voit donc se rapprocher dans l'expression de la nature divine les figures apparemment les plus éloignées, le Satyre et Jean, car tous deux sont visionnaires d'une même force et d'une même vitalité.

C'est le poème « Le satyre » qui consacre pleinement l'arbre en symbole de progrès : « L'arbre transforme tout dans son puissant progrès » (v. 345)⁵⁷. Ce progrès est plein parce que l'arbre, en se transformant, transforme autour de lui la nature, s'en nourrit, la

⁵⁶ « Il n'est pas mort, il est réservé », selon la formule de *William Shakespeare*, II, 2, 9.

⁵⁷ C'est le premier emploi du mot « progrès » dans le recueil, note Cl. Millet (*La Légende des siècles, première série*, Le Livre de Poche, 2000).

« mange », la restitue, transfigurée en forêt. Déjà avant l'avènement du Satyre, dans l'espace de la légende, se perçoivent les virtualités vitalistes de l'arbre. Dans « Booz endormi », le symbole s'unit au sens traditionnel de l'arbre de Jessé, la généalogie du Christ ; en même temps il reçoit de son contexte une tonalité tout autre. Le souvenir biblique y plonge dans l'ubérance d'une nature à la fois toute-puissante et « douce ». L'« immense bonté tombée du firmament » est celle qu'irradie le Dieu immanent. Le rêve de Job, l'arbre symbolique de sa descendance portent le reflet de cette atmosphère qui fait apercevoir dans l'arbre le motif de la vie progressive. Dans le poème « Le Cèdre » l'arbre est l'occasion et presque l'enjeu d'une confrontation symbolique entre deux conceptions de Dieu, deux conceptions de la nature. Jean s'unit par la contemplation, par son sommeil même, à la vie universelle. Il coïncide avec elle, vit à son rythme et de son sens. Cette immersion dans la nature le rend sévère pour les « Tard venus » : ce mot s'applique-t-il seulement aux fidèles de l'islam ? Bien plutôt à toute religion, à tout « prêtre » et c'est pourquoi, par une approximation voulue, Hugo désigne Omer comme « prêtre ». Toute religion est « tard venue » par rapport à la nature et à son sens « sacré ». En devenant la figure limite de la vision, Jean devient donc indissociable de la nature et de la vie.

Au contraire le miracle d'Omer impose à la nature une performance dévastatrice : sur un arrière-fond de terre fendue, de crevasses, l'arbre s'ébranle, « formidable oiseau » dans un élan si laborieux qu'il semble nier l'envol. Il rompt le temps de la croissance vitale pour survoler le temps humain dans ce qu'il a de mort : le passé des nécropoles, des religions figées. Cet « oiseau » ne se pose pas, il « s'abat » (v. 68) comme un corps inerte ou un fléau. Contre-épopée pour contre-nature, voilà donc l'aventure de l'agent du miracle. À cette évocation hétéroclite, alourdie d'emphase, de noms prestigieux et d'archéologie, Jean oppose la valeur du temps : l'évocation en une syntaxe très liée suit la vie organique de l'arbre et oppose au cèdre du miracle l'œuvre de Dieu, implantée dans le temps, dans une sorte d'humilité de la terre. L'arbre doit être fort

Pour qu'il porte le temps comme l'âne son bât (v. 87).

Par son titre, « Le cèdre » fait appel à toute la symbolique orientale et biblique⁵⁸ : c'est la richesse, c'est le temple, c'est le palais des rois. Le cèdre est si beau qu'il donne sa métaphore au bonheur du juste : « Le juste poussera comme un palmier / Il grandira comme le cèdre du Liban »⁵⁹. Le poème fait faire au prêtre un spectaculaire contresens. Le prosaïsme voulu prêté par moments à Jean le visionnaire (le retour au temps, à la lettre, à l'âne, au bât) disent assez son refus du miracle ponctuel, de l'extraordinaire. Le vrai miracle est la coïncidence avec le temps, avec la croissance. On voit donc comment les symboles s'interpénètrent à travers le recueil. Les images bibliques se décentrent. Le centre est ici partout. Les poèmes les plus éloignés en apparence sont à certains égards des reprises : sur un tout autre mode « Le satyre » reprend « Le sacre de la femme » (c'est un nouveau début, Renaissance reprend naissance) et, d'une certaine manière, à travers sa vision de l'arbre, Jean rejoint le Satyre.

C'est à propos de Jean que dans *William Shakespeare* Hugo affirme être de ceux « qui, loin de dédaigner la question des miracles, la généralisent et la rattachent avec calme au phénomène permanent » (II, 2, 9).

⁵⁸ Le cèdre est le type du grand arbre symbole de majesté et de solidité dans la Bible, notamment dans la formule cliché du « cèdre et de l'hysope », l'hysope étant son inverse en humilité et en petitesse. Voir « Eviradnus », v. 252 : « Le cèdre qui résiste et le roseau qui ploie. »

⁵⁹ Psaume 92 (91), v. 13.

Chapitre V

La mémoire religieuse : Bible et islam

La mémoire religieuse 1

« Booz endormi »

Le Nouveau Testament mentionne Booz dans la généalogie du Christ (Matthieu, 5, 5-6, Luc, 3, 32). Booz fut le grand-père de Jessé, qui fut le père de David. Il est bien à l'origine de la « tige » ou de « l'arbre » de Jessé et figure donc dans la lignée messianique, mais aucun accent particulier n'est mis sur lui, par rapport aux autres patriarches ancêtres du Christ.

Quant au livre de Ruth, dans l'Ancien Testament, son aboutissement n'est évidemment pas le Christ, mais David. La fin du livre mentionne en effet David, sur lequel culmine la lignée de Booz, mais la généalogie de David se contente de nommer Booz parmi les autres ascendants du saint roi (voir Livre de Ruth, 4, 18-22).

Hugo dans le titre du poème isole Booz et le sommeil de Booz ; le sommeil, lieu de communication avec Dieu, permet au poète de faire jouer autour de son texte les analogies bibliques : ainsi le sommeil et le songe de Jacob : « Voilà qu'une échelle était dressée sur la terre et que son sommet atteignait le ciel, et des anges de Dieu y montaient et descendaient » (Genèse, 28, 12-15). Yahvé apparaît alors au patriarche, lui donne la terre sur laquelle il repose, lui promet une très nombreuse descendance et sa protection pour toujours. C'est pourquoi Hugo écrit : « Comme dormait Jacob... », la notation est analogique et fondatrice : tout ce qu'il y a de fondateur en Jacob se transpose sur Booz.

Booz donne son titre au poème alors que le livre correspondant de l'Ancien Testament est celui de Ruth. Hugo élague considérablement la donnée biblique, supprimant tous les détails de l'histoire de Ruth avant sa venue du pays de Moab. Entre les deux personnages il crée un moment solennel et prédestiné, que rien ne

semblait préparer, et qui relève d'une sorte de grâce, de bienveillance divine :

Espérant on ne sait quel rayon inconnu,
Quand viendrait du réveil la lumière subite. (v. 63-64)

Dans le Livre de Ruth, la relation entre Ruth et Booz se noue ainsi : nous sommes sans doute dans le monde de la moisson (Booz se montre généreux pour la glaneuse), mais aussi dans le cadre des lois et coutumes de l'Israël ancien. Ruth est veuve, et selon ces lois le plus proche parent de son mari ou à défaut un parent moins proche a le droit, et même le devoir, de l'épouser pour susciter une descendance au défunt (c'est la loi du lévirat, Deutéronome, 25, 5 et suiv.). Tout cet aspect et les épisodes auxquels il donne lieu dans l'Ancien Testament (le plus proche parent du mari de Ruth renonce à son droit en faveur de Booz, parent moins proche) sont supprimés par Hugo qui n'en garde qu'une trace dans le vers « Booz était bon maître et fidèle parent ». Tout le réseau de coutumes, de lois se résorbe ici au profit d'une conjonction de la nature, de l'amour, que Hugo associe à Dieu, « immense bonté » tombée du firmament, émanation de bonté. Hugo appelle son poème une « idylle biblique » (à Noël Parfait, 2 mai 1859) : cette union de l'été et d'une bonté sortie des choses, irradiée, sera justement au centre de la veine idyllique ouverte par *Les Chansons des rues et des bois*.

Les entours supprimés, Hugo recrée la tonalité qui enveloppe le livre de Ruth : moisson, travaux des champs... Il part de notations proches du texte biblique ; mais dans l'espace du poème la figure du maître opulent se modifie et se transpose : de ce qui est sa propriété, « son aire », on passe à la nature entière, à laquelle s'accordent son sommeil, sa « respiration ».

Le sommeil associe Booz aux patriarches fondateurs. À l'image de l'échelle de Jacob, Hugo superpose celle de l'arbre de Jessé, puissamment messianique ; en elle se rejoignent Ancien et Nouveau Testament, David et Jésus, roi et Dieu.

« Un roi chantait en bas en haut mourait un Dieu. » Du roi psalmiste au Dieu crucifié le vers condense toute la substance messianique et fait d'elle la visée ultime qui donne sens, en la transfigurant, à l'histoire de Booz et de Ruth. Les paroles que murmure Booz « avec la voix de l'âme » font écho à celles de Sara après la visite des trois voyageurs mystérieux près du chêne de Mambré et l'annonce de la naissance future d'un fils (Genèse, 18, 11-

12). Cette dimension de promesse, Hugo la transpose sur Booz, elle ne marque pas le livre de Ruth.

Dans le livre biblique, Ruth, couchée aux pieds de Booz, lui rappelle qu'il a sur elle « droit de rachat » ; il la loue de sa « piété », « car tu n'as pas, dit-il, recherché des jeunes gens, pauvres ou riches » (3, 10). Le poète éloigne Booz mais aussi Ruth de ce monde de formalités, de légalisme. Ruth s'élève par l'interrogation, la méditation, à ce que Booz perçoit par la coïncidence du sommeil :

Quel Dieu, quel moissonneur de l'éternel été,
Avait en s'en allant, négligemment jeté
Cette faucille d'or dans le champ des étoiles.

« Ruth songeait et Booz dormait ». Dormir, songer, figurent deux accès au mystère. Repris trois fois à propos de Booz, et relayé par « sommeiller », le verbe dormir revient pour l'entourer d'analogies qui approfondissent et creusent encore l'atmosphère d'ouverture sur l'inconnu (Jacob, Judith). Ainsi se recompose autour de Booz la mentalité qui fait du rêve une manifestation prophétique. C'est dans « l'extase », c'est-à-dire dans un état qui l'arrache au réel et à lui-même qu'il parle à Dieu dans son sommeil. Plus son être physique et son rythme vital s'accordent à ce qui l'entoure, plus passe en lui l'obscur influx des choses (sa respiration « se mêlait au bruit sourd des ruisseaux sur la mousse »), plus il est ouvert, offert à ce qui le dépasse. C'est pourquoi son sommeil est le lieu du « songe » comme vision. Ce n'est pas ainsi que « songe » Ruth. « Ouvrant l'œil à moitié sous ses voiles », elle paraît représenter un état de demi-veille, où la réflexion s'alimente de la rêverie. Sa pensée se concentre sur une interrogation née des suggestions de la nature, et qu'elle ne peut se formuler à elle-même qu'en puisant dans le fond des images familières. Le songe « descend » vers Booz : une sorte de temps d'arrêt ou du moins de suspension entre deux strophes signale le passage d'un monde à l'autre :

Or, la porte du ciel s'étant entre-bâillée
Au-dessus de sa tête, un songe en descendit
Et ce songe était tel, [...] (v. 35-37)

« Un songe »... « Et ce songe »... La reprise cerne les contours de ce qui vient d'en haut. À l'inverse, la rêverie de Ruth se déploie et s'élève dans la continuité de la terre au ciel et de l'humain à Dieu. Son interrogation naît et se nourrit des suggestions du paysage nocturne.

La fin du poème l'atteste rythmiquement par les effets d'attente et l'enjambement de strophe à strophe.

Le poète renouvelle ainsi très profondément un élément majeur qui, dans la Bible, marquait dès l'origine l'aventure de Ruth : son accès au Dieu d'Israël. Après son veuvage, elle quitte le pays de Moab et s'attache à sa belle-mère Noémi qui retourne en Juda : « Ton peuple sera mon peuple/ Et ton dieu sera mon dieu » (Ruth, 1, 16). Ruth, personnage biblique, entre ainsi dans le monde de l'Alliance, mais il s'agit encore d'un dieu lié à un peuple, à un sol, à une religion. Hugo le dilate pour le rendre universel, immanent, consubstantiel à la nature. C'est ce dieu qu'approche l'interrogation de Ruth, en tant qu'interrogation. Déjà plus haut, le poète donnait à Ruth ce domaine de l'intuition dégagée des formes (v. 63 : « on ne sait quel rayon inconnu »). La réversibilité de la nature (dans ce poème daté du 1^{er} mai) et du divin s'affirme ainsi, par l'interrogation, dans l'image finale : elle transfigure, en les projetant dans l'infini du ciel, les images du familier, de l'enracinement, de la moisson et de la terre. L'anthropomorphisme de l'image poétique (dieu moissonneur) sert à extraire du Dieu biblique on ne sait quel dieu.

La mémoire religieuse 2

« Les lions »

Le poème « Les lions » (achevé en octobre 1857) récrit un épisode du Livre de Daniel (chapitre VI). Les lions donnent son titre au poème. Le motif de la férocité, de la faim, est trop ostentatoire pour ne pas désigner ailleurs sa vérité :

Captifs, ils rugissaient vers la grande nature. (v. 2)

D'emblée les lions sont figures de l'exil. Qui les affranchira du rôle de dévoreurs, cet esclavage ? Qui les rendra à eux-mêmes ? Le Livre de Daniel est entièrement réaménagé par Hugo. Tout le circonstanciel historique ou pseudo-historique est évacué. Supprimés, comme inessentiels, la jalousie des chefs et des satrapes, leur volonté

de faire tort à Daniel, les hésitations ou les regrets du roi⁶⁰... Seule reste l'anankè d'un monde où les rois peuvent envoyer à la fosse les hommes pour y être mangés et les lions pour y manger les hommes. Le texte biblique, la tradition font de Daniel le centre de l'épisode. Il l'est aussi chez Hugo, mais d'une autre façon : victime, il est celui qui régénérera d'autres victimes ; homme, il est celui qui rendra les lions au sentiment d'eux-mêmes, de la « grande nature » et ainsi de Dieu.

Daniel était une figure importante pour le poète de *Châtiments* et pour sa constitution en prophète : « On chasse Thémistocle [...] / On jette Daniel dans la fosse aux lions » (« Splendeurs », novembre 1852). Le livre de Daniel est également celui du festin de Balthazar (c'est un titre auquel Hugo avait songé pour *Châtiments*, mais qu'il a écarté comme trop commun), et de l'annonce aux rois que leur temps est compté. « Rois, l'heure vient »,

Il serait malheureux pour vous, rois des ténèbres,
Que ce que je dis là ne fût pas écouté.
Je suis l'homme pensif dans le gouffre jeté
Que n'ont point dévoré les bêtes de l'abîme. [...]
Ma prédiction sort de la fosse aux lions.
(« Tambours battants... », 1854, Reliquat de *Châtiments*,
M IX, 808)

Daniel unit la prophétie de la fin des rois à l'intuition de la nature (deux versants de Dieu pour le poète). Dans « Les mages »,

Daniel chante dans la fosse
Et fait sortir Dieu des lions (1855, *Contemplations*, VI, xxiii).

L'espace du poème « Les lions » est d'abord occupé par les fauves. Les humains violents et avilis sont pesamment présents quoique peu visibles. Leur violence se révèle par la toute-puissance des rois, leur lâcheté par les « bras tremblants » qui poussent Daniel dans la fosse. L'humain est anéanti. Un homme se tient debout pourtant : « un homme » (v. 95), « l'homme » (v. 104), « Daniel » (v. 155). L'apparition de l'homme réveille en la bête la faim et la fureur : les fauves deviennent « monstres », s'hyperbolisent en

⁶⁰ Le roi d'après la Bible envoie à contrecœur Daniel dans la fosse : il n'en dort pas, « se leva au point du jour, avec l'aurore, et il alla précipitamment à la fosse aux lions [...] il appela Daniel d'une voix triste ». Daniel répond : « Mon dieu a envoyé son ange, et fermé la gueule des lions, qui ne m'ont fait aucun mal, parce que j'ai été trouvé innocent devant lui. »

bestialité pure (v. 99), expression de « toute la nature irritée et sauvage » (v. 102). En face, l'apparition de l'homme se donne comme anonyme et indéfinie :

Un homme que poussaient d'horribles bras tremblants
Apparut ; il était vêtu de linceuls blancs. (v. 95-96)

Elle condense autour d'elle les réminiscences, éveille les suggestions. C'est d'abord la reprise, comme volontairement décolorée, de l'image centrale de la vision de Daniel : « Voici, venant sur les nuées du ciel/ Comme un Fils d'homme » (Daniel, 7, 13). Cette vision fut interprétée comme messianique par le Christ lui-même, qui se donnait le nom de Fils de l'Homme ; mais autant Hugo fait fusionner les images de Daniel, de Jésus, comme victimes (vêtues de « linceuls blancs »), autant il éloigne tout ce que la formule biblique aurait de spécifique d'une religion. Nous ne verrons donc qu'un homme : Daniel et le souvenir de sa vision analogiquement confondus dans leur sens humain.

Et l'homme dit : « La paix soit avec vous, lions ! » (v. 104)

C'est bien la parole du Christ que Hugo transpose, par anticipation, sur Daniel ; mais l'innovation majeure du poète est d'adresser à l'animal, et à l'animal féroce, la formule de paix et de bénédiction. Au moment où cette parole l'affranchit, le fauve redevient conscience de lui-même, conscience de la nature, conscience de Dieu.

Le lion des sables dit [...] (v. 119)
Le lion des bois dit [...] (v. 124)
Le lion noir des monts dit [...] (v. 133)
Le lion qui jadis, au bord des flots rôdant,
Rugissait aussi haut que l'Océan grondant,
Parla le quatrième, et dit [...] (v. 139-141)

Le retour formulaire n'a pas seulement pour objet de suggérer, par des effets d'oralité, l'atmosphère du conte ; le passage à la parole arrache le lion à la bête. Les reprises installent les lions sous la lumière de ce chiffre quatre et les grandit aux dimensions des états limites de la nature auxquels ils s'associent : désert, forêt, montagne, mer. À cette nature dilatée jusqu'à ses confins s'associe le souvenir des symboles bibliques : les quatre vents du ciel (Ézéchiel, 1, 5-14), les quatre vents de l'esprit (Zacharie, 6, 5), tous les symboles du souffle familiers à l'imagination hugolienne.

À travers l'homme de paix, les bêtes ont respiré Dieu. Daniel n'est nommé que pour finir, au terme d'un dévoilement dont les quatre lions se font les herméneutes. Le poète les a transmués, les a fait entrer en coïncidence avec leurs propres virtualités symboliques. Dans le Livre de Daniel, les lions en épargnant le prophète obéissaient à Dieu (« Mon Dieu a envoyé son ange ; il a fermé la gueule des lions », 6, 23). Le poème fait d'eux, en consonance avec l'homme, ce par quoi passe l'influx divin, principe d'affranchissement.

La mémoire religieuse 3

« Première rencontre du Christ avec le tombeau »

« Première rencontre du Christ avec le tombeau » appartient, par sa rédaction, à l'époque de *Châtiments*, il est daté du 23 octobre 1852. La veille, avec « Le chasseur noir », Hugo est entré dans la rédaction intensive de *Châtiments*. Il écrit « Au peuple » au début de novembre : « Je ne veux pas que tu sois mort »... « Lazare ! Lazare ! Lazare ! Lève-toi ! ». Contexte violent, donc, d'une poésie tendue entre deux appels : d'une part l'idée du meurtre du tyran et son rejet (« Le bord de la mer », du 25 octobre 1852, et « Non », du 12 novembre), de l'autre côté un élan des forces pour réchauffer les morts, la France morte. L'espèce de grande récapitulation et justification personnelles⁶¹ que compose « Écrit en 1846 » (novembre 1854, *Contemplations*) montre combien le miracle du Christ ou d'Élie⁶² informe la façon dont le poète se représente à lui-même :

J'ai, dans le livre, avec le drame, en prose, en vers,
Plaidé pour les petits et pour les misérables [...]
J'ai réhabilité le bouffon, l'histriion,
Tous les damnés humains [...]
Et j'ai collé ma bouche à toute âme tuée,
Comme font les enfants, anges aux cheveux d'or,
Sur la mouche qui meurt, pour qu'elle vole encor.

⁶¹ Hugo répond aux accusations d' « apostasie », au rappel de sa première jeunesse royaliste : il a « grandi », « vécu », « songé », tout simplement, dit-il.

⁶² Première résurrection rapportée par la Bible (I Rois, 17, 20-24).

La « Première rencontre du Christ avec le tombeau » est dégagée de toute marque personnelle, comme de toute emphase. On voit bien dans quel sens va le travail du poète, si l'on compare le vers 62, « La pierre ôtée, on vit le dedans de la tombe », avec sa variante : « Et la tombe apparut béante et redoutée. » La présence du texte évangélique (principalement la résurrection de Lazare, d'après Jean, 11) est une sorte de limite au style : comme si on rencontrait sans arrêt le mur du texte. Ce poème, affirme Hugo dans la préface, « est tiré, l'auteur pourrait dire traduit, de l'Évangile. »

Par exemple « Et Jésus pleura » remplit un verset dans l'évangile de Jean : cela est rendu doublement par le poème, qui traduit aussi la brièveté du verset par un double décrochement du vers, afin d'isoler la phrase entre deux blancs. Ce poème est caractéristique d'un des exercices poétiques de Hugo : c'est en 1846 qu'il a commencé à transcrire en vers des « choses de la Bible », ancien et nouveau testament ; constituant une sorte de réservoir biblique. Un même manuscrit de 1852 contient des vers qui alimenteront aussi bien *Châtiments*, que « Première rencontre du Christ avec le tombeau » et *La Fin de Satan*⁶³.

La fidélité au matériel évangélique ne s'accompagne pas moins d'une très efficace reconstruction.

Le poème opère une soustraction : Hugo maintient les affirmations de Jésus selon lesquelles il est la vie, mais supprime le mot de résurrection. Dans l'évangile de Jean, 11, 25 : « Jésus lui dit : Je suis la résurrection ». Dans le poème : « Je suis la lumière et la vie » [...] « qui croit en moi vivra, fût-il mort et gisant ! » Le poète a refusé le terme qui fait très directement référence à un dogme, alors que lumière et vie peuvent s'interpréter plus symboliquement.

De même il évite de reprendre sous sa forme évangélique la réponse de Marthe à Jésus : « Le crois-tu ? » (11, 26, à propos de la résurrection et la vie), elle lui dit : Oui, Seigneur, je crois que tu es Christ, le Fils de Dieu qui vient dans le monde » (11, 27). Cette profession de foi qui est celle d'une religion et d'un dogme a été éludée.

Le dernier vers du poème (la décision des prêtres) s'achève par « mourir » : cela est inspiré en effet par le chapitre de Jean⁶⁴, mais

⁶³ Voir R. Journet et G. Robert, Contribution aux études sur Victor Hugo, Le texte de *La Fin de Satan*, Les Belles-Lettres, 1979, p. 16.

⁶⁴ Voir Jean, 11, 47 et suiv. : « Les princes des prêtres et les pharisiens s'assemblèrent donc et ils disaient entre eux : Que faisons-nous ? Cet homme

l'économie propre à ce chapitre, qui articule ensemble l'annonce de la résurrection et la préparation de la mort du Christ, a été profondément remaniée. De même dans *La Fin de Satan*, le livre du « Gibet » (1859-1860) tombe ainsi :

Le Golgotha [...] ce lieu
Où la religion, sinistre, tua Dieu.

Le titre, « Première rencontre du Christ avec le tombeau », n'annonce pas la résurrection mais la prochaine et dernière rencontre. C'est bien la victoire des prêtres⁶⁵, la tragédie de Jésus et l'échec de sa loi d'amour⁶⁶ qui apparaissent avec cette résurrection de Lazare. Les trois jours que l'évangile place entre la mort et la résurrection du Christ sont ici absorbés et détournés, réappliqués à l'épisode de Lazare : « Pour gagner Béthanie, il faut trois jours de marche ».

La résurrection de Lazare n'est pas ici un miracle dans une série de miracles, mais un endettement du Christ avec la mort, un échange de tombeaux en quelque sorte. De même dans le livre du « Gibet », tout repose non sur la résurrection mais sur l'échange Christ-Barabbas⁶⁷, le sauvé prenant conscience de lui-même comme d'un double du sauveur qu'il a tué. La mort est un compte exact : le Christ lui doit un homme, son ouverture de tombe crée un appel (« Tous avaient vu le sépulcre s'ouvrir »). Il faut relever, dans ce poème très sobre qui la fait ressortir, l'image, entièrement apportée par Hugo, du trésor enfoui, parce qu'elle suppose, justement, une avarice qui va faire ses comptes et se dédommager :

Jésus leva les yeux au ciel et marcha seul
Vers cette ombre où le mort gisait dans son linceul,
Pareil au sac d'argent qu'enfouit un avaré. (v. 63-65)

Le poème a également une existence relative à l'intérieur du recueil. Il clôt d'une manière sinistre la section « D'Ève à Jésus ». En

fait beaucoup de miracles. » Caïphe donc « prophétisa que Jésus devait mourir pour la nation des Juifs [...] Ils ne songèrent donc plus depuis ce jour-là qu'à trouver le moyen de le faire mourir. »

⁶⁵ Premier titre envisagé : « Les prêtres ».

⁶⁶ « Or, Jésus aimait Marthe et Marie et Lazare », v. 10. Dans *William Shakespeare*, le message de Jean tient dans une seule formule : « Aimez-vous les uns les autres ».

⁶⁷ Dans *Les Travailleurs de la mer*, il se fait une sorte d'échange, devant la mer, entre Gilliatt et Ebenezer. Gilliatt a sauvé Ebenezer de la mer, Gilliatt est pris par la mer.

même temps, il porte une autre face du mot de « gloire » (la gloire ayant dans ce contexte son sens de manifestation visible de Dieu, et de rayonnement lumineux) :

Et Jésus dit : –Tais-toi, femme, car c’est le lieu
Où tu vas, si tu crois, voir la gloire de Dieu. (v. 59-60)

Cela reprend avec fidélité le verset de Jean (11, 40). C’est de plus préparé et renforcé, plus haut, par le collage d’un élément qui vient de la transfiguration sur le Thabor (Luc, 9, 29-30, où Jésus apparaît « dans la gloire »), et qui peut également renvoyer à la résurrection (Matthieu, 28, 3 : « son aspect était comme l’éclair, et son vêtement blanc comme la neige »⁶⁸)

Tandis qu’il marchait seul et pensif en avant
Son vêtement parut blanc comme la lumière. (v. 28-29)

Deux pôles de la gloire, donc : la gloire de lumière, et la gloire héroïque, essentiellement sanglante (celle de Kanut par exemple, ou de Mourad conquérant). Quand la gloire du héros cesse de relever de la guerre, Hugo la fait basculer vers l’autre gloire : c’est le cas du transfiguré Mourad qui verse d’une gloire à une autre par la médiation du pourceau⁶⁹. C’est surtout le cas du navire de « Plein ciel » : « où va-t-il / Ce glorieux navire ? », qui cumule les deux gloires, lumière et triomphe (et triomphe sur la mort).

La mémoire religieuse 4 **« L’an neuf de l’Hégire »**

« L’an neuf de l’Hégire » a pour titre une date, celle de la mort de Mahomet. Ce titre qui reprend le comput musulman montre assez que la *Légende* aborde une ère nouvelle, celle de « L’Islam » (section III). En même temps le nom même d’Hégire (exil) jette un pont entre l’événement inaugural de la religion nouvelle (Mahomet dut s’exiler de La Mecque, en 622) et le vécu du poète. « Quiconque s’exile nous semble vénérable », écrira Hugo dans *Les Misérables* (Partie II, Livre 7, « Parenthèse »).

⁶⁸ Ou Marc, 16, 5, « un jeune homme vêtu d’une robe blanche ».

⁶⁹ Voir plus bas, chapitre XII, « Lumière du tyran 3. Gloire de Mourad ».

Il faut attendre les derniers mots du poème pour trouver le nom de « Mahomet » : ...« et Mahomet mourut. », comme s'il était nommé et constitué lui-même par la mort. Dès le premier vers, le personnage s'ordonne dans ce sens : il se prépare en fonction de la mort, et il prépare sa mort comme une œuvre qui doit être parfaite.

Comme s'il présentait que son heure était proche,
Grave, il ne faisait plus à personne un reproche...

Toutes les actions de Mahomet deviennent ainsi ce travail de soi sur soi en prévision de la fin qui sera la « naissance » (v. 153). Il est curieux que ce poème, daté de janvier 1858, ouvre une année qui sera féconde en épitaphes de tyrans et de tout-puissants, tout à coup dégonflés et jetés au néant par la mort (« Le parricide », « Sultan Mourad », « Zim-Zizimi ») : il en prend par avance le contre-pied. Il y a dans les paroles de Zim (en novembre 1858), et dans la mort qui les suit, comme un écho inverse de la fin de « L'an neuf de l'Hégire » :

Quand le moment viendra que je quitte la terre,
Étant le jour, j'irai rentrer dans la lumière ;
Dieu dira : « Du sultan je veux me rapprocher. »
L'aube prendra son astre et viendra me chercher.
[...]

Zim tremblait, sans gardes, sans soutiens :
La Nuit lui prit la main dans l'ombre, et lui dit : Viens.
(« Zim-Zizimi », v. 101-106 et v. 357-358)

Et l'ange de la mort vers le soir à la porte
Apparut, demandant qu'on lui permît d'entrer.
– Qu'il entre. – On vit alors son regard s'éclairer
De la même clarté qu'au jour de sa naissance ;
Et l'ange lui dit : – Dieu désire ta présence.
– Bien, dit-il. Un frisson sur ses tempes courut,
Un souffle ouvrit sa lèvre, et Mahomet mourut.
(« L'an neuf de l'Hégire », v. 150-156)

« L'an neuf de l'Hégire » est marqué d'une sensible variété de ton, peut-être parce qu'il superpose plusieurs états du temps, autour d'un personnage fondateur : Mahomet. Près de mourir, le Prophète condense en lui une vie, une expérience ; ses souvenirs lui retracent l'histoire de sa mission ; enfin la religion qu'il apporte au monde se donne comme l'accomplissement du judéo-christianisme : l'islam vient clore et compléter la révélation judéo-chrétienne.

Ce sont donc plusieurs strates du temps qui se superposent en ce poème, qu'il recueille pourrait-on dire : le temps de vie d'un homme et la façon spécifique dont la religion musulmane — à la fois origine et prolongement — s'inscrit dans le temps. C'est donc une nouvelle tonalité qu'offre ici *La Légende des siècles* dans l'écriture des commencements (« Le sacre de la femme », « Le satyre » en sont les autres moments majeurs).

Les sensibles variations de ton du poème (souvent visant au prosaïque et parfois solennel) peuvent s'expliquer ainsi : par rapport au judaïsme, au christianisme, l'islam est une religion qui naît tard (VII^e siècle), en pleine histoire. Le halo mythique dont pouvait s'entourer une réécriture de la Bible comme « Le sacre de la femme », n'existe ici que par référence ou par ricochet : religion sans mythes et sans mystère, l'islam retrouve et reprend les images-forces de l'origine à travers les traditions judéo-chrétiennes. Quand s'ouvre le poème, le personnage est donné selon le temps de l'habitude, de la nature acquise : il est ce que le temps a fait de lui (gravité, douceur), il se situe dans l'ordre des achèvements, et les détails ponctuels (« à peine vingt poils blancs dans sa barbe encor noire ») ne servent qu'à souligner a contrario la constitution à travers lui du personnage du vieillard (voir Booz, « car [...] le vieillard est grand »). Les souvenirs de ses débuts sont donnés comme un tout (nullement ici comme un récit) et réactualisés dans son présent, dans sa perception du réel élargie en méditation :

Il s'arrêtait parfois pour voir les chameaux boire...

C'est à travers ses émotions devenues manière d'être (prière, goût de la beauté) que Hugo l'enracine dans l'immémorial : par son être réel, par l'association entre amour et sens du divin, il touche comme directement aux premiers âges : « Il semblait avoir vu l'Éden, l'âge d'amour... » On voit comment Hugo rend perceptibles divers états du souvenir en Mahomet : les souvenirs de l'ancien chamelier, individuels ; mais surtout une sorte de coïncidence profonde avec le temps des origines, tel que l'imagine Hugo dans « Le sacre de la femme ». Le portrait de Mahomet suit cette notation primordiale et en découle en partie. Ainsi « l'air d'un Noé qui sait le secret du déluge » fait de lui un patriarche par analogie, le Déluge jouant le rôle d'un marqueur biblique de très haute antiquité. Après ce paroxysme qui constitue le personnage en archétype, le développement se particularise, le rend au quotidien, égrène les habitudes où se mêlent

l'élévation (sagesse du juge, piété du croyant) et le détail prosaïque (il trait ses brebis, il coud ses habits). On sent qu'une fois dessinée la perspective des commencements, de l'origine (origine seconde, après la Bible, mais revécue par le prophète comme première), on va vers le personnage lui-même, dans son humanité. Cela paraît aux vers 25-26, avec une chute du développement et du vers final qui, par la faiblesse voulue de la rime, par le ton familier de la clausule, rendent l'homme aux misères de l'individuel : « ... et qu'il ne fût plus jeune ».

On croit alors toucher au biographique et au circonstanciel (« à soixante-trois ans une fièvre le prit »), mais ce cadre étriqué éclate sous la poussée de la parole de Mahomet, en vagues successives, pour définir et exalter sa foi.

Il insiste sur l'idée d'un monothéisme simple (dont la religion chrétienne, par le dogme de l'Incarnation, aurait détourné le sens). Il refuse les interprétations emphatiques de sa vie et les fables dont on entoure l'apparition des fondateurs. C'est le sens de sa réponse à l'intervention du scheik ; au v. 42, ce fidèle commence à tisser autour de Mahomet tout un réseau de légendes et notamment celle de « l'étoile », reprise implicite du miracle accompagnant la naissance du Christ. Mahomet coupe court à ces amplifications imaginaires pour mettre en avant la loi morale la plus nue : « Si j'ai frappé quelqu'un, que celui-là me frappe. »

À travers cette scène Hugo joue sur tout le clavier de paroles qui exaltent, reconnaissent et parfois constituent la personne des fondateurs : v. 42 et suiv., la rhétorique orientale du scheik pour saluer le « chef des vrais croyants » ; v. 46 et suiv., Mahomet désenfle sa propre légende naissante et rappelle la loi morale première ; v. 52 et suiv., l'accord profond du Prophète et de l'âme du peuple se réalise à travers la couleur familière de la notation :

Une vieille, tondant la laine d'un mouton
Assise sur un seuil, lui cria : « Dieu t'assiste ! »

La conception de son rôle de prophète (v. 54 et suiv.) est au centre de ces *ultima verba* ; il y arrive par degrés, à travers un état de méditation, de « vision triste » qui le révèle pour ainsi dire à lui-même :

voilà
Vous tous : je suis un mot dans la bouche d'Allah.
Je suis cendre comme homme et feu comme prophète.

Cette théorie du prophète comme parole émanée de Dieu correspond bien à la définition du poète selon Hugo. Le prophète ne confisque en rien la divinité de l'esprit qui l'anime : c'est pourquoi les génies sont « recommençants ». *William Shakespeare* figure les génies comme étincelles d'un même feu qui les traverse. Que la définition du prophète par Mahomet passe ici par *le mot*, la parole émanée de Dieu, aboutit pour Hugo à la coïncidence du poète et du prophète.

L'islam est considéré par Mahomet comme l'épanouissement du christianisme :

J'ai complété d'Issa la lumière imparfaite.
Je suis la force, enfants ; Jésus fut la douceur (v. 58-59).

Pourquoi Hugo dit-il d'abord Issa (nom de Jésus dans le Coran), puis Jésus ? Peut-être parce que le premier vers évoque la croyance propre à l'islam. Hugo la formule donc avec la langue qui lui correspond et la restreint ainsi à sa sphère propre. Le second vers, qui, il est vrai, complète le premier, dit aussi l'indifférence du nom, au moment même où il formule un message universel : « Jésus fut la douceur ».

Évoquant la force, le poète indique tout le poids de réel qui s'impose au fondateur de religion. Mahomet est l'homme en qui l'idéal ne se dissocie pas d'un réel qui a ses pesanteurs. Sans doute Hugo l'enracine dans le souvenir des mythiques combats ; son Mahomet reprend à son compte et même banalise la lutte de Jacob avec Dieu dans la Genèse (Genèse, 32, 25-29) :

Souvent comme Jacob, j'ai la nuit pas à pas
Lutté contre quelqu'un... (v. 83-84)

Pourtant cet épisode majeur de la mémoire judéo-chrétienne n'apparaît ici que comme arrière-fond et se résout en prestigieuse parenthèse. Autre est le combat de Mahomet :

Mais les hommes surtout ont fait saigner ma vie.

Hugo fait de Mahomet le combattant et le martyr du réel. Une intensité particulière marque ce passage où le prophète se met en scène lui-même et, dans sa parole directe, s'introduit encore au style direct (avec une allusion à Job : *solus, pauper, nudus*) :

je criais : « Laissez faire !
Je suis seul, nu, sanglant, blessé ; je le préfère » (v. 89-90)

La montée vers la fin de Mahomet se donne à la fois comme ouverture à l'esprit (« Il s'arrêta, donnant audience à l'esprit », v. 127) et manifestation concrète de mise en accord avec sa conscience :

Donc hâtez-vous [...]
Et que, si j'ai des torts, on me crache au visage.

Dans cette visée de compte exact, de réparation paroxystique mais impeccable, est reprise et inversée une image de la passion du Christ.

C'est la fin du poème qui, à sa mort, désigne Mahomet par son nom. Ce nom consacre une œuvre, mais aussi l'inscrit dans une histoire qui doit très peu au mythe. Dans cette construction hugolienne où les commencements se répètent, l'islam insère dans l'ordre du réel la catégorie de l'origine. « Le sacre de la femme » renvoyait à l'Éden, le poème « Booz endormi » dessinait à travers les visions d'un songe la filiation messianique de David à Jésus, « Le satyre » dit la Renaissance à travers et contre l'Olympe ; Mahomet, lui, entre directement en histoire.

Le poème marque sa fin et celle du personnage par le retour au récit. L'apparition fugitive de l'ange de la mort est la seule concession faite au surnaturel. L'assimilation de la mort à une nouvelle naissance se veut une évidence (v. 132-133). Hugo restitue pour finir l'homme à l'homme, au jeu puis à l'arrêt du souffle vital :

Un souffle ouvrit sa lèvre, et Mahomet mourut.

« Feu » comme prophète (comme visionnaire, comme poète),
« cendre » en tant qu'homme.

Chapitre VI

Quand un titre se fait dédicace « Au lion d'Androclès »

Un seul poème exprime et condense la décadence de Rome. Si la section « D'Ève à Jésus » suit les efforts d'affirmation de l'âme, jusqu'au refus que leur oppose une théocratie négatrice du divin, « La décadence de Rome » fait fusionner les images de déchéance autour de la Rome de Néron distendue en vérité synchrétique de l'Empire. Rapporté par Aulu-Gelle, l'épisode qui donne occasion au poème est censé se produire sous Néron. Ce César fut sans doute un monstre mais l'Empire, de son temps, n'était pas sur le déclin. Il avait encore en lui bien des réserves morales, pour ne parler que des stoïciens⁷⁰. Mais s'il fait de l'Empire un bloc, une unique substance négative, c'est dans la même perspective que dans *Châtiments* ; le Second Empire s'inscrit ainsi dans le fil des analogies de la « pourpre » et de la « fange ».

Inscrit dans le texte (v. 47), le nom de Néron s'y associe au nom archétypique (César) ainsi qu'aux incarnations futures de la déchéance (Vitellius). Le regard porte dans le lointain, jusqu'à « la veille d'Attila » (v. 77), qui balaira l'Empire⁷¹. Si Néron ne semble donc ici qu'une incarnation parmi d'autres du mal, sa présence et même sa voix s'unissent plus étroitement en sourdine à la Rome déchue : « Rome horrible chantait » (v. 20). La notation diffuse autour d'elle les souvenirs et les correspondances : c'est le chant que Néron « artiste » aurait chanté sur l'incendie de Rome, dont il accusa les chrétiens et dont il était lui-même sans doute l'instigateur. Dans les *Odes et ballades* (IV, 15, « Un chant de fête de Néron », 1825), Hugo évoque le jeune empereur, « maître du monde et dieu de l'harmonie », sadique par ennui, faisant du crime une volupté :

⁷⁰ Hugo lui-même nomme Épictète, mais comme une figure d'opprimé.

⁷¹ Sur Attila, voir « Aide offerte à Majorien prétendant de l'Empire », 6 janvier 1860, *Légende des siècles*, nouvelle série. Voir aussi Fr. Lambert, *La Légende des siècles (fragments)*, présentation, p. 15.

Exterminez !... –Esclave ! apporte-moi des roses
Le parfum des roses est doux.

Cet arrière-fond esthétique s'est retiré de l'imagination hugolienne, car depuis les *Odes et ballades* l'Empire est advenu dans l'histoire, l'Empire est devenu l'Empire. Ce sont donc des figures d'autre tonalité, beaucoup plus totalisantes, que Hugo compose dans *La Légende des siècles*. « Rome chantait ». À travers Rome, c'est le mal dans sa plus grande densité. Le poème impose ainsi, en la transposant, l'image apocalyptique de la Grande Prostituée de Babylone :

La femme, vêtue de pourpre et d'écarlate, étincelait d'or, de pierres précieuses et de perles ; elle serrait à la main une coupe en or, remplie des souillures de sa prostitution. Sur son front, un nom était inscrit, — un mystère. Babylone la Grande, la mère des prostituées et des abominations de la terre. (Apocalypse, 17, 4-8)

L'histoire de Rome prend forme selon cette image mythique qui inspire non seulement les thèmes de l'orgie, mais le dynamisme de l'évocation : se succèdent par accumulation des groupements de quatre vers où l'alexandrin constitue à lui seul une phrase (v. 6-9, 14-17) ; ou encore les brefs tableaux (autour de Tibulle, de Crassus, de Catulle), apparemment contrastés mais ordonnés par une volonté d'unification. Le poète jette sans cesse noms et tableaux comme s'il remplissait par l'image cet immense collecteur, ce cloaque, l'histoire de la Rome impériale. Cette technique d'approche fait toute l'originalité d'une vision où le temps se donne comme un espace, où la succession s'achève en simultanéité : si Hugo suivait l'ordre des épisodes historiques, il n'obtiendrait pas l'effet d'amoncellement qui crée pour la vue ce tas d'immondices, cet espace immédiat de la honte, cette simultanéité des formes du mal que réactive toujours l'allusion sous-jacente au présent. Dans le livre des *Misérables* intitulé « Les entrailles de Léviathan », Hugo écrit que « L'histoire passe par l'égout » (V, II, 2). Ici, l'histoire est « égout ». C'est bien l'inspiration de *Châtiments* (III, xiii) : « L'histoire a pour égout des temps comme les nôtres... »

Encadrer le richissime Crassus, impitoyable répresseur de révoltes d'esclaves, du souvenir de deux poètes élégiaques, Catulle et Tibulle, c'est rappeler que l'artiste peut être médiocre et courtisan. C'est l'art, le beau qui est d'une autre nature, comme Hugo le dira dans « Utilité du beau » (marges de *William Shakespeare*), de Virgile

par exemple : « Il y a deux hommes dans cet homme, un courtisan et un poète [...] Le courtisan a une idée vile, il l'a confiée au poète, l'aigle avec un vers de terre dans le bec n'en vole pas moins au soleil, et de l'idée basse le poète a fait une page sublime. Ô sainteté involontaire de l'art ! [...] Beauté du beau ». « Catulle, amant que notre extase écoute », cet aveu n'est pas contradictoire avec « La décadence de Rome » : c'est la « beauté du beau » que le poète écoute en Catulle⁷².

Ce n'est pas l'art en tant que tel, c'est l'humain que dégrade une connivence avec l'histoire. Elle se dit sur deux modes : un tableau de genre pour le premier : dame romaine à sa toilette ; l'œil s'y fixe sur un motif d'orfèvrerie, « l'épingle d'or » dont la patricienne martyrise l'esclave. Pour le second tableau la scène s'élargit en vision de supplices, d'esclaves crucifiés, qui renverse en horreur le motif de l'idylle amoureuse,

Six mille arbres humains saignaient sur leurs amours (v. 25).

La déperdition d'humanité de cette Rome inonde d'« humain » les instruments de supplice. En même temps que les choses s'imprègnent de sang humain, l'animalité passe sur l'homme ; la Grande Vestale, expression de la religion romaine, qui lui laisse pourtant le droit de grâce, est prise dans cette contamination de l'inhumain :

Le même éclair de meurtre et de férocité
Passait de l'œil du tigre au regard de la vierge (v. 42-43).

Plus encore qu'avec le meurtre c'est avec la fange que le processus d'animalisation compromet l'être de Rome : le symbole se constitue, si indissociable qu'il s'achève en double nom (« le porc Vitellius », v. 51), ou bien se développe et s'expose en définition : « Rome était la truie énorme qui se vautre » (v. 72). Dans son énormité d'« évidence », ce vers draine des souvenirs culturels qui renvoient Rome à elle-même : dans l'*Énéide* (III, v. 389-393) un devin révèle à Énée que l'emplacement de sa ville future lui sera indiqué par ce signe, une énorme truie (« *ingens sus* ») avec trente nouveaux-nés

⁷² À propos de Catulle et de Tibulle, ne rappelons que pour mémoire les approximations de Hugo : Catulle, mort en 54 avant J.-C., n'a pas vu naître l'Empire ; mais il a vécu du temps de Crassus, et du reste la mythisation maléfique de Rome couvre les négligences chronologiques. D'autre part c'est Catulle qui chante Lesbie et Tibulle Délie. Le poète a interverti le nom des deux inspiratrices.

couchée sur le sol. Cette antique annonce de prospérité, Hugo la transpose en destinée d'infamie : Rome est, si l'on peut dire, dénaturée par nature. Cette Rome totale est le mal total, elle fait de l'ombre (v. 74), et répond aux paroles de la Bouche d'ombre, « Tout ce qui fait de l'ombre a fait le mal. »

Il serait donc vain d'opposer une période de l'histoire à une autre, d'en appeler de la Rome impériale à la Rome républicaine (Hugo le fait pourtant, allusivement, en nommant Scipion au vers 6) ; mais ce n'est pas une partie d'elle-même, c'est l'humanité originelle, ce sont « Ève et Adam, si beaux, si purs tous deux » (v. 69) que Rome a dégradés. Une nouvelle genèse s'ébauche ici, une nouvelle version de la chute et du mal originel : au serpent tentateur se substitue l'« hydre » romaine. On reconnaît la métaphore sous-jacente à la première partie du recueil qui associait, comme incarnations du même archétype, Caïn, le meurtrier de la Genèse, et l'homme du Coup d'État.

« L'âme du genre humain songeait à s'en aller »⁷³... La « bête » viendra rétablir, selon la formule de la préface, « l'équilibre vertigineux de la création ». Entre le titre-dédicace « Au lion d'Androclès » et l'apparition du lion à la fin du poème, Hugo a ouvert une fosse où jeter les déjections de Rome. Il a distendu le poème, suscitant entre le titre et l'apparition du lion, cet espace, de plus de quatre-vingts vers, pour le saturer d'images, de noms sonores, d'effets de paroxysme. Parmi les crimes de Rome, sont indiqués ceux de l'amphithéâtre, mais si Hugo a évoqué, dans les cachots, la profanation des victimes, le viol des martyres mortes (v. 19), il n'a pas donné écho au cri de la foule : « Les chrétiens aux lions » ! Car le lion ne doit pas, même analogiquement, être compromis avec les forces du crime. Hugo créant son texte est comme une providence qui tiendrait son lion « en réserve » pour un grand dessein. Tout l'élément circonstanciel de départ (Androclès, esclave fugitif, jeté aux bêtes, épargné par un lion qu'il avait autrefois guéri, fut gracié par l'empereur), Hugo le délaisse. Seule importe cette essence du lion qui déjà dans la première section (I, 4) s'associait à la nature et reconnaissait Dieu. La rupture créée dans le texte par cette apparition

⁷³ Voir *Châtiments*, V, 4, « Tout s'en va » : dans ce poème en forme de petit drame, la raison, le droit, l'honneur, Alceste, la chanson, une plume, la pitié, la marseillaise, la poésie, l'aigle, la foudre, une lime, les chiens, la concorde, la pensée parlent tour à tour pour dire qu'ils s'en vont. Le mépris parle le dernier : « Je reste. »

d'un symbole résurrector, par cette victoire sur la Mort « sinistre et chauve », est attestée par le changement de temps, et par la constitution d'un « tu », d'un « toi », à la fois solennel et proche. Le lion n'est jamais « il ». Là est peut-être la fécondité, pour la poésie, du cadre des soirées « spirites » de Marine Terrace, auxquelles Hugo ne fut ni assidu, ni totalement absent, et pendant lesquelles le « lion d'Androclès » s'était manifesté (à partir du début de février 1854, ce sera un visiteur encombrant), en réclamant des vers. Hugo a pris soin de souligner, par deux notes en marge du poème manuscrit (daté du 28 février 1854) que l'inspiration et le travail poétiques étaient pour lui totalement indépendants du phénomène des tables parlantes⁷⁴. Reste cette situation de dialogue, entre le fantastique et le cocasse, qui a constitué le lion en interlocuteur, et qui lui a fait transgresser étrangement les limites de l'animalité.

Associés au désert, aux montagnes, aux forêts, à Dieu, les fauves du poème « Les lions » (octobre 1857) s'affirment comme visionnaires face aux hommes aveugles et asservis. Le lion d'Androclès vient opposer à l'ombre un soleil direct : « toi, né dans le désert fauve, / Où le soleil est seul avec Dieu »,

Ton œil fit, sur ce monde horrible et châtié,
Flamboyer tout à coup l'amour et la pitié.

La présence du lion entraîne au franchissement d'un seuil, et d'abord dans l'ordre des images. Le flamboiement d'amour et de pitié inverse, nie et métamorphose les souvenirs d'incendie dont s'entoure la Rome de Néron. L'« équilibre vertigineux » évoqué dans la préface semble traduire en termes plus abstraits cette balance et cet échange de la bête et de l'homme qui s'exprime dans le poème :

Et, l'homme étant le monstre, ô lion, tu fus l'homme.

⁷⁴ Voir « Procès-verbaux des séances des tables parlantes à Jersey », texte établi par Jean et Sheila Gaudon, présentation de Jean Gaudon, M IX, 1167 et suiv.

Chapitre VII

Épique et figures de fils

Kanut / Caïn

Avec le meurtre d'Abel par Caïn, l'histoire s'ouvre par un fratricide et se fonde sur la conscience que le criminel prend de son acte. Le « cycle héroïque chrétien » autour de la figure de Kanut se fonde doublement sur le crime et sur l'oubli du crime : Kanut ou la non-conscience ; c'est pourquoi Kanut se confond d'abord avec l'histoire d'un crime heureux. Son peuple le dit « grand », ses prêtres le proclament « saint », le trimètre romantique consacre, en son rythme péremptoire, le mensonge de l'histoire et, au sens propre, de l'*épos*.

Il fut héros, il fut géant, il fut génie (v. 32).

Hugo jette ainsi sur toute grandeur royale le soupçon d'une fondation par le crime, un crime dont la nature même est de s'occulter sous la double illusion, sous le double mensonge des hauts faits et des grands rois.

En faisant fusionner, sous le nom de Kanut, plusieurs rois de Danemark, en attribuant à ce Kanut mythique le meurtre oublié d'un vieux père « presque en démence », Hugo accumule les couches d'inconscience autour de la naissance des grandes dynasties.

Le poème s'intitule « Le parricide » alors que celui qui prend pour centre Caïn s'intitule « La conscience ». C'est qu'en effet Caïn est bien le fratricide, mais non pas de la façon dont Kanut est le parricide. Par sa fuite devant le souvenir de son acte, par son remords, Caïn reconnaît son crime, tente de s'en dissocier. Au contraire Kanut est bien le parricide massif et total qui fait si bien corps avec son crime qu'il l'oublie, comme on oublie les organes par lesquels on respire. Comme le Caïn de la Genèse, celui de Hugo fuit devant le regard intérieur, devant Dieu : il est bien « un errant parcourant la terre » (Genèse, 4, 13) qui jamais n'échappe au remords car l'œil de

Dieu voit tout : son errance illustre tragiquement les versets du psalmiste :

Où irai-je loin de ton esprit,
où fuirai-je loin de ta face ?
Si j'escalade les cieux, tu es là,
qu'au schéol je me couche, te voici (Ps 139 (138), v. 7-8).

Caïn fuit et croit trouver refuge en des lieux de plus en plus isolés, de plus en plus fortifiés, jusqu'à cette tombe, marquée d'un blasphème, écriteau par lequel il ferme à Dieu sa porte : « Défense à Dieu d'entrer ». C'est au-delà de la tombe, au contraire, que Kanut marche, marche, jusqu'à ce qu'il hésite, recule et que pour finir « le marcheur sépulcral » se mue en « rôdeur » éternel : Caïn fermait sa porte à Dieu, la porte de l'infini se ferme devant Kanut.

Si Caïn fuyait en Dieu son juge, Kanut prétend d'abord aller à Dieu comme à son père et presque son égal : il s'est pris au piège de sa propre légende, au mensonge de ses prêtres qui l'ont vu, à sa mort,

dans la gloire
Assis comme un prophète à la droite de Dieu (v. 40-41).

La « sainteté » est en quelque sorte son droit, son titre, sa propriété. Le droit sur Dieu, c'est l'autre face de ce qu'il considère comme son droit sur la nature : d'un seul et même mouvement, il se taille un linceul de neige sur les pentes du mont Savo et demande à la vieille nature le chemin pour aller vers Dieu, l'adresse de Dieu en somme :

Vieux mont [...]
De quel côté faut-il aller pour trouver Dieu ? (v. 61-62)

Évidemment Dieu échappe, le « porche de l'infini » se refuse au criminel. Kanut n'en retrouve pas pour autant la mémoire de son crime. L'angoisse, l'effroi, le passage du « livide » au « blême », oui, mais jamais la conscience ni la mémoire. Il « tâcha de prier » (v. 114). C'est un substitut du « glaive » quand le glaive a échoué, comme s'il essayait alors les moyens des prêtres, ce qui réussit aussi peu. Le poème construit systématiquement en Kanut une extériorité : c'est un laboratoire de la matérialité épique, et pour ainsi dire, de la santé épique.

Comment interpréter les gouttes de sang qui bientôt sans arrêt tombent sur son suaire ? Le symbolisme immédiat en est visible et

l'allusion à Macbeth repérable. Mais, à l'intérieur même de texte, quel rapport s'installe, au-delà de l'effroi, entre le criminel et le rappel de son crime ? L'œil qui obsède Caïn est une instance jugeante, un regard ; un début de distanciation s'opère ainsi entre Caïn et son acte, la conscience naît. Au contraire, dans « Le parricide », c'est la matérialité même du crime qui revient, qui s'installe, s'impose, mais sans déclencher l'éclair de la conscience.

Le criminel reste fermé au souvenir de son crime, qui fait pleurer l'infini :

Hélas ! qui donc pleurait ces larmes formidables ?
L'infini.

À la fermeture de Kanut répond la surenchère des signaux, leur sur-évidence, et les martèlements du poème. Recevant cette pluie de sang Kanut est assiégé par la matérialité même de son crime, assiégé par sa propre histoire. Un éclair de conscience se fait jour, semble-t-il : lui qui marchait vers Dieu comme vers son égal l'évite maintenant comme son juge. Il entrevoit seulement la notion d'une instance jugeante, un début du monde de la conscience. En un sens, il finit par où commence Caïn. La « porte fermée » (v. 136) qu'évoque la fin du poème, c'est la porte que lui ferme son crime, c'est peut-être surtout la porte que lui ferme son impossibilité à trouver la mémoire ou la conscience de lui-même,

C'est pourquoi ce roi sombre est resté dans la nuit (v. 146).

« *Bivar* ». *Le roi, le père*

Un meurtre enfoui, un meurtre oublié, voilà le fondement des dynasties puissantes. C'est ce qui s'exprime à travers « Le parricide ». Pour inaugurer « le cycle de l'héroïsme chrétien » Hugo a donc recours au meurtre du père. La légende de Kanut se renverse exactement dans un autre poème de la même section : « *Bivar* ». C'est ici, autour de la figure du Cid, sinon la négation, du moins l'autre versant de l'épique. Le héros rendu à lui-même, à son humanité, le héros assez grand pour se dépouiller de sa panoplie de légende, sinon « chez le roi », du moins « chez son père ».

Il n'est pas indifférent que le poème prenne la forme d'une rencontre et même d'un dialogue, si le mot peut convenir encore à un échange de paroles aussi volontairement disproportionné. Le visiteur

« C'est moi » : voilà le centre du poème et le lieu de son retournement, en même temps que Hugo, par une sorte de jeu de scène, fait « se retourner » son personnage. Le mot va beaucoup plus loin qu'une simple identification : il désigne l'ordre où veut se situer le Cid, au plus près de sa vérité, au plus loin de l'enflure langagière. À partir d'ici, on assiste à un double effet dans le poème : l'effort du scheik pour regonfler son rêve, injecter de l'épique dans le discours, remettre son héros en armure ; dans l'enthousiasme de son dithyrambe, il prononce un mot que le texte (que Hugo) fait rebondir en son contraire : évoquant l'éclat du héros victorieux, à la cour du roi, le scheik déclame :

Et vous étiez un fils d'une telle fierté
Que les aigles volaient tous de votre côté (v. 61-62).

Un fils –un noble rejeton d'une noble lignée– le fleuron de l'ordre aristocratique... Un fils : le texte retourne le mot, au plus près de son sens véritable. L'opposition entre « chez le roi » et « chez mon père » lui donne tout son sens. Ce n'est pas que Hugo veuille annuler l'ordre de la gloire ; mais celui-ci n'est lui-même que s'il sait prendre sens par son contraire, coïncider avec lui en une humanité pleine, harmonieuse. Il y a ici un effort pour humaniser l'épique, l'associer à son contraire pour le faire vivre, non selon les stéréotypes de la fable, mais selon la vérité des hommes (ainsi dans un autre contexte « Après la bataille »). La plénitude du Cid s'accomplit ici, même rythmiquement, à travers ces trois répliques. Elles ne vivent que l'une par l'autre. « Que chez le roi », la formule restrictive remet à sa place l'ordre de l'extériorité, des grandeurs d'établissement. Le vers final dans toute son ampleur monte vers l'ordre du père⁷⁵.

Le Cid est vraiment lui-même parce qu'il est à la fois ce qu'il est chez le roi, ce qu'il est chez son père : dans le poème « Bivar », il devient par sa sobriété, son apparent amenuisement, une sorte d'hyperbole à l'envers : celle du héros « dégraissant » l'épique.

⁷⁵ Sur les métamorphoses de l'image du fils, voir le chapitre VIII, sur Aymerillot et XI (« L'épos moderne 2. ») sur « Après la bataille », à la fin.

Chapitre VIII

Roland, Olivier, Aymerillot

« Le mariage de Roland » et « Aymerillot », écrit Hugo dans la préface,

sont des feuillets détachés de la colossale épopée du moyen âge (Charlemagne, empereur à la barbe fleurie). Ces deux poèmes jaillissent directement des livres de geste de la chevalerie. C'est de l'histoire écoutée aux portes de la légende.

Ils ont aussi tous deux une source bien repérée, l'article de Jubinal⁷⁶ sur « quelques romans chez nos aïeux » dans le *Journal du dimanche* du 1^{er} novembre 1846 : seul élément de datation pour ces poèmes.

« Le mariage de Roland » et « Aymerillot » peuvent se lire en écho : Hugo y joue avec l'épique en le faisant passer par toutes les formes, comme pour en éprouver la malléabilité. Il donne figure à la jeunesse, puis à la sénescence (au moins passagère) de l'épopée autour du seul témoin de la permanence héroïque, de sa résistance au temps, « Charlemagne à la barbe fleurie ». Absent du premier poème où sa présence reste cependant référence majeure,

Çà, dit Roland, je suis neveu du roi de France (v. 52),

l'inusable héros n'a pour finir d'autre ressource que de pleurer la mort des paladins, en portant sa pensée

De ceux-là qui sont morts à ceux-ci qui sont lâches (v. 226).

Le jeune inconnu qui s'avance alors sauve l'héroïsme, mais sans répéter le passé. Sans prestige, sans lignage, sans autre nom qu'un diminutif, aussi jeune, aussi neuf qu'un général de l'Empire, il se veut maître du futur :

J'entrerai dans Narbonne et je serai vainqueur (v. 288).

⁷⁶ Texte de cet article dans M X, 679-685.

Devant une assemblée d'« aigles » devenus « poules », il prouve que l'héroïque passé ne peut se régénérer, redevenir lui-même qu'à travers l'avènement d'un ordre nouveau.

Roland et Olivier d'une part, Aymerillot de l'autre, ces figures de jeunes héros ne sont pas équivalentes. Les premiers s'insèrent à merveille dans la filiation qui les définit. Leur valeur est en acte et presque toujours déjà en exercice : que pourraient-ils faire d'autre que d'être des héros ? Aymerillot, lui, c'est l'héroïsme de désir, d'élan et de promesse. On pourrait même dire qu'il incarne le désir de Charlemagne, ce désir neuf dont le poème montre avec acuité le déclenchement : une belle ville au loin sous le regard,

Charle, en voyant ces tours, tressaille sur les monts.

Aymerillot doit conquérir jusqu'au droit d'être héroïque, devant le rire des soudards, des « ayant droits » du courage. La même grâce adolescente les enveloppe pourtant tous trois. « Deux pages blonds, roses comme des filles », c'étaient Roland et Olivier avant le combat. « Une espèce d'enfant, au teint rose, aux mains blanches », c'est Aymerillot qui s'avance, dans son initiative inouïe. Ce que Hugo prend soin d'éclairer diversement, c'est leur héroïsme : pour Olivier et Roland, c'est la mise en drame, en images, en spectacle. C'est le rebondissement hyperbolique du récit, d'épée brisée en épée brisée, de geste noble en geste noble. Pour Aymerillot, la parole suffit, la parole crée, elle ouvre le futur. En même temps qu'il naît de sa propre parole, Aymerillot accomplit la filiation symbolique exprimée par le mot de Charle : « Va, fils ! ».

Le lendemain Aymeri prit la ville.

Cette foudroyante ellipse engloutit les exploits guerriers qu'elle suppose, en elle s'abîme la ville forte, avec ses tours et ses mâchicoulis, la cité qui (sur près de deux cents vers) a nourri la vision de Charlemagne puis l'effroi de ses preux (v. 21-205).

« Je serai vainqueur » : le mot, le rêve puissant s'impose au réel. En même temps, le rejet hors du temps du poème de tout ce qui constituera le jeune homme en guerrier accompli, le maintient dans cet état de grâce où tout lui est promesse. C'est David (v. 264), aussi bien devant Goliath qu'avant l'onction par Samuel : « Il était roux, de beau regard et de belle apparence » (1 Samuel, 16, 12 et 17, 42).

L'opposition des contraires qui constitue Olivier et Roland (« pages blonds », « spectres d'airain », « fantômes auxquels le démon

prête une âme») est l'écriture paroxystique du changement indissociable du combat – changement dont on ne sait ici s'il arrache ou s'il rend chacun à lui-même. Hugo a tenu à isoler l'épisode du combat, qui apparaît ainsi coupé de toute cause et comme gratuit. A-t-il voulu exprimer une sorte de vérité de la guerre ? En tout cas il donne le combat comme tel et, dans ce monde des chevaliers, dans son sens de pure consonance avec l'ordre de l'exploit. Il n'y a pas de cause nommée, on se bat parce qu'on se bat, c'est la dynamique tautologique de cette ivresse. « Roland, nous n'en finirons point » (v. 137), Olivier dit le mot juste. C'est ce que dit aussi, pour en finir, le développement à épisodes : les notations de la durée, les développements apparemment annexes (l'équipement d'Olivier, par exemple) ont pour effet de préparer des précipités, des effets de condensation et de brièveté. Les armes et l'habit d'Olivier, avec tous leurs tenants mythiques, se donnent à voir sur treize vers. Hugo s'est-il souvenu de l'épopée antique, du bouclier d'Achille ou des armes d'Énée ? En tout cas c'est pour les pulvériser d'un trait –celui qui fixe Roland en une sobriété hyperbolique qui l'associe à son épée ; elle-même se constitue ainsi en légende :

Roland a son habit de fer, et Durandal (v. 38).

Les effets de rétrécissement du temps, d'accélération du rythme, succédant à de longues distensions du récit créent la respiration proprement poétique du texte : ainsi à tous les moments où les héros s'achèvent, soit en s'humanisant, soit en se mythologisant. L'humanité mais aussi et surtout l'aristocratique sentiment de ce qu'on se doit à soi-même inspirent le refus de tout avantage dans le combat. Ces moments sont marqués par le resserrement du rythme et du temps qui tournent tous deux en un cercle plus étroit,

Car j'ai soif. – Fils, merci, dit Olivier. – J'attends
Dit Roland, hâte-toi. (v. 58-59)

Parfois, par ces effets, Hugo semble, comme dans l'épisode des arbres arrachés (v. 125-126), jouer tout à la fois sur deux registres, celui de la caricature, celui du mythe : bouffonnerie peut-être, mais elle consacre les héros en « géants », les réinsère dans le mystère de la terre et d'une sorte de primitivité tellurique.

Les effets de longueur ne visent qu'à rendre plus efficaces, plus poétiquement efficaces, certaines rapidités : ainsi la fin du « Mariage de Roland » :

Ne vaudrait-il pas mieux que nous devinssions frères ?
(v. 141)

Le coup de théâtre paraît total, et pourtant... Le simple alexandrin ne condense-t-il pas à lui seul toute cette fraternité latente, sous-jacente au combat des deux « ennemis » ? Ainsi, par exemple,

les héros achèvent sans colère
Ce qu'ils disaient. Le ciel rayonne au-dessus d'eux (v. 72-73).

Ou encore :

Seulement, vers le troisième soir,
Sous un arbre, en causant, ils sont allés s'asseoir (v. 105-106).

Ils deviennent ce qu'ils étaient – voilà ce qui donne sens à leur combat. Si bien que le renversement dans sa soudaineté, dit la vérité des héros ; en elle s'absorbent ou se résorbent les surabondances de l'épique. Cette façon de devenir soi-même s'opère dans l'ordre de la brièveté, de ce qu'on pourrait nommer le laconisme de l'épique :

Écoute, j'ai ma sœur, la belle Aude au bras blanc,
Épouse-la. – Pardieu, je veux bien dit Roland.

Ces sortes d'effets lapidaires condensent en eux les développements exubérants qui les rendent possibles,

C'est ainsi que Roland épousa la belle Aude.

Réduit à lui-même, le vers paraîtrait neutre ; répondant au titre, que le déroulement du poème laisse en suspens, il déplace le centre du poème, des combattants aux frères. Le motif féminin marquait d'abord les deux héros (les héros d'avant le combat). Il apparaît encore en Olivier (« aigle aux yeux de colombe ») dans son intuition finale. Le dernier vers le dégage et l'impose sans médiation, pour lui-même. Absente de l'épique, « la belle Aude » en exprime, en ce sens, la raison d'être.

Chapitre IX

Les éclairs **(« Les chevaliers errants »)**

La section V, « Les chevaliers errants », a sa physionomie propre, ne serait-ce que sur le plan formel.

Les poèmes I et II qui la composent, « Le petit roi de Galice » (décembre 1858) et « Eviradnus » (janvier 1859), les plus longs jusqu'à présent dans l'ordre du recueil (646 v. et 1186 v.), sont ordonnés selon le même principe : des divisions numérotées et pourvues de titres. Cette construction en épisodes (établie par Hugo après rédaction) rythme et relance la lecture, avec des titres évidemment choisis (« Bruit que fait le plancher », « Ce qu'on y voit encore », « Ce qu'ils font devient plus difficile à faire », etc.) et des effets de suspens tout à fait visibles (quand un titre par exemple vient s'interposer entre le début d'un vers et sa fin⁷⁷).

La section frappe d'autant plus par sa cohérence et ses effets de construction interne qu'elle contient un troisième poème, placé dans une situation liminaire, que la table manuscrite du printemps 1859 désignait comme une « préface ». Dans le recueil qui paraît c'est un poème sans titre, que la table des matières nomme par son incipit, « La terre a vu jadis... », et qui n'est pas numéroté : cas unique. Il sera, dans l'édition « collective » de 1883, normalisé et numéroté I, tous les poèmes de la section se retrouvant alors sur le même plan⁷⁸.

Optique du chevalier

Le poème liminaire des « Chevaliers errants » fait apparaître une méthode descriptive tout à fait caractéristique : les chevaliers ne

⁷⁷ Par exemple, le dernier vers de la XVI^e division d'« Eviradnus » est en même temps le premier de la XVII^e, le titre de la division (« La massue ») venant se placer entre les hémistiches, juste après la parole très dramatique : « Je suis Eviradnus ».

⁷⁸ Il est vrai que sa situation à part lui fait courir des risques. Parfois les tables des éditions modernes l'oublient, ou le rebaptisent.

sont pas décrits directement, mais à travers une perception et une émotion. Le premier vers le déclare, il intitule vraiment le poème : « La terre a vu jadis errer des paladins ». Les paladins existent ici tels qu'un regard les saisit : ils sont dès l'incipit un objet fantastique. Histoire et légende se rencontrent : l'expression qui dit le fait, ou du moins tout ce qu'on peut en connaître, le témoignage sur le fait (le « vu »), est précisément celle par laquelle se construit la vision. Ces êtres masqués n'ont pas de visage, mais ils sont un reflet sur les visages :

Ils flamboyaient ainsi que des éclairs soudains,
Puis s'évanouissaient, laissant sur les visages
La crainte, et la lueur de leurs brusques passages (v. 2-4).

Poème du miroir épique par excellence et du « grandissement », joué contre le « grossissement » : de ce « miroir sombre et clair » dont parle la préface du recueil, où se reflète « l'Homme », et qu'un fragment de 1857-1858 décrivait : l'humanité

prise par le côté épique, vue par l'angle héroïque et surprenant, se reflétant et se transfigurant, à la fois lumière et leçon, aux yeux de l'homme devenu pour ainsi dire son propre spectateur, dans une sorte de miroir grandissant et pourtant réel, voilà ce que serait ce livre, s'il était jamais complet ou complété, si l'auteur avait pu exécuter ce qu'il a entrevu, si le livre qu'on fait était le livre qu'on rêve.

Les chevaliers errants, dans leur être collectif et multiple, sont sans doute le personnage du poème, qu'ils remplissent de leur stature et de leurs gestes spectaculaires, mais le véritable acteur, passif apparemment, actif en tant que voyant et sentant, c'est « on » : « on voyait », « on a peur », « on ne savait », « on sentait », « ils éveillaient l'idée »... D'où l'importance de cette double marque d'origine à la tête de la section, avant l'entrée des rois, et qui situe les chevaliers par rapport à un rêve de la chaumière (une aspiration vers la justice, dirait Michelet) :

Ils étaient, dans des temps d'oppression, de deuil,
De honte, où l'infamie étalait son orgueil,
Les spectres de l'honneur, du droit, de la justice ; (v. 5-7)
[...]
Leur seigneurie était tutrice des chaumières (v. 20).

De même que la « pression » du « réel » (l'excès de la nature, qui est toujours trop) fait sortir les chimères du cerveau de l'homme, d'après « *Promontorium somnii* » (« Promontoire du songe », reliquat

de *William Shakespeare*, 1864), de même l'oppression génère des « fantômes », « spectres », « larves » etc. « On ne savait jamais d'où sortaient ces fantômes » (v. 32) : vers plein d'une sorte d'ironie sur la réalité intérieure-extérieure du rêve, et qui désigne leur provenance (fantômes, phantasme) au moment même où il s'interroge sur elle.

Les premiers vers du poème, en déclarant immédiatement l'objet reflet plutôt que l'objet paladin, libèrent tous les effets du grandissement, et le poème va jusqu'au bout. Sur le chevalier se rassemblent tous les lieux de la terre : plaine et montagne, sud et septentrion, Rhin et Cydnus, les quatre vents, Albe et Bretagne, Nil, Afrique, Judée, Inde, Europe, « Tyr, Héliopolis, Solyme, Césarée », et la figure se projette pour finir dans l'éternel et l'immense :

Ajoutant au bruit sourd de leur pas solennel
La vague obscurité d'un voyage éternel, [...]
Et ces grands chevaliers mêlaient à leurs blasons
Toute l'immensité des sombres horizons. (derniers vers)

Ce dénombrement de la terre par entassement de lieux, qui arrive au complet en s'illimitant, joue avec le traditionnel dénombrement épique, qui énumère, nomme et décrit les bataillons, dit leur provenance. L'armée passée en revue est ici mystérieuse, incontrôlable, justement impossible à faire défiler, anti-linéaire par excès (Dieu) et par défaut (des hommes seuls et sans nom – sauf trois –, errants) : c'est précisément la force qui n'est pas l'armée, mais une autre armée de structure contraire.

Les chevaliers errants, vus sur le visage de l'homme, sont donc d'abord et avant tout un certain régime de la vision. Ces éclairs qui apparaissent à la terre sont tout proches de ceux de *Dieu*, des cassures à la nuit faites par les mages : ainsi l'épisode de Pyrrhon, « mage redoutable » se construisait en 1856 entre la terre et Dieu :

Comme il redescendait, de degrés en degrés, [...]
De la terre aperçu, tenant en sa main l'astre [...]
On vit un instant Dieu, puis tout s'évanouit.
(*Dieu*, « L'océan d'en haut », le Hibou)

D'un poème à l'autre, c'est toujours un homme qui fait voir Dieu à la terre. La façon dont les dix-huit vers de la première séquence s'encadrent entre son premier mot et le dernier est significative, le chevalier étant l'intermédiaire et le contact :

La terre a vu jadis errer des paladins (v. 1)
Farouches, ils étaient les chevaliers de Dieu. (v. 18)

Proximité profonde aussi entre chevaliers et mages par leur façon d'apparaître comme des « attitudes », de fournir une forme au sans forme⁷⁹ : le vers sur les chevaliers, « Tragiques, ils avaient l'attitude du rêve » (v. 35) entre en résonance par exemple avec la Voix VII, quand elle décrit les « poètes profonds », en contemplation sur l'être : « Ils rêvaient ; ils avaient diverses attitudes » (M X, 60).

« Flamboyer », le premier verbe après « errer » qui soit appliqué aux chevaliers, dit excellemment, avant tout autre verbe d'action, une action spécifique sur l'œil. L'effet est double. D'une part, l'éblouissement va avec l'ébranlement, impose un régime des contraires : terreur ou amour ? que voit-on au juste, l'obscur ou le lumineux ? Hugo établit un jeu de bascule de l'un à l'autre, construit une émotion, une fascination, constitue les chevaliers dans leur nature divine, non pas en soi, mais pour le regard. Ils sont « des lumières » (v. 19) et ils sont « noirs » (v. 36). *Primus in orbe deos fecit timor* (« c'est la crainte qui sur terre a fait les dieux⁸⁰ ») : elle fait les chevaliers aussi, elle est la déformation :

Car on a peur de ceux qui marchent en songeant,
Pendant que l'aquilon, du haut des cieux plongeant,
Rugit, et que la pluie épand à flots son urne
Sur leur tête entrevue au fond du bois nocturne. (v. 25-28)

Quand Eviradnus arrivera avec ses yeux qui n'y voient goutte pour pourfendre les méchants, et avec son petit page qui regarde pour lui, c'est un lever de visière qui cherche la rupture, manifeste le changement de plan, ou d'angle optique. De même quand il se démasque et se désarme, et que ses deux adversaires, qui croyaient avoir affaire au diable, éclatent de rire devant sa barbe blanche. Épisodes importants, parce qu'il s'agit pour le poète de construire ses chevaliers comme fantômes et phantasmes, choses de regard et de déformation, sans les anéantir dans l'opération. Le dégonflage apparent (« C'est un vieux ! ») permet de faire bien exister le héros, comme héros, indépendamment des jeux d'optique.

D'autre part, flamboyer, c'est une sorte de matière première à images, d'où se tirent en même temps plusieurs formes. Un vers très dense de « La pitié suprême » (fin 1857) le fera comprendre : « L'étoile flamboyante allongée en épée » (M X, 300). Il montre et

⁷⁹ Voir Cl. Rétat, *X, ou le divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil*, p. 122 et suiv., « Stature, la forme des mages ».

⁸⁰ Stace, *Thébaïde*, III, 661.

réalise la ductilité du flamboyant, point d'échange dans le vers lui-même entre étoile et épée⁸¹. Le premier fournisseur de l'image est certainement le Christ de l'Apocalypse : « Il avait en sa main droite sept étoiles, et de sa bouche sortait une épée à deux tranchants ; et son visage était aussi brillant que le soleil dans sa force » (I, 16). Dans « La terre a vu jadis... », l'épée (« ces magistrats sinistres de l'épée », v. 12) et la lumière dans la nuit (v. 19) sont contenus d'abord en bloc dans le flamboiement du vers 2.

Combien sont-ils ? La forêt

Tout commence par l'indéfini, « des paladins » ; les pronoms qui prennent le relais recommencent l'obscurité : « ils ». Le texte, construit sur l'effet de miroir grandissant, intègre une sorte de discours indirect libre, discours de la légende stupéfaite, qui peut parler mais ne peut s'expliquer. C'est l'inconnu qui passe, avant qu'il ne soit décrit comme inconnu (« la terreur des pays inconnus », v. 41), à travers ces vers lâchés chacun entre deux blancs :

 Ils erraient dans la nuit ainsi que des lumières. (v. 19)
 Ils passaient effrayants, muets, masqués de fer. (v. 29)

L'accumulation (leur provenance, leurs guerres, leurs villes supposées) fabrique un nombre inépuisable en même temps qu'une terre intégralement traversée, contrôlée par le chevalier. Les prélèvements opérés sur ce nombre (« quelques-uns ») construisent paradoxalement la présence de tout le reste obscur qui échappe. Les trois noms qui « jusqu'à nous sont venus », Bernard, Lahire, Eviradnus (le dernier est de l'invention de Hugo⁸²), ne correspondent

⁸¹ Ce vers fait apparaître le nœud d'une assimilation constante chez Hugo. Dans *William Shakespeare* (I, II, X), « la France, terrassée de lumière, se relèvera, elle aussi, tenant à la main cette flamme épée, la Révolution ». Voir aussi, par exemple, dans *L'Année terrible*, « Les deux trophées » : Hugo s'élève contre la démolition de la colonne Vendôme : « Tous ces grands combattants, tournant sur ces spirales / [...] C'est la France montant à l'assaut du progrès. » Il propose d'ôter Napoléon du sommet et d'y placer la statue du peuple : « Et que ce géant Peuple, et que ce grand stylite / Du lointain idéal éclaire le chemin / Et qu'il ait au front l'astre et l'épée à la main ! »

⁸² Le nom d'Eviradnus ne se laisse pas décoder par l'histoire et par l'érudition. P. Berret propose de le rapprocher d'Evirallina (Hugo, *Choses vues*) ou d'un Conviradmurs chez Michelet. Ce nom devient pourtant étonnamment lisible si l'on déplace une lettre : *evirandus*. Adjectif verbal latin au masculin singulier, d'un verbe *evirare* (ôter la virilité, castrer) qui n'a rien de rare, et dont le

que par un élément aux deux chevaliers des poèmes qui composent la section (Roland, Eviradnus) : ainsi « ils » débordent toujours.

Le poème fabrique une obsession : « ils » peuvent surgir à tout moment venant de n'importe où. Significativement, ils sont des êtres de la forêt : « leur tête entrevue au fond du bois nocturne » (v. 28) est elle-même forêt vivante à la fin du poème : « Ils surgissaient », « Couverts des noirs oiseaux du taillis héraldique ». Métamorphose qui les rapproche de tous les Actéons et de tous les Satyres. Ils appartiennent, sur un mode épique surconnoté et saturé de signes héroïques, aux ubiquités inquiétantes de l'idylle, à sa forêt lieu des transformations et des apparitions de faunes et de faunesse⁸³. Leur apparente solidification en êtres d'acier, par l'armure, les jette paradoxalement dans la vie de Pan : ils ne sont pas un nombre susceptible d'être compté, mais ils sont du grouillement de la nature, assignés à l'ordre du renouvellement et de l'enveloppement. Une naturalisation de la justice a lieu à travers eux, comme s'il n'y avait qu'un principe d'ordre et de vie au fond, qui les fait être « de Dieu » par ses deux aspects, nature et droit.

Tout le travail des premiers vers d'« Eviradnus », la mise en branle du héros, est de créer cette confusion, de faire naître du « bois sombre » la forme chevalier :

Qu'est-ce que Sigismond et Ladislas ont dit ?
Je ne sais si la roche ou l'arbre l'entendit ;
Mais, quand ils ont tout bas parlé dans la broussaille,
L'arbre a fait un long bruit de taillis qui tressaille,
Comme si quelque bête en passant l'eût troublé,
Et l'ombre du rocher ténébreux a semblé
Plus noire, et l'on dirait qu'un morceau de cette ombre
A pris forme et s'en est allé dans le bois sombre,
Et maintenant on voit comme un spectre marchant
Là-bas dans la clarté sinistre du couchant.

participe passé est courant dans un usage adjectival (*eviratus*, efféminé). *Evirandus* signifierait donc : *vir* qui doit être transformé en non-*vir*. Cette coïncidence est d'autant plus curieuse que *vir* en latin désigne l'homme et le héros, comme la *virtus* désigne les qualités héroïques. *Arma virumque cano* : ainsi commence l'Énéide (je chante l'homme/ le héros et les combats...). Eviradnus, le héros qui « s'obstine » (comme le répète le poème) dans sa tâche héroïque, au milieu d'un monde d'eunuques (rien de plus courant chez Hugo que cette image), serait-il, par son nom même, le héros gênant et à supprimer ?

⁸³ Voir le « groupe des idylles » dans la nouvelle série de *La Légende des siècles*.

Le décompte

Une part importante du récit, dans « Le petit roi de Galice », est structurée par un jeu sur le décompte et sur l'innumérable. « Tous d'un côté ; de l'autre, un seul » : c'est la formule de l'héroïsme, mais le poème ne s'en contente pas. Les infants et leurs troupes sont un nombre, que l'auteur gère et répartit. « Ils sont là tous les dix, les infants d'Asturie » : tel est le premier vers du poème, voué ensuite à compter, classer, décrire et tuer ses dix monstres, qui sont, identitairement et fatalement, dix : « Nous sommes les dix frères », il y a « dix comtés ». Un onzième (le petit roi) ne peut pas entrer dans cette fraternité. Le poème dispose chiffres et hommes, jusqu'à ces vers récapitulatifs, qui ordonneront le récit du combat :

Dix infants bien armés avec dix majordomes,
Ayant derrière nous cent coquins fort méchants (v. 314-315).

Tout prépare en même temps la rupture des plans :

Nous sommes cent contre un. Tuons ce mécréant
– Infants ! cria Roland, la chose est difficile
Car Roland n'est pas un.

Aussitôt Roland multiplie les efforts pour expliquer ce qu'il vient de dire, compte les diverses solutions de sa propre énigme. D'abord, il a derrière lui plusieurs épaisseurs d'existence, qui passent à travers le souvenir de l'Arioste⁸⁴ :

J'arrive de Sicile,
D'Arabie et d'Égypte, et tout ce que je sais,
C'est que des peuples noirs devant moi sont passés ;
Je crois avoir plané dans le ciel solitaire...(v. 434-437)

Puis : « car je déclare,/ Infants, que j'ai toujours senti Dieu près de moi » v. (443). Enfin, Roland n'est pas un centième du nombre représenté par les infants :

Fils, cent maravédis valent-ils une piastre ?
Cent lampions sont-ils plus farouches qu'un astre ?
Combien de poux faut-il pour manger un lion ?

⁸⁴ L'Arioste (1474-1533), auteur de *Roland furieux*. L'intrigue, très compliquée, contient en quelque sorte plusieurs épopées imbriquées, autour de plusieurs personnages (Roland, Roger, Renaud, Astolphe et son hippogriffe). Roland combat avec Charlemagne le roi d'Afrique et ses alliés, mais il a d'abord perdu la raison et parcouru le monde, jusqu'à ce qu'on lui rapporte la fiole où sa raison était enfermée.

En quelques vers, la dénivellation du ton est flagrante : le merveilleux avec son hippogriffe et ses pays lointains, puis l'absolu (Dieu) exprimé avec une brièveté adéquate ; pour finir, un bon sens railleur et raisonnant, qui cherche le prosaïque (ces poux évidemment remarqués à l'époque par les censeurs) : solution incitative, qui mène tout droit à l'engagement : « Arrière », et l'action commence. La proximité apparente avec le chevalier de « 1453 », un chevalier suivi du lion Dieu, est à percevoir dans cette complète reconstruction des formes, qui constitue le poème dans son existence même. Hugo, par le style, fait en quelque sorte descendre Roland, du ciel dans son personnage *hic et nunc*, comme Ovide ou d'autres faisaient descendre leurs héros tueurs de monstres sur des chevaux ailés. C'est une transposition dans l'expression même, par une traversée éclair de trois milieux stylistiques ou de trois atmosphères, de la scène typique, fixée par tant d'images, du héros ailé piquant sur le monstre terrestre : un mouvement en poésie au lieu d'être dit par le poème. Le poème fait ainsi « arriver » le chevalier une deuxième fois : « J'arrive de Sicile » (et de l'Arioste, du lointain fabuleux), v. 434 ; « Mais n'importe, j'arrive » (avec « Dieu près de moi »), v. 441 ; et enfin, « Vous êtes peu nombreux [...] quand je passe./ Arrière ! » (v. 451). Recommencement de la première « approche » :

Alerte ! un cavalier qui passe dans le chemin. [...]
Le cavalier qui passe est habillé de fer ;
Il vient par le sentier du côté de la mer ;
Il entre dans le val, il franchit la chaussée ;
Calme, il approche. Il a la visière baissée ;
Il est seul ; son cheval est blanc. (v. 200-207)

Au centre du « Petit roi de Galice » comme d'« Eviradnus », avec un très sensible renouvellement des ressources et une abondance créative remarquable, c'est toujours l'espèce de mystère de la suscitation du chevalier.

Rois et chevaliers

Dans la préface, Hugo se justifie d'avoir donné tant d'étendue à un aspect particulier de l'histoire :

Ici lacune, là étude complaisante et approfondie d'un détail, tel est l'inconvénient de toute publication fractionnée. Ces défauts de proportion peuvent n'être qu'apparents. Le lecteur trouvera certainement juste d'attendre, pour les apprécier définitivement, que *la*

Légende des Siècles ait paru en entier. Les usurpations, par exemple, jouent un tel rôle dans la construction des royautes au moyen âge, et mêlent tant de crimes à la complication des investitures, que l'auteur a cru devoir les présenter sous leurs trois principaux aspects dans les trois drames : *le Petit Roi de Galice*, *Eviradnus*, *la Confiance du marquis Fabrice*. Ce qui peut sembler aujourd'hui un développement excessif s'ajustera plus tard à l'ensemble.

Un fragment de *La Légende des siècles* propose une version un peu différente :

Ce qu'on pourrait appeler la question des investitures s'offre sous trois formes différentes dans trois des poèmes que contient cette première série (le petit roi de Galice, Eviradnus, Fabrice). Il y a de ces faits-là dans presque tous ces mystères qui sont la formation même des races royales, et qu'on nomme *les légitimités*. Il était donc utile d'insister sur ce côté remarquable de l'histoire. À mesure que *La Légende des siècles* se déroulera, d'autres aspects se présenteront successivement.

À travers les modifications de la préface, ces « poèmes » sont devenus des « drames », désignation qui, ici, ne s'applique qu'à eux.

Mais par ailleurs, tout un vocabulaire a disparu : « mystères », « races royales », « légitimités ». On change d'époque et de mentalités en passant des « mystères » de « la formation des races royales » à la « construction des royautes au moyen âge. » Hugo a éliminé de son discours les trop évidentes marques maistriennes, c'est-à-dire bien sûr anti-maistriennes : il a adouci, dans l'expression, la violence, ou le sarcasme, de cette évocation des « légitimités »⁸⁵ par leurs mystères, c'est-à-dire par le crime ; il a développé le discours justificatif, qui en appelle à la suite de *La Légende des siècles*, au lieu de mettre en avant l'argument d'« utilité ».

Hugo donne, par ce fragment, le nom de son repoussoir, le penseur par excellence de l'association des rois et de Dieu :

Il est écrit : C'EST MOI QUI FAIS LES SOUVERAINS⁸⁶. Ceci n'est point une phrase d'église, une métaphore du prédicateur ; c'est la vérité littérale, simple et palpable. C'est une loi du monde politique. Dieu *fait* les Rois, au pied de la lettre. Il prépare les races royales ; il les mûrit au milieu d'un nuage qui cache leur origine. Elles paraissent ensuite *couronnées de gloire et d'honneur* ; elles se placent ; et voici le plus grand signe de leur légitimité. C'est qu'elles s'avancent

⁸⁵ Le contraire même du *droit*, pour Hugo.

⁸⁶ Le soulignement appartient au texte. Maistre donne sa référence biblique : Proverbes, VIII, 15, *Per me Reges regnant*.

comme d'elles-mêmes [...] Usurpation légitime me semblerait l'expression propre (si elle n'était point trop hardie) pour caractériser ces sortes d'origines que le temps se hâte de consacrer. (Joseph de Maistre, préface de *l'Essai sur le principe générateur des constitutions politiques*, 1809)

La section des « Chevaliers errants » recompose en quelque sorte l'histoire de Dieu et des rois de manière à déplacer Dieu. Les rois : des familles d'assassins, proches de l'animalité dans « Le petit roi de Galice », modifiés par l'« adoucissement » des mœurs dans « Eviradnus » ; des victimes, enfant sans père ou jeune femme sans mari, qui n'ont d'existence que pour autant qu'on les sauve, et sont sauvés en tant que victimes, non en tant que rois.

En face, le « chevalier de Dieu » qui est ôté au régime des frontières, comme à celui de la succession, comme à celui de la famille. Il obéit au régime du « génie », tel que le définissait l'épigraphe d'un poème de ce titre, en 1820, extraite de Lamennais, sur « la royauté du génie » : « ces rois qui n'en ont pas le nom », « sans ancêtres et sans postérité, seuls de leur race, leur mission remplie, disparaissent en laissant à l'avenir des ordres qu'il exécutera fidèlement » (MI, 795) ; texte véritablement programmatique pour tout le développement de la pensée hugolienne sur le roi et l'autre roi, sur la force et la vraie force. Le chevalier de *La Légende des siècles* relève du sporadique et du permanent : il est le frère du génie de *William Shakespeare*, qui « recommence », comme écrit Hugo avec un sens aigu de ce que dit le mot (départ du « primitif » à chaque fois, de l'origine, du principe). C'est une figure hors progrès – mais non hors histoire – mise au cœur du progrès.

Chapitre X

Les mercenaires

Les mercenaires 1

Madrucce

« Lorsque le régiment des hallebardiers passe... » Ce pourrait être l'ouverture d'un récit, ou de l'un de ces chants qui rythment les marches de fière allure. Hugo fait de ce vers le signal de deux envolées de sens contraire : au triste oiseau bicéphale, à l'aigle impérial des Habsbourg, l'aigle des montagnes suisses oppose sa revendication d'honneur, de liberté. Le balancement rythmique est celui de l'exacte antithèse, sous les fallacieuses analogies. L'aigle impérial a deux têtes, il surenchérit sur la nature : qu'à cela ne tienne ! Le poète lui joue le tour de le nommer trois fois – comme s'il lui donnait trois têtes !

L'aigle à deux têtes, l'aigle à la griffe rapace,
L'aigle d'Autriche dit : [...]

« L'aigle à deux têtes », c'est le nom prestigieux de l'emblème héraldique des Habsbourg, qui tient de la formule, de la désignation consacrée. Hugo le renverse en sa réalité sordide : « l'aigle à la griffe rapace ». Si le substantif « rapace » désigne un genre d'oiseau et reste dépourvu de connotation péjorative, la « griffe rapace » devient au contraire la métonymie d'un empire avide et qui par cela même « paie bien ses héros ». Les hommes du baron Madrucce sont les sous-produits chamarrés de cette impériale politique. L'épisode imaginé par Hugo s'inscrit dans le contexte de la guerre de Trente ans, mais déborde largement son cadre historique précis pour exprimer par l'allégorie la vérité de tous les empires, de tous les tyrans. La présence de Hugo à son temps est par là même présence à son texte.

À l'aigle d'Autriche répond l'aigle des Alpes, sur un mode rythmique qui, à lui seul, s'affirme en opposition. Trois fois nommé

lui aussi, et d'abord lui aussi deux fois dans un même vers, il crée autour de lui son espace, son atmosphère. Les enjambements distendent l'horizon. Les images extrêmes s'y achèvent en symboles : l'oiseau ami des gouffres « plane au-dessus des trônes », emportant

Dans le ciel son pays, sa liberté, sa proie.

Une fois cet espace déployé, l'aigle peut être, pour la troisième fois, nommé. La triple nomination dit ici l'expansion, l'ouverture sur l'infini. Cet aigle, comme tant de figures hugoliennes de la révolte (le mendiant dans « Le jour des rois », le Satyre) « crie » devant les puissants ou « devant l'immensité ». Le centre du tableau, le point crucial du débat : les Suisses eux-mêmes, « haliebardières splendides » pour l'aigle impérial, automates avilis, « en housse de gala », selon l'aigle des monts. Les mercenaires répondent exactement aux valeurs d'un empire où tout se vend, tout s'achète. L'héroïsme est réifié en marchandise :

Quand on veut des héros, il faut les bien payer (v. 84),

ainsi parle de ses faux héros le faux oiseau d'Autriche. Il ne retrouve ses ailes que lorsque le spectacle de ses laquais armés le ravit en extase.

Le vertige me prend moi-même dans les airs
En regardant marcher cette forêt d'éclairs.

La forêt, les éclairs, ces mots sont ici attentatoires à la nature ; « l'aigle d'Autriche » l'humilie jusqu'à la transformer en arsenal d'hyperboles pour exalter ses instruments, ses intérêts. L'aigle des monts, au contraire, déplore d'un même mouvement les héros dégénérés et la nature bafouée :

Ce sont de libres fils de ma libre montagne ! (v. 133)

Les mercenaires jouent aux héros, se déguisent en héros. La première partie du texte joue sur le vêtement, les changements d'uniforme, les couleurs rutilantes des tenues d'apparat ; la seconde renverse la tenue en « livrée », les héros en « laquais ».

Parure et vénalité associées conduisent à l'idée de la prostitution, à travers le discours de l'aigle des monts, voix de la nature et de l'ancienne Helvétie :

En se prostituant c'est moi qu'ils prostituent (v. 330).

Le poème entrelace ici des fils multiples : la montagne pure, vierge (la « Jungfrau formidable » associée à « Jeanne d'Arc », au vers 189) ; les anciens héros associés aux vieux monts.

Ces analogies entretiennent entre elles des relations implicites qui aboutissent par exemple (v. 237-245) à l'image héroïco-burlesque du mont-femme-vieillard cousant ses habits. Le passage répond à la vanité vestimentaire des mercenaires, fiers de leurs oripeaux et recousant, au besoin, leurs habits de parade :

Ah ! vous raccommodez vos habits ! Venez voir,
Quand la saison commence à venter, à pleuvoir,
Comment l'altier Pelvoux, vieillard à barbe blanche
Sait, tout déguenillé de grêle et d'avalanche,
Mettre à ses cieux troués une pièce d'azur,
Et, croisant les genoux dans quelque gouffre obscur,
Tranquille, se servir de l'éclair pour recoudre
Sa robe de nuée et son manteau de foudre !

L'image d'une nature vierge, d'une activité féminine transposée sur le mont-héros puis élargie aux dimensions du ciel, le mont-vieillard parent des paladins⁸⁷..., tous ces fils symboliques se rejoignent pour susciter, devant les stigmates de l'avilissement, l'inaltérable résistance du poète. Malgré l'inattendu, le cocasse ou le burlesque de ses travaux d'aiguille, le mont Pelvoux peut apparaître aussi comme ce qui fut pour Hugo une des figures majeures de l'inspiration, « le vieillard vierge », le saint Jean des Génies (*William Shakespeare*, I, 2, § 9).

L'aigle, emblème de l'apôtre, s'associe donc à l'aigle des montagnes, à « l'aigle pour de bon » :

Voilà ce que je dis, moi, l'aigle pour de bon (v. 307).

Les mercenaires 2

« La chanson des aventuriers de la mer »

Qui parle, qui dit « nous » dans la « Chanson des aventuriers de la mer » ? Peut-être ces aventuriers eux-mêmes – pirates, écumeurs

⁸⁷ Voir « Les chevaliers errants » : « Ils flamboient ainsi que des éclairs soudains », v. 2.

des mers, hommes de main des puissants ?— peut-être aussi quelques bravaches qui, reprenant une chanson connue, y projettent leurs rêves de « gloire », d'amour et de mauvais coups. On ne peut que lire le poème de l'intérieur en gardant néanmoins à la mémoire cette distance de « nous » à « nous », du vécu au fantasme. Treize fois le refrain revient, entraînant, presque virevoltant, dans l'alternance de l'octosyllabe et d'un mètre qui le réduit de moitié. Le rythme en est joyeux, le sens sinistre : d'Otrante à Cadiz, de trente à dix, c'est un véritable jeu de massacre, un dynamisme de la soustraction, et cela jusque dans la matière des mots ; ainsi, à la rime, trente, c'est, au moins pour l'oreille, Otrante moins une syllabe ; Cadiz, toujours pour l'oreille, est amputé pareillement. Les inscriptions dans le réel sont nombreuses. Elles attestent le paradoxe d'une vie errante, qui constitue pourtant une communauté, une fraternité, même si celle-ci connaît ses « abandons ». Ainsi, dès la première strophe : Tom Robin, qui pourrait recevoir de Robin des Bois quelque reflet d'héroïsme populaire, se dérobe presque à peine apparu. La chanson s'ouvre donc sous le vocable d'un frère qui « abandonne » pour aller voir du côté de « Satan ». C'est ici à la fois l'analogue et l'envers d'une chevalerie du peuple, qui se retourne en troupe des enfants perdus. Le réel ne vit qu'avec et par la déréalisation : l'outrance, la fantaisie composent la substance de la chanson comme de l'aventure. Ainsi, par exemple, à la deuxième strophe, l'amour, le mariage se disent en « mariant » les jeux verbaux ; l'héroï-comique s'y « marie » au cocasse, Ascagne (tout droit sorti de l'*Énéide* ou plutôt du *Virgile travesti*) y épouse « Michellema » (personnage né d'un calembour, Michèle aima). Dans la même strophe, « Spitafangama », qui, « fou » d'amour, semble rester célibataire, ne porte trace de mariage que dans son nom fabriqué (gama évoque le verbe grec *gamein*, épouser, doublé du nom du navigateur⁸⁸). Un peu comme en Ursus de *L'Homme qui rit*, la « science » ici bouffonne. Le côté picaresque de la vie d'aventure s'exprime par la représentation rapide, à la fois kaléidoscopique et totalisante, de la destinée de chacun : tout est définitif, dans ces mots qui tombent à la coupe ou en fin de vers (pendu, moine, arlequin). Tout concorde avec l'accent péremptoire du refrain, cette espèce d'anankè arithmétique (trente - dix) et la chute finale sur le monosyllabe plein, accentué. Cette dureté, présente ou latente, est à la fois renforcée et désamorcée par le rire. Les malheurs se renversent en

⁸⁸ « Plein ciel », v. 502, « Un Gama du cap de l'abîme ».

dérision : si l'un des trente a été « pendu » (v. 25) (et le mot en rejet bute alors sur la coupe forte) un autre « au sérail » a été « fort amoindri » (v. 40). Cet amoindrissement se dit par la malice d'un vers qui se prolonge d'enjambement en enjambement.

Ces sortes de héros à l'envers traversent l'histoire ; ou plutôt c'est l'histoire qui traverse leur chanson, qui devient miette, bribe, accident de leur vie d'aventures. Les grands noms (Mazarin, prince Eugène) ne sont là que pour leur permettre d'y épinglez leurs rimes, en même temps que leurs souvenirs de campagne. La strophe 5 déconsidère une certaine histoire, elle établit une connivence entre les mercenaires cyniques et les hommes qui les emploient : l'aliénation est l'alliée du despotisme. Aussi ce qu'on pourrait appeler un vers devise

Ni loi, ni Dieu, ni souverain (v. 46)

n'est-il pas véritablement ici une affirmation libertaire : cette « liberté » reste aliénation, puisqu'elle pactise avec le puissant qui la paie. La strophe est à lire en perspective avec le poème « Le régiment du baron Madruce ». Il s'agit dans les deux cas de mercenaires, au service d'un pouvoir que Hugo juge indigne. De l'un à l'autre des deux groupes humains, le sens n'est pas le même pourtant et l'on comprend que le poète n'ait pas regroupé ces deux textes dans une même section. Les hommes du baron Madruce font corps, ils sont totalement réifiés, définis par leur panoplie, leur plumet ou leur casque, ils marchent comme des ciseaux s'ouvrent et se ferment (v. 7-8). Il est remarquable qu'ils n'aient jamais accès à la parole : ce sont les deux aigles, l'aigle d'Autriche (le faux pouvoir), l'aigle des montagnes suisses, « l'aigle pour de bon », qui expriment à leur sujet l'émerveillement ou l'indignation. Eux ne sont jamais source de paroles, bien moins encore de chansons ! C'est pourquoi les aventuriers de la mer restent, en dépit de tout, liés d'une certaine manière à l'aventure de la liberté ; liberté faussée sans doute, mais pas assez pour étouffer en eux la parole et le chant.

La strophe 5, qui exprime toute l'énigmatique vérité du mercenaire, en la condensant, l'exorcise peut-être aussi. Les strophes qui suivent se bousculent dans la cadence de l'exploit et du drolatique (le Satan de la première strophe devenant dans la septième le bandit Fra Diavolo, avec pour fond de décor la colline de Notre-Dame de La Garde). La guerre, l'amour, par lesquels les aventuriers définissent

leur univers sont ici présentés comme symétriques sinon équivalents (v. 79-80).

C'est alors que le refrain se réalise. Le dynamisme de soustraction touche à son résultat : les trente ne sont plus que dix. C'est une césure majeure, par laquelle le poème bascule dans une sorte d'épique de féerie. Hugo a exercé l'élasticité de l'épique autour du thème de la prise des villes : c'est Charlemagne rêvant le siège comme une joute d'amour,

je n'ai jamais vu par ma foi
Ces belles filles-là sans leur rire au passage
Et me piquer un peu les doigts à leur corsage
(« Aymerillot », v. 81-82).

Autour du même Charlemagne, c'est la déroute de l'épique et le jeu rebondissant de Hugo autour de ces grands noms, de ces grands chevaliers devenus frileux, perclus, et désireux de retrouver qui son lit, qui sa table et son pain, qui son « bonnet de nuit » (v. 179). C'est la gloire de l'épique et la force du verbe, en Aymerillot qui prend Narbonne un peu comme Josué fait tomber Jéricho... Tout autre est le ton prêté ici par Hugo aux aventuriers de la mer : tout leur est facile et le vers est aisé :

À nous dix nous primes la ville.

Cette facilité est celle du songe ou du conte beaucoup plus que celle du prodige épique à la façon d'Aymerillot. L'atmosphère est d'amusement et de désinvolture : « ma foi », à la rime, donne bien la nuance de l'exploit. Que faire d'un roi ? et d'une ville ? Les « héros » se débarrassent de leur conquête comme Hugo assouplit, rajeunit l'épique dans le jeu :

Nous rendîmes la ville au roi.

Le dynamisme de soustraction se poursuit alors, mais en sens inverse, dérivant pleinement vers le merveilleux du conte : dix moins neuf, cela fait un. Les neuf compagnons faits ducs ou princes, mariés à des « dames d'honneur », reste celui qui dit « je » et nous retrouvons l'éternelle chanson populaire :

Le roi me dit : « Veux-tu ma fille ? »
Et je lui dis : « Merci, seigneur » (v. 99-100).

Toute la colère de Hugo contre les rois, contre les princes, contre les pouvoirs d'aliénation s'adoucit en son expression, se dit sur

le mode, toujours prenant, de ce qui a donné ici « Dans mon pays y en a de plus jolies » ou là « J'aime mieux ma mie ô gué »...

Le « je » qui parle ne s'en tient pourtant pas à cette expression première. Son refus, sur deux strophes, s'élargit en lyrisme. Humble double du poète (dans une certaine mesure, peut-être, une auto-parodie ?) il développe son chant, que dominent un certain goût romantique de l'exotisme, mais surtout l'association d'amour et de liberté. Ce qui dit la liberté, c'est, sans doute, le contenu du chant ; c'est surtout le fait que le chant ait pu naître. La mer n'est plus ici que l'arrière-fond d'un amour qui n'est plus « l'amour » comme équivalent de la « guerre ». On assiste donc à la naissance d'un poème dans le poème, ou plutôt d'une chanson dans la chanson. On observe les guillemets qui désignent le chant de ce « je » et l'isolent du refrain. Ainsi de la chanson première un chant s'est élevé : un poète a tenté de naître. Voilà la vraie libération : de ce groupe humain disparate ou équivoque –mercenaires, pirates ou « coquins »– une voix monte : par ce chant, ce qui s'affirme, c'est une expérience de la liberté.

Pendant que se déploie cette voix, à la fois issue et libérée de ses entours, le refrain continue d'obséder le monde sonore, mais il n'est plus seul : de la chanson des aventuriers de la mer, le chant, la voix, la liberté a pu naître.

Par sa date, octobre 1840, en plein voyage sur les bords du Rhin et en pleine rédaction des « lettres » dont Hugo tirera *Le Rhin*, « La chanson des aventuriers de la mer » est nettement hétérogène au recueil de 1859, dans lequel elle a son autonomie (sa propre section), et sa forme poétique bien particulière. Elle y opère une sorte de diffraction de l'élément épique, apporte son mode à ce champ d'expérimentation sur la matière épique que constitue *La Légende des siècles*. Constituant une section à elle seule, placée juste avant « Le régiment du baron Madruce » (février 1859) qui remplit également une section, elle participe de ce jeu réflexif de Hugo avec lui-même, d'une mise en écho de soi avec soi⁸⁹, qui fait voir les rapports (mercenaires et mercenaires) mais aussi les distances, et propose une juxtaposition signifiante.

⁸⁹ D'autant plus que Hugo ajoute une strophe en 1859 (celle de Spitafangama). Voir J.-B. Barrère, *Victor Hugo à l'œuvre*, 1965, p. 131.

Chapitre XI

L'épos moderne

L'épos moderne 1 « Les pauvres gens »

La section « Maintenant » construit l'épique en train de se faire, dans son versant d'intimité. Le poème liminaire opère le glissement de l'histoire au familial, voire au familial : « Mon père, ce héros au sourire si doux »...

Par sa date, « Les pauvres gens » se situe exactement entre « Gros temps la nuit » (2 février 1854, *Toute la lyre*) et « Chose vue un jour de printemps » (4 février, *Contemplations*). Sombre séquence : le premier poème, en petites strophes mordantes, dit l'orage en mer et le matelot englouti :

C'est fini. La cale est pleine.
Adieu, maison, verte plaine,
 Âtre empourpré !
L'homme crie : ô Providence !
La mort aux dents blanches danse
 Sur le beaupré. (M IX, 674)

Sur le même rythme, toute une série de poèmes : « Océan » (28 février), « Les paysans au bord de la mer » (1^{er} mars) : paysans, ou, comme dit le premier vers, « les pauvres gens de la côte »... Quant au poème des *Contemplations* (en alexandrins), c'est le spectacle de la misère, « du grabat naufragé dans l'ombre sépulcrale »⁹⁰ :

Entendant des sanglots, je poussai cette porte.
Les quatre enfants pleuraient et la mère était morte. (v. 1-2)

⁹⁰ Il n'est pas question de marins ici, mais la métaphore marine subsiste.

Le poème des « Pauvres gens »⁹¹ atteste la volonté de dissoudre et de régénérer l'épopée dans l'anonyme. Plus de noms glorieux, plus même de noms ; des prénoms. Au reste seuls sont désignés Jeannie, la mère, et les deux orphelins qu'elle recueille. Le marin est défini par sa fonction et n'est pas nommé, pas plus que les enfants de ce couple qui se fondent en un personnage total, évocateur d'une sorte d'enfance absolue : « cinq petits enfants, nid d'âmes »... Porté par le rythme de l'alexandrin, le prénom des deux orphelins tombe à l'hémistiche et en fin de vers : ce qui pourrait sonner comme emphase dans un contexte aristocratique ou guerrier s'inverse ici en humilité. Réduit à lui-même, le prénom n'atteste aucune filiation :

L'un s'appelle Guillaume et l'autre Madeleine (v. 229).

Le choix de Hugo ne semble pas anodin ; cette insinuante régénération de l'épique se place sous le vocable d'un héros populaire de la liberté (Guillaume Tell) et d'une pécheresse rachetée par l'amour. Prononcés par Hugo, ces prénoms irradiant leur atmosphère. Sur les lèvres de son personnage, ils désignent tout simplement le monde du familier, celui du « petit nom ». Le vers se dit donc sur deux registres et s'ouvre sur deux univers. Le prénom de Jeannie, la figure centrale, renvoie peut-être à l'héroïne de Nodier, à l'atmosphère du monde des pêcheurs évoquée dans *Trilby*. Peut-être faut-il voir plutôt dans ce diminutif la féminisation, la banalisation populaire du nom de Jean, car Jeannie elle aussi « a vu des choses sombres ».

*Portentosum mare*⁹². La mer s'entoure bien ici de la poésie et des terreurs de l'élémentaire, mais d'abord parce qu'elle est ce qu'affronte le courage quotidien de l'homme. « Hasard sombre », elle se donne avant toute amplification poétique, selon les caprices du ciel : pluie, bourrasque,

Pluie ou bourrasque, il faut qu'il sorte, il faut qu'il aille,
Car les petits enfants ont faim (v. 18-19).

La formulation est d'abord celle de la contrainte la plus élémentaire. La reprise de « qu'il sorte » en « qu'il aille » avertit

⁹¹ Ce genre de poème a eu le malheur de séduire des lecteurs en quête d'édification, qui en ont fait un classique de la littérature honnête et mièvre. Steve Murphy analyse dans *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, 1990, comment Rimbaud prend ce poème pour objet de parodie (p. 31 et suiv., sur « Les étrennes des orphelins »).

⁹² « La mer monstrueuse ». Hugo donne ce titre à un chapitre de *L'Homme qui rit* (I, 2, 15).

pourtant du passage sous-jacent de l'influx héroïque, avec toutes les résonances hugoliennes de ce verbe construit absolument. L'énoncé de l'impératif vital peut alors s'élargir jusqu'à donner au marin la dimension tragique d'un héros de l'ombre et contre l'ombre :

Il s'en va dans l'abîme, il s'en va dans la nuit.

La banalisation voulue de l'anankè aboutit donc à une consécration autre, par déplacement de l'épique. Dans ce lieu de combat du travailleur de la mer, l'histoire semble parfois s'écraser sur elle-même, dans le tragique d'un présent perpétué : « Depuis l'enfance matelot », cet homme n'a-t-il pas eu d'enfance ? La lutte du travailleur tente de découper, dans l'espace mouvant de la mer, un espace où se dépaysent à la fois l'épique et le quotidien : ils échangent leur substance. Ainsi aux vers 30 et suivants. « L'endroit bon à la pêche » se dérobo et se limite toujours :

Ce n'est qu'un point, c'est grand deux fois comme la chambre
(v. 33).

Ce lieu de tous les dangers se mesure donc par référence au lieu clos, protégé, du foyer, à la « chambre ». Par cette contamination lexicale, par cette reptation des mots, le danger, la mer, la mort, se glissent au plus intime de l'intime.

C'est la mer qui environne tout ici de son hostilité, et pourtant la mort est ailleurs ; ou plutôt elle apparaît sous le double visage du risque (la vie du marin) et de la réalité, voire de la réification : le cadavre, la mère morte. Au-delà de la réduplication des détails d'horreur évoquant certains effets de conte populaire, ce que construit Hugo c'est une allégorie condensant une histoire :

Le spectre échevelé de la misère morte
Ce qui reste du pauvre après un long combat (v. 134-135).

En ellipse s'ouvre ici une autre épopée du pauvre, un autre poème des « Pauvres gens », car c'est bien le propre de la misère que de se ré-engendrer sans fin d'elle-même : le texte esquisse, lui aussi cette démarche proliférante, et s'ouvre sur de multiples fonds. On assiste donc à la formation d'une épopée à multiples foyers, elle ne se fixe pas sur des emblèmes ostentatoires ; l'épique veut en finir avec les *exempla* du prestige, il se démultiplie dans l'ignoré. L'antithèse qui oppose l'immobilité de la morte au sommeil innocent des orphelins permet d'appivoiser jusqu'aux visions les plus terribles (ainsi celle du dernier jugement, cet horizon de tous les appels à la justice) :

rien n'éveillerait ces orphelins dormants
Pas même le clairon du dernier jugement (v. 151-152).

Le texte dispose ainsi autour de la morte et de ses enfants des suggestions amplificatrices que la théophanie de l'innocence retient dans leur développement. Inversement Hugo tire une sorte de fantastique des éléments les plus usés : ainsi la pluie gronde « comme un déluge ». Il ne s'agit pas vraiment ici de référence biblique, ou plutôt la référence biblique est à la fois elle-même, au moins en sourdine (le Déluge vint punir l'injustice des hommes), et sa reprise écrasée, comme en cliché de langage pauvre.

Une goutte parfois tombe sur ce front mort
Glisse sur cette joue et devient une larme (v. 126-127).

Ainsi s'anime funèbrement ce corps mort ; ainsi la morte pleure ; et la mort même... Ainsi ces pleurs de la morte – qui ne sont pas les siens – mais qui passent par elle témoignent obscurément de la « pitié suprême ». Ils semblent donner corps à la formule de Virgile, « *sunt lacrymae rerum* »⁹³.

La mère morte, la mère vivante. Le motif de la maternité est central dans « Les pauvres gens ». Le morceau VIII, le plus bref du poème (huit vers), est aussi le plus intense, tout marqué d'interrogations. Ces questions laissent entrevoir la réponse sans la dicter. Ce ne sont pas des questions rhétoriques ; bien plutôt on dirait qu'elles enveloppent la réponse en la baignant de toutes les émotions du personnage. Elles restituent ce moment d'action instinctive où la vision de l'acte, du seul acte à poser, s'impose, mais dans l'effervescence et le trouble. Il s'agit d'une sorte de transport, tout instinctif, d'avant le raisonnement et presque d'avant même la morale. L'acte de Jeannie a tout l'aspect extérieur d'un rapt. Par le mot vol, – « qu'a-t-elle donc volé » –, sur lequel monte le morceau et qui constitue un des pivots du texte, Hugo réalise un tour de force : reprenant pour le renverser un cliché anti-peuple, il consacre à travers Jeannie l'héroïsme instinctif des « pauvres gens ». Cet héroïsme est spontané, antérieur à toute réflexion. On trouve ici trace de la sanctification romantique de l'instinct (dans le peuple, dans l'homme de génie). L'héroïsme d'instinct est supérieur et antérieur à toute

⁹³ *Énéide*, I, 462 [il y a des larmes des choses]. Voir « Les traducteurs » : « De là l'incompréhensible quelquefois, l'intraduisible souvent. *Le Sunt lacrymae rerum* est une goutte de l'immensité. Toute la profondeur est dans ce mot. Virgile, au moment où il le dit, égale et peut-être dépasse Dante » (M XII, 384).

pesée du pour et du contre. Aussi, d'une certaine façon, Jeannie connaîtra-t-elle sa « tempête sous un crâne » – après coup.

Dans cette immédiate aperception du bien, les deux personnages se rencontrent, selon un double quiproquo, selon un double coup de théâtre. L'accord est pourtant total et permet au poète de mettre en paroles et en images, à travers Jeannie et son mari, les deux faces d'une même détermination héroïque : du côté féminin, l'immédiateté du geste⁹⁴ ; du côté de l'homme, toute une mise en forme par le langage. Le marin, à sa manière, réfléchit en lui le problème de Job, le problème du mal, mais, moins hardi que Job, l'élude :

C'est l'affaire
Du bon Dieu. (v. 238-239)

Du côté de l'homme la décision généreuse et l'aménagement du futur :

Nous avons cinq enfants cela va faire sept.

Du côté de Jeannie, un geste, un vers, et l'actualisation quasi miraculeuse : « Les voilà » (dernier vers).

Au-delà de la mise en drame, l'unification profonde du texte est suggérée par un indice fugitif mais essentiel : celui de la porte. En V, Jeannie se trouve face à la porte ouverte : « la porte au vent palpite ». C'est la première perception d'une désolation, d'une détresse. En X, le marin, ouvert aux voix des choses, entend l'appel de la morte dans les battements du vent :

C'est la mère, vois-tu, qui frappe à notre porte ;
Ouvrons aux deux enfants (v. 246-247).

En V, comme d'elle-même, la porte s'était ouverte devant Jeannie :

La porte, cette fois, comme si, par instants
Les objets étaient pris d'une pitié suprême...(v. 124-125)

La « pitié suprême » traverse donc les êtres et les choses, dans cette version du seuil, du porche de l'infini, version humanisée jusqu'à l'humilité. Cette réécriture de l'épique rejoint, par son sens et sa tonalité, l'exaltation du Peuple par Michelet : « La chaleur vient d'en bas ».

⁹⁴ Cela la rapproche de la Flécharde, dans *Quatrevingt-Treize*, la femme et la mère qui va comme une flèche, c'est-à-dire l'instinct, la certitude (mais quasiment animale : cela indique les limites de la valorisation de l'instinct pour Hugo).

L'épos moderne 2 **« Mon père, ce héros... »**

« Après la bataille » est daté du 18 juin 1850. C'est une période où Hugo, accaparé par l'activité politique et sa charge de représentant, multiplie dans ses carnets les notes féroces sur la petitesse des acteurs politiques, peu en rapport avec la grandeur de la Révolution.

Les Voix intérieures (1837) étaient dédiées au père : « À Joseph-Léopold-Sigisbert comte Hugo⁹⁵ [...] Non inscrit sur l'Arc de l'Étoile⁹⁶, son fils respectueux, V. H. » Sur ce monument où figurent les généraux de la Révolution et du Premier Empire, le nom de Léopold Hugo avait été oublié. On comprendra cette dédicace, explique la préface,

en présence de ces deux monuments, le trophée de l'Étoile, le tombeau de son père, l'un national, l'autre domestique, tous deux sacrés [...] Il [Victor Hugo] signale une omission, et, en attendant qu'elle soit réparée où elle doit l'être, il la répare ici autant qu'il est en lui. Il donne à son père cette pauvre feuille de papier, tout ce qu'il a, en regrettant de n'avoir pas de granit.

Dans le long poème des *Voix intérieures* « À l'Arc de triomphe », Hugo imagine le promeneur, dans trois mille ans, qui admirera ce monument grandi par la ruine, rêvera sur cet « âge fabuleux » et verra se dresser avec leurs escadrons et leurs fanfares les héros « de quatre-vingt-treize et de mil huit cent onze ». Le poème s'achève en exprimant la lacune, et en la déclarant il la répare d'une certaine manière :

J'admire, et, fils pieux, passant que l'art anime,
Je ne regrette rien devant ton mur sublime
Que Phidias absent et mon père oublié !

L'inscription du père dans *La Légende des siècles* pose aussi, à sa manière, la question du rapport du père au monument du passé.

⁹⁵ Suit la titulature de Léopold Hugo (1774-1828).

⁹⁶ La construction de l'Arc commencée en 1807, s'interrompt de 1811 à 1823. Il est complété dans les années 1830.

Mais cette fois la « pauvre feuille de papier » à son autonomie : c'est elle qui conserve et déroule la légende des siècles.

Pour en finir avec l'héroïsme guerrier, Hugo ne rompt pas brutalement avec le contexte de la guerre ; mais de façon plus subtile, il en efface les images, il en inverse le sens. C'est sur le fond de la mémoire intime, des souvenirs, de la mythologie personnelle ou familiale que se dessine le héros : « Mon père, ce héros au sourire si doux ». Sur un poème d'étendue modeste (vingt vers) le nom du père revient quatre fois. Il opère d'emblée l'humanisation presque sentimentale de l'épique. À la différence du père, le « héros » est peu nommé. Il marque le premier vers pour s'effacer ensuite devant un héroïsme tout d'affectivité, comme impliqué par le mot « père ». C'est donc ce mot qui englobe le mot héros, lui donne sa dignité, et non l'inverse.

Le titre qui ouvre la section « Maintenant », « Après la bataille », dit assez le déplacement du champ de l'épique. La guerre elle-même est un arrière-fond très estompé ; l'adversaire n'est pas nommé, mais suggéré à l'occasion du blessé, un « Espagnol de l'armée en déroute », qui par le « Caramba ! » final se désigne au reste lui-même. La victoire (temporaire) sur l'ennemi n'implite d'aucun enthousiasme le « héros » qui parcourt, presque seul, « le soir d'une bataille », un lieu de souffrance et de mort⁹⁷. Aucune mention de péripéties guerrières, de dates, de noms fameux, aucun écho de la légende napoléonienne⁹⁸. Seule la prenante intensité d'atmosphère, la mort et la nuit, caractérisent ce moment et ce lieu :

Le champ couvert de morts sur qui tombait la nuit.

Le poids des monosyllabes accentués rend sensible une qualité de tragique qui pourrait s'associer à un quelconque point du temps et de l'espace. Or c'est ce dépouillement de tout l'apparat guerrier, de toute phraséologie militaire qui pour Hugo fait coïncider ce poème avec « Maintenant » ; c'est le sentiment que l'autre, avant d'être un « ennemi », est un homme.

Si, dans la même section, le poème « Le crapaud » (fin mai 1858) transpose à sa manière la parabole du bon Samaritain, ce

⁹⁷ Après la bataille, c'est le moment sinistre. Voir *Misérables*, « Le champ de bataille la nuit » (dans le livre consacré à Waterloo).

⁹⁸ Le général Hugo combattit en Espagne de 1809 à 1813 ; il vainquit en de très nombreuses rencontres les Espagnols qui luttèrent contre Joseph Bonaparte et les troupes françaises.

poème, lui, explore autrement le sens héroïque de la pitié, de « l'insondable amour » (selon la formule qui sera celle du « Crapaud », v. 155). Il prend ici pour objet « l'ennemi » et l'ennemi qui même blessé, même secouru, répond au réflexe d'attaquer en croyant se défendre.

Râlant, brisé, livide et mort plus qu'à moitié,

comme le crapaud blessé qui se traîne ; il vise et tire pourtant, et le seul coup de feu que laisse entendre le poème, c'est ce réflexe de défense d'un mourant secouru⁹⁹ ; le vers qui désigne le risque réellement couru par le père-héros le retourne, à peine nommé, en incident presque dérisoire ; ce point de bascule se situe à l'hémistiche d'un vers qui joue la prose :

Le coup passa si près que le chapeau tomba.

Une certaine façon d'aplanir le langage s'accorde à cette conception d'un héroïsme autre, peu compromis avec la rhétorique. Au cri vital du blessé (« à boire ») répond la pitié du père :

« Tiens, donne à boire à ce pauvre blessé »

[...]

« Donne-lui tout de même à boire », dit mon père.

Entre les deux instants, le blessé s'est redressé et dans le « tout de même » final – un mot pourtant de la réticence – s'exprime la pitié absolue. Le poème s'ouvre et se ferme sur « mon père ». L'incipit et le vers final sont de l'ordre de l'inscription. Paradoxale est ici, disons-le, cette inscription dans l'anonyme puisqu'elle s'accomplit, comme un devoir de pitié (et aussi de piété), à travers une médiation illustre, et trouve par là même sa « légende ». Tout se passe comme si le poème de 1850 donnait un patron épique de la pitié, que reproduiront dans un cadre non guerrier et en étendant les frontières (non plus seulement entre êtres humains, mais de l'humain à l'animal), des poèmes comme « Le crapaud » ou, dans *Les Contemplations*, « Je payai le pêcheur... ». L'héroïsme humble du « Crapaud » et des « Pauvres gens », dans un cadre pacifique mais livré aux violences de la misère,

⁹⁹ Voir *Contemplations*, V, xxii, « Je payai le pêcheur... » : poème bref (18 alexandrins) de juillet 1855, à la première personne. Le crabe, racheté au sens propre, « bête horrible », mord son sauveur : « Je lui dis : Vis ! et sois béni, pauvre maudit ! / Et je le rejetai dans la vague profonde, / Afin qu'il allât dire à l'océan qui gronde, / Et qui sert au soleil de vase baptismal, / Que l'homme rend le bien au monstre pour le mal. »

de la disharmonie de l'homme avec lui-même et avec la nature, est ainsi encadré par deux poèmes qui les replacent en histoire et en épopée, les tendent en quelque sorte par la mémoire révolutionnaire et napoléonienne.

Enfin cet héroïsme qui trouve sa reconnaissance dans et par l'intime inverse implicitement le rôle du père et du fils : c'est le fils qui inscrit son père dans l'ordre du héros, le père naît du fils. *La Légende*, tournant sur elle-même, fait apparaître la diversité éclatée de la relation père-fils. Meurtrier du père en Kanut, le fils, en Rodrigue, tout en s'insérant dans l'ordre royal, exalte l'ordre du père. Aymerillot, né de lui seul, s'accomplit en même temps par la paternité symbolique du roi Charles. Le héros d'« Après la bataille » est avant tout « mon père ». Par ces mots qui semblent l'effacer, le fils fait naître son père à un épos renouvelé.

Chapitre XII Lumière du tyran

Lumière du tyran 1 Rois soleils

Ils rayonnent

Les Olympiens sont dans « Le satyre » les figures de la tyrannie¹⁰⁰ : « Sachez ceci, tyrans de l'homme et de l'Érèbe » (v. 652)... Deux lumières s'affrontent dans le poème. Celle du Satyre, qu'il produit par transfiguration de lui-même : c'est un orient qui s'invente et se chante, qui s'arrache du noir, du velu, du boiteux. Et le resplendissement solaire, décrit dans « Le bleu », donné d'un coup et dès le départ : une sorte de midi (même si c'est l'heure où sortent les chevaux de l'aurore) du pouvoir établi, écrasant, des dieux :

Ces hauteurs, ces splendeurs, ces chevaux de l'aurore
Dont le hennissement provoque l'infini,
Tout cet ensemble auguste, heureux, calme, béni,
Puissant, pur, rayonnait ;... (v. 108-111)
Partout où le regard tombait, c'était splendide (v. 179).

Le poème confronte le naissant et l'installé. La « splendeur », au moment où elle est décrite, dit doublement sa limite et sa déchéance prochaine : tout

rayonnait ; un coin était farouche [...]
Là reposait la Force avec la violence ;
On voyait, chauds encor, fumer les fers de lance ;
On voyait des lambeaux de chair aux coutelas [...]
Des cheveux au trident et du sang à la foudre. (v. 111-119)

¹⁰⁰ P. Albouy montre en eux l'un des visages du mal-néant et suit tout au long du poème les allusions qui font de l'Olympe l'image du pouvoir impérial (*La Création mythologique chez Victor Hugo*, Corti, 1985, p. 237).

Outre le sang ineffaçable, la façon même dont se révèle la lumière porte sur elle condamnation : un rideau s'écarte. Cela la rive à un modèle historique du culte à mystère¹⁰¹.

Les deux traits qui marquent le tyran à travers tout le recueil sont ici à leur état originel et complet : splendeur et joie, rire olympien (« Dans leur immense joie il vit les dieux terribles », v. 135).

Ce rayonnement des dieux-tyrans ou des tyrans-dieux est soumis par *La Légende des siècles* à une modification qui suit l'histoire. Deux mois après la rédaction du « Satyre », « La rose de l'infante », achevée en mai 1859 et placée juste après « Le satyre » dans l'ordre du recueil, décrit une image de Dieu, Philippe II, qui arrive à l'indicible tyrannique, parce qu'elle correspond à un Dieu unique, terrible et transcendant. D'une certaine manière, la traversée des tyrans est aussi efficace que l'épopée de *Dieu* pour suivre la religion à travers ses progrès. Ce ne sont plus les dieux de l'Olympe, aristocratie de tyrans, aux contours arrêtés et homériques : « dieux dont on voit le fond ». C'est le Monarque, le sombre qui ressemble au sombre, le mystérieux et l'insondable bis :

Il occupait le haut du monde comme un rêve.
Il vivait : nul n'osait le regarder ; l'effroi
Faisait une lumière étrange autour du roi ;
On tremblait rien qu'à voir passer ses majordomes ;
Tant il se confondait, aux yeux troubles des hommes,
Avec l'abîme, avec les astres du ciel bleu !
Tant semblait grande à tous son approche de Dieu !
(v. 110-115)

Il entre dans l'ineffable, reçoit les expressions qui marquent les limites de l'expression : « Philippe Deux était une chose terrible »... « Les choses qui sortaient de son lugubre esprit », etc. Ce n'est plus une splendeur tachée d'ombres et de sang, mais une splendeur qui est la nuit, l'oxymore de la lumière nocturne ; non pas seulement une forme de Dieu (« Ô monde, tout le mal vient de la forme des dieux », disait le Satyre), mais Dieu inversé : le Mal lui-même (v. 109), Satan usurpateur (v. 139 : « C'était Satan régissant au nom de Jésus-Christ »). Le progrès de la forme religieuse, du polythéisme au monothéisme, est aussi un progrès dans la tyrannie : toujours le poids, toujours la

¹⁰¹ Voir plus haut, chap. « Puissance égale bonté », § « Lumière et Lumière. Le Satyre ».

lumière, mais multipliés par l'« abîme » (c'est pourquoi il ne peut y avoir pour Hugo de véritable progrès que celui qui sortira des formes).

Clefs du temporel et du spirituel. Le crépuscule du mont Tibidabo

Dans « Le jour des rois » (février 1859), les rois fabriquent par-dessus le jour naturel un jour second, conforme à leur talent : ils descendent de leur montagne avec l'aurore, remontent avec le couchant, et à l'intérieur de cette unité de temps idéale pour une tragédie classique, ils ont flamboyé et rempli de leur flamboiement tout, c'est-à-dire, selon la structure exhaustive et tournante du poème, les quatre points de l'horizon. Rivalité de rayons entre la nature et les rois, sorte de duel où la nature se sait vaincue :

L'aube sur les grands monts se leva frémissante
Le six janvier de l'an du Christ huit cent soixante,
Comme si dans les cieux cette clarté savait
Pourquoi l'homme de fer et d'acier se revêt
Et quelle ombre il prépare aux livides journées.
(v. 1-5, début de la I^{re} partie)

Flamme au septentrion. C'est Vich incendiée.
Don Pancho s'est rué sur Vich au point du jour ; [...]
Et c'est ainsi qu'ils ont, ces deux princes de fer [...]
Brûlé la belle ville heureuse de Girone,
Et fait noir l'horizon que le Seigneur fait bleu.
(v. 74-75, début de III, et 104-107)

Une contre-aurore et une contre-naissance sont à l'actif des rois, comme le suggère l'ironie du titre (le « jour des rois » renvoyant traditionnellement à l'arrivée des mages auprès de l'enfant Jésus). L'une et l'autre s'expriment conjointement dans ces vers de la fin : « On n'avait jamais vu peut-être une contrée / D'un tel rayonnement de meurtre pénétrée » (v. 269-270).

Au soir et à la fin du poème, les rois rentrent,

Le couchant empourpra le mont Tibidabo ; [...]
Et, reflet du couchant, ou bien de l'attentat,
La chaîne des vieux monts, funeste et vaste bouge,
Apparaissait, dans l'ombre horrible, toute rouge
(v. 276 et 284-286)

Le mont Tibidabo, qui domine ainsi toute la VI^e partie du poème, le retour des pillards saluant çà et là les saints du chemin, a,

sans doute, sa localisation géographique (vers Barcelone), parfaitement inessentielle dans son détail, Hugo puisant dans un réservoir de noms sonores et suggestifs¹⁰². Mais ce n'est pas non plus une pure matière vaguement saugrenue avec son air latin (*tibi dabo* : « je te donnerai »). Ces mots lancent un verset de l'Évangile, verset capital, spécialement déterminant pour la constitution de l'Église catholique et de ses papes, successeurs de saint Pierre. Ce sont les paroles fondatrices par lesquelles le Christ construit son église sur Pierre (évangile de Matthieu, 16, 19) : « Je te donnerai les clefs du royaume des cieux. Et ce que tu auras lié sur terre sera lié dans les cieux ; et ce que tu auras délié sur terre, sera délié dans les cieux », « *Tibi dabo claves regni caelorum...* » Le latin de la Vulgate et de la liturgie donne une clef nouvelle au lecteur de *La Légende des siècles* pour décoder le nom facétieux ou grinçant du mont Tibidabo, dans un poème au titre déjà évangélique. La collusion de deux intérêts (prêtre et tyran), toujours présente autour des personnages de rois de *La Légende*, est ainsi désignée allusivement, mais féroce, et soutient une équivoque sur la chose « donnée » ou sur ce qu'ouvre cette clef : « On voit dans le brasier le comptoir des boutiques/ [...] et les tiroirs/ Sont là béants, montrant de l'or dans leurs coins noirs » (v. 147).

La clef était dans la grande scène de jugement de « La vision de Dante » (février 1853) le signe et l'instrument de la délégation divine, détourné par le pape. Appelé devant Dieu comme le responsable ultime¹⁰³, il apparaît avec elle : « il tenait, effaré, / comme un voleur surpris par celui qu'il dérobe, / Des clefs qu'il essayait de cacher sous sa robe », « c'est lui [...] Les clefs du paradis sont dans ses mains fatales ». Dieu lui rappelle la mission donnée : « Je t'ai dit [...] Voici la clef du coffre et le compte des sommes ».

Cet arrière-fond aide à comprendre à quel point un poème comme « Plein ciel » se construit contre une autorité, avec sa « sainte fausse clef ». Fabrice, dans « La confiance du marquis Fabrice » (décembre 1857) a « tordu la clé » de saint Pierre « Dans la vieille serrure horrible de l'Église » (v. 426). On verra dans la nouvelle série

¹⁰² Voir la présentation de Françoise Lambert aux Fragments de *La Légende des siècles*, Flammarion, 1970.

¹⁰³ Dante est réveillé pour assister au Jugement : d'abord apparaît le nuage des opprimés et des suppliciés, qui accusent les soldats. Les armées apparaissent, qui accusent les capitaines. Les capitaines accusent les rois : et on amène devant Dieu « les images de Dieu ». Les rois crient à leur tour : « Ce n'est pas nous » : « – Et qui donc ? – C'est le pape. » (M VIII, 830-833).

de la *Légende*, avec « Welf, Castellan d'Osbor » (daté de 1869), la confrontation radicale, sous un éclairage à la fois cru et fantastique qui découpe les silhouettes, du héros (Welf, vieux, fort et droit, avec armure et barbe blanche, « en noir sur le fond de neige de la montagne ») et du pape blanc sur sa mule blanche, que les rois, en dernier recours, lancent contre lui pour faire tomber son burg : « Moi, j'ai les clefs. » Welf répond : « Et toi, / Pape, je ne crois pas à tes clefs. Qu'ouvrent-elles ? / Des enfers » (XIV, 737-738). « Plein ciel » tord la clef autrement, en invente une autre, la donne à « l'homme » dans sa propre invention du ciel ou de l'« ouverture »¹⁰⁴.

Gloire de Rathbert

Toujours un anti-rayonnement est associé au tyran, de l'antique Teglath-Phalasar aux figures plus modernes. Ce serait un échec pour les poèmes s'ils ne variaient pas le motif, ou plutôt s'ils ne l'exploreraient pas dans tous les sens possibles. Dans « Zim-Zizimi » par exemple, le sultan oriental, rassasié de plaisirs et de toute-puissance, est pris au mot : « Que ma splendeur en vous autour de moi rayonne », dit-il aux dix sphinx de son palais. Il est aussitôt rassasié du néant de son rayonnement : Teglath-Phalasar (roi d'Assyrie) « rayonne », « et, pendant ce temps-là [...] Pour le mur qui sera la cloison de sa tombe./ Des potiers font sécher de la brique au soleil » (II^e sphinx), l'« éblouissante » Cléopâtre est pourrie (IX^e sphinx), etc. La coupe, qui parle à son tour, se moque des « hommes soleils ». Et enfin, progression de la lumière à la nuit par la lumière, le flambeau, consulté par Zim, chante le même refrain funèbre, et s'éteint, et Zim meurt. « Zim-Zizimi » compose un poème de la nuit multipliée par un miroir.

Dans « Bivar », le Cid, figure antithétique du roi, est appelé par le scheik Jabias à rentrer dans la norme de la splendeur, qu'il trahit scandaleusement :

Votre magnificence emplissait cette cour,
Comme il sied quand on est celui d'où vient le jour ; [...]
Vos habits étaient faits avec de la splendeur ; [...]
Vous éclatiez, avec des rayons jusqu'aux cieux,
Dans une préséance éblouissante aux yeux... (v. 33, v. 50,
v. 57)

¹⁰⁴ Voir plus bas, chap. XIV, « Vingtième siècle, la liberté dans la lumière ».

Dans ce contexte de ressassement, de surenchère inventive, de raffinement des procédés, la section consacrée à Ratbert, qui ouvre le second volume du recueil dans la première édition, compose un tableau-choc. Le récit va, de crime en crime, vers un couronnement, un extrême que décrit la fin du dernier poème, « La confiance du marquis Fabrice »,

Nos pères – c’est ainsi qu’un nom s’évanouit –
Défendaient d’en parler, et du mur de l’histoire
Les ans ont effacé cette vision noire. (v. 1114-1116)

Ratbert, donc, comme ses pareils, est entouré d’un carnage splendide, et la description renoue avec une inspiration typique de *Châtiments*¹⁰⁵, pour décrire le festin d’un roi « qui se dit empereur »¹⁰⁶ :

La table colossale en plein air est dressée ;
Ce qu’on a sous les yeux répugne à la pensée
Et fait peur ; c’est la joie effrayante du mal ; [...]
Un gouffre où les lueurs de l’enfer sont voisines
Du rayonnement calme et joyeux des cuisines [...]
Le souper de Satan dans un rêve apparut.
(« Suite de la joie », v. 744-754)

Mais le poème, à la différence du « Jour des rois » qui s’achève sur un appel à la justice, dit aussi la « justice faite » :

L’horreur fut inouïe ; et, tous se retournant,
Sur le grand fauteuil d’or du trône rayonnant
Aperçurent le corps de l’empereur sans tête,
Et son cou d’où sortait, dans un bruit de tempête,
Un flot rouge, un sanglot de pourpre, éclaboussant
Les convives, le trône et la table, de sang.

Ces six vers (isolés par des blancs) réalisent en accéléré la conjonction du rayon de lumière et du jet de sang : non pas un soleil noir, mais un soleil rouge. Cadre merveilleux, suite merveilleuse : la tête de Fabrice, la victime décapitée par le roi, s’envole, et celle du roi son bourreau, décapitée par un archange invisible, fuit sous terre : « passage énorme d’un prodige ». Dans quelle mesure tout cela ne

¹⁰⁵ Voir par exemple *Châtiments* (IV, xiii), « On loge à la nuit » : « L’immense cheminée au centre resplendit. / [...] Le bœuf Peuple rôtit tout entier devant l’âtre ;/ La lèchefrite chante en recevant le sang »... La date du manuscrit, 2-17 décembre 1857, fait partir la rédaction de l’anniversaire du coup d’État.

¹⁰⁶ « Les conseillers probes et libres », v. 2 (motif récurrent dans la suite de la section).

sert-il pas à amortir la hardiesse, complète en soi, de l'image du roi décapité, de la composition d'une gloire de sang et de lumière autour de lui ? L'expression du tabou qui suit (« Nos pères défendaient d'en parler ») ne fait que diriger plus efficacement le regard vers une autre tête royale décapitée / auréolée¹⁰⁷. Hugo achève « La confiance du marquis Fabrice » le 17 décembre 1857 (et avec ce poème l'ensemble des « romances » de Ratbert), et « La Révolution », dont un premier ensemble était écrit en octobre, le 25 décembre. Dans ce poème les statues des rois, Henri IV, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV ont rendez-vous, une nuit, sur la place où se dresse la guillotine de leur descendant (ils croyaient y trouver sa statue) : la tête coupée apparaît,

Cette tête était blême ; il en tombait du sang [...]
L'aïeul de bronze dit à la tête coupée
(Dialogue funèbre et du gouffre écouté) : [...]
Quel est ton crime, ô toi qui vas, tête sinistre,
Plus pâle que le Christ sur son noir crucifix ?
– Je suis le petit-fils de votre petit-fils.
– Et d'où viens-tu ?
– Du trône. Ô rois, l'ombre est terrible !
– Spectre, quelle est là-bas cette machine horrible ?
– C'est la fin, dit la tête au regard sombre et doux.
– Et qui donc l'a construite ?
– Ô mes pères, c'est vous.

(M X, 245)

Retour du crime : ainsi Ratbert est décapité par l'ordre même qu'il a donné de décapiter Fabrice¹⁰⁸ (idée familière à Hugo, exprimée notamment dans *Les Contemplations* : le mal se rabat sur le méchant). La grande différence ici est que la tête de Louis XVI reste, par l'image, attachée à la passion du Christ, figure même de la victime : et

¹⁰⁷ D'autant plus que Hugo dit couramment « la hache » pour « la guillotine » (par exemple dans « L'échafaud », poème de mars 1856 qui entrera dans la série complémentaire de *La Légende des siècles* : contemplation dans le soir qui tombe d'une guillotine ayant fait sa besogne : « Et j'étais là, je regardais la hache »).

¹⁰⁸ De plus, cette superposition de deux mains, celle du bourreau, celle de l'ange exterminateur, rappelle sur le mode du châtement, les deux mains parallèles qui se lèvent dans la strophe IIème du « Glaive », sur le mode de la bénédiction (*Fin de Satan*) : « Et les astres voyaient [...] / Pendant que, bénissant l'homme, les plaines blondes, / [...] S'ouvrait et se dressait lentement vers les cieux / La main du lépreux, noire, affreuse, triste et frêle, / La main de Jéhovah se lever derrière elle. » (v. 879-884). Le lépreux est une sorte de Job, qui renverse son malheur en déversement de bonté.

c'est un problème rémanent, chez Hugo, que de devoir comprendre, accepter, et dire le régicide.

La fiction de Ratbert est libératrice : le rayonnement final, accomplissement et retournement du rayonnement royal, ne connaît aucune limite et aucune ombre : aucun rayon de l'auréole christique ne vient le compliquer. L'image peut éclater, et Ratbert conduit à son épanouissement le motif du soleil inverse, que « La Révolution » ruminait et retravaillait de roi en roi : Louis XIII « rayonnait, lugubre », comme « un vague soleil sombre », Louis XIV est l'« homme soleil » « vêtu d'or, triomphant, heureux, vertigineux », nourri de sang et de misère, Louis XV semble rompre avec la métaphore : « L'autre était le soleil, il vint, et fut la brume », mais ce n'est que pour mieux la recommencer, autrement : « Son lit sombre rayonne en toile d'araignée » ; mais la fin, appelée par le grand cri des écrasés, « Tyrans, soyez maudits », arrivait (« III. L'arrivée ») à la pâle tête de victime du roi.

Lumière du tyran 2 Quand la Nuit vient

Épitaphes. Les prêtres : Afranus et l'évêque d'Aarhus

« La défiance d'Onfroy » s'achève en épitaphe : celle du héros, rimée par le tyran, ou par l'instance tyrannique, qui l'a assassiné,

Et c'est pourquoi l'on voit maintenant à Carpi
Un grand baron de marbre en l'église assoupi :
C'est le tombeau d'Onfroy, ce héros d'un autre âge,
Avec son épitaphe exaltant son courage,
Sa vertu, son fier cœur plus haut que les destins,
Faites par Afranus, évêque, en vers latins.

C'est la tâche du prêtre, de prononcer les formules sur la tombe, comme dans « Le parricide » :

Il mourut. On le mit dans un cercueil de pierre ;
Et l'évêque d'Aarhus vint dire une prière,
Et chanter sur sa tombe un hymne, déclarant
Que Kanut était saint, que Kanut était grand (v. 35-38).

Épitaphe ou éloge funèbre, c'est toujours le lieu de l'ironie, du décalage grinçant entre l'officiel et le réel. *Les Contemplations* décrivaient les moineaux du cimetière :

Je trouve juste, ami, qu'en lisant à voix haute
L'épitaphe où le mort est toujours bon et beau,
Ils fassent éclater de rire le tombeau.
(« Les oiseaux », octobre 1854)

Elles montraient aussi, dans « Melancholia » le sort de l'homme de génie, accablé tant qu'il vit. Puis l'envie

Prend soin de le clouer de ses mains dans la bière, [...]
Et s'essuyant les yeux, dit : « C'était un grand homme ! »

De l'évêque d'Aarhus à Afranus, l'ironie se modifie, s'adapte aux temps. Ironie double pour Afranus, parce que l'évêque est lettré : il représente une tyrannie dans son état avancé et pseudo-civilisé. « Héros d'un autre âge », « plus haut que les destins », lisez : Onfroy était un vieux gêneur et un inadapté. Le monument, accompagné de sa légende oblique, est un avertissement à bon entendeur, fait connaître comment agit le tyran et fait valoir la signature d'Afranus. En même temps Afranus énonce l'héroïsme malgré tout, et prononce son propre jugement, signe son crime. Cette transposition du crime en coquetterie littéraire, en amour propre d'auteur (*Afranus fecit* : il signe en artiste le cadavre qu'il a fait) évoque fortement les textes de Hugo sur les juges et sur la peine de mort : la « rhétorique du procureur » « gaze » et « entortille » les têtes coupées : « on ne sait plus ce que c'est. »

Ironie plus simple pour l'évêque d'Aarhus, évêque des âges archaïques¹⁰⁹ (« Cycle héroïque chrétien »), dont l'emphase, à mesure qu'elle s'exprime, est retournée et détruite du dedans : c'est sa fonction d'être l'officiel ostensiblement menteur. Le poème fait fermer le tombeau par le prêtre, pour le rouvrir et remettre le mort en examen, il fait parler le prêtre pour qu'il se dénonce lui-même comme un courtisan encore plus gravement responsable que les autres. Ironie grave toujours, parce que c'est par elle que tout est jugé à nouveau. Elle s'appuie sur « Dieu »-juge et fait partie de la fonction prophétique.

C'est pourquoi cette parole sur les morts qui est l'apanage du prêtre dans *La Légende des siècles* est aussi un exercice de la parole

¹⁰⁹ Sur son hymne, épopée à l'état sauvage, voir l'annexe correspondance, Victor Hugo à Noël Parfait, juin 1859.

propre à *La Légende des siècles* : elle couche des morts dans le tombeau en disant ce qu'ils furent. Si ces morts sont imaginaires, la leçon n'en a pas moins d'ambition. Ainsi, le style de l'épithaphe ou du discours funèbre est envahissant, il déborde de son strict cadre apparent. Quand l'évêque d'Aarhus chante son hymne, dans « Le parricide », cela ne fait que s'insérer dans un vaste discours funèbre, commencé avec le poème, qui donne les clefs du tombeau, et articule impitoyablement le *fuit* de toutes les grandeurs du néant :

Puis il fut un grand roi. [...]
Il fut plus triomphant que la gerbe des blés ; [...]
Il fut, pendant vingt ans qu'on l'entendit marcher,
Le cavalier superbe et le puissant archer [...]
Il fut héros, il fut géant, il fut génie ; [...]
Il mourut.

De même dans « Sultan Mourad », qui dès le premier vers, « fut un homme/ Glorieux », qui « fit » de grands carnages : « Il fut sublime », « Mourad fut saint », « Mourad fut magnanime », « Mourad fut sage et fort »... ; chacune de ces relances étant suivie d'un choix d'horreurs.

Épithaphe groupées. Zim

« Zim-Zizimi » (novembre 1858) suit de quelques mois « Le parricide » et « Sultan Mourad », qui par leur genèse et leur fonctionnement formaient un tout (juin 1858). « Zim-Zizimi » récapitule les procédés de l'épithaphe ironique, fait le tour des ressources, libère en quelque sorte la virtuosité de la tombe, dans un cadre qui permet tout : ivresse et cauchemar. C'est un lot d'épithaphe, un cimetière de faux dieux défaits par la mort. La répétition du procédé nourrit elle-même l'ironie. C'est toujours la même chose : donc voici douze épithaphe pour une. Les dix sphinx, la coupe, le flambeau racontent la même histoire, et plus c'est la même, plus l'art de la variante, du détail, de l'image, de la trouvaille insolite, macabre ou visionnaire, est important.

Tout est de l'ordre de la multiplication ici, à commencer par le nom du sultan. Un Zizimi, frère de sultan, a bien existé, fournissant au poète le matériel sonore de son nom. Hugo à la fois l'abrège : Zim, et triple l'élément de base, Zim-Zizimi. Nom élastique selon les vers : triple, double, ou réduit à une syllabe. Le premier vers nomme Zim-

Zizimi au complet, mais pour mourir, il n'est que Zim¹¹⁰. Le personnage est placé vivant devant une sorte de miroir qui lui renvoie son épitaphe, c'est-à-dire celle de tous ses semblables, multipliée par douze. Pas de passé simple liquidateur dans la présentation de ce sultan et de ses exploits, mais c'est lui qui prononce au présent son propre arrêt : « Je vis ; je ne suis pas ce qu'on nomme un mortel » (v. 101). Ce disant, par le système de bascule qui est le régime propre du tyran (splendeur-néant) dans *La Légende*, il dit évidemment le contraire : c'est à lui qu'il revient de s'enterrer lui-même. Les sphinx n'ont plus qu'à traduire, en lui présentant les exemples du passé : « Il vivait ; maintenant cet homme a disparu » (troisième sphinx).

Le poème rassasie Zim des images de sa mort avant de le faire mourir, au dernier vers : « La Nuit lui prit la main dans l'ombre, et lui dit : Viens. »

Le poème compose, du point de vue formel, un ensemble original : dix petites pièces numérotées (I^{er} sphinx, II^e sphinx, etc.), qui tournent et retournent un même scénario de base : il dort, il est mort, elle est couchée, il pourrit, elle sent mauvais... c'est un groupe des épitaphes un peu comme il y aura un « Groupe des idylles » dans la nouvelle série, fondé quant à lui sur le recommencement du scénario amoureux. Ainsi se composent les deux centres de la répétition : Il est mort / Aimons-nous, la forêt / le tombeau.

Pas d'épitaphe

« Zim-Zizimi » est d'une certaine manière une contre-épopée ; celle du néant des rois, lorsque « Dieu dit : assez ! » (v. 170), lorsque les choses (statues, lampes, coupes) relaient et transmettent la parole qui estime les trônes à leur juste prix. Comme dans le festin de Balthazar, le tyran a été « pesé » et « mesuré » (Daniel, 5, 5-28). La signification d'ensemble rencontre bien ici celle du texte biblique : l'arrêt que le « Dieu vivant » (invoqué au v. 66) impose à la démesure royale. Dans le livre de Daniel, ce sont les doigts d'une main mystérieuse qui écrivent sur le mur du palais les trois mots de la condamnation (pesé, mesuré, divisé) : Mané, Thécel, Pharès. C'est

¹¹⁰ Dès la première séquence de vers, Zim-Zizimi est raccourci de son nom triple à Zizimi (v. 16) puis à Zim (v. 22). Il est ensuite Zim ou Zizimi selon les besoins, et Zim seulement dans les derniers vers.

l'exercice même du poète lorsqu'il examine l'histoire du point de vue de la « pitié suprême », à la fin de 1857 : « j'ai fait »

Devant ma conscience austère comparaître
L'homme qui fut le roi, l'homme qui fut le prêtre ;
J'ai passé la revue étrange des tyrans [...]
(« La pitié suprême », V)

J'ai tout pesé, j'ai vu le fond, j'ai fait la somme (*ibid.*, XV).

La compassion à laquelle il arrive s'adresse à la nullité même du tyran. Un peu plus tard, deux jours avant l'achèvement de « La trompette du jugement », le poème « Tout était vision sous les ténébreux dômes... »¹¹¹ fait apparaître trois spectres, dont l'un prononce les mots du livre de Daniel, dont l'autre dit : « Ides de mars »¹¹², et le troisième : « Quatrevingt-treize ».

Dans « Zim-Zizimi », la justice est associée à la vie obscure des choses. Un peu comme dans « Au lion d'Androclès », où le lion prenait la relève de l'homme, ce sont elles, alors qu'elles portent l'emblème de son pouvoir, qui signifient la mort au sultan Zim, quand les hommes n'offrent pas de résistance¹¹³. Le début du poème montre la réification du monde qui s'opère par les rois, d'abord à travers les images de l'engloutissement : ce qu'il mange, ce qu'il boit. Autre faim, celle de cruauté, excitée par « l'ennui ». À la béance de la bouche royale, correspond le besoin sadique de fouiller un corps ouvert : le supplice de deux voleurs repentants (« Il leur a lentement lui-même ouvert le flanc ») retarde son bâillement de quelques heures. Tout devient objet sous sa main, sauf les choses.

Quand il s'adresse à son trône, à ses sphinx, « Parle-moi ! Parlez-moi, sphinx couronnés de roses ! » (v. 119), il leur prête vie, mais pour leur dicter la réponse : sa grandeur, son apothéose. Zim veut susciter la parole courtisanesque sans laquelle le roi n'existerait pas. Mais il n'y a plus de courtisans, seulement des choses ayant « la voix qui sort des choses »¹¹⁴ (v. 120). Les sphinx, qui soutiennent le trône, poussent ce tout-puissant vers l'anéantissement. « Les trônes d'Orient » (c'est le titre de la section) sont proclamés par ce symbole

¹¹¹ Il prendra place dans la nouvelle série de la *Légende des siècles*.

¹¹² Assassinat de Jules César par Brutus.

¹¹³ « Je dédaigne et je hais les hommes ; et mon pied/ Sent le mou de la fange en marchant sur leurs nuques » (v. 110-111).

¹¹⁴ Cette animation est à la fois un procédé familier à Hugo et un élément du conte oriental.

inséparables de leur propre principe de fragilité et de mort. Après les sphinx, la coupe, puis la lampe. Les symboles s'inversent et le discours de la lampe brusque la formule du néant des rois, à la fois physique et poussée à son point de contradiction (dire sans bouche) :

Prends. – Je n'ai plus de mains, répond le roi farouche.
– Allons, mange. » Et Ninus dit : « Je n'ai plus de bouche. »
(v. 347-348)

Si le début du poème disait jusqu'à l'hyperbole les honneurs, les plaisirs, les pouvoirs du sultan, un élément est resté allusif : « Des femmes ont dansé devant lui toutes nues » (v. 76). Ce stéréotype « oriental » n'est pas développé, mais son évocation suffit à éveiller les souvenirs de Sardanapale (*La mort de Sardanapale* de Delacroix date de 1827). C'est la rigueur symbolique du poème qui refuse l'invasion de ce motif : dans cet ordre la seule incarnation puissante doit rester la Nuit, figure féminine totale. Apparue pour finir, seule elle approche le roi et le fait glisser dans l'ailleurs :

La Nuit lui prit la main dans l'ombre et lui dit : Viens.

Tout s'engloutit dans ce monosyllabe et l'invite dernière efface le nom de Zim. Zim-Zizimi n'aura pas d'épithaphe.

« *Funérailles* »

Un poème bref, sur un autre mètre (quatre strophes de quatre octosyllabes), est inséré entre les deux amples pièces « Zim-Zizimi » et « Sultan Mourad », par une sorte de jeu des silhouettes poétiques. Une date fait le titre « 1453 »¹¹⁵ : prise de Constantinople, essor de la Turquie. Date de naissance, mais date de mort, c'est une épithaphe prophétique : le « géant chevalier » qui se montre devant la ville, fait l'annonce de la mort, en quelques vers incisifs où le merveilleux et le mordant fusionnent : « Je m'appelle Funérailles, / Et toi, tu t'appelles Néant » [...] « Je reviendrai ». Les alexandrins des deux autres poèmes de la section des « Trônes d'Orient » s'entassent pour dire la puissance et les conquêtes, ici le maximum, l'immensité, tient dans un minimum : le chevalier est France, liberté, Dieu, et mer

Mon armure est dorée et verte
Comme la mer sous le ciel bleu ;

¹¹⁵ Ce n'est pas du tout le même type d'inscription de date que pour « L'an neuf de l'Hégire ».

Derrière moi l'ombre est ouverte ;
Le lion qui me suit c'est Dieu.

Le manuscrit de ce poème (une copie) porte la date du 20 juin, d'une année inconnue. Il propose au moins une leçon de scepticisme. D'après Paul Berret, ce serait une chute du recueil des *Orientales* (1829). Jean Massin suppose que « ce lion Dieu qui suit comme un toutou le chevalier France n'aurait pu être imaginé dans l'exil » (X, 548, n. 5)¹¹⁶. Claude Millet, dans son édition de *La Légende* (première série, Livre de Poche, 2000), montre que le poème ne correspond pas à la veine des *Orientales*, et propose de le rapprocher du poème « 1851 – Choix entre deux passants » qui date d'octobre 1859. L'association mécanique *Orient-Orientales* est en effet peu satisfaisante.

Je rapprocherais pour ma part ce poème de l' « Hymne » de juillet 1841, composé pour l'inauguration de la colonne de Napoléon à Boulogne. Cet hymne¹¹⁷ fut jugé trop belliqueux pour être chanté, ainsi que Hugo s'y attendait :

Au bord des flots, au sein des sombres Babylones,
Reste à jamais debout sur les hautes colonnes !
Veille sur nos vaisseaux et veille sur nos tours !
Sois toujours fier de nous ! Libre, calme et sereine,
La France a l'avenir ! La France est encor reine !
Ton empire est tombé, ton peuple vit toujours.

Une aube meilleure
Sur nous brillera.
Nous attendons l'heure,
Mais l'heure viendra !
Comme Dieu lui-même
Qui récolte et sème
Dans l'immensité,
Notre auguste France
A la patience
De l'éternité !

Ce Napoléon n'est plus pour Hugo le tyran, mais l'annonciateur de l'Europe (le bon Napoléon, en quelque sorte, une fois que l'autre est mort). Le poète dresse sa statue en face de l'Angleterre. Mais l'Angleterre est aussi plus que l'Angleterre : la Conclusion du *Rhin*

¹¹⁶ Cette affirmation me semble très péremptoire.

¹¹⁷ Voir le poème complet dans M VI, 976 ; il a été publié de façon posthume dans *Toute la lyre*.

(« Paris, 1841 ») montre l'Europe, foyer de la civilisation, que menacent au XVII^e siècle la Turquie et l'Espagne : le même despotisme au fond. « Aujourd'hui, par la force mystérieuse des choses, la Turquie est tombée, l'Espagne est tombée », les deux « se sont évanouis », mais il y a de nouveau « comme au XVII^e siècle, un double péril » pour l'Europe : la Russie, l'Angleterre. La Russie ressemble plus particulièrement à la Turquie, l'Angleterre à l'Espagne, mais elles sont fondamentalement le même principe anti-civilisateur, dévorateur, « l'égoïsme, un égoïsme implacable et profond ». C'est cette circulation qui fait que la Turquie est la Turquie et n'est pas seulement la Turquie.

« 1453 », en dépit de la date affichée, est évidemment une fable plutôt que de l'histoire, un miroir pour tous les égoïsmes dévorateurs (les anti-civilisations), la France étant la généralité, le rayonnement généreux, libérateur ; ou plutôt c'est vraiment la leçon tirée de l'histoire, Dieu vu derrière elle, l'histoire faite prophétie. « C'est de l'histoire » exactement dans le sens où le dit Elciis, devant le tyran silencieux et la hache qui attend, il annonce « un beau jour, brusquement... » :

Et l'ombre soudain s'ouvre, et de quelque manteau
Sort un poing qui se crispe et qui tient un couteau.
(« La tristesse d'Elciis », fin 1857, M X, 187)

L'apocalypse est de l'histoire et elle se date.

Lumière du tyran 3 La gloire de Mourad

Mourad, Kanut

« Sultan Mourad », daté des 15-21 juin, ferme la section VI, « Les trônes d'Orient » ; c'est sur ce poème que se clôt le premier volume de *La Légende des siècles* dans l'édition originale : cela fait apparaître assez bien les masses du recueil et la position médiane du poème.

Chronologiquement, « Sultan Mourad » suit immédiatement « Le parricide », qui est daté des 3-11 juin 1858, et a été placé au début de la section IV du « Cycle héroïque chrétien ». En fait ces deux poèmes procèdent d'une conception commune. Un premier projet attribuait au sultan les aventures *post mortem* qui deviennent ensuite, très vite, celles de Kanut, le héros scandinave du « Parricide » : « la nuit venue il sortit de sa tombe »,

l'effrayant ciel plein d'ombre
D'où pendaient de partout des pieds de forme sombre
N'était plus qu'un énorme et ténébreux gibet
D'où le sang sur Mourad goutte à goutte tombait
il sort de son tombeau
il va trouver le mont
et lui dit
– laisse-moi, pour m'en faire un linceul
Ô vieux mont que la tempête assiège
Me couper un morceau de ton manteau de neige
Le mont le reconnut et n'osa refuser.
Mourad prit son damas impossible à briser
Et sur le mont tremblant devant ce belluaire
Il coupa de la neige et s'en fit un suaire

il part blanc tache rouge qui s'élargit
ou première goutte de sang - deuxième goutte de sang, etc.
sans dire d'où elles tombent.
Il va au nord, goutte de sang — au sud goutte de sang — au
levant goutte de sang — au couchant, goutte de sang.
Il ne dit rien et ne lève pas les yeux vers le ciel. Il arrive tout
rouge.¹¹⁸

Les deux poèmes se construisent de façon symétrique et inverse. Ce qui relève de la neige, dans toutes ses virtualités (contraste du blanc et du rouge, suggestion de l'enfer qui se dit souvent chez Hugo, comme chez Dante, par le froid et la glace) a passé, par une logique assez simple, au héros scandinave. Pour Mourad, il semble que les sonorités de son nom, redistribuées, composent ce qui le sauve : « *Mourad*, [...] Un seul instant *d'amour* rouvre l'Éden fermé » (v. 283). Ce serait conforme à une pratique familière à Hugo (*amor / roma*, deuil / Dieu, etc.), et ne fait que compléter les petits jeux sur « mourir » : « Mourad fut sage et fort ; son père mourut tard, / Mourad

¹¹⁸ R. Journet et G. Robert, *Contribution aux études sur Victor Hugo (Ébauches et brouillons, Notes et documents divers)*, 1979, p. 57 et suiv.

l'aïda » (v. 48), « Mourad [...] je t'ai fait mourir dans ton bon mouvement » (v. 279). Ou encore, dans « Zim-Zizimi » (qui suit « Sultan Mourad » de cinq mois), « Les rois mouraient d'amour en entrant dans sa chambre » (IX^e sphinx, à propos de Cléopâtre). « Mourad » écrit sa propre fin¹¹⁹.

Kanut a rempli sa vie d'exploits, mais il a tué son père infirme et inconscient ; Mourad a commis tous les crimes, il a tué son père, bien sûr, parmi tant d'autres meurtres, mais il a eu pitié d'un porc à l'agonie. Tous deux, après qu'on a chanté leur éloge sur un rythme semblable et fermé leur tombeau, ont affaire à Dieu. Kanut, ensanglanté par son propre crime, reste à la fin du poème devant la « porte fermée », sous laquelle passe un rayon,

Et, sans pouvoir rentrer dans sa blancheur première,
Sentant, à chaque pas qu'il fait vers la lumière,
Une goutte de sang sur sa tête pleuvoir,
Rôle éternellement sous l'énorme ciel noir.
(« Le parricide », derniers vers.)

La fin de « Sultan Mourad » est au contraire une transfiguration et une ouverture de porte :

Un pourceau secouru pèse un monde opprimé ;
Viens ! le ciel s'offre, avec ses étoiles sans nombre,
En frémissant de joie à l'évadé de l'ombre !
Viens ! tu fus bon un jour, sois à jamais heureux
Entre, transfiguré ! tes crimes ténébreux,
O roi, derrière toi s'effacent dans les gloires ;
Tourne la tête, et vois blanchir tes ailes noires.
(Derniers vers.)

Ces vers font retour sur les premiers du poème, qui annonçaient la gloire sanglante de Mourad. L'enjambement faisait entendre le dithyrambe exorbitant du tyran par ses flatteurs, et le cassait en même temps :

Mourad, fils du sultan Bajazet, fut un homme
Glorieux, plus qu'aucun des Tibères de Rome.

Passant du singulier au pluriel, du terrestre au céleste, la gloire de Mourad change de sens, est convertie en auréole. C'est, en petit,

¹¹⁹ Dans « Joies du soir » (*Contemplations*, III, xxvi), poème au titre antiphastique, pendant que les buveurs joyeux chantent, « Les lettres des chansons qui sortent de leurs bouches / Vont écrire autour d'eux leurs noms sur leurs tombeaux » (M IX, 191).

une « fin de Satan », liée aussi bien aux épopées métaphysiques en chantier (notamment au chant de « la clarté », dans *Dieu*), qu'aux poèmes « philosophiques » des *Contemplations* et aux promesses de la « bouche d'ombre ».

De plus, c'est à la fin de juin 1858 que Hugo écrit les sept strophes qui constitueront la fin de « Plein ciel », et qui célèbrent le « rajeunissement » de l'homme envolé dans la lumière. « Le parricide » et « Sultan Mourad » sont donc encadrés, en amont, par la rédaction du « Crapaud » (fin mai), poème de la pitié où un souffrant, l'âne, épargne un maudit, le crapaud (section XIII, « Maintenant »), et en aval, par le premier jet du chant de l'humanité transfigurée. « Sultan Mourad » et « Plein ciel » se répondent ainsi, le premier en fin de premier volume, le second en fin de recueil. « La trompette du jugement », achevée en mai 1859, cherchera l'écho avec ce premier poème du jugement de Dieu : « Une sinistre main qui s'ouvrirait formidable » (« Sultan Mourad », v. 214), « Une sinistre main sortait de l'infini » (« La trompette du jugement », v. 169).

La balance des extrêmes

« Le parricide » commence par le récit bref et sombre du crime de Kanut, que rien ne compensera ; « Sultan Mourad » résume d'abord la carrière criminelle du héros, ensuite la bonne action qui pèsera plus que tout. À chaque fois, c'est l'écart qui compte, une unité neutralise la masse : ici l'unité est du côté du mal, et là du côté du bien : « Il suffit, pour sauver [...] / Même le plus sanglant des bourreaux et des maîtres, / Du moindre des bienfaits sur le dernier des êtres » (v. 282). L'exception sauve ou perd. Chaque poème se construit et fonctionne ainsi avec l'autre, ils sont les deux faces du même principe de renversement. Cette poésie de la balance, jointe à une comptabilité du déséquilibre, nous rapproche et nous éloigne à la fois du « Verset du Coran », un petit poème de 8 vers (daté de septembre 1846) qui trouvera place dans la nouvelle série de *La Légende des siècles* :

Ceux qui firent le mal le poids d'une fourmi
Le verront, et pour eux Dieu sera moins ami ;
Ceux qui firent le bien ce que pèse une mouche
Le verront, et Satan leur sera moins farouche. (M IX, 647)

Mais on s'éloigne également du poème pourtant tout proche, dans le temps, du « Crapaud », car le scénario fondamental de la pitié est lui aussi soumis à un éclatement par l'écart. Âne et crapaud, le premier épargnant la vie du second, sont deux patients de la brutalité humaine. Mais porc et sultan confrontés sont « les deux extrémités ». Porc et Dieu de même, Hugo poussant l'écart encore plus loin, le plus loin possible, dans la scène du jugement : « Le pourceau misérable et Dieu se regardèrent » (v. 225). « Le crapaud » libère un faux double, cette histoire apparemment similaire de l'animal supplicié et secouru, dans lequel la fable morale est soumise à un traitement radical par l'extrême. Le poème du « Crapaud » appelait la trouvaille dans la surenchère, car déjà il cherchait l'antithèse : « Le damné bon faisant rêver l' élu méchant » (le premier est l'âne, le second l'homme) ; « La bonté [...] / Est le trait d'union ineffable et suprême / Qui joint [...] / Le grand ignorant, l'âne, à Dieu le grand savant » (derniers vers).

L'inconscience dans le bien

Le geste de Mourad, décrit dans les plans de Hugo comme « une sorte d'oubli de sa férocité », est donné par le discours de Dieu, dans le poème, comme « un éclair de pitié », un « instant d'amour » :

Une lueur suprême et désintéressée
A, comme à ton insu, traversé ta pensée,
Et je t'ai fait mourir dans ton bon mouvement.

Le récit de l'épisode (v. 93-138), qui décrit d'abord le porc saigné ou saignant sous le soleil et sous les mouches, rusait avec la conscience de son héros, en lui donnant un geste mais non une pensée : « Qui donc eût eu pitié de ce malheur hideux ? » (v. 119), la question est extérieure à Mourad et provient du narrateur. Elle fait de Mourad, par insinuation, le seul qui pouvait être attiré par ce malheur. Mourad agit, c'est tout :

Le porc et le sultan étaient seuls tous les deux ;
L'un torturé, mourant, maudit, infect, immonde ;
L'autre, empereur, puissant, vainqueur, maître du monde,
Triomphant aussi haut que l'homme peut monter,
Comme si le destin eût voulu confronter
Les deux extrémités sinistres des ténèbres.
Le porc, dont un frisson agitait les vertèbres,
Râlait, triste, épuisé, morne ; et le padischah
De cet être difforme et sanglant s'approcha,

Comme on s'arrête au bord d'un gouffre qui se creuse ;
Mourad pencha son front sur la bête lépreuse,
Puis la poussa du pied dans l'ombre du chemin,
Et, de ce même geste énorme et surhumain
Dont il chassait les rois, Mourad chassa les mouches.

Le poème commande les mots de « pitié », de « bon mouvement » ; en même temps, il donne pour bonté, en termes d'évidence morale, une cohérence plus obscure que la leçon mise en avant. Dieu est là pour expliquer et pour lire l'inconscient d'un héros que le poème fabrique très lisse (tout comme Kanut, inconscient de son crime). Or l'épisode de Mourad et du porc, auquel est consacrée une longue séquence de vers, prend la suite, sous un aspect ambigu de rupture ou de continuité (« Un jour, comme il passait à pied dans une rue »...), du récit détaillé des crimes et des ravages de Mourad (les rois étant des mouches et les mouches des rois). Le porc, dans ce décor musulman, animal immonde et frappé d'interdit, recevant une surenchère de « fétidité » de l'extrémité où le met complaisamment le poème, a tout l'attrait du sacré inversé : « Tous les passants fuyaient loin de la bête impure ». Ce que le poème nomme la « pitié » de Mourad est en même temps, par le poème toujours, une chose de plaisir autant que de bonté, qui va avec le mouvement de liberté ou d'illimitation du héros. Le porc n'est pas n'importe quel malheureux : c'est un chef-d'œuvre de sang et d'impureté, offert à un bon Samaritain blasé, qui a fait le tour des supplices (« l'immense ennui du méchant adoré ») : une sorte de belle invitation à l'impur. D'où le bonheur poétique tout spécial de ce texte, qui fonctionne avec pour affichage moral la bonté, pour moteur et pour excitant l'interdit.

Le porc

Hugo peut avoir trouvé l'idée première de « Sultan Mourad » dans le « conte mogol » autrefois écrit par son frère Abel, « Les balances ». Le sultan Ekber, dégoûté des plaisirs, se jette dans la guerre, et mérite le nom de « fils de la victoire ». Il fait un songe, se voit, léger comme une bulle, sur le plateau d'une balance attachée au ciel ; l'autre plateau est chargé d'une quantité de poids qui sont des monstres. Un enfant ailé retient la balance, une voix l'avertit : « un de plus suffirait ». Le sultan appelle un fakir pour lui expliquer son rêve : « Tu n'as fait qu'une bonne action dans ta vie, et ce fut hier, sans le savoir. [...] Un porc, animal immonde, attaché par un pied trop loin de

son auge, faisait de vains efforts pour y manger : tu passas, tu le vis, et avec ton pied royal, tu ne dédaignas pas d'approcher la nourriture de l'animal affamé. » L'enfant ailé est la bonne action : un crime de plus et le plateau basculera. Ekber réfléchit, prend conscience de la différence entre le bien et le mal, devient un bon sultan aimé de son peuple (texte dans M X, 685).

Toutes les données sont remarquablement conservées et distordues, poussées à la limite : mort et transfiguration de Mourad (au lieu d'une transformation morale et d'une vie amendée), impureté suraccentuée du porc, poussée au fascinant, mort solennelle de l'animal (« Il expira ! »), apparition dans les nuées pour témoigner contradictoirement devant le tribunal de Dieu, « sur le sommet du Sinaï des mondes », dans la démesure de la lumière du « grand jour divin » : « Grâce, il m'a secouru » (v. 224). On assiste au travail même de la transformation épique, exagératrice du sublime comme du grotesque.

La mise en scène de l'apparition est très proche de celle de « La vision de Dante » (1853), où apparaissaient successivement devant le même tribunal divin, par vagues de spectres agitant les instruments de leur supplice ou les objets de leur fonction, les « martyrs » criant justice, puis les armées, les capitaines, les rois, enfin le pape.

Mais de plus, le porc mobilise, par sa logique propre dans la poésie de Hugo, un imaginaire apocalyptique. Cet humilié absolu, – mais c'est plus qu'un humilié : cette pompe à excrément, est pourvue d'un ressort de redressement particulièrement efficace. C'est la mémoire exacte, celle du ventre, qui absorbe pour rendre, par une vision tout organique de la justice divine :

Attends le dénouement. La fin mettra le sceau.
Compte sur les retours. Crois-tu que le pourceau,
Formidable mangeur de toute pourriture,
De vos vomissements fera sa nourriture [...]
Et qu'il ne viendra pas un jour, un jour terrible,
Où ce monstre, penché sur tous, resplendissant
De la sombre lueur du monde finissant,
Éclaboussant quiconque a vécu dans l'ordure,
Ceux dont le cœur fut noir, ceux dont l'âme fut dure,
Les prêtres sur l'autel, les rois sous leur cimier,
Dans un hoquet vengeur leur rendra leur fumier !
(1856 ou peu après, JR II, p. 135)

Ce fragment de *Dieu*, récrit significativement un autre texte, lié à *Châtiments*, où cette justice du trop plein et du haut-le-cœur traversait le poète et le poème :

Vivez, régnez ! ma strophe au sanglot irrité,
Mon vers sanglant, amer et noir, qui, du ciel sombre,
Jaillit, tombe, se rue, éclate [...]
Flétrit, submerge, noie, éclabousse et remonte,
Est le vomissement de Dieu sur votre honte !
(1853, M VIII, 902)

De l'autre côté, chronologiquement, de la première série de la *Légende*, c'est à *William Shakespeare* qu'il revient de consacrer la circulation de Dieu, du porc et du poète, dans le texte consacré au « génie » Ézéchiél, nouvelle figure de Cambronne. Dans l'Ancien Testament, Ézéchiél dut sur ordre de Dieu se nourrir d'excrément¹²⁰. Il devient chez Hugo « le porc prophète », l'organe de la transfiguration : « Comment ? En se transfigurant lui-même. De cette bouche horrible et souillée sort un éblouissement de poésie. Jamais plus grand langage n'a été parlé, et plus extraordinaire : *Je vis des visions de Dieu* » (I, 2, 5).

Le trait d'union qui va du porc à Dieu dans « Sultan Mourad » n'est pas, ainsi, de la même nature que celui qui joint, dans « Le crapaud », « Le grand ignorant, l'âne, à Dieu le grand savant. » C'est une dialectique plus intestinale. Le crapaud aussi est écrasé, saignant, ramassant son pauvre œil avec sa pauvre patte ; mais il n'est pas aussi profondément la machine de l'inversion.

Il ne reste plus rien

Zim-Zizimi et Mourad sont les poèmes du rassasiement, qu'ils associent manifestement à l'Orient, conformément à un modèle orgiaque et bachique ; ainsi, détail significatif, le cheval de Mourad a l'air d'une panthère, ce qui le rapproche de Bacchus lui-même, traditionnellement monté sur un léopard, ou en tout cas sur un félin tacheté (v. 10). Zim « a tout ; c'est pourquoi ce tout-puissant s'ennuie » (v. 72), il bâille (v. 86), etc. La « mamelle du monde », chantée dans « Le sacre de la femme » en octobre 1858, se retrouve un

¹²⁰ Selon la Bible (Ézéchiél, 4, 12) le prophète reçut de Dieu l'ordre de se nourrir d'une « galette d'orge cuite sur des excréments humains ». À la suite de Voltaire, mais dans un tout autre sens que lui, Hugo force la donnée.

mois plus tard, dans « Zim-Zizimi » : deux aspects de l'excès et du gorgé, le second rassemblé et tendu dans l'appétit dévorant d'un tyran :

Et c'est l'art des valets que de faire aboutir
La mamelle du monde à la bouche d'un homme
(« Zim-Zizimi », v. 14-15)

Une sorte de vie excessive gonflait
La mamelle du monde au mystérieux lait
(« Le sacre de la femme », v. 91-92).

Mourad de même « vivait dans l'encens, dans l'orgueil, dans les joies / Avec l'immense ennui du méchant adoré » (v. 90-01). Mais le poète leur donne un destin contraire. Zim, voué d'abord à la réverbération cauchemardesque de son néant, est liquidé par la fin du poème. Mourad est plus proche de Nemrod, dans *La Fin de Satan*, dans la mesure où le poème invente à son tyran un plus, un au-delà des limites.

Tout le début du livre « Le glaive » (1854) est très proche des techniques de *La Légende des siècles* pour dire le héros tout puissant : il s'agit de faire converger sur lui tous les faisceaux du grandissement épique,

Les hommes sous Nemrod comme sous la tempête
Se courbaient ; il était l'effroi, la mort, l'affront ;
Il avait le baiser de l'horreur sur le front ;
Les prêtres lui disaient : Ô Roi, Dieu vous admire !
Ur lui brûlait l'encens, Tyr lui portait la myrrhe...
(*La Fin de Satan*, v. 568-573)

Nemrod, refait un tour du monde pour le piller une deuxième fois : rien ne vaine « L'immense ennui d'avoir conquis toute la terre » (v. 904). Vous avez tout, lui répète son eunuque Zaïm,

Il ne reste plus rien.
– Que le ciel, dit Nemrod. (v. 1022)

Ici commence la conquête du ciel par Nemrod, la construction de son véhicule et de son arme, pour recommencer le combat des Titans contre Zeus.

Dans les deux cas, pour Nemrod et pour Mourad, par delà les différences évidentes, le poète fait continuer le tyran, lui trouve encore une carrière, en faisant marcher la même machine à renouveler l'aliment : Dieu. Dieu par le très haut : un ciel qui recule comme

l'horizon devant Nemrod, un infini en fuite quoique atteignable peut-être (« Avait-il blessé Dieu ? », à la fin du « Glaive »). Ou Dieu par le très bas, la voie du fumier pour Mourad. Évidemment celui qui blesse le ciel tombe, et celui qui évente l'excrémentiel s'élève : mais au fond peu importe, ils trouvent tous les deux la sortie des limites, ou le principe illimitant. Tous deux, sur un mode différent, finissent leur carrière par l'infini.

« Tous les tyrans n'étant qu'un seul despote au fond »

Que tous les tyrans soient au fond le même tyran, c'est ce que dit un vers de « La rose de l'infante » (v. 220). C'est un message facile à comprendre et à répéter. Mais c'est aussi une chose poétique : et le poète est engagé dans la variante. Il ne pourra jamais faire d'un tyran le même tyran qu'un autre. Il est d'autant plus engagé à produire la variante et à se surpasser sans se répéter qu'il a vu et donné le schème de base : tyran égale tyran. C'est le lieu des circulations effectives mais aussi des mirages. P. Berret voit partout dans *La Légende des siècles* Napoléon III, suivi en cela par J. Massin pour qui toute moustache qui passe dans un poème, à condition bien sûr qu'elle soit portée par un personnage peu recommandable, est celle de l'Empereur.

Le vers de « La rose de l'infante » est appliqué à Philippe II pour montrer sa parenté avec un sultan :

Quand Béit-Cifresil, fils d'Abdallah-Béit,
Eut creusé le grand puits de la mosquée, au Caire,
Il y grava : « Le ciel est à Dieu ; j'ai la terre. »
Et, comme tout se tient, se mêle et se confond,
Tous les tyrans n'étant qu'un seul despote au fond,
Ce que dit ce sultan jadis, ce roi le pense.

L'intention même de l'assimilation est claire. Rien n'a changé de ce point de vue depuis les démonstrations du *Rhin* : l'Espagne obéit au même principe despotique que la Turquie. La conclusion du *Rhin*, datée de 1841, faisait systématiquement le tour de cette équivalence. Le tableau qu'elle dresse de l'Europe au XVII^e siècle, c'est-à-dire du berceau de la civilisation, la montrait menacée par deux colosses ennemis l'un de l'autre, la Turquie et l'Espagne. Jumeaux ennemis, car la première est dirigée par un sultan, l'autre par une « espèce de sultan catholique ».

Mais précisément, ce par quoi le vers reçoit une exacte application dans ce poème, limite sa généralité. La sentence du tyran, « Le ciel est à Dieu, j'ai la terre », qui conviendrait excellemment au message de toutes les Voix médiocres mises en scène par *Dieu* (toutes celles qui conseillent de pousser sa charrue sans tenter ni attendre), exclut le tyran Nemrod ; exclut le sultan Mourad, qui en touchant le porc abjectissime, en entrant en contact avec la quintessence de l'impur, se trouve, logiquement, propulsé en pleine transfiguration et en plein ciel.

Chapitre XIII

Le noir

Le noir 1

« Puissance égale bonté »

Les tâtonnements du titre, pour « Puissance égale bonté », sont significatifs. Un titre comme « Le puissant et l'impuissant » a été éliminé : cela maintenait une balance entre les deux personnages du poèmes, Dieu et Iblis (le Mal, nommé d'après le Coran), et limitait donc le premier. C'est un des arguments de Satan, en faveur de sa propre fin, dans *La Fin de Satan*¹²¹ : Dieu ne peut pas le laisser subsister à côté de lui sans se borner lui-même. C'est aussi le problème de tous les affrontements du bien et du mal chez Hugo : le premier devant, sous peine de se diminuer, détruire le second par l'expansion de sa force, en le niant, il doit le faire disparaître plutôt que se battre avec lui. Le titre définitif se remplit donc de la puissance et fait sortir l'« impuissance » ou la « petitesse » (également éliminé le projet de titre : « Le mal condamné à la petitesse »).

Le poème, daté du 15 novembre 1857, pose un problème de création et de création comparée. « Dieu éclaboussé par Zoïle » appartient à la même période¹²². Zoïle, le critique envieux et rapetisseur d'Homère, n'aime pas les grandes antithèses et les grandes monotonies de Dieu, dont la création lui fait l'effet d'un mauvais poème. Parler de Dieu et de la création, c'est parler en même temps du poète. Le topos de l'organique et de l'artificiel, de l'unité et de l'amalgame est bien sûr d'application polyvalente. C'est ici autre chose qu'une page cosmogonique pour raconter la création du soleil par Dieu, mais ce n'est pas non plus une simple allégorie de la création poétique.

¹²¹ « Hors de la terre », III, vi, épisode de janvier 1854.

¹²² 1857-1860. Le seul élément de datation est un timbre de la poste du 25 août 1857 (M X, 745). Ce poème paraîtra dans *Les Quatre Vents de l'esprit*.

« *Ridiculus mus* »

Comme l'exprime bien le titre définitif, par lequel les forces en présence ne sont plus en présence, cette fable dialoguée compose une « joute » dans laquelle jamais les deux jouteurs ne seront sur le même plan. C'est un duel sans rencontre. Iblis « demande » à Dieu : « Joutons à qui créera la chose la plus belle », puis demande encore et toujours (tête de cheval, cornes de daim, yeux de l'éléphant, anneaux du serpent, etc.). En face, aucune symétrie, mais la complaisance absolue de Dieu, l'absence de résistance¹²³ et le « dédain ». D'un côté le bruit, les flammes, le labeur d'une forge énorme¹²⁴, de l'autre le laisser faire.

La création d'Iblis semble développer un vers célèbre, qui a circulé d'Horace à La Fontaine et à Boileau : « *parturiunt montes, nascetur ridiculus mus* », « des montagnes sont en train d'accoucher, une souris ridicule va naître¹²⁵ ». Ainsi se moquait Horace, dans *L'Art poétique* (v. 139), du « poète cyclique », c'est-à-dire épique, qui a la bouche pleine de son poème plus grand que celui d'Homère : « Je chanterai le destin de Priam et une noble guerre »... Iblis remue des montagnes,

– Quelle hydre fait-il donc ? demandaient les étoiles.
Et le monde attendait, grave, inquiet, béant,

Le colosse qu'allait enfanter ce géant. [...]

Et, dans une clarté blême et surnaturelle,
On vit des mains d'Iblis jaillir la sauterelle.

Déséquilibre des masses : les derniers vers suffisent à Dieu pour prendre l'insecte que lui donne Iblis, l'araignée, et « de son regard tranquille » le métamorphoser en soleil. C'est par le regard aussi qu'il crée dans *La Fin de Satan* l'ange Liberté, d'une plume laissée par Satan, et c'est par le regard (tranquille toujours) que l'ange Liberté dissout ensuite Isis-Lilith, l'âme du mal¹²⁶.

¹²³ C'est la force même de Dieu contre Nemrod dans *La Fin de Satan* : il laisse aller, « L'infini se laissait pousser comme une porte », et le ciel est toujours aussi bleu au-dessus de Nemrod qui monte sans avancer.

¹²⁴ Iblis boîte comme le dieu forgeron Vulcain.

¹²⁵ Horace traduit lui-même un proverbe grec. Voir La Fontaine (V, x) et Boileau (*Art poét.*, III, 274).

¹²⁶ Épisode de 1859-1860.

« Il vit que c'était bon »

La création d'Iblis est inspirée de l'un des fléaux de l'Apocalypse. La cinquième trompette sonne, le puits de l'abîme s'ouvre, des fumées sortent du puits et des sauterelles de la fumée :

Or ces espèces de sauterelles étaient semblables à des chevaux préparés pour le combat [...] Elles avaient des cheveux comme des cheveux de femmes, et leurs dents étaient comme des dents de lion. Elles avaient des cuirasses comme de fer [...] leur queue était semblable à celle des scorpions ; et elles avaient pouvoir de nuire aux hommes cinq mois durant [...] Elles avaient pour roi l'ange de l'abîme appelé en hébreu Abaddon, et en grec Apollyon, c'est-à-dire l'Exterminateur. (*Apocalypse*, IX, 7-11)

C'est l'élément composite, l'indice même du monstre, qui passe de la Bible au poème. Un élément de la fin du monde remonte ainsi « au commencement », et reçoit la marque de la genèse, ou de l'anti-genèse, de ce vers ironique : Iblis « Vit sa création et n'en fut pas honteux » (v. 64). Cela inverse le « *et vidit quod esset bonum* » (« et Dieu vit que cela était bon ») qui scande dans le livre de la Genèse chaque étape de la création du monde par Dieu. Mais Dieu ignorait les litotes de l'amour-propre !

L'adjectif « bon », comme le substantif « bonté » qui marque le titre, est absent du poème : il s'impose ainsi par allusion, pour qualifier Dieu contre Iblis, dans le vers même qui dit la création d'Iblis.

Sauterelle égale araignée ?

Le poème peut se lire de deux manières. Ou bien, après avoir fabriqué la sauterelle en coupant et taillant dans l'œuvre volumineuse de Dieu, Iblis donne à Dieu l'araignée qui est « tout ce qu'il a » ; rien ne dit que cette araignée soit son œuvre comme le cheval, le daim, etc., étaient l'œuvre de Dieu. Le poème est remarquablement silencieux :

Moi, je prendrai ton œuvre et la transformerai.
Toi, tu féconderas ce que je t'offrirai.

Tout est dissymétrique dans ces deux vers du début : ton œuvre / ce que je t'offrirai, je transformerai / tu féconderas. Tout ce qui est de l'ordre de la création est donné à Dieu et retiré au démon.

Ou bien c'est la sauterelle qui vient d'être fabriquée, la seule créature qui puisse être dite œuvre d'Iblis, qui change brusquement d'état et qui se trouve désignée comme araignée au vers 78. C'est ce que comprend Jean Massin,¹²⁷ et il y a, de fait, un effet d'entraînement propre au poème, un effet d'optique : on est porté à penser, logiquement, que la seule chose qu'Iblis « ait », c'est ce qu'il vient de créer, et que donc l'insecte appelé sauterelle au vers 62 a été brusquement re-nommé araignée au vers 78. Rien, explicitement, ni ne l'infirme ni ne le confirme. Le poème est remarquable, d'un bout à l'autre, par ses ruses et par ses silences.

Dans le premier cas, qu'est-ce que cette araignée qu'Iblis « a » ? elle est maintenue avant ou à côté de la création, jusqu'à ce que le regard de Dieu la « féconde » : Iblis « a » quelque chose qui n'est pas encore, et quand elle sera, Iblis ne l'« aura » plus. Mais aussi l'origine du soleil est, dans ce cas, absolument ténébreuse. Au fond, dans ce poème rempli par le bon Dieu créateur, l'araignée n'a pas de commencement. Figure minuscule du chaos ? Comme toujours dans ce genre d'histoires, celui qui voulait attraper est attrapé : Iblis a donné « tout ce qu'il avait », et en l'occurrence, si en l'araignée se résume ce qui est avant la genèse et hors d'elle, beaucoup plus que ce qu'il avait reçu de Dieu, car il n'a reçu qu'un lot de choses créées !

Dans le deuxième cas, la métamorphose a deux niveaux, dont le plus apparent n'est pas le principal ni le plus curieux. Au vers 78, quand Dieu reçoit d'Iblis son œuvre, il n'en a donc pas encore fait le soleil, mais ce n'est plus une sauterelle,

Dieu, pour qui les méchants mêmes sont transparents,
Tendit sa grande main de lumière baignée
Vers l'ombre, et le démon lui donna l'araignée. (v. 76-78)
[...]
Une aube étrange erra sur cette forme vile ;
L'affreux ventre devint un globe lumineux ;
Et les pattes, changeant en sphères d'or leur nœuds,
S'allongèrent dans l'ombre en grands rayons de flamme ;
Iblis leva les yeux, et tout à coup l'infâme,
Ébloui, se courba sous l'abîme vermeil ;
Car Dieu, de l'araignée, avait fait le soleil. (v. 86-92)

Est-ce une façon de compléter le monstre, de parachever son caractère composite ? il continue de collectionner les formes, après

¹²⁷ M X, 444, n.11 : « l'araignée convient beaucoup mieux à la psychologie personnelle de Victor Hugo ». Alors pourquoi la sauterelle ?

« le chameau, le cheval, le lion, le taureau./ Le tigre et l'antilope, et l'aigle et la couleuvre » : il est déjà, par essence, le composite et tout ce qu'on veut. Sans doute, il fallait une araignée pour faire un soleil, et une sauterelle pour que « jaillisse » la création d'Iblis (cela semble être la suggestion de J. Massin). Hugo se garde d'employer le mot d'« insecte » dont la généralité pouvait servir à tout : il veut l'écart. En même temps sauterelle et araignée viennent donner leur forme à une création monstrueuse, assignée au domaine de l'insecte, qui n'est pas *une* araignée, mais l'anti-lumière, le rayonnement inverse. L'œuvre d'Iblis est araignée, plutôt qu'elle n'est une araignée. Tout se passe dans ce cas comme si, au moment où la sauterelle arrivait dans la main de Dieu, mais pas avant, elle se révélait pour l'anti-divin qu'elle est, et que sa nature d'anti-lumière s'éclairait alors : elle est *vue*. On comprend du coup ce vers qui semble un peu ronronnant, « Dieu, pour qui les méchants mêmes sont transparents », et qui précède immédiatement cette première métamorphose opérée par le texte, la plus essentielle, celle de la sauterelle en araignée : là est la première expression, par un travail de la discontinuité, du regard de Dieu. Point maximum du contraste : Iblis travaille comme un démon, Dieu ne fait que recevoir en éclairant : « le démon » est encore le sujet de la phrase et de l'action que son œuvre lui échappe, prend consistance comme anti-soleil et donc, forcément, comme soleil : le rayonnement sous sa forme araignée est déjà une modification divine, et le fabricant de la sauterelle en est en quelque sorte aliéné. Iblis ne pouvait avoir que « la couleur de l'or » (v. 28), ce qui n'est ni l'un ni l'autre des deux rayonnements.

Par ce poème, Hugo place au début de la création ce qu'il a décrit dans « Ce que dit la bouche d'ombre » comme la transfiguration finale de cette « anankè » (Fatalité), dont l'araignée assume le symbolisme¹²⁸ depuis longtemps dans son œuvre :

On verra palpiter les fanges éclairées,
Et briller les laideurs les plus désespérées
Au faite le plus haut,
L'araignée éclatante au seuil des bleus pilastres
Luire, et se redresser, portant des épis d'astres,
La paille du cachot ! (*Les Contemplations*, VI, xxvi)

¹²⁸ Voir « La trompette du jugement », v. 165 : « La toile d'araignée horrible de Satan » se tisse dans l'entonnoir du clairon.

Mais dans le poème de 1854, l'araignée lumineuse venait avec le flux des autres images. Le champs s'est resserré ici. Le poème se donne de l'espace pour développer la métamorphose connue, attendue : derrière l'apparente et trompeuse routine du leit-motif hugolien, un travail rusé, inventif, se fait dans l'expression de la métamorphose, un art du silence et de la lacune, à l'abri de l'antithèse. Les mots et les vers font des entrechats autour de cette chose aussi difficile à regarder que le soleil : une création du démon.

« Il faut un art de regarder. » Hugo, Michelet

Hugo travaille sur un topos dont Michelet, à peu près au même moment, fait aussi son point de départ. Un « rêveur allemand » a dit : « Le bon Dieu a fait le monde, mais le diable a fait l'insecte » (Introduction de *L'Insecte*). On voit par exemple dans le second *Faust* de Goethe, Méphistophélès qui secoue de son manteau un nuage d'insectes et bénit leurs prolifiques multiplications¹²⁹.

L'Insecte, deuxième livre consacré par Michelet à l'histoire naturelle après *L'Oiseau* de 1856, est mis en vente en 1857. Hugo accuse réception du livre et remercie l'auteur le 16 mai 1858 :

Vous avez un grand cœur [...] Je suis tout charmé que ma pensée se rencontre sur tant de points avec la vôtre. Quelquefois la rencontre va jusqu'à l'expression même. Dans un poème, pas encore publié et intitulé *Dieu*, je dis ceci : « Les fourmilières sont des Babels ». Vous dites la même chose p. xx. Nous trempons donc parfois notre plume au même encrier [...] Cet encrier qui nous est commun, c'est le grand encrier des ténèbres où il y a tant de lumière ; c'est l'inconnu, c'est l'infini, c'est l'absolu. (M X, 1286)

L'évidence pour Hugo de la proximité du texte de Michelet avec un texte poétique est intéressante, et répond bien au caractère du texte de Michelet ; mais la rencontre formelle, sur un point de détail, qui vient compenser le vague des grandes généralités, risque de cacher les véritables divergences. Profitons de l'autre rencontre, qui se fait sur la donnée de départ, l'insecte création du diable, pour éclairer par comparaison les choix de « Puissance égale bonté ».

La citation que Michelet fait du « rêveur allemand » au tout début de son livre est importante : elle lui sert à réagir contre elle et à construire en opposition. Michelet doit remplir « son devoir de justice

¹²⁹ Retour plaisant du « Croissez et multipliez » de la Genèse.

même envers le petit et surtout envers lui » : il réhabilite l'insecte. Il est le travailleur, et en fin de compte, dans le livre de 1857, ce sera lui pour Michelet le véritable créateur du monde et de l'ordre : carrier, maçon, géomètre, agent de la transformation et « grand creuset ». Il est la métamorphose à l'état absolu. « C'est lui qui aime le plus. L'amour lui donne des ailes » : la chenille devenant papillon est au centre de *L'Insecte* et anime la démarche même de Michelet, structure la composition de cette espèce de poème de l'insecte. L'auteur le voue d'abord à la nuit et au silence, pour le faire monter à la lumière et à la parole. « Il faut », pour voir ce petit, « un art de regarder » : le microscope, œil passionné et grossissant mis au point par Swammerdam. Et regarder, c'est découvrir par exemple l'or de la Jérusalem céleste dans l'aile du hanneton, le « soleil plus doux que le soleil »¹³⁰, la lumière que l'insecte s'invente à lui-même à force d'énergie et d'amour. Ce motif du « soleil à soi » consacre chez Michelet la reconnaissance d'une force autonome, d'une inspiration vitale, dégagée de la transcendance, ayant son moteur en elle et créatrice d'elle-même¹³¹.

Hugo a assimilé la donnée de l'insecte création du diable : pour réinventer ce topos et le renverser, il donne cette création à Dieu qui la transfigure en soleil, Dieu créant ainsi avec ce qu'Iblis « avait », ou « avait créé », mais Iblis ne pouvait créer qu'en prenant dans la création de Dieu. Fable d'une création par Dieu relayée de façon complexe.

Michelet assimile, dans la mesure où la marque « diable » détermine la réhabilitation de la prétendue création du diable. Le diable est un déclic, en quelque sorte. De l'insecte, qu'il métamorphose de la nuit à la lumière en racontant ses métamorphoses, Michelet tire le soleil de la « force » intérieure et d'un Dieu intérieur.

C'est justement parce qu'on ne peut pas mettre ces deux textes sur le même plan (un poème et un livre d'histoire naturelle, tout « inspiré » que ce dernier puisse être) que le semblable trajet qu'ils font accomplir à l'insecte vers la lumière est étonnant. Cela montre peut-être à quel point la fable de Hugo sur Iblis et Dieu répondait à une interrogation moderne.

¹³⁰ Il n'y a pas de soleil dans la Jérusalem céleste : Dieu éclaire.

¹³¹ Ainsi pour l'oiseau, en 1856, ou pour la mer en 1861.

Grandissement. Corcova-Corcovita.

Hugo applique, en épopée et par le grandissement épique, le principe de « Puissance égale bonté » : « Le petit roi de Galice » en donne un exemple aussi précis qu'éclairant, quand d'une bosse le poème fabrique une montagne :

Le Corcova remplit le fond de l'horizon (v. 72) [...]
Sait-on ce que là-bas le vieux mont Corcova
Regarde par dessus l'épaule des collines ? (v. 508-509)

Corcova, pauvre homme qui réveillait les enfants au « Collège des Nobles », en Espagne, où Victor Hugo en 1811 avait été mis ainsi que son frère¹³², était un polichinelle, bossu et multicolore, « souffredouleur » des enfants qui l'appellent « Corcova (bosse) » quand ils veulent être durs, et « Corcovita (petite bosse) » pour être aimables :

Eugène et Victor se mêlèrent bientôt à ces plaisanteries, et, pour remercier leur valet de chambre, lui donnèrent aussi, avec la grâce cruelle de l'enfance, son petit nom. M. Victor Hugo s'en est repenti plus d'une fois depuis, et Corcovita n'a pas été étranger à l'idée qui lui a fait faire Triboulet¹³³ et Quasimodo. (*Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, MI, 919)

La métamorphose, qui relève Corcova de son diminutif pour en faire un grand vieux mont, répond à un système conscient et volontaire chez Hugo. Le personnage du Satyre éprouve une modification du même ordre : « Et ses difformités s'étaient faites montagnes. » Le procédé, qui va évidemment beaucoup plus loin que le procédé, est déclaré dans « L'âme » (1861-1862, chapitre écarté des *Misérables*), dans un passage où Hugo examine la « misère sociale », et conclut qu'elle « est une géante » :

Ces grands spectacles de la difformité sont pleins d'enseignement. Est-ce de la laideur ? non. C'est de l'horreur [...] Il n'y a de laid que le petit [...] un trou est laid, un gouffre est grandiose. Qu'est-ce qu'une montagne ? une gibbosité. On rit de Polichinelle sous sa bosse ; rit-on d'Encelade sous l'Etna ? La silhouette épique du titan bossu s'enfonce majestueusement dans l'azur ; sa difformité sublime se découpe sous les étoiles. (M XII, 81)

¹³² Signalé par Massin, X, 498, n. 14, qui rappelle tout ce que l'Espagne a laissé non seulement de traces mais de noms (Ernani, Torquemada) chez Hugo.

¹³³ Triboulet est le fou du roi dans la pièce « Le roi s'amuse » (1832).

C'est le principe même de l'« exagération », Hugo revendiquant pour la puissance en poésie, puissance d'ordre solaire, ce terme qu'une critique étroite lui adresse comme une injure.

Inversement un poème comme « Anima vilis » (été 1859 ?), caractéristique d'une certaine veine de la satire hugolienne, voue l'« avorton » à rester tel, incapable de grandir aucune chose même dans le mal. L'arsenal animalier de « Puissance égale bonté » s'y retrouve *grosso modo*, et les efforts de composition d'un créateur qui ne peut pas. Il s'agirait d'une adresse à Nisard¹³⁴ (qui apparaît en variante à « crapaud » dans un vers), il s'agit dans tous les cas, typiquement, d'une petitesse de style contemporain et second empire :

Le chat qui veut rugir ne peut que miauler ;
En vain il copierait le grand jaguar lyrique
Errant sur la falaise au bord des mers d'Afrique,
Et la panthère horrible, et le lynx moucheté ; [...]
Un nain ne devient pas géant au vestiaire.
Pour être un dangereux et puissant animal,
Il faut qu'un grand rayon tombe sur vous ; le mal
N'arrive pas toujours à sa hideuse gloire.
Dieu tolère, c'est vrai, la création noire,
Mais d'aussi plats que toi ne seront pas exaucés. [...]
Tu demeureras laid, faible et mou. Le soleil
Dédaigne le lézard, candidat crocodile.
(*Les Quatre Vents de l'esprit*, « Le livre satirique », 14)

Lumière et lumière. « Le satyre »

Les trois derniers vers de « Puissance égale bonté » reçoivent un écho dans « Le satyre » (mars 1859) :

Iblis leva les yeux, et tout à coup l'infâme,
Ébloui, se courba sous l'abîme vermeil ;
Car Dieu, de l'araignée, avait fait le soleil.
(« Puissance égale bonté » v. 90-92)

Soudain il se courba sous un flot de clarté,
Et, le rideau s'étant tout à coup écarté,

¹³⁴ Désiré Nisard (1806-1888), universitaire et critique, fustige depuis les années 1830 la « décadence » en littérature antique et moderne. Rallié au second empire.

Dans leur immense joie il vit les dieux terribles. (« Le satyre », v. 133-135)

Dans « Le satyre » ce sont des vers de début. Le lever de rideau connote la lumière d'une façon caractéristique : cet accessoire appartient au théâtre et aux mystères. L'arrivée du faune dans l'Olympe est présentée, de façon topique, comme ce qui s'appelle techniquement l'« autopsie » : l'initié arrivant au plus haut degré *voit* enfin *de ses yeux* (c'est la traduction exacte du mot grec) les spectacles célestes, révélation bien sûr médiatisée par des moyens techniques et artistiques. L'espèce de personnage « Grèce » que le poème introduit vient non seulement avec ses dieux mais avec sa pratique culturelle, les cultes à mystères. Autre conséquence du même principe, par exemple, la métaphore du marin, imposée à deux reprises¹³⁵. Il s'agit d'évoquer la Grèce avec ce qui est elle (ou du moins ce qui est classiquement reconnu comme étant elle).

Tout l'objet du poème est de mettre au-delà de ce plus haut degré lumineux non pas un degré de plus, mais un autre maximum de lumière, qui renverse et pulvérise le premier. C'était une usurpation et une inversion de la lumière : « On fait du ténébreux avec le radieux. » Le satyre se courbe, comme Iblis, mais c'est la première étape du redressement. C'est lui, dans le poème de 1859, la chose noire et velue qui prend son expansion jusqu'au « rayonnement » final, par lui-même et par la force de son chant :

Tout en parlant ainsi, le satyre devint
Démésuré ; plus grand d'abord que Polyphème,
Puis plus grand que Typhon qui hurle et qui blasphème [...]
L'espace entra dans cette forme noire ;
Et, comme le marin voit croître un promontoire,
Les dieux dressés virent grandir l'être effrayant ;
Sur son front blêmissait un étrange orient...¹³⁶

La première rédaction était :

le satyre devint
Démésuré ; l'espace enfla la forme noire
Et, comme le marin (etc.)¹³⁷

¹³⁵ « Le satyre », v. 214-215 et v. 687-689.

¹³⁶ Voir « Puissance égale bonté » : « Une aube étrange erra sur cette forme vile ».

¹³⁷ Variante indiquée par J. Truchet, p. 1204 (*La Légende des siècles*, édition de la Pléiade, 1950).

Ainsi, après la fable du commencement (« Puissance égale bonté »), la section « Renaissance » et son chant du commencement rebrasse et reclasse les éléments de base de la transfiguration. L'histoire de l'Esprit et de la bête (« Et l'Esprit regarda la bête », dans « Puissance égale bonté », v. 82) a recommencé, mais en éclatant sous l'effet d'une nouvelle distribution des forces : « Cette espèce d'esprit qui sortait d'une bête¹³⁸ » (v. 551) dit intégralement la transfiguration du dedans.

Le noir 2 **« Le satyre »**

« Le satyre » est achevé le 17 mars 1859, précédant de peu « Pleine mer » « Plein ciel » (début avril). Mars, avril : ce sont les mois où Hugo rumine son titre et le trouve, passant de « la légende humaine » ou « la légende épique de l'Homme » (6 mars) à « la légende de l'Homme » ou « la légende des siècles » (27 mars), et arrêtant son choix dans la lettre à Hetzel du 3 avril. Est-ce un hasard si le chant du Satyre double et reproduit à l'intérieur du poème ce par quoi l'épopée elle-même est en train de se définir ? « Il chanta l'Homme » (v. 463).

La forme des dieux. Renaissance

Césure essentielle du recueil, « Le satyre » joue de la mythologie antique pour la déjouer, en même temps qu'il rend dérisoire toute la panoplie des dieux. Le paganisme, la Renaissance n'ont rien à voir avec l'univers codifié des dieux et des déesses. Ce qu'ils annoncent, c'est la revanche du grand Pan jamais mort.

« Le satyre » est ainsi l'expression de la force vitale ; la sensualité exubérante qui marque le prologue en est la fable, dans une tonalité narquoisement mythologique : « maroufle », « garnement », « sylvain à toute heure allumé », le satyre est à la fois marginal et perturbateur dans un univers lisse. Amené « par l'oreille » devant

¹³⁸ Au début du « Satyre » les dieux se demandent : « Qu'est-ce que c'est que cette bête-là ? » (v. 226).

l'assemblée des dieux, c'est l'azur que, par tous ses sens, il aspire : son regard, déjà visionnaire, s'emplit de la beauté du monde avant de percevoir les faux dieux, les « formes » des dieux.

Béant, il regardait passer comme un essaim
De molles nudités sans fin continuées,
Toutes ces déités que nous nommons nuées. (v. 86-89)

Mais l'azur, « le bleu » est confisqué, en partie du moins, « près de l'ancre où Gorgone se couche », par la Force et la Violence, ces deux mères des dieux officiels et des rois consacrés. L'annexion du bleu, l'agression sur le bleu éclatent lorsque étincellent « les armures des dieux dans le bleu vestiaire ».

L'annexion du bleu, c'est la mainmise, sur la nature sacrée, des religions définies et volontiers tyranniques. Les conquérants humains, eux, inscrivent leur maîtrise dans l'ordre de la pourpre, du rouge, de la flamme et du sang : ainsi, dans « Le jour des rois », le monde médiéval se marque, aux quatre points cardinaux, de « flamme », de « flamboiement », de « rougeur », de « fumée ». Mais si les rois assignent des dates à leurs « épiphanies » sacrilèges, le festin des dieux se veut éternel, et c'est dans le « bleu » qu'ils s'installent. L'épopée du « Satyre » est donc reconquête du ciel : le bleu, le sombre, le noir, l'étoilé, ces quatre états de la lumière, ces quatre moments de la vision du Satyre, ouvrent sur l'inconnu, véritablement saint, au mépris des approximations érigées en dogmes : « Monde, tout le mal vient de la forme des dieux » (v. 713). Les dieux de l'Olympe, *superi* (ceux qui sont au-dessus), sont pris au piège de leur lourdeur et de leur immobilité : le chant dynamique du Satyre les renverse par dessous (en montrant et en vivant le soulèvement du « noir ») et les écrase par au-dessus :

Vous avez au-dessus de vous d'autres esprits,
Qui, dans le feu, la nue, et l'onde et la bruine,
Songent en attendant votre immense ruine. (v. 646-648)

Ainsi entrent en conjonction, contre l'oppression, la poussée de la nature et la préméditation du « songe »¹³⁹.

Le mal, c'est d'abord la cruauté, sous sa forme à la fois la plus commune et la plus extrême : le rire, non pas sous sa forme libératrice et saine comme chez Rabelais, mais comme conscience, affirmée ou

¹³⁹ Voir Cl. Rétat, *X, ou le divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil*, 1999, p. 98 et suiv., 117 et suiv.

obscur, d'une supériorité, d'une force. C'est de ce rire-là que Baudelaire, dans un tout autre contexte spirituel, soulignait l'essence « satanique »¹⁴⁰. Elle s'exerce à plein sur le « monstre », la « bête », dont l'éblouissement même, le bonheur devant les choses, font la victime parfaite. La joie virtuose de Hugo à faire jouer l'alexandrin autour des expressions du rire, de Vénus à Vulcain, ne saurait occulter la conscience qu'il exprime d'un lien entre le rire et le besoin d'expansion vitale, d'affirmation : ainsi dans « Le crapaud », si la « bête éblouie » vit de « contempler la splendeur », les « petits hommes », les petits d'homme vont droit à la cruauté, au rire, ici quasi physiologiques : « Et chacun d'eux, riant, –l'enfant rit quand il tue » (v. 45).

De même, face au Satyre, face à cet autre « crapaud », les dieux ne sont que l'agressivité la plus immédiate, sophistiquée d'« éducation », auréolée des ornements de la fable : « Nulle voix ne peut rendre et nulle langue écrire / Le bruit divin que fit la tempête du rire » (v. 247-248).

C'est par son chant que s'accomplit le Satyre : c'est là l'intime force qui mène à sa transfiguration. Transfiguration qui atteint jusqu'à l'instrument de son art : des « pipeaux estropiés » dont il s'excuse (v. 260) à la flûte que lui prête la condescendante courtoisie d'un dieu (v. 262), il atteindra bientôt à la lyre (v. 454), avant de la transfigurer elle-même et d'atteindre aux étoiles : « La lyre, devenue en le touchant géante, / Chantait, pleurait, grondait, tonnait, jetait des cris. » Une esthétique orangeuse totale réabsorbe l'homme et la terre, loin des divins citharèdes et des muses gracieuses.

Le chant du Satyre, en coïncidence avec la Terre et l'Homme, dit le progrès, attesté d'abord par les montées de sève et les forces de vie. L'arbre, « vu du côté des racines » (v. 351), est l'emblème majeur qui le premier impose le mot dans le recueil : « L'arbre transforme tout dans son puissant progrès. » Une épopée vitaliste se met ici en images : elle pose comme première la matière, « sacrée », c'est-à-dire pénétrée de vie et de conscience obscure. Elle réhabilite donc toutes les formes animales voire monstrueuses sous lesquelles s'anime cette force primordiale. « Commencement » est le premier mot de la théodicée hugolienne : il est antérieur au Verbe, au Logos que l'Évangile selon saint Jean place au principe du monde. Principe

¹⁴⁰ *De l'essence du rire*, 1855, *Œuvres complètes*, Pléiade, t. 2, p. 530.

d'avant le principe, le « commencement », le « chaos » est le vrai père de toutes choses : « Avant le Verbe, il a rugi, sifflé, henni » (v. 406).

L'homme est donc issu du même principe que le crapaud qu'il écrase, que le « monstre » qu'il humilie. C'est pourquoi Hugo, faisant avancer sur un même rythme progrès dans la chaîne des êtres et progrès purement humain, n'hésite pas à nommer l'homme « ver de terre ». Mais cette image, héritée des Psaumes, s'affranchit de sa source, qui fait d'elle l'emblème maximal de l'humiliation : « Je suis un ver de terre, et non un homme » (Psaume 21, 6). Au contraire le ver de terre est pour Hugo point de départ d'un miracle de la nature et de l'énergie : « De sorte qu'on verra tout à coup, ô prodige, / Ce ver de terre ouvrir ses ailes dans les cieux ! » (v. 620-621).

L'ascension de l'homme à l'esprit, à « l'âme », relève d'abord de lui-même : « Transfigure-toi ! va ! sois de plus en plus l'âme [...] usurpe le feu » (v. 631-633). L'appel au « travail de soi sur soi », selon la formule de Michelet, inspire donc profondément ce dynamisme tout prométhéen.

L'annonce des palingénésies futures, des renaissances, s'associe spontanément, dans *La Légende des siècles*, autour des figures de « monstres », de « gueux », de « ver de terre ». Un même esprit, sinon une même tonalité, unifie ainsi « Le satyre » et « Le jour des Rois » : le mendiant, « l'idiot »¹⁴¹, « gueux », « ver de terre », « ombre », lance devant « l'immensité » le cri qui condamne les rois.

« Le satyre », comme « Le jour des rois », annonce aussi cette « révélation-révolution », selon le mot de Michelet, où les repères vacillent et s'abolissent. Mais si la parole du mendiant s'entoure d'un sens plus directement politique, celle du Satyre se veut totale : elle réinvente la beauté, elle réhabilite la matière ; elle consacre la fusion de l'homme et du monde. Ainsi par un double mouvement, la nature s'engloutit dans le Satyre qui se dilate en elle : « L'espace immense entra dans cette forme noire » (v. 687).

Dans cette vision les repères et les formes sont dépaysés par un dynamisme toujours accélérateur : le Satyre ne prête sa forme à cette énergie que pour la dilater, – et Pan subsume sous un nom ce qui n'a plus de nom, plus de forme. Les « dieux dont on voit le fond » (v. 653), ces « invisibles » qui s'offrent aux regards du Satyre

¹⁴¹ L'idiot est bien ici, placé dans une situation digne de Job, *l'idiota* de Nicolas de Cues (15^e s.), celui dont le non-savoir est un savoir : voir H. Gouhier, *Les méditations métaphysiques de J.-J. Rousseau*, Vrin, 1970, p. 62.

(première ironie du poème !), sont balayés par « l'élargissement dans l'infini sans fond » (v. 710).

Formes blanches

Un satyre habitait l'Olympe, retiré
Dans le grand bois sauvage au pied du mont sacré ;
Il vivait là, chassant, rêvant, parmi les branches ;
Nuit et jour, poursuivant les vagues formes blanches...
(v. 1-4)

La version primitive portait à la place du vers 4 : « Nuit et jour poursuivant les belles filles blanches » (M X, 585, n. 3). Par la métamorphose des « belles filles blanches » en « vagues formes blanches », ces vers ne disent pas seulement et en bloc ce que détaillera la suite du Prologue : Lycère, Chloé, etc. Ce début qui cherche ostensiblement le badinage mythologique et idyllique montre ainsi son lien avec « Le noir », quand le Satyre chante la nuit des forêts, les monts, les rochers, la nature entière aimantés par une blancheur et tendus vers elle :

Ils tâchent de saisir quelque chose de nu
Ils sondent l'étendue auguste, chaste, austère,
Irritée, et, parfois, surprenant le mystère,
Aperçoivent la Cause au pur rayonnement
Et l'Énigme sacrée, au loin, sans vêtement,
Montrant sa forme blanche au fond de l'insondable.
(v. 378-383)

Autour de la « forme blanche » s'articule la réversibilité de l'idylle (avec son attirail faussement « mineur », son fichier et ses combinatoires de noms mythologiques, ses anthropomorphismes apparemment réducteurs¹⁴², son air de jouer à la surface), et de l'intuition visionnaire de la Nature.

La réécriture du mythe de Diane et d'Actéon participe d'une métamorphose de la mythologie : Hugo la recrée tout en la rendant intégralement réassimilable et recombinaisonnable. C'est ce qui lui permettra d'écrire par exemple, dans « *Genio libri* » (poème de juillet

¹⁴² Flore « mijaurée », Zéphir « marmot », le chardon « envieux », etc. : ce sont des procédés caractéristiques des *Chansons des rues et des bois* (1865). Les premiers poèmes qui entreront dans ce recueil sont écrits en janvier 1859. Hugo est en possession du titre depuis 1856 au moins.

1859 remanié en 1865, *Chansons des rues et des bois*) : « Qu'Actéon guette Bethsabé »¹⁴³. Par la domestication ou plutôt l'appropriation du matériel mythique, les éléments sont conservés mais fonctionnent désormais selon un autre mode d'assemblage : ce sont des marques combinées à volonté pour exprimer un unique scénario, la « forme blanche » étant derrière toutes les « filles blanches ». Tous les noms sont bons pour le fond unique, pour la nature la même partout ; tout s'échange et coulisse.

L'histoire d'Actéon est racontée dans les *Métamorphoses* d'Ovide (livre III). Au cours d'une chasse, il surprend par hasard Diane qui se baignait. Diane l'asperge : « *maintenant, va raconter que tu m'as vue sans voile, si tu peux [...]* elle donne à sa tête les cornes d'un cerf, lui allonge le cou, lui taille les oreilles en pointe, change les mains en pattes, les bras en longues cuisses, et lui couvre corps d'une peau tachetée. Il reçoit par surcroît la peur : le héros fils d'Autonoé fuit, et s'étonne de se voir courir si vite. » Ses propres chiens le poursuivent et le dévorent.

Actéon, dans les vers du « Satyre » (v. 361-390), n'est pas nommé : et Diane n'est pas Diane, mais « la Diane sombre » dont tout est l'Actéon. La nature entière pousse, les bois (la forêt) se confondant avec les bois (de cerf) en un « rut religieux » (comme le disait du cèdre le v. 312) vers l'« idéal » :

Ô nature terrible ! ô lien formidable
Du bois qui pousse avec l'idéal contemplé !
Bain de la déité dans le gouffre étoilé !
Farouche nudité de la Diane sombre
Qui, de loin regardée et vue à travers l'ombre,
Fait croître au fond des rocs les arbres monstrueux !
Ô forêt ! (384-389)

Hugo inverse exactement une image qu'il exploitait déjà dans un fragment de *Dieu* (c'était une réponse « à l'athée », une apologie par le miracle de la nature) ; « Le satyre » est certainement au bout d'un travail très continu de maturation de cette image :

La vie immense émeut les arbres haletants ; [...]
La sauvage forêt, vertigineuse et douce,
Envahissant les rocs, rudes crânes sans yeux,
Croît jusque sur le front du cerf mystérieux (M X, 731)

¹⁴³ Il donne des conseils, comme l'indique le titre du poème, au « génie de son livre », ou, selon un projet de titre, « au lutin de ce livre ». La vue de Bethsabée au bain avait conquis le vieux David, dans l'Ancien Testament.

De même la vision de « la Diane sombre » est presque déjà dans le discours du Vautour (*Dieu, L'Océan d'en haut*, IV, texte ajouté en 1856), qui était chargé, dans cette ascension de forme religieuse en forme religieuse et en tension vers l'hors-forme, de proférer le paganisme :

Tout cherche tout, sans but, sans trêve, sans repos.
Ces femmes qu'un dieu pousse et dont les blanches peaux
En touchant l'arbre ému, font frémir les écorces,
Ces démons composés d'ivresses et de forces,
Les Ménades aux seins de Sirène, aux yeux fous,
Passent levant leur robe au-dessus des genoux, [...]
Ô monde ténébreux, éblouissant, sinistre !
La fange se soulève et veut lécher les cieux. [...]
La blanche vision des nymphes fait sortir
Sylvain des bois, Triton des eaux, Vulcain des forges
(v. 1021 et suiv.)

Mais c'est dans « Le satyre » que précipite en quelque sorte la solution cerf- forêt- Diane -blancheur.

Hugo semble avoir assimilé l'étymologie (tardive) de « Diane » par « *dius* » (lumineux), qui est celle de Cicéron dans son traité *De la nature des dieux* (« elle est appelée Diana puisque, la nuit, elle fait pour ainsi dire le jour », *diem*, II, 27, 69). De plus la diane désigne traditionnellement le matin (sonner la diane). C'est à l'évocation de cette lumière convoitée par la Nuit, au centre du chant du « Noir », que le regard du Satyre se détourne vraiment du spectacle (le « Bleu » des Olympiens) vers une vision : les monts, dit-il, « scrutent le vrai ciel, de l'Olympe inconnu » (v. 377), et lui-même ferme les yeux en parlant¹⁴⁴ (v. 390). Le « noir », deux fois à la rime jusqu'ici¹⁴⁵, surgit dans une sorte d'autonomie, comme une action de noirceur, décrivant un mouvement qui s'inverse de la résistance à la capture et à l'agression :

Les forêts sont le lieu lugubre ; la terreur,
Noire, y résiste même au matin, ce doreur,
[...] et l'on voit se tordre les serpents
Des branches sur l'aurore horribles et rampants...
(v. 361-366)

¹⁴⁴ Sur ce mouvement caractéristique de la « contemplation », voir J. Gaudon, *Le Temps de la contemplation*, Flammarion, 1969.

¹⁴⁵ V. 286, pour dire le « dessous effrayant » de la terre : « où vont des fleuves noirs », et v. 323 : la racine fouille de ses « becs béants dans la profondeur noire ».

Il s'agit bien dans « Le satyre », à travers la recomposition de la métamorphose d'Actéon, de la rencontre du « réel » et de l'« idéal ». Ils étaient à la fois joints et disjoints par le quatrain du « Temple », qui les tenait ensemble, mais en faisant de chacun une spécialité pourvue de son spécialiste (les deux ouvriers). Ils sont à présent saisis sous l'aspect du « lien », et sur le mode de la stupéfaction : point extrême où le chant n'est plus qu'exclamation. « Ô lien formidable/ Du bois qui pousse avec l'idéal contemplé » : double direction assumée en une seule et ramassée en son point d'obscurité, qui redit, avec un travail poétique remarquable, l'envol double et unique que *La Fin de Satan* donnait par exemple à Nemrod (chair¹⁴⁶-cieux), en 1854 :

Nemrod rêvait au fond de la cage fermée.
Et les puissants oiseaux, la prunelle enflammée,
Montaient, montaient sans cesse, et volant, furieux,
Vers la chair, le faisaient envoler vers les cieux.
(v. 1159-1162)

Vers aussitôt traduits en allégorie (malheureusement peut-être) par le poète :

Symbole de nos sens lorsqu'allant vers la femme,
Éperdus, dans l'amour ils précipitent l'âme.

Le petit poème « Réalité » d'octobre 1859 (*Chansons des rues et des bois*) reprendra la métaphore du « Satyre », avec le parfait mélange de poésie et d'ironie qui caractérise les *Chansons* :

La vérité n'a pas de bornes.
Grâce au grand Pan, dieu bestial,
Fils, le réel montre ses cornes
Sur le front bleu de l'idéal. (M XIII, 78)

C'est une constante chez Hugo que cette expression d'un soulèvement physique-idéal vers une « blancheur » (but au delà du but, comme dira *William Shakespeare* du but des « génies »). Les mages, dans le poème des *Contemplations*, étaient ceux « que l'aube attire à ses blancheurs », et qui courent « l'étrange aventure/ Des monts noirs et des bois sacrés. » Mais c'est surtout, peut-être, entre *Dieu* et *Les Chansons des rues et des bois* ou plutôt entre la veine de

¹⁴⁶ Le char de Nemrod est tiré par quatre aigles ayant chacun devant eux un quartier de viande de lion, hors de portée de bec, qui recule à mesure qu'ils avancent.

l'épopée métaphysique et la veine idyllique que « Le satyre » prend place comme un pivot, en plaçant la « curiosité » au centre même d'un soulèvement de la nature (déjà confondue avec le satyre, puisqu'ils se définissent de même par leur aspiration vers la « forme blanche ») :

Les blocs, ces durs profils, les rochers, ces visages
Avec qui l'ombre voit dialoguer les sages,
Guettent le grand secret, muets, le cou tendu ;
L'œil des montagnes s'ouvre et contemple éperdu ;
On voit s'aventurer dans les profondeurs fauves
La curiosité de ces noirs géants chauves... (v. 371-376)

L'épopée métaphysique et l'idylle sont en effet les deux faces de l'« aventure » du « curieux », de celui qui guette et qui cherche, le faune aux aguets et le « curieux de l'abîme » sont au fond le même personnage. Cet adjectif a tout poids hugolien (caractéristique de l'« effraction sainte »), quand il ressurgit dans « Plein ciel » pour qualifier le char aérien,

ce grand char curieux,
Qu'Empédocle, du fond des gouffres, suit des yeux,
Et, du haut des monts, Prométhée ! (v. 666-668)

Chapitre XIV

Vingtième siècle, « la liberté dans la lumière »

L'ensemble « Pleine mer » « Plein ciel » semble naître, sous forme de diptyque, d'un seul vers de Virgile, « *maria undique et undique caelum* »¹⁴⁷. Il procède aussi du « décor » de l'exil, mais c'est autre chose qu'un décor : la toile sur laquelle s'imprime la vision prophétique. Un projet d' « épître préface » pour *La Légende des siècles* dit, à la première personne, le poète « Ayant cet infini formidable à [ses] pieds »¹⁴⁸. Pas de « je » ici, la vision se compose dans l'absolu, mais elle impose, à la fin de *La Légende*, la figure implicite et surévidente du contemplateur devant ses deux océans, l'océan et l'« océan d'en haut »¹⁴⁹.

Si Hugo part du vers de Virgile, il le verticalise : il en fait un trajet de l'en bas nocturne et funèbre à une possession de la lumière. Toute l'amplitude possible du trajet est contenue d'un « plein » à un autre¹⁵⁰. « Vingtième siècle » est un système à produire l'écart et le plus grand écart possible. C'est aussi, d'une certaine manière, une

¹⁴⁷ « Partout la mer, partout le ciel » (*Énéide*, V, 9 : Énée, que sa mission appelle vers la fondation de Rome, vient de fuir Carthage et Didon, il est en quelques vers « loin du port et tenant fermement sa route »). Voir « Pleine mer », v. 3 : « Partout les flots. » Voir aussi *Les Orientales*, « Le feu du ciel » : « La mer ! partout la mer ! des flots, des flots encor » : rapprochement significatif dans la mesure où Hugo a pensé, pendant la période de mise en route des *Petites Épopées* en 1857, adosser son projet poétique à des poèmes plus anciens, dont « Le feu du ciel » : voir chapitre II, § « La préface. Poèmes et poème ».

¹⁴⁸ Voir annexe préfaces.

¹⁴⁹ « Plein ciel », v. 311. Hugo a pensé au titre *L'Océan d'en haut* dès 1855 pour *Solitudines caeli* (*Dieu*), et l'a retenu en 1869. Voir Genèse, I, 7 : « Dieu sépara les eaux qui étaient sous le firmament de celles qui étaient sur le firmament ». Chateaubriand a traduit cette expression, qu'il admire particulièrement, dans le *Génie du christianisme* : « les merveilleuses eaux supérieures », « ces eaux miraculeuses suspendues en voûtes sur nos têtes ! ces dômes de cristal et de diamant ! »

¹⁵⁰ Écho sinistre du plein dans un poème de 1869 : « En plein dix-neuvième siècle. Rosalie Doise. » Ce plein présent est plein « enfer » (Rosalie Doise, victime d'une justice sourde et tortionnaire, M XIV, 1054)

consécration du poète par l'avenir : « Nous regardons en haut, le bourgeois dit : en l'air » (« À Juvénal », *Châtiments*, VI, 13).

Deux poèmes étoilés, de 219 et 503 vers respectivement : ces nombres impairs font comprendre qu'une rime commune leur sert d'agrafe, l'injonction du dernier vers de « Pleine mer », « Regardez là-haut », attendant son complément sonore du premier de « Plein ciel » : « Loin dans les profondeurs, hors des nuits, hors du flot ». « Pleine mer » se compose de séquences d'alexandrins ; « Plein ciel », construit sur la même base d'alexandrins, libère à quatre reprises des séquences de strophes (v. 271-354, v. 407-454, v. 491-514, v. 579-722), dont la dernière le clôt : la même forme, donc, mais travaillée de l'intérieur par une dissymétrie, un autre rythme, celui d'un hymne, assigné à la diction de l'envol, de la « force débouchée¹⁵¹ ».

Le plan de la fin de 1857 prévoyait pour la section « Vingtième siècle » un poème intitulé « Léviathan » ; à la fin de juin 1858 sont écrites les 7 strophes qui composent la fin de « Plein ciel » (comme cela arrive très souvent chez Hugo, et comme il est naturel d'ailleurs, ce qui sera la fin précède dans l'ordre de l'écriture), où s'évoque le motif du navire bon conquérant du ciel, qui épouse et ensemeince le champ des astres. L'ensemble « Pleine mer » « Plein ciel » est achevé en avril 1859.

Monument, mouvement

La section « Vingtième siècle », constituée exclusivement de ce diptyque, se compose ainsi comme le lieu pur du mouvement et du déplacement. « Ils sont ! ils vont ! » disait des globes le poème des *Contemplations*, « *Magnitudo parvi* » (1855), « ceux-ci brillants, ceux-là difformes, / Tous portant des vivants et des créations ! ». C'est l'humanité dans « Plein ciel » qui est vue comme une trajectoire cosmique, qui est vouée à s'exprimer et à exister par le mouvement, passant d'une monture du passé, le navire abandonné, le *Léviathan*, à sa monture de l'avenir, l'aéroscape, toujours désigné comme un

¹⁵¹ Voir le *Tas de pierres* (MIX, 1031) : « Les forces ne sont pas encore débouchées. Quand l'homme aura débouché les forces il sera stupéfait du résultat. Des montagnes sauteront, on transportera des maisons dans l'air, un ballon sera un palais »... Pour les montagnes qui sautent, quelque part entre la Bible et la dynamite, voir Psaume CXIII, 4 et suiv. : « Les monts sautèrent comme des béliers et les collines comme les agneaux des brebis ».

navire¹⁵². Il n'y a plus que des « navires » dans « Vingtième siècle », Hugo prenant ostensiblement le parti du progrès. Saint-Simon, dans un texte « sur les monuments des différents âges », avait tracé cette histoire accélérée, qui va vers la mobilité et la communication :

Les monuments les plus anciens que nous possédions sont les pyramides ; ces monuments sont aussi les plus considérables qui existent ; ils sont également les plus inutiles qui aient jamais été construits.

Les monuments les plus considérables après ceux des Égyptiens ont été ceux des Grecs ; les monuments les plus marquants des Grecs ont été des portiques. Ces monuments, sans être d'une utilité directe, avaient au moins l'avantage de contribuer aux jouissances de toute la population.

Les aqueducs et les grands chemins des Romains ont été d'une utilité bien plus grande que les pyramides des Égyptiens et les portiques des Grecs.

Aujourd'hui nos monuments les plus importants sont nos vaisseaux¹⁵³.

Hugo fait sortir du navire, comme de son œuf et de son tombeau, un navire en progrès sur le navire, et envoie s'accomplir non seulement dans les airs mais dans les astres la métamorphose du monument en mouvement. La montagne *Léviathan* s'envole¹⁵⁴.

Brunel, Pétin

Deux constructions modernes sont ainsi jouées l'une contre l'autre, mais aussi en continuité l'une de l'autre. D'un côté le steamer énorme et hors normes du nom de *Léviathan*, construit par le français Brunel en 1853 pour une compagnie anglaise, qu'il a fallu reléguer parce qu'il était trop grand pour la plupart des ports, et dont la bibliothèque de Guernesey conservait une gravure (extraite de *l'Illustrated London News*, 6 février 1858). Ce nom qui est ici particulièrement accordé à la démesure de la chose fait partie, semble-t-il d'un répertoire traditionnel : on trouve trace, par exemple, d'une goélette *Léviathan* en 1828. Désignant dans l'Ancien Testament un

¹⁵² Sur le néologisme « aéroscape », voir E. Huguet, *Notes sur le néologisme chez Victor Hugo*, s.l.n.d., p. 65.

¹⁵³ Saint-Simon, *Introduction aux travaux scientifiques du XIX^e siècle*, 1807 (*Œuvres* t. VI), p. 138, n° 8.

¹⁵⁴ « Plein ciel », v. 230-232, qui reprennent le v. 152 de « Pleine mer ». Sur l'agilité des montagnes, voir ci-dessus n. 151.

monstre marin dont la force et l'apparence doivent prouver à Job que l'homme est peu de chose devant la toute-puissance divine, ce nom entre étroitement en cohérence avec l'univers poétique de Hugo, où l'inspiration du livre de Job est profonde et constante.

De l'autre côté, l'aéroscaphe. Il a déjà été évoqué, de façon flamboyante et prophétique à la fin de *Napoléon-le-Petit* (1852), et dans « Force des choses » (*Châtiments*, 1853). Il est ce qui prend le contre-pied du tyran et de toutes les pesanteurs, à commencer par la pesanteur. Il rend les frontières caduques, il libère la diffusion de l'esprit.

L'appareil de Pétin, son « dirigeable », était d'actualité dans les années 1850. Théophile Gautier lui a consacré un article de vulgarisation (*La Presse* du 4 juillet 1850), où il décrit ses « quatre ballons reliés par une charpente légère », ses ponts, ses turbines, ses toiles tendues aux souffles comme des « ailes de moulin à vent ». Il donne une excellente idée de l'état de l'information sur laquelle Hugo a pu travailler : évidence de la désignation comme « navire », problème du point d'appui et de la direction, continuité avec le steamer par l'hélice qui « se visse pour ainsi dire dans l'air », confiance dans la disparition des frontières et donc de la barbarie¹⁵⁵...

Renaissance

« Ce que dit la bouche d'ombre », à la fin des *Contemplations*, a fait du poids le mal :

Tout nageait, tout volait
Or la première faute
Fut le premier poids.

L'oiseau tombe et perd ses ailes. « Le mal c'est la matière. » Le vocabulaire appliqué à l'aéroscaphe de « Plein ciel » est à double fond, joue sur deux plans dont le second fait perpétuellement éclater le premier. Si Hetzel comptait écarter Hugo de son inspiration philosophique et prophétique, le poète lui a joué un tour. Dire un envol, l'essor d'un « oiseau » conduit et fait par l'homme, la victoire sur la pesanteur, c'est atteindre d'un coup au message de la fin du mal, à un événement apocalyptique qui pulvérise la réalité historique et

¹⁵⁵ Le ballon, l'aérostat, etc. entrent dans un topos de la circulation, d'une terre rendue à l'unité. Voir E. Kaplan, « L'internet de Michelet », *Europe*, 1998. L'article de Th. Gautier est partiellement reproduit dans M X, 692.

technique de tout engin volant, même s'il emprunte pour s'exprimer un temps du passé qui est dit historique :

C'est de la pesanteur délivrée et volant [...]
C'est la matière heureuse (v. 259-262)
Oh ce fut tout à coup
Comme une éruption de folie et de joie,
Quand après six mille ans dans la fatale voie,
Défaite brusquement par l'invisible main,
La pesanteur, liée au pied du genre humain,
Se brisa ; cette chaîne était toutes les chaînes ! (v. 520-525)
Hors de la pesanteur, c'est l'avenir fondé (v. 678).

Il y a tout un champ d'échos entre « Plein ciel » et « Ce que dit la bouche d'ombre » (y compris par la forme strophique qui dit les transfigurations, ou par des mots-signes qui s'échangent : « aromal » par exemple). Le spectre de 1854 promet l'évasion par la mort, conformément à une association familière à Hugo : « La mort, ange attendri, rapporte ses deux ailes/ À l'homme qui s'en va. » La représentation de l'homme sur son navire-oiseau, ou de l'« homme ailé » qui s'évade et qui « sort », dans « Plein ciel », est commandée par cette association :

Jeune, il jette le sac du vieil Adam qui rampe,
Et part et risque aux cieus qu'éclaire son flambeau,
Un pas semblable à ceux qu'on fait dans le tombeau.

En disant ce qui dépasse la mort (« La mort/ Va donc devenir inutile ») le poème dit au fond la mort elle-même, comme l'expriment bien les vers suivants : « Doubler le promontoire énorme du tombeau ! » (v. 497).

Le *Léviathan* de l'ingénieur Brunel, encombré par sa masse, paralysé par sa matière, est dans le poème le corps, et, conformément à un antique automatisme de mots et de notions, le tombeau¹⁵⁶, de l'âme aéroscaphe, *expirée* par le passé

Le jour s'est fait dans l'antre où l'horreur s'accroupit.
En expirant, l'antique univers décrépît,
Larve à la prunelle ternie,
Gisant, et regardant le ciel noir s'étoiler,
A laissé cette sphère heureuse s'envoler,
Des lèvres de son agonie.

¹⁵⁶ *Sôma, sêma* (« corps, tombeau »), disait la philosophie platonicienne.

« Plein ciel » n'est donc pas un poème sur le succès d'une machine juxtaposé à un poème sur l'échec d'une autre machine. Le diptyque est un système. L'opposition des deux machines est entièrement travaillée par un réseau de métaphores qui, lui, n'a rien de moderne ni d'« industriel », qui au contraire assimile, digère, et réordonne traditionnellement le moderne : double réseau de la métamorphose et de la renaissance¹⁵⁷, commandé par l'image centrale de la mort. Lieu équivoque entre la poésie du futur et la poésie de la vie future, ce qui n'est pas la même chose.

Globe, navire

C'est un lieu poétique assez utilisé déjà que celui de la terre qui va comme un navire. Lamartine l'a développé dans un poème des *Nouvelles méditations poétiques* (1823), « Les étoiles » :

Tous ces mondes flottants gravitent en silence,
Et nous-mêmes, avec eux emportés dans leur cours
Vers un port inconnu nous avançons toujours !
Souvent, pendant la nuit, au souffle du zéphire,
On sent la terre aussi flotter comme un navire.
D'une écume brillante on voit les monts couverts
Fendre d'un cours égal le flot grondant des airs ;
[...] Et l'homme sur l'abîme où sa demeure flotte
Vogue avec volupté sur la foi du pilote !
Dites, s'il vous l'a dit, où donc allons-nous tous ?

Dans « Voyage de nuit » (*Contemplations*, VI, 29, poème d'octobre 1854), Hugo commence par montrer l'humanité, c'est-à-dire « l'équipage humain en démente », que prêtres et religions tirent à hue et à dia, qu'avertissent « le sage et l'apôtre » qui finissent au pilori, qu'assiège le doute. Les derniers vers, préparés par l'image de l'équipage humain, réagissent par un sursaut, et achèvent en confiance dans un mouvement naturel, ou divin, ce qui était angoisse devant l'histoire humaine obscure et déchirée :

Rousseau dit : L'homme monte ; et de Maistre : Il descend.
Mais, ô Dieu ! le navire énorme et frémissant,
Le monstrueux vaisseau sans agrès et sans voiles,

¹⁵⁷ La métaphore du serpent, récurrente, entraîne l'image de la mue : cordages « boas endormis », progrès « serpent coupé » dans « Pleine mer » ; esprit humain « vieux reptile » qui a jeté « le sac du vieil Adam qui rampe » dans « Plein ciel ».

Qui flotte, globe noir, dans la mer des étoiles,
Et qui porte nos maux, fourmillement humain,
Va, marche, vogue et roule, et connaît son chemin ;
Le ciel sombre, où parfois la blancheur semble éclore,
À l’effrayant roulis mêle un frisson d’aurore,
De moment en moment le sort est moins obscur ;
Et l’on sent bien qu’on est emporté vers l’azur.

Amalgame final de deux navires, l’humanité, le globe, qui superpose deux mouvements et sauve l’un par l’autre.

Dans « Plein ciel », tout se prolonge et change de nature. Tout se passe en effet comme si l’aéroscaphe était une planète seconde, une terre qui a quitté l’ancienne, s’est inventée de main d’homme et a sa propre direction : l’homme s’est transvasé avec tout son « fourmillement »¹⁵⁸ sur l’aéroscaphe, sphère nouvelle, « Laisant le globe en bas dans l’ombre, on ne sait où, / Sous le renversement de l’urne ». L’acte de foi de « Voyage de nuit » est élargi et refondé, c’est à présent un volontarisme de la marche à la lumière :

Il se rue en avant, aile ouverte et la proue en avant
Il monte, il monte, il monte encore, [...]
Comme s’il s’en allait dans la profonde nuit
À la poursuite de l’aurore...

Le globe humain connaît le chemin et c’est son chemin (qui n’est plus la loi des globes) : il « s’oriente », ce qui exprime conjointement un héliotropisme et un volontarisme :

Vers l’apparition terrible des soleils,
Il monte ; dans l’horreur des espaces vermeils,
Il s’oriente, ouvrant ses voiles...

C’est l’histoire qui entre en nature, ou en « physique », qui se constitue elle-même en globe qui va, au lieu que le recours à la nature vienne sauver *in extremis* une histoire qui a tout l’air de dérailler, comme dans « Voyage de nuit ». D’où l’importance, dans cette substitution d’un globe à un autre, ou d’un globe-navire à un navire-globe, de la désignation de l’aéroscaphe comme « sphère », et de tout un glissement de vocabulaire par lequel la création visionnaire de « Plein ciel » prend corps, non comme engin techniquement défini,

¹⁵⁸ L’image du fourmillement s’applique souvent dans les poèmes de cette période à la multitude anonyme, surtout d’une façon négative. Emporté par l’aéroscaphe, le fourmillement sort ici du négatif.

mais comme mobilisateur d'imagination et de passion. En quelques vers, tout s'amalgame :

Il va, descend, remonte ; il fait ce qu'il veut faire ;
Il approche, il prend forme, il vient ; c'est une sphère,
C'est un inexprimable et surprenant vaisseau,
Globe comme le monde, et comme l'aigle oiseau ;
C'est un navire en marche. Où ? Dans l'éther sublime !

Navire, homme

Les vers 28-35, au début de « Plein ciel », isolés entre deux blancs, répondent point par point à la longue séquence de questions qui a précédé, et apportent la définition du navire :

Ce n'est pas un morceau d'une cime ; ce n'est
Ni l'outre où tout le vent de la Fable tenait,
Ni le jeu de l'éclair ; ce n'est pas un fantôme
Venu des profondeurs aurorales du dôme ;
Ni le rayonnement d'un ange qui s'en va,
Hors de quelque tombeau béant, vers Jéhovah ;
Ni rien de ce qu'en songe ou dans la fièvre on nomme.
Qu'est-ce que ce navire impossible ? C'est l'homme.

Il est remarquable que le début d'« Eviradnus » nomme son héros sur le même rythme et selon le même schéma, en sept vers également isolés par deux blancs :

Ce n'est pas une bête en son gîte éveillée,
Ce n'est pas un fantôme éclos sous la feuillée,
Ce n'est pas un morceau de l'ombre du rocher
Qu'on voit là-bas au fond des clairières marcher ;
C'est un vivant qui n'est ni stryge ni lémure ;
Celui qui marche là, couvert d'une âpre armure,
C'est le grand chevalier d'Alsace, Éviradnus.

La proximité va jusqu'au retour de motifs : morceau d'une cime, morceau de l'ombre du rocher, fantômes... La genèse des deux poèmes est proche, bien entendu (« Eviradnus » achevé fin janvier 1859, « Pleine mer » « Plein ciel » début avril). Mais il y a plus, d'abord l'invention d'une unité de style pour le recueil : le choix et la culture d'une structure simple, qui ait un air oral, qui porte la « légende » avec une naïveté travaillée : un rythme question-réponse, dont les exemples sont nombreux dans *La Légende des siècles*. Mais le cas est ici plus particulier : c'est un pont évident, par la

construction, d'un héroïsme à un autre. Évident, là où justement des analyses mécaniquement ou superficiellement « thématiques » ne verraient pas de rapport entre les deux poèmes, là où échoue aussi la seule enquête sur le retour de mots. Dans les deux cas, la séquence interrogative et la séquence négative, amenant une affirmation finale brève et attendue, ont pour rôle de ramener à une humanité. Mais dans un cas on arrive au nom propre, dans l'autre à la généralité de « l'homme ». L'épopée de l'avenir est liée à l'épopée du passé, une substance formulaire circule, tandis qu'une substance héroïque se transforme.

Si l'on reprend le poème liminaire d' « Autrefois », dans *Les Contemplations*, on percevra toute la distance incluse dans l'apparente proximité du dernier vers, « Le navire, c'est l'homme », avec le vers de « Plein ciel », « Qu'est-ce que ce navire impossible ? C'est l'homme » :

Un jour je vis, debout au bord des flots mouvants,
Passer, gonflant ses voiles,
Un rapide navire enveloppé de vents,
De vagues et d'étoiles ;
[Une voix parle au poète :]
« La mer, c'est le Seigneur, que, misère ou bonheur,
Tout destin montre et nomme ;
Le vent, c'est le Seigneur ; l'astre, c'est le Seigneur ;
Le navire, c'est l'homme. »

Dans chaque cas, des procédés apparemment très simples réservent et font saillir la désignation finale (c'est le Seigneur / c'est l'homme ; ce n'est pas / c'est). L'image du navire humain n'est pas tout, elle fonctionne avec un tour qui détermine son intention et sa nature. Dans le poème de 1839 qui ouvre « Autrefois », une allégorie est déchiffrée. Dans « Plein ciel », il s'agit d'imposer une réalité prophétique, de faire se dresser « l'homme » comme on a fait apparaître Eviradnus, non pas de faire voir que l'homme est comme un navire dans les vents, mais de le mettre en marche, homme nouveau sur sa sphère nouvelle, comme a été mise en marche la forte silhouette du chevalier. « C'est l'homme » dans « Un jour je vis... » est une chute du poème ; « C'est l'homme » est un commencement dans « Plein ciel » : la formule même, recommencée, du « départ de l'aventurier pour l'aventure ».

Révolution

Si aucun poème sur « La Révolution » ne vient gêner dans sa lecture administrative de la table des matières l'honnête préfet de l'Empire¹⁵⁹, « Plein ciel » est un des poèmes, si ce n'est le poème, qui pose le plus fortement le problème d'une société révolutionnée, assise en Révolution.

Ce n'est pas au hasard que Barbey d'Aurevilly insulte Hugo comme « le ballon qui chante les ballons », renvoyant avec une inexactitude délibérée à « une de ses dernières poésies appelée, je crois, l'Aérostat¹⁶⁰ », et assimilant le poète à « tous les béats et béants de la libre pensée »¹⁶¹. Claudel s'en prendra de même au poète « enflé » de l'envol.

L'aérostat, équilibre qui a quitté terre, qui s'invente *en l'air*, vaut à la fois comme l'effet, le symptôme et le symbole d'un prométhéisme humain fondamentalement révolutionnaire, qui reprend tout à partir de zéro. Le texte que Bonald lui consacre dans le discours préliminaire de *La Législation primitive* est significatif : l'aérostat révèle selon lui la nature de la société postrévolutionnaire, qui se construit comme un système autonome, qui fabrique son sol et son autorité, bref se fonde elle-même :

L'édifice social reposait alors sur ses fondements éternels ; une secte insensée n'avait pas fait de la société, avec ses vains systèmes de pouvoir qui se combattent, de forces qui se pondèrent, de devoirs qui se discutent, un ballon aérostatique balancé dans les airs, porté sur le feu, poussé par le vent, où les peuples sont appendus et flottans dans la région des brouillards et des tempêtes.

On comprend la portée du vers de « Plein ciel » : « A pour point d'appui l'air et pour moteur le vide. »

¹⁵⁹ Voir Berret, I, xciv (sur les réactions critiques en 1859) : rien, d'après un critique, ne peut « rendre difficile la digestion d'un préfet de l'Empire », sauf peut-être « Après la bataille », en suggérant un « contraste entre les champs de bataille du vieil Empire et ceux de l'Europe contemporaine ».

¹⁶⁰ Évidemment, aucun poème de ce titre chez Hugo.

¹⁶¹ Article du *Constitutionnel*, 24 août 1874, « À propos de *Chants de force et de jeunesse* par G. Rousselot », dans Barbey d'Aurevilly, *Le XIX^e siècle, Des œuvres et des hommes*, choix de textes établi par Jacques Petit, Paris, Mercure de France, t. I, p. 52.

« Plein ciel », en dépit des évidences de façade, est ainsi plus proche de *L'Oiseau* de Michelet par exemple (1856), et de tout ce que Michelet articule autour de la cité des oiseaux¹⁶², c'est-à-dire d'une construction en l'air, sur rien, d'une « république » (la république étant ainsi l'équilibre et l'équilibrisme, l'équilibre à l'état d'art, de force et de génie), que de la huitième vision de *La Chute d'un ange*¹⁶³. Chez Lamartine, le char aérien qui emporte et capture Cédar et sa compagne Daïdha est une des machines dont les prêtres se réservent le secret pour impressionner, donc dominer. Lamartine bâtit, en renchérissant, sur deux topoi qui sont étrangers à Hugo. D'une part le topos de la machinerie des mystères (le texte fondateur à cet égard est le roman de Terrasson, *Sethos*¹⁶⁴) ; d'autre part le topos conjoint d'une science antique et cachée, selon lequel la science moderne ne fait jamais que retrouver, quand elle retrouve, des découvertes faites par les hiérophantes de la nuit des temps et des temples :

Or ces chars, des mortels sublime invention,
Dans les âges voisins de la création [...]
N'étaient qu'un art humain, sacré, mystérieux,
Comme un secret divin conservé chez les dieux,
Et dont, pour frapper l'œil de l'aspect d'un prodige,
Les seuls initiés connaissaient le prestige.
Dans la profonde nuit, de leur plus haute tour,
Des esclaves sacrés les dérobaient au jour :
Dans les solennités de leur culte terrible,
Le char, pendant la nuit, s'élevait invisible,

¹⁶² Michelet trouve son point de départ dans la comédie d'Aristophane, qu'il interprète dans un sens très sérieux. *L'Oiseau*, le premier des livres consacrés par l'historien Michelet à la nature, tourne et retourne le problème de ce qui a son moteur en soi (question évidemment dangereuse pour tous les dieux transcendants), et de ce que ce serait qu'une véritable imitation de l'oiseau par l'homme.

¹⁶³ Cette épopée de Lamartine, divisée en 15 « visions », date de 1838 (comme *Jocelyn* elle se désigne, en dépit de son volume, comme un « épisode »). La huitième vision comporte la description méthodique du mécanisme d'un char aérien construit par des géants primitifs, savants et féroces. Ce char « plus léger que l'éther » flotte, mais se dirige : « Un pilote imprimait sa pensée au navire ». Un « soufflet » sur le devant reçoit le vent et le réinjecte par la poupe : ainsi la « voile » est gonflée.

¹⁶⁴ *Sethos, histoire ou vie tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Égypte*, 1^{ère} édition 1731, raconte l'initiation du prince Sethos dans la grande pyramide de Memphis, puis son tour du monde civilisateur, sous l'incognito. La description de la science et de la sagesse des prêtres, ainsi que de leurs machines et de leurs mises en scènes sophistiquées, y occupe plusieurs chapitres.

Puis dans l'air tout à coup de feux illuminé,
Planant comme un soleil sur le peuple étonné,
On le voyait s'abattre au-dessous des nuages
Comme apportant aux dieux de célestes messages ;
La superstition et la servilité
Assuraient le respect par la crédulité.
C'est cet art disparu que Babel vit éclore,
Et qu'après dix mille ans le monde cherche encore !

On voit à quel point la mise en scène de l'acteur « homme » s'inverse de Lamartine à Hugo : « humain » sert chez le premier à dégonfler un prestige, à mettre à nu la vérité, c'est-à-dire l'imposture, des dieux et d'une théocratie. L'adjectif entre dans une rhétorique descendante (« n'étaient qu'un art humain »). Celle de « Plein ciel » est au contraire ascendante et re-fondatrice de sacré :

Oh ! ce navire fait le voyage sacré !
C'est l'ascension bleue à son premier degré. (v. 456-457)

Le plein par le vide

L'aérostat tient : son nom déclare un équilibre. Mais précisément, ce nom que *Napoléon-le-Petit* ou « Force des choses » dans *Châtiments* utilisaient, Hugo l'a changé pour aéroscaphe dans « Plein ciel ».

Car il faut aussi aller : c'est un vieux problème autour du ballon. Nadar et d'autres veulent en finir dans les années 1860 avec l'aérostat, pour l'« aéronef » ou l'« hélicoptère », et imposer de façon décisive « l'automatisation aérienne ». « On avait le véhicule ; il ne s'agissait plus que de le diriger », ainsi le *Grand dictionnaire Larousse du XIX^e siècle* résume le problème que l'aérostat posait à ses inventeurs ; en donnant la liste des épithètes qui s'appliquent à l'aérostat, il fait bien apparaître ses limites : « léger, rapide, gracieux, ingénieux, magique, errant, perdu, abandonné ».

Hugo a donc choisi, de son côté, l'aéroscaphe, le navire aérien que son nom n'assigne pas à la simple tâche de tenir en l'air, qui veut et qui va. Par le souffle dirigé, ce navire rejoint la liberté faite d'inspiration et de volonté qui est propre à la poésie, il est strophe :

Superbe, il plane, avec un hymne en ses agrès ;
Et l'on croit voir passer la strophe du progrès.

Il est oiseau, comme la poésie (*Musa ales*, rappelait la préface des *Feuilles d'automne*). Une note de 1845 définissait justement le poète contre le ballon : « Poètes, il ne suffit pas de s'élever ; il faut encore savoir ce qu'on fait là-haut, ce qu'on veut et où l'on va », Hugo décrit ceux qui s'élevant « sans génie réel », sont livrés à l'« air qui court », retombent crevés.

Il y a d'autres esprits qui s'élèvent parce que leur pensée, frissonnante à tous les souffles d'en haut, a une large et puissante envergure [...] Ils vont où ils veulent, sans souci de l'orage, à l'encontre du vent. Ils redescendent quand il leur plaît et remontent à leur fantaisie. Ils vont, ils viennent, ils planent, ils contemplent, ils se posent [...]

Les uns volent comme des ballons, les autres comme des aigles. (M VII, 601)

Au début des années 1860, deux textes reprennent la question de l'aérostat. Dans *Philosophie*, Hugo « recule » devant ce qui devrait être, pour être réussi, une création par l'homme de l'oiseau, donc du « fluide vital » (M XII, 58) ; dans la *Lettre à Nadar*, qui est une lettre ouverte¹⁶⁵, Hugo revient à l'idée d'une embarcation qui transformerait l'homme en oiseau (M XII, 1249), « Et quel oiseau ! l'oiseau qui pense. » Circulation, victoire sur la pesanteur et la tyrannie (bref, sur le mal), dépendent toujours de ce degré de plus sur le simple équilibre : il s'agit « d'aller et venir dans l'air, de s'y diriger, d'avancer et de reculer, de descendre ici ou là, d'y voyager, d'y être le maître » (M XII, 1242).

Problème du point d'appui, et surtout de son renouvellement : c'est au poète que revient l'intuition du procédé (l'hélice) :

Être un projectile qui a en soi sa volonté et qui emporte avec soi sa force [...] être à la fois la flèche volante et l'arc bandé. C'est ainsi que la question finit par se poser. [...]

Rien n'est tel que les ignorants pour avoir de ces instincts. Il y a douze ans, dans un livre publié en 1852 [*Napoléon-le-Petit*] j'écrivais [...] : L'homme n'a plus qu'à trouver la force impulsive, qu'à *faire le vide* devant l'aérostat, par exemple. [...] C'est dans le vide employé comme propulseur qu'était la solution. De là, aujourd'hui,

¹⁶⁵ Il s'agit d'aider Nadar dans sa campagne en faveur des « plus lourds que l'air » et de la « sainte hélice » (expression du manifeste publié en 1863 par Nadar et la société d'encouragement qu'il a fondée). Pour intéresser le public et recueillir des fonds, Nadar fait voler des ballons, alors qu'il combat l'aérostation. Voir André Barret, *Nadar*, Paris, 1989.

l'hélicoptère. [...] La vis sans fin d'Archimède s'envole, troue l'espace, et emporte l'homme derrière elle. (M XII, 1246)

Le navire aérien de « Plein ciel » est dépassé, et Hugo a commencé par en faire lui-même la critique :

les flottilles de ballons, et les trappes et plans inclinés du système Pétin, sont, pour la solution de ce problème, de bonnes données. Il n'est pas impossible qu'on voie, un jour, pour les grands voyages océaniques, se réaliser à peu près la machine, ou, si l'on veut, la vision, que les lecteurs ont peut-être rencontrée quelque part, dans des vers intitulés : « Vingtième siècle ». Dans l'hypothèse fort probable de l'emploi futur des vents alizés, de belles chances sont assurées à l'aéronef Transon [...]

Mais qu'est-ce même, dans ce cas particulier, que cette solution ? est-ce la direction des ballons ? non [...] En un mot, même dans le voyage réussi dont je viens de parler, l'aérostat ne navigue pas, il flotte.

Qui n'a pas avec soi et en soi son moteur est mû, mais ne se meut pas.

Mais cette critique de « Plein ciel », limitée au plan scientifique et technique, à l'examen de l'efficacité réelle du système Pétin qui avait inspiré la description de l'aéroscaphe, ne concerne pas vraiment le poème, et fait comprendre que les éléments de réalisme technique sont inessentiels. Les plans de Pétin servaient à nourrir une sorte d'intuition du mouvement libéré et dirigé : à composer le « char » ou le « quadrigé », ces véhicules du gouffre pour tous les mages de Hugo, qui seront ceux de « l'homme », tout en inventant un globe second pour cet homme en rupture de globe. Que la propulsion par le vide ait trouvé son hélice d'hélicoptère ou pas, elle est déjà au centre de la conception : le navire « A pour point d'appui l'air et pour moteur le vide ». L'hélice restait attachée au navire du passé : le *Léviathan* porte à sa proue « Une espèce de vrille à trouser l'infini ». Agression sur l'espace que recommence, mais verticalement, l'aéroscaphe :

Le saint navire court par le vent emporté
Avec la certitude et la rapidité
Du javelot cherchant la cible.

Hugo a construit un autre navire aérien, auquel la savante et enthousiaste lettre à Nadar ne pouvait évidemment pas renvoyer : le char de Nemrod, dans *La Fin de Satan*, au livre « Le glaive », écrit en 1854.

Le problème de la locomotion aérienne et de la propulsion par le vide y est excellemment résolu, en accord avec la rusticité des temps évoqués (à la différence du char aérien de Lamartine dans *La Chute d'un ange*, qui obéissait au topos de la science vaste et primitive des prêtres). Mais la nature complexe de ce vide, qui n'engage pas seulement des discussions scientifiques et l'examen des opinions de Pétin, y apparaît, et la question du moteur reçoit un complément d'éclairage.

Ce moteur à vide était un moteur à viande : un moteur à faim, en fait. Nemrod « prit sur de grands monts »

Quatre aigles qui passaient dans l'air, et sous leur aile
Il mit tout ce qu'il put de la foudre et des vents.
Puis il écartela, hurlant, mordant, vivants,
Entre ses poings de fer, quatre lions libyques,
Et suspendit leurs chairs au bout de quatre piques.

Nemrod construit ensuite son habitacle ou sa nacelle avec le bois de l'arche de Noé (c'est toujours, sous cette conversion d'un navire, l'assimilation d'un océan à l'autre, celui d'en haut), et se fabrique un glaive géant,

Au bout d'un long sapin il attachait son glaive,
Puis posa dans sa main ce vaste javelot [...]
Par une corde au sol la cage était fixée.
Il mit aux quatre coins les quatre aigles béants.
Il leur noua la serre avec ses doigts géants,
Et les monts entendaient les durs oiseaux se plaindre.
Puis il lia, si haut qu'ils n'y pouvaient atteindre,
Au-dessus de leurs fronts inondés de rayons,
Les piques où pendaient la viande des lions ; [...]
Et dans l'immensité que les astres éclairent,
La cage s'éleva, liée à leurs pieds noirs. [...]
Dans l'air, battant de l'aile au milieu des clartés,
Les quatre aigles cherchaient du bec la chair sanglante,
Il sortit presque hors de la cage volante, [...]
Et s'écria, penché sur le gouffre :

– O nuées,

Nemrod, le conquérant de la terre, s'en va !
Je t'avertis là-haut, Jéhovah ! Jéhovah !
C'est moi. C'est moi qui passe, ô monts aux cimes blanches
[...]
Et le char vision, tout baigné de vapeur,
Montait ; les quatre vents n'osaient souffler de peur
De voir se hérissier le poitrail des quatre aigles.

Plus sans frein, sans repos, sans relâche et sans règles,
Les aigles s'élançaient vers les lambeaux hideux,
Plus le but reculant montait au-dessus d'eux ; [...]
Et les puissants oiseaux, la prunelle enflammée,
Montaient, montaient sans cesse, et volant, furieux,
Vers la chair, le faisaient envoler vers les cieux.

Le chasseur emporté par ses oiseaux-bouches donne une vision extrême de l'appétit tyrannique, consomme la figuration et la stylisation du tyran en bouche ouverte lancée devant elle. Nemrod est dans « Le glaive » fils de Titan et fils de Satan : il recommence l'agression titanique et la chute de Lucifer. Le pâtre, à la fin du livre, le voit tomber du ciel.

La plus ancienne trace de l'épisode est un fragment de 1850 environ, marqué par Hugo pour *Les Petites Épopées*, qui porte à la suite plusieurs ébauches et versions du même geste, et que Hugo utilisera pour la fin du « Glaive » (mais sous la forme interrogative, « Avait-il blessé Dieu ? ») :

Nemrod tendit son arc
 Au lieu de flèche, il y mit cette fois
L'épieu dont il tuait les bêtes dans les bois.
 L'épieu
Retomba teint de sang
 Il avait blessé Dieu¹⁶⁶

« *La conquête doit continuer* »

Il est évident que du « Glaive » (titre éloquent qui dit l'ancien monde, l'état de guerre) à « Plein ciel », le signe du char aérien, quadrigé dans les deux cas, s'est inversé du négatif au positif, du nocturne au lumineux, et, de façon plus complexe, de l'interdit interdit (Nemrod tombe comme Satan et comme Icare) à l'interdit permis de la « sainte fausse clef », de l'« effraction sainte », de l'« usurpateur sacré », etc. Toutes expressions dont la nature oxymorique exprime très exactement le champ de l'humain et de la création humaine selon Hugo. De même dans le poème de 1854, « Oh ! vers le progrès magnifique... », la vocation de l'homme, lumineuse comme le suggère bien l'incipit, est qu'il doit « Avec Babel refaire Éden »

¹⁶⁶ Voir Journet et Robert, *Contribution ***, *Le texte de « La Fin de Satan »*, p. 15 et Fr. Lambert, p. 74.

(M IX, 722), ce qui n'est pas du tout échanger Babel contre Éden. « Le verso de la page » (achevé en février 1858) montre, comme « Plein ciel », une nouvelle humanité, née de 93 mais délivrée de la « fatalité » sanglante de la guillotine :

Nous sommes d'autres cœurs ; les temps fatals sont clos ;
Notre siècle, au-dessus du vieux niveau des flots,
Au-dessus de la haine, au-dessus de la crainte,
Fait sa tâche ; il construit la grande Babel sainte. (M X, 285)

Ce genre de formules oxymoriques définit la création humaine, dans « Plein ciel », mais, plus encore la création humaine en tant qu'elle est d'ordre révolutionnaire : le grand réservoir d'expressions torsées de cette nature est dans les poèmes comme « La Révolution », « Le verso de la page », etc. Elles désignent, elliptiquement ou obliquement, dans « Plein ciel », ce que « Plein ciel » ne nomme pas.

Nemrod est nommé dans « Plein ciel » : il fait partie du « vieux » et du « faux » qui est liquidé :

Tombent, sèchent, ainsi que des feuillages morts,
Et s'en vont la douleur, le péché, le remords,
La perversité lamentable
Tout l'ancien joug de rêve et de crime forgé,
Nemrod, Aaron, la guerre avec le préjugé,
La boucherie avec l'étable !

Mais dire la fin de Nemrod, c'est avoir absorbé et converti l'appétit de conquête qui faisaient la beauté et la force de ce Titan foudroyé. C'est la dévoration qui jette « en haut ». « L'homme » de « Plein ciel », sur son « navire », est nemrodien, lui aussi il « se rue », mais dans la version pacifique. « Oh ! chacun de ses pas conquiert l'illimité ! » : sorte de viol accepté de l'infini, toute la tâche métaphorique du poème étant de dire la conquête à la fois enlevée et empruntée au tyran, réassumée et portée au-delà, portée par les schémas de l'agression vers ce qui la neutralise en l'utilisant. Mariage et labourage, à travers les astres, sont au point d'envol ultime de ce poème de l'envol (dans les dernières strophes).

Cette articulation d'un quadrige, d'un essor à un autre répond à la prédication prophétique de *Napoléon-le-Petit* bien plus largement que par une simple attache d'« aéroscaphe » à « aérostat ». Le chapitre « Ce que faisait la tribune » pose en effet la valeur absolue de la « conquête », support même de la pensée hugolienne de l'universel, et cherche le point de bascule d'une conquête à une autre : « Deux

grands problèmes pendent sur le monde : la guerre doit disparaître et la conquête doit continuer. Ces deux nécessités de la civilisation en croissance semblaient s'exclure. » La tribune apporte la solution, tous les mots de la guerre deviennent purs, en se transvasant de conquête à conquête :

Les conquêtes par l'épée, qui en veut ? Personne. Les peuples sont des patries. Les conquêtes par l'idée, qui en veut ? Tout le monde. Les peuples sont l'humanité [...] La tribune française avait élaboré dès 89 tous les principes qui sont l'absolu politique, et elle avait commencé à élaborer depuis 1848 tous les principes qui sont l'absolu social. Une fois un principe tiré des limbes et mis au jour, elle le jetait dans le monde armé de toutes pièces et lui disait : va ! Le principe conquérant entrait en campagne, rencontrait les douaniers à la frontière et passait malgré les chiens de garde [...] à ceux qui lui demandaient : qui es-tu ? il répondait : je suis la vérité ; et à ceux qui lui demandaient : d'où viens-tu ? il répondait : je viens de France. alors, celui qui l'avait questionné lui tendait la main [...] c'était une intelligence annexée. [...] Lentement et par degré, l'esprit français, pour le progrès universel, s'assimilait les nations [...] cette haute tribune centrale de Paris conquérait les peuples et les faisait France. La frontière matérielle de la France était ce qu'elle pouvait ; mais il n'y avait pas de traités de 1815 pour la frontière morale. La frontière morale reculait sans cesse et allait s'élargissant de jour en jour, et avant un quart de siècle peut-être on eût dit le monde français comme on a dit le monde romain. [...] C'est là ce que M. Bonaparte a supprimé. (*Napoléon-le-Petit*, V, 7)

Quand la conclusion de *Napoléon-le-Petit* fait ensuite reposer sur un dernier progrès à venir, celui de la direction du ballon, la disparition des frontières, la pluie des livres et de la pensée (Voltaire, Diderot, Rousseau), l'avènement d' « un monde tout circulation et tout amour », elle invente en fait, après la tribune, qu'elle a à la fois dématérialisée et réincorporée en « turbine » à idées, une deuxième forme du « gigantesque appareil de circulation », organe humain, c'est-à-dire d'abord français et révolutionnaire, de la conquête par le « rayonnement », en imitation d'un mode d'expansion solaire et divin.

À cette conservation passionnée de la conquête, au niveau collectif, en répond une autre, sur un plan personnel et poétique, dans la mesure où le poète apparaît chez Hugo comme un double du tyran, autrement orienté, homme d'une faim immense qui va bien ailleurs et bien au-delà que les faims du tyran. *William Shakespeare* l'exprime fortement : le génie « a un but, lequel dépasse le but » ; les « hommes de forces », à l'opposé, « ont un but. Après quoi, ils s'arrêteront.

Donnez à Alexandre, à Cyrus, à Sésostris, à César, quoi ? le monde ; ils s'apaiseront [...] Ils se calmeraient dans la digestion du genre humain » (M XII, 251). Le « curieux », le poète « aventurier » de l'épopée métaphysique sont propulsés par cet appétit ascensionnel qui est, essentiellement, celui de Nemrod comme celui de « Plein ciel ».

Chapitre XV

Un rayon blanc (« La trompette du jugement »)

Hors du temps

La section dernière, « Hors du temps », est portée par le poème qui la précède, « Plein ciel », comme par une rampe de mots : « Loin dans les profondeurs, hors des nuits, hors du flot » (premier vers). « Plein ciel » était l'évasion « Hors de l'antique et vil décombre./ Hors de la pesanteur ».

De plus, « Pleine mer » « Plein ciel » imposaient déjà, à leur façon, le point de vue de l'éternité. L'articulation d'un poème à l'autre est à la fois très simple (deux tableaux juxtaposés, liés par une rime) et obscure. De l'un à l'autre, le poète décrit ou plutôt suggère une métamorphose, par les images. Celle du serpent, récurrente, entraîne celle de la mue : les cordages « boas endormis », le progrès « serpent coupé » dans « Pleine mer » ; dans « Plein ciel », l'esprit humain « vieux reptile » a jeté « le sac du vieil Adam qui rampe ». Mais le devenir, le moment du changement, n'est pas assumé par la description. Ce qui fut barrait l'avenir : « Et, quant à l'avenir, défense d'aller là »¹⁶⁷. Hugo construit une sorte d'épopée à machines : « Regardez là-haut ». La rime subvient au besoin d'enchaînement, portant l'*homo ex machina* : elle chevauche la rupture, mais élargit l'abîme (loin de, hors de). Hugo ordonne donc dans une composition spatiale la vision des temps : cette simultanée suppose un œil surhumain, déjà placé « Hors du temps ». Tout est là en même temps, passé et avenir, mais dans un lieu impossible où ils sont aussi et toujours en même temps en train de disparaître. Un œil absolu qui pour sa part ne regarde manifestement pas « en haut » mais regarde d'en haut, voit le navire aérien et voit le *Léviathan* qui

¹⁶⁷ On reconnaît l'écriteau de la ville de Caïn, dans « La conscience », v. 55 : « Sur la porte on grava : Défense à Dieu d'entrer. »

A l'air de sa chaloupe aux ténèbres tombée,
[...] tandis
Que l'immense oiseau plane au fond d'un paradis.

Ces esprits-témoins que le poème invente avec la vision, et dont la vision a besoin pour être ainsi placée *sub specie æternitatis*, regardent des effacements : dans « Pleine mer », les « vivants de l'éther » « regardent fixement/ Sa disparition dans la nuit redoutable » (p.645), côté « Plein ciel », « Les esprits de l'azur contemplant effarés / Cet engloutissement splendide » (648). L'immobilisation spectaculaire est comme réinjectée d'un mouvement superlatif : mais ces deux extrêmes se renforcent l'un l'autre.

Ainsi, pour faire voir les temps, selon une structure spatiale, Hugo a fait disparaître le temps.

Le poème de « La trompette du jugement » emporte « Hors du monde, au-delà de tout ce qui ressemble/ À la forme de quoi que ce soit. » À vrai dire, c'est pour isoler une forme : le clairon, et à la fin une main qui se tend vers lui « hors de l'invisible ». Le poème opère moins une disparition qu'un agrandissement maximal pour lequel il réorganise le champ du visible. La « révélation » (selon le sens du mot *apocalypse*) est remarquable par sa technique optique : celle de la loupe. Si la marque « Apocalypse » est forte dès le premier vers (« Je vis dans la nuée un clairon monstrueux »), jetant aussitôt le poème en vision, et si l'annonce caractéristique des sept sonneries (v. 18), ou bien le « bruit de grandes eaux » (v. 53) fonctionnent comme des signes, la façon dont le poète a choisi dans la matière biblique, et balayé tout ce qui pouvait nuire à l'objet unique, est également remarquable¹⁶⁸. C'est, à la fin des *Petites Épopées*, une leçon d'agrandissement. Mais le poème que Hugo écrit ensuite et qui sera le dernier chronologiquement, « La rose de l'infante », repose sur une technique inverse : concentration et miniaturisation de l'océan dans une pensée, dans un bassin.

¹⁶⁸ Dans l'Apocalypse, la vision avait des paliers : d'abord « Moi Jean... je tombai en extase » (1, 9), puis c'est l'ordre donné à l'apôtre d'écrire « ce qu'il voit », puis le dévoilement ordonne la succession des chapitres : « J'eus ensuite une vision »... « Et je vis », etc.

« *Voir se taire* »

À propos de « La Révolution » (1857) et de ses statues royales qui tout à coup s'ébranlent (« La statue, ô terreur ! venait de remuer »...), J. Massin rappelle un fragment de 1828-1829, intitulé « Les statues », dont il souligne l'importance, et où apparaît l'expression « typiquement hugolienne » : « voir se taire ». Vision du silence, hyperesthésie à vide, imagination à vif de ce que ce serait si le pétrifié s'animait :

Dans nos villes, la nuit, au clair de lune, sur le pavé des places publiques, à la pointe des îles où l'eau se plisse, sous les rameaux de l'arbre qui se balance, voir se taire d'un éternel silence, immobiles,
Ces cavaliers de marbre au geste souverain,
Ces rois de bronze assis sur des coursiers d'airain,
Géants mystérieux pleins d'un souffle invisible,
Qui, s'ils marchaient soudain, feraient un bruit terrible !
(M III, 1124 ; sur « La Révolution », voir M X, 209)

L'expression apparaît au v. 24 de « La trompette » : « Comme on verrait se taire un coq dans les ténèbres » : elle se charge ainsi d'acuité sonore en attente.

La préface des *Contemplations* annonçait la marche d'un esprit « qui s'arrête éperdu « au bord de l'infini »¹⁶⁹. Cela commence par un sourire, continue par un sanglot, et finit par un bruit de clairon de l'abîme. » Écho dissemblable dans *La Légende des siècles* : clairon aussi, vrai clairon, mais sans bruit.

En fait, rien ne semble plus familier à Hugo que les trompettes pétrifiées ou les pétrifications en attente d'un coup de clairon : « Pleine mer » a évoqué sur ce modèle le silence des canons de Léviathan, « pareils à des clairons géants » (v. 35), « vomissement de nuit et de silence ». Dans « Eviradnus », toute la description des panoplies rangées se fait sur le mode du « voir se taire » : elles semblent attendre, avec leurs cimiers en forme de gueules béantes, « le bruit du funèbre clairon » (v. 542). *La Fin de Satan*, dans un passage de 1854, a longuement décrit l'archange Hiver, qui attend le jour du jugement et du dégel :

La trompette à la bouche et l'ombre sur l'épaule,
Il est là, sans qu'il sorte, au milieu de ce deuil,

¹⁶⁹ Titre du dernier livre des *Contemplations*.

De son clairon un souffle, un éclair de son œil ; [...]
L'horreur pétrifiée autour de lui s'arrête ; [...]
Quand, à tous ces cadrans qu'on nomme les étoiles,
L'heure du dernier jour sans terme et sans milieu
Sonnera, la clarté de la face de Dieu
Dégèlera le spectre, et tout à coup sa bouche
Se gonflera d'un pli formidable et farouche,
Et les mondes, esquifs roulant sans aviron,
Entendront l'ouragan sortir de son clairon. (v. 4995 et suiv.)

« L'expiation » (1852) a montré, sous la neige de la retraite de Russie,
les clairons gelés,

Restés debout, en selle et muets, blancs de givre,
Collant leur bouche en pierre aux trompettes de cuivre.
(*Châtiments*, V, xiii)

Le poème de « La trompette du jugement » se construit à partir et au-delà de ces éléments répétitifs mais épars, liés par la mort, la guerre, la glace, très noirs ou très blancs : poème exhaustif d'une certaine manière, qui va faire le tour de son motif, et qui, jouant des décrochements de vers, des blancs et des blancs étoilés, va donner forme à sa « vie » et à son silence¹⁷⁰.

Inscriptions

Attestant ce qui demeure, ce clairon porte en même temps la marque de ce qui passe : « l'empreinte » (v. 114) de l'humain est indissociable du signal de son propre jugement. Hugo exprime par la thématique de la marque, puis de l'écriture, de l'inscription, une certaine proximité entre l'homme et ce qui le juge. Au contraire dans l'Apocalypse, puis dans la séquence catholique du *Dies iræ* qui en reprend l'esprit, c'est l'image du livre qui s'associe au jugement. Le Livre rend compte des actions de chacun. Il est ouvert devant le Juge : « On ouvrit des livres » (Apocalypse, 20, 12), et dans le *Dies iræ* :

*Liber scriptus proferetur
In quo totum continetur
Unde mundus judicetur.*

¹⁷⁰ Ainsi sont détachés : le premier vers, « Il vivait » (v. 13), « Et c'était le clairon de l'abîme » (v. 17), « Ce clairon avait l'air de savoir le secret » (v. 58), « Pensif, je regardais l'incorruptible airain » (v. 109).

Cette image sépare ce que Hugo associe ; dans le poème, le clairon est support de traces, se précisant progressivement en écriture. C'est d'abord le vague reflet de Babel (v. 115) ; c'est pour finir « Ce mot RIEZ écrit par le doigt d'Épicure. »

Ainsi se désigne elle-même, ainsi s'inscrit sur le clairon la faute majeure, le rire destructeur (Hugo reprend ici, à propos d'Épicure, un cliché ancien qui est aussi un contresens). Ces mots ne se gravent pas, ils n'entament pas la substance de « l'incorruptible airain » ; ils s'écrivent seulement sur la poussière que le temps dépose à la surface de l'éternité. À leur manière ils écrivent une légende ou une contre-légende des siècles.

Si l'image du clairon assume l'union du temps et de l'éternité, ce n'est pas sur le mode d'une totale opposition des contraires, mais plutôt par un mouvement toujours tendu de l'un à l'autre : sa « dimension » est hors dimension, elle est un dynamisme qui fait éclater toute notion de mesure. Aux images de l'Apocalypse (l'Ange qui parle au Voyant tient « une mesure, un roseau d'or pour mesurer la ville », 21, 15) Hugo substitue la force en devenir qui annule toute idée de mesure : la « toise », la « coudée » (v. 119), ces mots ici dépayés sont renvoyés à l'infini, « au fond du rêve » ou dans « la profondeur [...] de l'idée ». Bien, mal, animal, homme, les pôles de la vie, les degrés de la conscience associent au clairon, non leurs images, mais le principe de leur gradation ou de leurs échanges. C'est un mouvement intime et permanent qui donne sens au clairon : « sortir », « entrer », « aller », joindre des points extrêmes, il est le lien qui se recrée sans cesse entre les bouts de la chaîne des êtres ou les modalités de l'absolu. Les images se construisent sur le mode de l'élargissement : la bouche d'une trompette devient « embouchure », puis « gouffre » ; animalisée en « gueule » elle s'ouvre en « bâillement » ; d'« entonnoir » elle se fait « cratère » ; cet « organum des gouffres » est en perpétuel « évasement ». Ce mouvement dit la contradiction en acte : au cœur même de ce qui le jugera s'est lové le mal :

Et l'on voyait, au fond de la rondeur obscure,
La toile d'araignée horrible de Satan.

L'association de l'araignée à Satan pousse ici encore ses ramifications. La proximité dans le poème de « RIEZ » et de Satan, le maléfice d'un certain rire de destruction évoquent le Satan de pierre qui ailleurs « sourit » de se sentir l'inspirateur des puissants (VII, 1).

L'humanité entière prend sens par la tension entre ce rire et l'appel à la prière qui traverse la nuit. Le poème qui ouvre le livre sixième des *Contemplations* (« Au bord de l'infini ») évoque la prière comme seule capable de jeter « un pont » sur le « gouffre » (« Le pont », *Contemplations*, VI, 1). Dans « La trompette du jugement » les deux appels « RIEZ » et « prie » se succèdent, mais dans la rupture. Leur succession n'est pas dialogue. Inscrite sur la poussière, l'injonction négatrice est trace de ce qui est ou a été. Murmure des astres, l'appel à la prière est appel.

La « sinistre main » qui « s'allonge » vers la trompette prend sens surtout par le suspens sur lequel elle laisse le poème. Au delà des réminiscences bibliques (« Yahvé étend la main » pour protéger ou pour détruire, par exemple en Isaïe, 21, 3, etc.), ce mouvement qui se dessine sans s'achever indique l'extrême point de l'aventure humaine ; par dessus les temps, il peut évoquer l'acte de création tel que le conçut Michel-Ange, la main de Dieu, son geste en direction de l'homme, ce « blanc » temporel laissé entre eux, qui est en même temps une agrafe spatiale : « Du pied dans les enfers, du front dans les étoiles ! »

Taratantara

Comment faire parler les trompettes ? vieux problème. Les écoliers, au temps de Victor Hugo, apprennent par cœur ce vers d'Ennius¹⁷¹, le père de la poésie épique romaine : « Alors la trompette avec un son terrible a dit Taratantara. »

Le *Dictionnaire des onomatopées* de Charles Nodier (1^{re} édition : 1808) s'ouvre sur « glou glou », « tic tac » et « taratantara », extraits du classique Dumarsais :

c'est le bruit de la trompette,

At tuba terribili sonitu taratantara dixit.

C'est un ancien vers d'Ennius, au rapport de Servius. Virgile en a changé le dernier hémistiche qu'il n'a pas trouvé assez digne de la poésie épique ; voyez Servius sur ce vers de Virgile¹⁷² :

¹⁷¹ Ennius (239-169 avant J.-C.) appartient aux premiers temps de l'épopée et de la poésie romaine. De son épopée des *Annales*, en 18 livres, il reste moins de mille vers. Elle racontait les origines de Rome, la seconde guerre punique (contemporaine d'Ennius), puis suivait l'actualité.

¹⁷² *Énéide*, IX, 503 : « Mais la trompette a fait retentir au loin, de son airain sonore, son chant terrible ».

*At tuba terribilem sonitum procul ære canoro
Increpuit.* (*Dictionnaire des onomatopées*, reprint, T.E.R.,
p. 8-9)

Nodier revient sur la question à l'article « Turlut, turlutter, turlutaine, tirelire » : « Ces termes factices [...], dit la Monnoye [...] seroient insupportables dans un poème sérieux. Virgile n'a eu garde d'employer le taratantara d'Ennius ».

Hugo a noté le vers d'Ennius dans la marge du manuscrit de « Suite » (*Contemplations*, I, viii), pour les derniers vers :

Oui, tout-puissant ! tel est le mot. Fou qui s'en joue ! [...]
Il est foudre dans l'ombre et ver dans le fruit mûr.
Il sort d'une trompette, il tremble sur un mur,
Et Balthazar chancelle, et Jéricho s'écroule. [...]
Il est vie, esprit, germe, ouragan, vertu, feu ;
Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu.

Hugo, qui n'a garde évidemment d'imiter l'onomatopée d'Ennius, conserve pourtant un élément de son vers. La trompette *a dit* : Taratantara. C'est-à-dire qu'elle a parlé, prononcé un mot : au lieu que l'onomatopée soit la chose même, le bruit, comme s'il pouvait passer tel quel dans le récit épique, c'est le bruit sorti de la trompette qui est pris pour un mot. La trompette de Virgile au contraire n'est pas douée de la parole. Hugo s'est servi de l'onomatopée ridicule pour en tirer un sens visionnaire et prophétique, bien conforme à son univers d'objets parlants¹⁷³.

« Taratantara » reste inscrit dans sa mémoire, manifestement : tantôt c'est un carnet des *Chansons des rues et des bois* qui porte : « Tantara tara tantara / et ran et ran et rantanplan »¹⁷⁴, tantôt c'est Gwynplaine qui reçoit le surnom de Taratantara dans *L'Homme qui rit* (« Taratantara est mort », dit Ursus, sans doute parce que Gwynplaine suscite où il apparaît l'explosion du rire)...

Ennius illustre un échec de l'onomatopée (hors usages détournés), mais en même temps son vers, chose scolaire et usée, laisse autour de la trompette épique l'ombre d'un rendu total, d'un mot qui d'un coup fasse éclater le son de la trompette. Le champ est ouvert à l'inventivité et à la technique du poète, et en cette matière, le taratantara d'Ennius compte au moins autant et probablement plus que

¹⁷³ Voir par exemple les sphinx, la coupe, le flambeau de « Zim-Zizimi ».

¹⁷⁴ Voir J.-B. Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, Klincksieck, 1973, t. II, p. 227.

la « *tuba mirum spargens sonum* » de la prose liturgique du *Dies irae* : il pose complètement, par l'extrême, le problème de l'expression du bruit par les mots, de la fabrication d'une perception sonore.

Faire se taire une trompette énorme qui prépare son « tout à coup », communiquer la tension de cette rétention, c'est bien proposer une solution à ce problème (ni onomatopée, ni voie moyenne à la Virgile). C'est trouver, non le bruit, ni la description purement extérieure de la quantité ou de l'intensité du bruit, mais le point nerveux de la perception du bruit.

Silence, nuit

La préface de *Châtiments* dit l'équivalence de la lumière et de la parole :

La pensée échappe toujours à qui tente de l'étouffer [...] Le flambeau rayonne ; si on l'éteint, si on l'engloutit dans les ténèbres, le flambeau devient une voix, et l'on ne fait pas la nuit sur la parole ; si l'on met un bâillon à la bouche qui parle, la parole se change en lumière, et l'on ne bâillonne pas la lumière.

« La trompette du jugement » est le poème où le silence se change en nuit et vice-versa. On dirait que Hugo n'a accumulé dans le recueil tous les modes de la lumière, et les plus rayonnants, à travers une histoire qui n'en est pas moins sinistre, que pour finir sur cet assourdissement. Le poème dit un avenir, bien sûr, et est tendu vers la justice à venir ; du coup il dit peut-être surtout le présent, rappelle le régime tyrannique de silence et de nuit, la situation de l'attente et du guet, en un mot l'oppression vécue. Il se place sous le poids et surtout sous l'accroissement du poids. Hugo, c'est évident, surveille de près, mesure toute expression de la lumière. La nuit est étouffante (« l'ombre où l'ombre se répète », v. 139), dépouillée de l'éclat paradoxal qu'elle reçoit si souvent en d'autres poèmes. La vision se construit dans la non-couleur.

En 184 vers, quatre traces lumineuses. La première apporte, enveloppée de syntaxe, une image assez commune chez Hugo : « On comprenait »... « qu'on verrait »... « toutes les âmes »...

sortir du tremblement des tombes [...]
Tandis qu'au fond, au fond du gouffre, au fond du rêve,
Blanchissant l'absolu, comme un jour qui se lève,
Le front mystérieux du juge apparaîtrait ! (v. 55-57)

La seconde est détournée, analogique : « l'esprit de l'homme »

Où l'aurore apparaît, hélas ! comme une plaie. (v. 84)

La dernière fuit sous le regard et sous l'expression, qui multiplie les privatifs :

Au fond de l'immanent et de l'illimité,
Parfois, dans les lointains sans noms de l'Invisible,
Quelque chose tremblait de vaguement terrible,
Et brillait et passait, inexprimable éclair. (v. 134-137)

À peu près au milieu du poème, passe cette lueur :

Alors, dans le silence horrible, un rayon blanc,
Long, pâle, glissera, formidable et tremblant,
Sur ces haltes de nuit qu'on nomme cimetières [...]
et, sortant
Tout à coup de la brume où l'univers l'attend,
Ce clairon, au-dessus des êtres et des choses, [...]
Sonnera la diane effrayante des morts. (v. 97-106)

Le rayon et la diane redoublent, sous forme d'une double perception, ce qui fait un : la diane est le matin et la sonnerie qui retentit le matin. L'extrême maîtrise du poème est dans cette conjonction d'une cassure violente, qui brise la tombe, arrête l'histoire, et d'une lumière minimale, vidée d'éclat, mortifiée (mais « formidable »). Tout se passe comme si, le recueil ayant brûlé tant de gloires et de transfigurations, après et derrière « Plein ciel », il restait à l'imagination le rayon blanc des morts.

C'est justement de ce minima que le poète a besoin pour faire pleinement fonctionner les effets d'exagération de l'angoisse : objet unique occupant la totalité du champ et se modelant à travers l'ombre, perception imaginaire s'exaspérant elle-même, tout en prenant appui sur des choses communes (le réveil, la porte, les vêtements¹⁷⁵) :

Oh ! comment concevoir, comment se figurer
Cette vibration communiquée aux tombes,
Cette sommation aux blêmes catacombes,
Du ciel ouvrant sa porte et du gouffre ayant faim,
Le prodigieux bruit de Dieu disant : Enfin ! (v. 86-90)

Vision moins d'une trompette que d'une bouche, sous son aspect de parole ou de dévoration, une « gueule » (v. 130) qui bâille

¹⁷⁵ On verrait « tous les spectres [...] se dresser, et prendre à la hâte leurs os » (v. 53-54).

par ennui ou par attente de la proie¹⁷⁶, et qui fascine comme fascinait la « pente de la rêverie »¹⁷⁷ :

Son embouchure, gouffre où plongeait mon regard,
Cercle de l'Inconnu ténébreux et hagard,
Pleine de cette horreur que le mystère exhale,[...]
M'apparaissait ainsi qu'une offre colossale
D'entrer dans l'ombre où Dieu même est évanoui.
(v. 125 et suiv.)

¹⁷⁶ Le terme s'applique dans le recueil aux fauves, aux monstres, aux volcans. Voir les cimiers d'« Eviradnus », habitués au carnage, qui trouvent « les siècles longs », et la « gueule rouge de l'Etna » dans « La chanson des aventuriers de la mer ».

¹⁷⁷ « La pente de la rêverie », *Les Feuilles d'automne* (1831), 29.

Chapitre XVI

Conclusion

Va, renonce. (*Dieu*, Voix XIX)

– Décidez mon cheval, dit Roland ;
Car il a l'habitude étrange et ridicule
De ne pas m'obéir quand je veux qu'il recule.
(« Le petit roi de Galice »)

Hetzel voulait créer un effet de surprise : les lecteurs s'attendaient, après l'annonce faite par *Les Contemplations* et les avant-goûts philosophiques qu'elles avaient donnés, à *Dieu* ou à *La Fin de Satan* : ils auront des « petites épopées ». Hugo prend soin de souligner la continuité qui existe entre *La Légende des siècles* et les deux épopées métaphysiques en chantier, qu'il annonce, en s'avançant beaucoup, comme des « poèmes presque terminés à cette heure » (préface).

Hugo a commencé *La Fin de Satan* en janvier 1854, avec la plainte de Satan mal-aimé, et continue les mois suivants. Au sortir de *La Légende des siècles*, en novembre 1859, il note : « je me suis remis à *La Fin de Satan*. » En février 1855, il a commencé à écrire *Solitudines cæli* (une partie de *Dieu*) : en mai il peut en lire près de 2000 vers à ses proches. Il y fait d'importants ajouts au printemps 1856. À l'été, l'ensemble des *Voix* (toujours pour *Dieu*) est déjà considérable. L'ensemble est en pleine expansion, mais pose de graves problèmes d'organisation interne. Les *Voix* devaient préparer à *Solitudines cæli* (ascension de religion en religion à travers des porte-parole emblématiques jusqu'à une approche de l'hors forme hors dogme) : leur prolifération semble finir par bloquer la machine.

L'espèce de trilogie proposée par Hugo dans la préface de la première série repose sur des répartitions très visibles : « l'Humanité, le Mal, l'Infini », « le progressif, le relatif, l'absolu ». Puisque *La Légende des siècles* est l'épopée de « l'Homme », cela compose, avec Dieu et Satan, une trinité convenable : cela tient sur sa masse et sur sa rhétorique, mais reste parfaitement opaque. Hugo se tient dans les

limites de l'aperçu (il veut « faire entrevoir », écrit-il), à force de généralité.

Ce qui frappe le lecteur moderne, qui dispose de l'achevé comme de l'inachevé, c'est la profonde parenté de principe, de moteur, entre l'épopée métaphysique (j'emploie ce terme faute de mieux : il est mauvais) et *La Légende des siècles* : parce qu'elles définissent ensemble un nouvel héroïsme, qu'elles assimilent l'héroïsme en lui cherchant un nouveau lieu d'application. La formule de *Napoléon-le-Petit* est programmatique : « la conquête doit continuer », et l'application qu'en fait « Plein ciel » exemplaire¹⁷⁸.

Dieu adresse au « chercheur », au « curieux », une provocation multipliée par mille. « Songeur, rêveras-tu plus loin qu'ils n'ont rêvé ? »... « Tu n'entreras point, tu n'atteindras point »..., « le limité doit vivre en sa limite »..., « As-tu trouvé la clef ? » Peux-tu « tenter la haute ascension ? » « Va, renonce... », « Si tu te crois de force »... :

Spectre, lui dis-je alors, crois-tu donc que j'ai peur ?
Je suis de ceux qui vont, quoique ayant le front blême,
Qui ne se sentent pas, même au seuil du problème,
D'étranglement dans le larynx,
Qui marchent droit au gouffre, à l'énigme, à l'Averne,
Et qui, loin de s'enfuir, cherchent dans la caverne
Le tête-à-tête avec le sphinx. (M X, 111)

Les voix qui assaillent pour faire reculer et qui répètent la limite pour faire bondir contre la limite, sont justement ce qui fait écumer l'héroïsme déplacé en « métaphysique », c'est-à-dire affronté à l'illimité, mais pour son expansion illimitée. « Dieu », chez Hugo, est le principe même de l'illimitation : non pas une chose illimitée (point de vue absolu qui n'aurait ici pas de sens) mais une machine à illimiter, à ouvrir le champ de la conquête possible, à donner de l'aliment, à l'infini, à un héroïsme qui poursuit un « but au-delà du but », selon la formule de *William Shakespeare*. Il faut reconnaître cette espèce de pragmatisme du désir, qui anime la poésie de Victor Hugo, et qui cherche à la fois son lieu et son outil pour pouvoir être toujours plus. L'épopée de *Dieu* est inachevée, mais elle construit ce moteur au centre de l'œuvre. Le travail poétique, et non seulement la réflexion morale, sur le tyran est essentiel, parce que c'est contre le tyran et à partir de lui que se fait la recherche de l'autre appétit, – à la

¹⁷⁸ Voir le chapitre XIV, « Vingtième siècle, la liberté dans la lumière ».

fois plus vaste, toujours plus vaste, et plus moderne. Un tyran comme Napoléon III est démodé : il était historiquement impossible qu'il fût grand et beau, cette époque est révolue (voir *Napoléon-le-Petit*). De la même façon, Hugo est le fils poète d'un père général : le domaine de l'exploit se déplace, comme celui de l'appétit. Où peut-on conquérir ? Où est la liberté, c'est-à-dire la marche en avant sans limite ? Quand Hugo songe à remplacer l'annonce de « Dieu par Victor Hugo » par celle de « Rien par personne », cette modestie semble d'autant plus facétieuse que « personne » est le nom d'un célèbre creveur d'œil : mais le cyclope ou son équivalent est devenu rusé lui aussi, il s'appelle « rien », révélant sa nature de machine à fuir et de pompe à créer l'aspiration.

De là viennent les effets de réversibilité constants de l'épopée « physique » et guerrière (avec ses coups de « tranche-lard » comme dit Pierre Laforgue) et de l'épopée « métaphysique », avec ses « actions de rêve », son « en avant », sa monture (« ô mon esprit, criai-je alors, montons plus haut »), ses chars qui se jettent, ses effractions et ses audaces :

...Il faut s'éblouir, se convaincre,
Savoir le fond du sort et du mystère ; vaincre !
Il faut aller à Dieu, ramper, marcher, courir !
Il faut ouvrir la porte à d'autres, ou périr !
O Winkelried, le sage est ton pareil. Le sage
Voit les rayons du ciel lui barrer le passage ;
Et dans ses bras puissants, en criant : essayons !
Il prend tout ce qui peut tenir de ces rayons,
Et se les plonge au ventre ainsi que toi les piques !
(Environ 1855, R. Journet et G. Robert, *Dieu, fragments*,
Flammarion, 1969, t. I, p. 102)

Winkelried est le paysan suisse qui, pour permettre aux siens d'avancer, s'est jeté sur les piques autrichiennes (bataille de Sempach, 1386). Hugo l'a évoqué dans *Le Rhin* : il « se jetait sur les piques comme Curtius¹⁷⁹ dans le gouffre ». L'aigle montagnard du « Régiment du baron Madruce » l'évoque parmi les hauts faits de la vraie Suisse :

sur l'affreux faisceaux des lances stupéfaites
L'immense éventrement de Winkelried joyeux (v. 178-179)

¹⁷⁹ Romain légendaire, qui s'est « dévoué », au sens propre, pour sauver Rome.

L'unique occurrence de « la Révolution » dans la première série¹⁸⁰ (en laissant de côté la préface) se trouve au poème « Paroles dans l'épreuve » (août 1855). Il définit l'héroïsme à la fois par la Révolution et par Dieu (v. 21, v. 54) : deux appels du même « gouffre ». C'est là peut-être le pivot même qui permet le réinvestissement de l'héroïsme guerrier des pères : le héros est celui qui « se jette aux profondeurs ». Pas de récit de bataille ici, malgré les canons et les cimenterres avancés au début, et pas de combat avec un adversaire : on ne le voit pas, il est enjambé par l'espèce de marche visionnaire du poème, ce but médiocre a disparu. Restent la « loi [...] du Calvaire » (v. 39) et la gravitation de la nature : « Les fleuves vont aux mers, les oiseaux vont au ciel » (v. 50). Le mouvement, réduit à l'état pur (aller, ne pas reculer), finit au gouffre, et c'est tout. Ils cherchaient l'« horizon », l'« avenir » (v. 61). La métaphore amoureuse des « amants du péril » baisés par la mort, accomplit le gouffre d'une manière classique chez Hugo¹⁸¹.

Le poème est certainement sous-tendu par un modèle très fort pour Hugo, la dernière charge des cuirassiers à Waterloo :

La plaine où frissonnaient les drapeaux déchirés,
Ne fut plus, dans les cris des mourants qu'on égorge,
Qu'un gouffre flamboyant, rouge comme une forge ;
Gouffre où les régiments, comme des pans de murs,
Tombaient [...]
Puis, à pas lents, musique en tête, sans fureur,
Tranquille, souriant à la mitraille anglaise,
La garde impériale entra dans la fournaise [...]
Pas un ne recula.
(« L'expiation », 1852, *Châtiments* V, xiii)

Ce n'est plus le combat ; c'est comme s'il était traversé à force de surenchère dans l'horreur, pour aboutir à autre chose, l'engloutissement. Hugo décrira cet épisode dans le roman des *Misérables* (livre « Waterloo ») : marche au gouffre à l'état pur. Et

¹⁸⁰ « Paroles dans l'épreuve », v. 11 : « La Révolution, leur tendant sa mamelle ». Voir préface sur la Révolution « mère des peuples ».

¹⁸¹ « Le monde entier n'est plus qu'une vaste embuscade ; / Tout est piège [...] / Les découvertes sont des filles formidables / Qui dans leur lit tragique étouffent leurs amants ; / Ô loi ! tous les tombeaux contiennent des aimants ! », « Et le rayonnement du précipice attire », *Verso de la page*, M X, 277. « Mais comment reculer ? le précipice pousse. / On sent la profondeur vertigineuse et douce, / Le formidable amour de l'abîme, et l'aimant / Du ciel épouvantable, impossible et charmant », *Dieu*, Voix XIV.

c'est là justement que l'arme se métamorphose : « Alors il cherche un mot comme on cherche une épée ». Ce général d'Empire redevient alors « soldat de la Révolution » et, mieux encore, devient bouche de la Révolution, prophète, passage du Souffle.

Par le gouffre qui les attire, le héros-soldat et tous les « Empédocles de Dieu » de l'épopée métaphysique se rejoignent :

Et terribles, ils ont continué d'entrer
Dans la profondeur calme et vaguement mouvante,
Droits et debout, avec des faces d'épouvante.
(R. Journet et G. Robert, *Dieu, fragments*, t. II, p. 76).

L'épopée hugolienne, historique ou « métaphysique », ordonnée dans les deux cas par une pensée du progrès conquérant, de l'esprit qui avance et libère, compose une sorte de fraternité héroïque de tous les engouffrés : c'est par là même que dans l'histoire peut se faire la passation des pères au fils, d'« eux » à « nous » :

Nous arrivons au bord du passage terrible ;
Le précipice est là, sourd, obscur, morne, horrible ;
L'épreuve à l'autre bord nous attend ; nous allons,
Nous ne regardons pas derrière nos talons ;
Pâles, nous atteignons l'escarpement sublime ;
Et nous poussons du pied la planche dans l'abîme.
(« Paroles dans l'épreuve », derniers vers)

Annexes

Annexe A

Correspondance de Victor Hugo de mars 1857 à décembre 1859 Extraits relatifs à *La Légende des siècles, Première Série*

Abréviations :

- (B) : Adolphe Brisson, *L'Envers de la gloire, enquêtes et documents inédits sur Victor Hugo, E. Renan, Émile Zola, Edgar Quinet, le P. Didon, Ferdinand Fabre, Rachel, ... etc. etc.*, Paris, Flammarion, s. d. [1905].
- (Berret) : Victor Hugo, *Légende des siècles*, nouvelle édition par Paul Berret, Paris, Hachette, 1921-1927, 6 vol., vol. I.
- (FL) : Françoise Lambert, *La Légende des siècles (fragments)*, Flammarion, 1970.
- (IN) : *Œuvres complètes de Victor Hugo*, d'après l'édition de l'Imprimerie nationale, Albin Michel : *La Légende des siècles*, vol. I (« Historique »), et *Correspondance*, vol. II.
- (Le Guillou) : *Correspondance de Jules Michelet*, éditée par Louis le Guillou, t. IX, Champion, 1999.
- (Lubin) : *Correspondance de George Sand*, éditée par Georges Lubin, t. XV, Garnier, 1981.
- (M) : édition Massin des *Œuvres* de Hugo, t. X, « Correspondances », p. 1217 et suiv., et « Correspondance de Juliette Drouet et de Victor Hugo », texte établi par Jean Gaudon, p. 1346 et suiv.
- (Me) : *Correspondance entre Victor Hugo et Paul Meurice*, Paris, Fasquelle, 1909.
- (Pichois) : Baudelaire, *Correspondance*, t. I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, 1993 (1^{ère} éd. 1973).

Pierre-Jules Hetzel¹⁸² à Victor Hugo, 17 mars 1857 (M)

Le moment serait bon pour donner un pendant à l'affaire des *Contemplations*. J'ai examiné le terrain à Paris, terrain à la fois solide et mouvementé, et tout bien pesé, sauf avis contraire, il faut tout en semant le même grain, faire espérer et faire croire au public que de ce même grain, il va sortir quelque plante nouvelle.

¹⁸² Hetzel (1814-1886) a été l'éditeur d'un certain nombre de grands écrivains du XIX^e siècle (Balzac, Sand, etc.). En exil en Belgique depuis 1852, il rentrera à Paris après l'amnistie de la mi-août 1859. Voir *Correspondance entre Victor Hugo et Pierre-Jules Hetzel. Publication de Napoléon-le-Petit et de Châtiments : 1852-1853*, texte établi, présenté et annoté par Sheila Gaudon, Paris, Klincksieck, 1979.

Après tout grand succès, il y a réaction de l'envie contre ce succès, et ce serait livrer à cette envie et à cette réaction une proie qu'elle attend, de lui donner encore deux nouveaux volumes de poésie pure et simple ; vos volumes de *Dieu* et de *Satan*, par exemple, trouveraient embusqués tous les ennemis que *les Contemplations* avaient mis en déroute.

Quelque chose d'imprévu serait au contraire pour eux une déroute nouvelle. En me souvenant de ce que vous avez dit à Guernesey, j'imagine que vous avez en portefeuille de quoi consterner tous ceux qui vous attendent, avec leurs articles tout faits, à vos ouvrages annoncés *Dieu et Satan*.

Je veux parler des Petites Épopées ; si vous êtes prêt pour ces deux volumes ou pour l'un des deux, auquel le *Revenant*¹⁸³ est une merveilleuse réclame, je suis sûr d'un second triomphe. Si vous êtes prêt, nous pourrions nous embarquer sur les bases suivantes : je prendrai tout de suite six mille exemplaires des deux volumes : *les Petites Épopées*¹⁸⁴.

***Victor Hugo à Paul Meurice*¹⁸⁵, 7 décembre 1857 (IN)**

Vous savez que je me suis décidé ou plutôt qu'on m'a décidé aux Petites Épopées. Cela va se publier. On m'a donné d'excellentes raisons pour cela, et je me laisse faire. Voilà encore un ennui qui va vous arriver, car je m'adresserai encore à vous pour mille soins fraternels et paternels ; vous avez pris les *Contemplations* sous une de vos ailes ; voudrez-vous prendre les *Petites Épopées* sous l'autre ?

Victor Hugo à Adèle Hugo (en voyage à Paris), 2 mars 1858 (M)

Je suis heureux de penser que vous aurez passé là-bas deux bons mois de distraction et de plaisir. Pendant ce temps-là, nous avons

¹⁸³ « Le revenant », *Contemplations*, III, xxiii. Voir projet de préface de 1857, annexe B, et chap. II.

¹⁸⁴ Il faut attendre le 11 septembre 1857 pour la signature du contrat.

¹⁸⁵ François-Paul Meurice (1820-1905), auteur dramatique et journaliste, ami de longue date de V. Hugo et d'Auguste Vacquerie ; de 1848 à la fin de l'Empire, il fut rédacteur de journaux d'opposition démocratique, *L'Événement* et *Le Rappel*.

tous travaillé ici, même les ouvriers et mes petites Épopées et la grande Épopée de Mauger¹⁸⁶ ont fait quelques pas [...] Je fais achever en ce moment la nouvelle cuisine qui sera magnifique.

Victor Hugo à Paul Meurice, 18 avril 1858 (M)

Quant aux *Petites Épopées*, elles sont retardées par les incidents mêmes du travail et les volontés du souffle, *flat ubi vult*. Je pense pourtant qu'en effet elles paraîtront cet automne ; et je vous en lirai quelques bribes cet été quand vous viendrez nous ravitailler.

Victor Hugo à Hetzel, après le 3 juin 1858 (M)

Si vous étiez ici nous résoudrions ensemble diverses questions relatives aux *Petites Épopées*, vu que vous n'êtes pas moins mon ami que mon libraire et mon poète que mon éditeur. Or voici que dans ce buisson des *Petites Épopées*, *spiritus flat ubi vult*, il est venu des fleurs doubles ; un de ces poèmes entre autres s'est développé sous cette chose qu'on appelle l'inspiration et qui est parfois l'ouragan, au point de faire un volume à lui seul. Ce volume serait intitulé *les Objections de l'Âne*. C'est la critique de l'homme, de la science humaine surtout, c'est maître Adam jugé par maître Aliboron. Cela est assez curieux et ne manque pas de quelque grandeur. Si vous voulez vous faire une idée de ce poème, supposez Titan âne. Je l'avais intitulé d'abord *l'Épopée de l'Âne*. Soit. Mais à présent qu'en faire ? Je ne veux plus en ce moment publier qu'un ouvrage en vers. Après quoi de la prose. Si je publie les *Petites Épopées* que ferai-je de *l'Âne* ? Si je publie *l'Âne*, que ferai-je des *Épopées* ? Lequel ajourner ? Ma phase de prose finie, je ne veux rentrer dans la poésie que par la *Fin de Satan* et *Dieu*. L'ajournement des *Épopées* et de *l'Âne* serait donc indéfini. Publierai-je les *Épopées* en trois volumes, *l'Âne* faisant à lui seul le tome II, mais n'est-ce pas beaucoup trois volumes ? Si vous étiez ici, vous voyez comme cela serait utile ; nous résoudrions ces questions ensemble. Il y a aussi une autre *Épopée* qui est devenue un volume et

¹⁸⁶ Mauger est le charpentier que Hugo fait travailler à Hauteville House. Sur l'aménagement, ou la création de Hauteville House, voir Jean-Bertrand Barrère, *Victor Hugo à l'œuvre, Le poète en exil et en voyage*, Klincksieck, 1965.

qui s'appellerait la *Révolution* ; ce serait, je crois, assez émouvant, mais c'est probablement impossible en ce moment, vu le sieur Espinasse¹⁸⁷.

Victor Hugo à Paul Meurice, 24 octobre 58 (IN)

Vous savez que j'ai été abruti quatre mois par un monstrueux bobo qu'on appelle un anthrax et dont on meurt très bien [...] J'ai eu ce charbon –allumé– dans le dos ; maintenant il est éteint ; je suis presque vivant et je me tourne vers vous.

J'ai repris les *Petites Épopées* interrompues par la fièvre.

Victor Hugo à Paul Meurice, 6 février 1859 (IN)

Je suis toujours plongé à mille brasses au-dessous des vivants dans le gouffre des *Petites Épopées*. J'en suis content. Je lèche mon petit ours avec bonheur.

François-Victor Hugo à Asseline, 14 février 1859 (Berret)

Mon père nous a lu aujourd'hui dimanche une admirable légende intitulée Ratbert. C'est la veine des Burgraves agrandie et idéalisée encore. Et dire que cette splendide chose n'est qu'une pièce de cette œuvre ! Quelqu'un qui n'aurait fait que cela serait sûr de l'immortalité. Il y a dans les *Petites Épopées* de quoi faire cent gloires. Tu verras, et je t'ajourne à l'apparition. Malheureusement cette apparition se fait attendre. Mon père a encore deux ou trois pièces

¹⁸⁷ Le général Espinasse (Charles-Marie-Esprit, 1815-mort à Magenta le 4 juin 1859), est ministre de l'Intérieur et de la Sûreté générale du 7 février (nommé au lendemain de l'attentat d'Orsini contre l'Empereur) au 14 juin 1858, avec cette mission : « il faut qu'on vous craigne, sans cela votre nomination n'aurait pas de raison d'être. » Il s'était associé activement au coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte : il était alors commandant du 42^e de ligne, régiment chargé de la protection de l'Assemblée. « Incarnation et symbole, avec Maupas, de la répression arbitraire sous l'Empire autoritaire » (*Dictionnaire des ministres de 1789 à 1989*, sous la dir. de B. Yvert, Perrin, 1990). Dans le cours du même mois, Victor Hugo écrit à Leconte de Liste que « l'épidémie « régnante » aujourd'hui est une maladie dite L'AUTORITÉ ».

capitales à finir et il ne peut donner le manuscrit à l'imprimeur avant deux mois. Nous n'aurons donc pas les *Petites Épopées* avant l'été. Pourtant le grand homme travaille sans relâche, il travaille jour et nuit.

***Victor Hugo à Auguste Vacquerie*¹⁸⁸, 6 mars 1859 (M)**

À mesure que les *Petites Épopées* grandissent, votre objection contre ce titre grandit avec elles ; elle me revient à chaque instant. Ce livre débordera évidemment deux volumes ; je ne fais que commencer, je le continuerai ; il contiendra le genre humain ; il sera la Légende humaine. Eh bien que diriez-vous de ce titre :

V.H.
LA LÉGENDE HUMAINE.
PREMIERE SERIE.
T.I T.II

et quelques mots de préface expliquant.

Aimeriez-vous mieux :

LA LÉGENDE ÉPIQUE DE L'HOMME.

Il y a avantage à introduire le mot *épique* ; mais inconvénient à allonger le titre. Enfin hors de ces deux titres (le premier me séduit fort) il y aurait :

V.H.
ÉBAUCHES ÉPIQUES.

Mais la modestie dans le titre, c'est de la prétention. Objection à peu près la même qu'aux *petites épopées*.

Première série a un avantage, c'est que je pourrai ajourner bien des choses du temps moderne ou présent, impossibles à publier en ce moment. Donnez-moi votre avis sur toutes ces petites questions. Vous savez comme je prise haut tout ce qui vient de vous. – Du reste, le livre monte, *surgit*, et me satisfait.

¹⁸⁸ Auguste Vacquerie (né à Villequier en 1819, mort en 1895), écrivain romantique et journaliste, frère de Charles Vacquerie qui épousa Léopoldine Hugo. Accompagne Hugo en exil.

Paul Meurice à Victor Hugo, 13 mars 1859 (M)

Je voudrais bien avoir encore et bien vite *Les Petites Épopées*. Quand nous les donnez-vous ? Auguste me dit que vous n'êtes pas encore fixé sur le titre. *La Légende humaine* serait un titre superbe. Mais Balzac, qui est peut-être un peu surfait aujourd'hui après avoir été si discuté de son vivant, a appelé son œuvre *La Comédie humaine*. Ça a été la première exclamation de Janin¹⁸⁹ à qui j'ai porté votre lettre hier ; la chose est insignifiante pour l'avenir, mais vous tiendrez sans doute compte de l'impression du présent. *La Légende de l'Homme* n'est pas le titre exact, ce me semble, il faudrait *La Légende de l'Humanité*. Et puis les deux syllabes sourdes-muettes *de de* ne font pas bien en titre. Il faudrait une épithète. *La Légende épique* a l'air d'un pléonasme. *La Légende héroïque* ? Mais vous ne parlez que des héros, je crois. *La Légende terrestre* ? ça ressemble à une opposition à *La Légende céleste, ou Vie des Saints*. Vous trouverez. Le mot légende est excellent. Mais trouvez bien vite et envoyez-nous vite cette réparation¹⁹⁰ et cette foi de nos âmes.

Hetzel à Victor Hugo, 13 mars 1859 (IN)

[Inquiet de la guerre qui s'annonce entre l'Italie et l'Autriche, Hetzel réclame en termes pressants son manuscrit à Hugo :]

En juin on se battra. Le moment est bon et l'avenir est douteux. Donc, saisissons le moment.

Victor Hugo à Hetzel, 20 mars 1859 (M)

Je travaille à force, que vous dire de plus ? Le livre est-il fini ? Oui et non. Il y a encore l'essentiel à faire. Le livre grandit et gagne, je crois. La guerre me fait moins peur qu'à vous. Mes livres ont toujours paru à contre-temps : *les Feuilles d'automne* le jour de l'insurrection

¹⁸⁹ Jules Janin (1804-1874), écrivain (*L'Âne mort et la femme guillotinée, Histoire de la littérature dramatique...*) et critique littéraire. Voir le poème de 1855 « À Jules J[anin] », dans *Les Contemplations* (V, VIII).

¹⁹⁰ Réparer, au sens de : rendre des forces à.

de Lyon, *Notre-Dame de Paris* le jour du sac de l'archevêché¹⁹¹ ; *Marion de Lorme*¹⁹² avait à sa porte deux émeutes par semaine. On enjambait une barricade pour venir faire queue. Cependant il vaudrait mieux paraître en temps paisible, j'en conviens. Mais comment s'y prendre ? N'est-il pas déjà trop tard ?

Je me suis toujours peu préoccupé du quart d'heure où je publiais un de mes livres. Le succès de la minute ne m'importe pas ; quand les ouvrages d'un homme sont consciencieux, la vente de tous finit toujours par s'équilibrer. Il y aura la guerre, soit ! eh bien, on attendra l'automne ou le printemps prochain.

Hetzel à Victor Hugo, 24 mars 1859 (M)

Sans doute, le bruit du canon n'est pas l'accompagnement naturel des vers ; sans doute la paix leur va mieux, les encadre mieux, les fait mieux entendre. Mais enfin le canon lui-même n'a pas la voix si haute qu'on ne trouve encore un public pour de belles et grandes pensées dites d'une voix comme la vôtre. Et mon avis est que, *guerre ou non*, il faut paraître, montrer qu'on existe, éclater.

[...] Vous êtes un paresseux d'un genre à part dans le sublime. Vous ajournez votre œuvre pour la grossir... vos lignes engendrent des volumes, vos phrases incidentes deviennent des bibliothèques. Allons, cher maître, coupez un morceau dans votre drap d'or, de quoi recouvrir vos deux volumes et envoyez-les moi.

Ceci est une adjuration.

Ce serait bientôt une imprécation.

Victor Hugo à Auguste Vacquerie, 27 mars 1859 (M)

Vous m'écrivez, et Meurice aussi, tout ce que je pense ; nous penchons donc tous les trois du même côté. Ce que vous me dites de la nécessité que chaque série soit comme un abrégé du livre entier et

¹⁹¹ Sac de l'Archevêché de Paris : 13 février 1831. Parution de *Notre-Dame de Paris* : 16 mars. Même affirmation dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* (1863). Il faut prendre « le jour de » dans un sens large.

¹⁹² Première de *Marion de Lorme*, le 11 août 1831. Publication des *Feuilles d'automne*, début décembre 1831. L'insurrection des Canuts de Lyon éclate en novembre 1831. Voir pour l'ensemble *Victor Hugo raconté*.

embrasse autant le présent que le passé, est tout à fait mon avis, et la veille de l'arrivée de votre lettre, je disais en famille presque dans les mêmes mots tout ce que vous m'écrivez. Seulement l'avantage de la division en série sera de me permettre l'ajournement de ce qui serait trop révolutionnaire pour être publié à Paris en ce moment. J'hésite entre :

La Légende de l'Homme

ou

La Légende des Siècles.

Les deux titres sont beaux. Si Hetzel y tient absolument, on pourrait intituler la première série : *les petites épopées* ; la grandeur du titre général ôterait tout inconvénient. Qu'en dites-vous ? Qu'en dirait Paul Meurice ?

Victor Hugo à Hetzel, 3 avril 1859 (M)

En faisant toute diligence, je ne pourrai guère vous remettre le manuscrit avant trois semaines, fin avril. Quand commenceriez-vous d'imprimer ?

[Si Hetzel imprime tout de suite, cela implique une publication en juillet. Hugo est indifférent à la question du « bon » ou du « mauvais moment », mais il rappelle à Hetzel sa propre préférence d'éditeur pour le printemps ou l'automne :] En ce cas, ne vaudrait-il pas mieux attendre deux mois ? (à partir de juillet, il ne faut plus que deux mois pour atteindre l'automne).

[...] Si vous dites : tout de suite, vous aurez le manuscrit à toute vitesse. Je ne crois pas que cela puisse être avant fin avril. Et encore, certaines parties seront inachevées, qu'il faudra terminer pendant l'impression.

Si vous dites : à l'automne, j'achèverai plus à loisir. Voilà tout. C'est-à-dire, je mettrai dans le livre tout ce que je veux y mettre.

Du reste, comme je vous l'ai écrit, ce qui ne passera pas maintenant viendra plus tard. L'idée a porté tous ses fruits dans mon cerveau. J'ai dépassé *les Petites Épopées*. C'était l'œuf. La chose est maintenant plus grande que cela. J'écris tout simplement *l'Humanité*, fresque à fresque, fragment à fragment, époque à époque. Je change donc le titre du livre, le voici :

LA LÉGENDE DES SIÈCLES

par
V.H.

Ceci est beau et vous frappera, je pense. Sous ce titre nous mettrons : *première série*. Cette première série aura deux volumes, et plus tard, les autres suivront. L'ensemble, je crois, sera neuf et saisissant. À la rigueur, et si vous y tenez absolument, nous ressaisirons le titre que j'abandonne de la façon que voici :

LA LEGENDE DES SIECLES

par
V.H.

Première série : *Les Petites Épopées*.

T. I. - T. II.

Mais je hais les doubles titres. Je vous ai expliqué pourquoi. Cela fait vaciller l'idée du livre dans l'esprit du lecteur. Ensuite cela obligerait presque à mettre des titres spéciaux (en sous-titre) aux séries ultérieures. Pesez tout cela. Les autres séries sont déjà très ébauchées. Une est presque finie. Le tout, je crois, ne sera pas sans quelque grandeur. C'est l'histoire vue par l'angle épique.

***Hetzel à Victor Hugo, courant avril 1859*¹⁹³ (M)**

TOUT DE SUITE, et plus tôt encore. [...]

C'est une vraie trouvaille ; c'est votre vrai titre, il devait venir, il est venu. Évohé ! [...]

On paraîtra en juillet, mais oui, vos livres peuvent paraître à tous les moments, ils peuvent faire concurrence même aux soldats. Et puis la guerre éclatera-t-elle ? Et quand même elle éclaterait, est-ce que la parole ne vaut pas le canon ? S'il tonnait pendant deux ans, votre langue se collerait-elle à votre palais, votre encre sécherait-elle dans votre encrier ? J'espère que vous ne reculerez pas.

¹⁹³ Avant le 23 avril (ultimatum de l'Autriche au royaume de Sardaigne), date à laquelle la guerre est certaine. La guerre franco-piémontaise contre l'Autriche (marquée d'abord par les victoires françaises de Magenta le 4 juin et de Solferino le 24 juin) dure du 29 avril au 12 juillet 1859 (paix de Zurich, annexion de la Lombardie au royaume sarde).

Victor Hugo à Paul Meurice, 15 avril 1859 (M)

Hetzel m'a tellement tiré par le pan de mon vieux paletot que, pour qu'il ne le déchire pas, je me décide à lui donner *la Légende des siècles*. (Vous savez que c'est là mon titre. Auguste m'a écrit que vous en étiez content, et lui aussi.) Hetzel aime grandement ce titre, mais comme il tient aussi, et très fort, au titre *Petites Épopées* – nous arrangerons la première page ainsi :

VICTOR HUGO
LA LÉGENDE DES SIÈCLES
Première Série. - Les Petites Épopées.
T. I. - T. II.

La chose devant avoir un certain développement, un sous-titre spécial à chaque série est plutôt bon que mauvais. Qu'en pensez-vous ?

Et puis, il y a une chose de sûre, c'est que je voudrais bien aller ce soir au Maître d'École¹⁹⁴ ! C'est de cela que je suis proscrit.

Paul Meurice à Victor Hugo, 21 avril 1859 (Me)

Quel bien me font les lettres de vous pareilles à celle que je viens de recevoir ! En vérité, vous êtes aussi bon que vous êtes grand. c'est bien à vous que je pourrais dire, quand je fais quelque chose de passable : *Vous me regardez*. Je vous remercie de m'avoir lu [...]

Oui, *La Légende des Siècles* est un titre superbe. C'est plein de grandeur. Cela va bien avec votre signature. Cela fait rêver ce que ce sera. C'est mille fois plus beau que le titre : *Les Petites Épopées* ; il fallait réserver ce mot *petit* à un autre de vos *sujets*¹⁹⁵. J'ai causé avec Auguste du conseil qu'Hetzel vous donne de garder les deux titres à la fois ; notre impression à tous deux a été la même : nous trouvons que *Les Petites Épopées* valent moins comme sous-titre que comme titre. Vous voulez un titre de série, un titre *spécial*, et c'est un second titre

¹⁹⁴ *Le Maître d'école*, pièce dont Meurice est l'auteur.

¹⁹⁵ Ce « sujet » est évidemment Napoléon-le-Petit.

général, une redite (amoindrie) de *La Légende des siècles*, et qui, tout en n'ajoutant rien, ne définit rien. Vous n'intitulerez pas votre second cycle *Les Grandes Épopées*. Avec deux titres de genre semblable, il est à craindre qu'il ne se fasse une confusion dans le public, –et, comme les deux titres viendraient également *en avant*, pour parler comme les peintres, les uns pourraient n'adopter que le premier, les autres le second, en parlant du livre. Il me semble qu'il vaut mieux garder à l'effet de cette grande publication son unité, et, s'il y a lieu de donner un titre à chaque série, mettre ce sous-titre au second plan, comme *Autrefois* et *Aujourd'hui* dans *Les Contemplations*. Vous seul qui connaissez l'ensemble de votre œuvre, pouvez déterminer ce que chaque série aura de spécial.

Cependant Auguste me dit que vous avez l'intention très habile et très profonde, de donner, dans votre première série, des poèmes modernes en même temps que des poèmes antiques. Il est probable aussi que, pour les mêmes raisons, vous y mêlerez les guerriers et les penseurs, les héros et les martyrs, les faits et gestes et les idées. Il n'y aurait donc pas à marquer dans le sous-titre l'ordre logique ou l'ordre chronologique. À la rigueur, ne pourriez-vous, cette fois, vous contenter du premier titre *La Légende des siècles*, bien l'établir dans les esprits, y bien habituer les bouches, et puis ajourner la difficulté à la seconde publication, à la seconde série ? Alors *La Légende des siècles* pourrait devenir l'avant-titre, le titre générique, et on donnerait l'importance nominale et typographique au titre nouveau. Votre idée serait ainsi à la fois continuée et renouvelée. Ce serait le même livre et ce serait une nouvelle publication. Je vous soumetts très humblement sur tous ces points nos impressions qui sont presque des conjectures ; vous seul savez et vous seul pouvez juger.

Victor Hugo à Hetzel, 29 avril (IN)

Ô homme de peu de foi, moi reculer ? me prenez-vous pour l'Autriche ?¹⁹⁶

¹⁹⁶ Hugo expédie aussitôt le manuscrit du premier volume. Le 20 mai, il envoie le début du deuxième.

Victor Hugo à Noël Parfait¹⁹⁷, 1^{er} mai 1859 (B)

En même temps que ce mot, ô le plus heureux des mortels ! vous recevrez franc de port un paquet, le premier envoi de la *Légende des Siècles*, environ les deux tiers du volume. Le reste de ce premier volume vous arrivera par le prochain courrier.

Dans la note qui accompagne ce paquet, je parle d'une pièce que j'enverrai peut-être, à ajouter à la première édition. Cette pièce, la voici. *Booz endormi*. Il faudrait la placer entre le *Temple* et l'*Âne*¹⁹⁸.

Le second volume suivra de très près le premier.

Victor Hugo à Noël Parfait, semaine du 2 mai 1859 (B)

Hier l'ouragan est venu s'abattre sur l'île et je l'ai chargé de vous porter le commencement de la *Légende des siècles*. L'ouragan m'a pris 6 shellings, c'est-à-dire sept francs quatre sous, et c'est de cette façon que les 2/3 du premier volume s'en sont allés dans la tempête. Ils continueront leur destinée dans la guerre. Tout cela est bien et va à ma nature d'oiseau d'orage.

Voici, cher Noël, la fin de ce volume dont vous avez le commencement.

Maintenant que vous avez le premier volume, décidez en conseil si vous irez au galop, je n'y vois pas d'urgence, mais je trouverai bon ce que vous ferez. Moins de rapidité permettant une plus attentive correction des épreuves. J'attendrai un mot de Bruxelles avant de vous envoyer le second volume. Il est tout prêt. Voici quelque chose à ajouter à l'idylle biblique que je vous ai envoyée dimanche¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Ici commencent les échanges entre Hugo et Parfait, correcteur des épreuves. Noël Parfait (1813-1896) est depuis 1851 proscrit, à Bruxelles, et secrétaire d'Alexandre Dumas (voir Brisson, p. 36 et suiv.). Servant d'intermédiaire entre Dumas et ses correspondants, il était entré en rapport et avait noué des relations amicales avec Hugo dès la période de Jersey. Il rentre d'exil en 1859.

¹⁹⁸ Il s'agit ici de « Dieu invisible au philosophe ».

¹⁹⁹ Il s'agit, précise Brisson, des trois strophes de *Booz endormi* qui commencent par « L'ombre était nuptiale... », « La respiration de Booz... », « Ruth songeait... ».

Hetzel à Victor Hugo, début mai 1859 (IN)

[Hetzel a lu le début de la *Légende des siècles* :]

Je ne sais que vous pour dire clairement l'impossible, pour montrer l'invisible, pour pouvoir parler encore là où d'ordinaire s'arrête toute parole [...] Vos légendes des siècles pourraient s'appeler des symphonies.

Victor Hugo à Auguste Vacquerie, 12 mai 1859 (M)

Le 1^{er} volume de *la Légende des siècles* est sous presse.

Victor Hugo à Charles Hugo, 14 mai 1859 (M)

Hetzel m'a écrit réclamant le deuxième volume, *vite, vite, vite*. Ce nonobstant, j'irai peut-être passer quelques jours à Serk pour prendre les notes du roman futur.

Victor Hugo à Adèle Hugo, 24 mai 1859 (M)

J'ai reçu aujourd'hui les premières épreuves de *la Légende des siècles*.

[...] Il importe à Hetzel, pour ses combinaisons d'affaires, que les libraires et éditeurs de Paris *me croient encore très indécis sur le moment où je publierai « la Légende des siècles » et refusant (moi) de livrer immédiatement le manuscrit à Hetzel*. [Adèle Hugo doit intervenir auprès de Vacquerie pour qu'il surveille ses paroles en conséquence et fasse croire à l'éditeur Michel Lévy] *que je continue d'être indécis, que je n'ai envoyé qu'une partie du premier volume et qu'Hetzel, qui me presse, n'est pas tranquille*.

Victor Hugo à Noël Parfait, (Serk²⁰⁰) 29 mai 1859 (M)

Je suis à Serk ; de là le retard de cette réponse [Hugo réfute les objections grammaticales de Parfait sur « toute Rome », mais :] En somme, comme *toute Rome* est disgracieux, je mets : Où croulait *Rome entière*²⁰¹.

N'y a-t-il pas des étoiles indiquant des séparations dans *Booz endormi* ? Vérifiez. Je n'ai point là le manuscrit. S'il y a des étoiles, mettez-en en augmentant le blanc, là où elles sont. Cher Parfait, c'est admirablement corrigé et je vous remercie. Cependant il faudra remanier le tout [...] Et les étoiles de *Booz* (si *Booz* est, en effet, étoilé) feront encore du recul²⁰². Veillez, je vous prie à ce que ce recul n'entraîne aucun écroulement et aucun désastre. Plein de confiance en vous, mon cher *alter ego*, je donne le bon à tirer²⁰³.

Victor Hugo [à Noël Parfait], brouillon de lettre, mai-juin 1859 (FL²⁰⁴)

Rien n'est plus difficile que de se bien rendre compte d'un livre dont on corrige les épreuves. Je ne sais si vous vous apercevez, à travers l'[*illisible*] de ce travail, que chaque détail de ce livre offre une silhouette de l'humanité à une époque donnée. Les époques s'enchaînent chronologiquement et se suivent, car, malgré les lacunes apparentes, une sorte de fil invisible traverse ce livre et en relie toutes les parties. Cette série des fantômes du genre humain, qui se tiennent en quelque sorte par la main et au [*illisible*] de chacune desquelles on peut lire une de dates de la civilisation, c'est la *Légende des siècles*. Il est impossible que, même avec votre excellent esprit, vous vous rendiez compte de cela avant d'avoir lu tout le livre. La préface l'expliquera, et vous n'avez pas la préface.

²⁰⁰ Hugo est à Serk du 26 mai au 10 juin.

²⁰¹ « Au lion d'Androclès », v. 61.

²⁰² C'est-à-dire, renverront le texte plus bas.

²⁰³ Bon à tirer (terme d'imprimerie) : autorisation de tirer (d'imprimer) donnée par l'auteur après correction des épreuves.

²⁰⁴ Voir aussi J.-B. Barrère, *Victor Hugo à l'œuvre*, Klincksieck, 1965, p. 132.

Victor Hugo à Noël Parfait, 12 juin 1859 (B)

J'arrive de Serk... Je passe à vos desiderata.

Non, point de M à mohabite. Je suis de ceux qui écrivent plutôt un juif, un gascon, un normand, que un Juif, un Gascon, un Normand. Une majuscule est un effet. Ne point en abuser.

Quant au titre, lorsque vous connaîtrez le livre entier, vous verrez que la *Légende des Siècles* (qui éveille l'idée d'épopée sans éveiller l'idée de petitesse) est le vrai titre. Ce livre est, dans son ensemble, une sorte d'histoire de l'homme à bâtons rompus, à grandes enjambées, vue à travers le clair obscur mystérieux de la légende, et allant, d'époque en époque, des plus vieux âges jusqu'à nos jours et même jusqu'à l'avenir. Ces deux volumes, retenez bien cela, n'en sont que la première série. Après cela, je l'ai déjà dit, si vous y tenez tous, on pourra arranger le titre ainsi :

V.H.
LA LÉGENDE DES SIECLES
Première série
LES PETITES EPOPEES

et donner à ce sous-titre, les *Petites Épopées*, toute l'importance typographique qu'on voudra. En sous-titre, il aura tous les avantages sans les inconvénients.

Victor Hugo à Noël Parfait, juin 1859 (entre le 12 juin et le 3 juillet)
(B)

J'ai raison. Voici qui est bref, mais vrai.

1° L'évêque d'Aarhus chante non *une* hymne d'église, mais *un* hymne à la gloire de Kanut²⁰⁵. L'oraison funèbre à l'état sauvage s'appelle hymne ou épopée ;

2° On ne dit pas : courir comme un Basque, tricher comme un Grec, liarder comme un Juif, boire comme un Polonais, hâbler comme un Gascon, mais basque, grec, juif, polonais, gascon, etc. Les lettres capitales ne sont de rigueur que pour le nom générateur des pays, Grèce, Pologne, Gascogne, etc. Quand on passe aux peuples,

²⁰⁵ Voir « Le parricide », v. 37.

l'arbitraire commence, c'est une question de goût et d'appréciation. Il faut la lettre capitale ici, il ne la faut point là ; de là ce qui vous semble une irrégularité ; je n'ai pas le temps de vous faire la philosophie des majuscules, mais vous, bon et charmant esprit, souvenez-vous que je suis un vieux métaphysicien du langage et croyez-moi un peu sur parole.

Le fait est qu'il y a dans les langues – et l'orthographe fait partie des langues – beaucoup moins de symétrie qu'on ne croit. La grammaire est souvent une bourrique, et le dictionnaire est un gros âne. L'ânier, c'est-à-dire l'écrivain, les doit de temps en temps remettre en droit chemin.

– À propos, avez-vous vérifié s'il y a des étoiles dans *Booz* ?

Victor Hugo à Hetzel, après le 14 juin 1859 (M)

La Légende des siècles est profondément démocratique ; imprimée à Paris, sous l'espèce de voile épique qui la gaze, elle passerait, mais arrivant de Belgique, ballot belge, elle fera hérisser le pouvoir, sera dûment épluchée et probablement *arrêtée ou interdite*. Le tome II en particulier donnerait des prétextes²⁰⁶.

Victor Hugo à Noël Parfait, 3 juillet 1859 (B)

Je ne crois pas, et personne autour de moi ne pense, du reste, que les bourgeois soient plus hérissés de la *Légende des siècles* qu'ils ne l'ont été des *Contemplations*. Cependant vous me faites l'effet, Ô Parfait, d'être, au fond, un peu intimidé. Je sacrifie lâchement à cette peur que je déclare puérile, le vers 3 de la page 160, mais je le rétablirai dans les éditions futures, car il est épique et pittoresque²⁰⁷. L'avenir me donnera raison en cela, comme en politique.

²⁰⁶ Le tome II commence à la section VII, « L'Italie. – Ratbert ».

²⁰⁷ Voir plus haut, chapitre I, § « Histoire de la Révolution et de la barbe aux mamelles ».

Victor Hugo à Noël Parfait, 11 juillet 1859 (B)

Ah ! çà, nous jouons aux propos interrompus. Où avez-vous vu que la page de *la Légende des siècles* (œuvre épique, récit) dût être identique à la page des *Contemplations* (œuvre lyrique, strophe) ? [...]

Le curieux de la chose, ô mes chers étourdis, c'est que j'ai précisément dit le contraire. J'avais pris soin d'envoyer avec la première liasse du manuscrit une note pour l'imprimeur. Relisez-la et vous trouverez le paragraphe 4 ainsi conçu : « Le nombre des vers de l'ouvrage étant connu, s'entendre avec M. Hetzel pour fixer le nombre de vers qu'aura chaque page. Tenir compte des blancs et des faux-titres²⁰⁸. Il y aura peu de strophes, par conséquent moins de blancs que dans un ouvrage purement lyrique. » Voilà l'identité avec *les Contemplations*, prévue et rejetée.

Les blancs fréquents des strophes permettent en effet, d'adopter un parti pris de 28 vers à la page qui, en réalité, ne s'y trouvent presque jamais, tandis que dans des récits les pages de 28 vers pleins reviennent souvent. Il fallait donc que la page pleine ne prît pas plus de 22 ou 24 vers. C'était là l'objet de ma note. On n'y a pas pris garde. Aussi qu'arrive-t-il ? *La Légende des siècles* contient presque autant de vers que *les Contemplations*, et le premier volume (le plus long) n'a pas 17 feuilles²⁰⁹. Le deuxième n'ira peut-être pas à 16 ; et si l'on eût tenu compte de ma note, chaque volume aurait eu au moins 20 feuilles.

Ici apparaît un personnage nouveau : *le papier épais* !... Hélas ! expédient ! Et voilà qu'avec près de 9000 vers, nous aurons l'air de n'avoir su à quel saint nous vouer pour arriver à faire deux volumes. Je crois que des volumes de plus d'apparence et en même temps des pages moins compactes auraient eu plus de chances d'agréeer au public. Je ne veux pourtant pas faire de ceci une objection radicale. Le personnage inattendu *papier épais*, *ex machina*, mérite considération [...]

²⁰⁸ Faux-titre (terme d'imprimerie) : titre simple sur la page précédant la page de titre.

²⁰⁹ Feuille (terme d'imprimerie) : feuille pliée autant de fois que le format du livre le comporte. La feuille de l'in-octavo (pliée en 8) forme un « cahier » de 16 pages. 17 feuilles font donc 272 pages. Les deux tomes de l'édition originale de Paris et Bruxelles comptent respectivement XIX + 272 pages et 270 pages.

J'eusse rêvé ce livre à la fois plus volumineux et moins serré. Enfin, je m'y résigne. Faites comme vous l'entendez, attendu que je ne tiens que la queue de la poêle littéraire. Cependant, croyez-moi, ne prenez pas légèrement ce parti de donner à la librairie et aux Parisiens un livre qui paraîtra gauchement fabriqué, ayant à la fois trop de lignes à la page et trop peu de pages au volume. Demandez-vous si, en laissant l'édition belge telle qu'elle est, il ne vaudrait pas mieux donner à Paris des volumes de 400 pages, plus espacés, interlignés, plus agréables à voir et à lire.

Victor Hugo à Noël Parfait, 19 juillet 1859 (B)

En somme, rien n'eût été plus facile que d'obtenir 100 pages de plus par volume. Mais tout ceci est de la discussion rétrospective. Or le rétroactif en discussion ne vaut guère mieux que le réchauffé en mangeaille.

Victor Hugo à Paul Meurice, 21 juillet 1859 (M)

Après *les Contemplations*, voici *la Légende des Siècles* qui frappe à votre porte. Cher et admirable ami, est-ce que vous allez consentir encore cette fois à la hideuse corvée des épreuves à corriger ? [...] Voici ce dont il s'agirait : Claye imprime sur l'édition de Bruxelles et la calque page à page. Vous reverriez chaque feuille avec ce merveilleux soin que vous avez, vous donneriez le bon à tirer, et vous auriez la bonté de veiller à ce que toutes les bonnes feuilles²¹⁰ me soient envoyées *en temps utile* (en cas de cartons²¹¹ pour les fautes échappées) comme vous avez fait pour *les Contemplations*. Puis, cet ennui terminé, et le livre jeté aux vents, vous viendrez nous voir, n'est-ce pas ?

[En post-scriptum :] Croyez-vous qu'il serait utile de commencer à annoncer le livre ?

²¹⁰ Bonnes feuilles (terme d'imprimerie) : feuilles tirées définitivement (par opposition aux feuilles d'épreuves).

²¹¹ Carton (terme d'imprimerie) : partie d'une feuille d'imprimerie, imprimée séparément, avec laquelle on remplace la partie d'une feuille définitive qui s'est trouvée fautive (procédure lourde, évidemment).

Victor Hugo à Paul Meurice, 24 juillet 1859 (M)

[Hugo demande de la documentation sur Torquemada.]

L'impression de *La Légende des siècles* est-elle commencée chez Claye ? Je ne sais rien, les va-et-vient cassent continuellement le fil entre lui et moi.

Victor Hugo à Paul Meurice, 29 juillet 1859 (M)

Il faut que je vous dise combien je suis heureux que vous soyez content. Vous êtes cinq ou six qui êtes pour moi les étoiles du succès. Je crois en effet qu'il y a quelque chose dans ce livre. Maintenant je ferme la parenthèse et je viens à l'affaire correction d'épreuves). J'ai en effet un peu mon orthographe et ma ponctuation. Tout écrivain a la sienne, à commencer par Voltaire. L'intelligence de l'imprimeur est de respecter cette orthographe qui fait partie du style de l'écrivain. Ainsi j'écris *lys* et non *lis*. Je vous ai déjà dit pourquoi. Les correcteurs ont deux maladies, les majuscules et les virgules, deux détails qui défigurent ou coupent le vers. Je les épouille le plus que je peux. Les correcteurs ordinaires ne se doutent pas qu'un vers n'a pas la même physionomie qu'une ligne de prose, et que cette physionomie, gâtée quelquefois par une grosse lettre intempestive, doit être en quelque sorte étudiée vers à vers. Vous pouvez dire cela à M. Claye qui est, je le sais, fort distingué d'esprit, et qui comprendra.

Je vous envoie en hâte les bon à tirer après corrections (indiquées par moi) des cinq premières feuilles. Vous aurez les deux autres tout de suite. On pourrait très bien m'envoyer les épreuves sur papier très fin en coupant les marges sous enveloppe à l'adresse de M. Aug. Vacquerie –à Guernesey. Je renverrais les errata courrier par courrier comme aujourd'hui.

Victor Hugo à Adèle Hugo²¹², 31 juillet 1859 (M)

Je t'écris quelques mots en hâte. J'ai 160 pages à corriger aujourd'hui. *La Légende des siècles* paraît vouloir prendre le mors aux dents.

Paul Meurice à Victor Hugo, 14 août 1859 (M)

[Meurice tient Hugo au courant de l'avancement des épreuves et lui signale des erreurs.]

Victor Hugo à François-Victor Hugo²¹³, 15 août 1859 (M)

Quant au bric-à-brac, si tu trouves quelque chose d'horriblement splendide et d'horriblement bon marché, tu peux acheter. Tu sais à peu près ce qui convient à la maison et ce qui peut la compléter. Quant à moi, je suis debout sur un quadrige composé des *Chansons des rues et des bois* que je fais, de *la Légende des siècles* que j'imprime, du drame *Torquemada* que je rêve, et de Mauger²¹⁴ que j'éperonne. Je mène ces quatre monstres à grandes guides.

Victor Hugo à Parfait, 15 août 1859 (B)

Je vous envoie la pièce finale ; elle clôt le livre dont la préface doit, maintenant, vous donner l'idée mère.

Victor Hugo à Paul Meurice, 16 août 1859 (M)

[Remerciements] Mais je vous signale deux choses graves :

²¹² Adèle Hugo, sa fille Adèle et son fils Charles, sont à Londres du 11 mai au 6 septembre.

²¹³ Lui aussi à Londres du 4 au 25 août.

²¹⁴ Voir ci-dessus n. 186.

1° On vous envoie de Bruxelles comme définitives, pour que vous donniez, vous à Paris, le bon à tirer des épreuves qui n'ont pas reçu mon bon à tirer à moi. J'ai envoyé hier seulement (15 août) le bon à tirer de la première feuille du tome II avec indications de fautes assez nombreuses à corriger. Veuillez donc, je vous prie, vous plaindre de ma part, *ne tenir aucun compte de l'envoi belge*, et ne donner aucun bon à tirer qu'on ne vous ait envoyé *les bonnes feuilles corrigées d'après mes corrections du 15 août*. J'ai donné le bon à tirer (hier) des trois premières feuilles seulement, je compte en envoyer deux ou trois autres aujourd'hui ou demain [...]

2° Je n'ai rien reçu de Paris, ni feuille 17, ni bonnes feuilles, – rien. Je me suis informé à la poste ici. Rien n'est venu. L'envoi a-t-il été fait à votre connaissance ? Qu'est-ce que cela voudrait dire ? qu'y aurait-il là-dessous ? Est-ce une puce –ou une mouche– que nous avons à l'oreille ? Ne serait-il pas prudent de faire passer les envois de bonnes feuilles par Bruxelles (Parfait), qui me les renverrait en écrivant sur l'adresse : M. A. Vacquerie, à Guernesey [...]

J'écris de mon côté à Bruxelles pour qu'on ne vous envoie plus d'ébauches comme bonnes feuilles. Cela est fort, je l'avoue.

Victor Hugo à François-Victor Hugo, 21 août 1859 (M)

Hier réunion de proscrits. Les deux tiers rentrent²¹⁵. Je t'envoie, cher enfant, ma protestation personnelle. La chose est courte et, comme tu verras, à insolence, insolence et demie : les lignes que je t'envoie sont de l'élixir de dédain. [Hugo charge son fils de faire insérer au plus vite dans les journaux] Je t'envoie assez d'exemplaires pour que tu n'en manques pas.

Victor Hugo à Noël Parfait, 22 août 1859 (M)

Au dos de la couverture il faudra mettre :
« Outre les diverses parties de la *Légende des siècles*, l'auteur publiera successivement :

POESIE

Les Chansons des rues et des bois, un volume.

²¹⁵ Le décret d'amnistie de Napoléon III date du 16 août.

ROMAN.

Les Misérables, deux parties, dix volumes.

DRAME.

Les Jumeaux, cinq actes.

Torquemada, cinq actes. »

Victor Hugo à Hetzel, 3 septembre 1859 (M)

Je reçois aujourd'hui votre lettre de ... (pas de lieu²¹⁶), du ... (pas de date).

Je voudrais bien ne pas vous gronder, mais il faut pourtant que je le fasse un peu. [Hugo répond à Hetzel qui se plaint des retards : mais ils viennent de l'imprimeur belge, qui multiplie les fautes de ponctuation, ce qui nécessite des doubles épreuves, et d'Hetzel lui-même, qui est toujours en déplacements, emporte les bonnes feuilles et empêche leur envoi à l'auteur.]

Je passe à quelque chose, qui, je l'avoue, me contrarie vivement.

J'aurais voulu, j'aurais dû être consulté sur cette insertion des fragments, qui, me dites-vous, doit avoir lieu aujourd'hui même²¹⁷. Je n'eusse pas refusé l'insertion, mais je l'eusse fait coïncider avec la publication [...] Je regrette d'avoir été si facilement oublié.

Quant à ce que vous me demandez pour le moment de la publication, permettez-moi de vous dire que je vous crois un peu froid pour ce livre (vous avez raison peut-être, ce n'est pas à moi de décider cela) et qu'il est dans tous les cas très important que vous veuillez bien vous entendre avec Paul Meurice qui, lui, le voit un peu plus en beau que vous [...] Quand je dis que vous êtes froid pour ce bouquin, j'excepte les 200 premiers vers au sujet desquels vous m'avez écrit une page à la fois très belle et très charmante.

²¹⁶ Ironie de Hugo sur l'insaisissabilité de Hetzel.

²¹⁷ Voir Chronologie, au 1^{er} septembre 1859. Insertion dans *La Revue des deux mondes* du « Sacre de la femme » et du « Mariage de Roland ».

Victor Hugo à Paul Meurice, 4 septembre 1859 (M)

Hier quelqu'un arrivant de Londres m'a annoncé qu'un fragment de *La Lég. des Siècles* avait paru le 1^{er} 7bre dans une revue qui ne m'est connue que par une hostilité de vingt-cinq ans ; cela m'a horripilé ; j'ai écrit à Hetzel une lettre stupéfaite et assez hérissée. Aujourd'hui, ladite lettre n'étant pas encore partie, j'en reçois une de Bruxelles où l'on me dit que la communication du fragment vient de vous. Admirable effet de votre nom et de ma confiance absolue envers vous ! Cela m'a apaisé à l'instant même. Je me suis dit que vous deviez avoir de bonnes raisons et que vous me les diriez [...] Maintenant, cette insertion nous met dans la nécessité de prendre Claye aux dents et de paraître le plus tôt possible, le 12 s'il se peut, mais nécessairement avant le 15, pour que la publication d'un fragment si longtemps d'avance ne nous déflore pas trop en pure perte. –Je vous envoie en conséquence le titre avec la ligne des *Petites Épopées* de plus. J'y ajoute la couverture sur laquelle je vous serais obligé de veiller. Il y faut mon catalogue tel qu'il est, au moins sur le verso du tome premier ; le mieux serait qu'il fût sur les deux. –Vous devez avoir la préface ; voudrez-vous veiller à ce qu'on ne répète pas la bévue de Bruxelles, et à ce que cette prose ne soit pas imprimée dans le même caractère que les vers ; plus gros ou plus fin, comme on voudra.

[Hugo indique des corrections à faire, et renouvelle ses plaintes contre la « ponctuation belge » et ses virgules :] ces vermicules se glissent partout, et coupent les phrases et hachent les vers à faire horreur. Toute largeur et toute ampleur disparaît sous cette vermine. Je m'y résigne, hélas. Mais il est triste de faire ce vers :

Elle ayant l'air plus triste et lui l'air plus farouche
et de le retrouver ainsi tatoué et marqué de petite vérole :

Elle, ayant l'air plus triste, et lui, l'air plus farouche.²¹⁸ [...]

On eût évité tout cela en m'envoyant les épreuves [...] et certes ce n'est pas le temps qui a manqué.

[Suivent des recommandations pour les imprimeurs.]

²¹⁸ « La confiance du marquis Fabrice », v. 608.

Victor Hugo à Paul Meurice, 8 septembre 1859 (M)

Je pense que tout doit aller grand train maintenant, et que le 15 en effet nous pourrons paraître. [Hugo attend les bonnes feuilles qui restent, et demande plusieurs vérifications sur le texte. Il exige que son catalogue soit sur le tome Ier, et autres rappels.]

Victor Hugo à Hetzel, 12 septembre 1859 (M)

Je reçois votre lettre. Notre excellent et cher Parfait est parti (pour un motif d'ailleurs sacré et inattaquable²¹⁹) dans le moment le plus funeste. C'est la dernière qui est l'heure suprême ; à ce moment-là, habituellement, tout le monde est à son poste [...] un fil cassé compromet tout. [Sur les difficultés à communiquer avec Hetzel, à Spa.]

Vous vous récriez de ce que j'ai dit que vous aviez peu de foi en ce livre. Mais avoir peu de foi en un livre de moi, ce n'est pas un tort, c'est tout au plus un inconvénient pour l'édition. Quant au fait en lui-même, je le crois exact. Et pourquoi ? Le savez-vous ? C'est que vous êtes très effaré de la chose du monde la plus simple. Vous m'annoncez avec anxiété que ce livre sera attaqué. Qui en doutait ? *Furieusement*. Pardieu ! Quel est celui de mes livres qui n'a pas été un combat ? Les moins mauvais sont les plus déchirés. Vous me dites de m'attendre à ceci : ce livre est républicain, la presse absolutiste l'attaquera ; ce livre est libre-penseur, la presse catholique l'attaquera ; ce livre est honnête, la presse bonapartiste l'attaquera. Vraiment ! croyez-vous ? Quoi ! Je glorifie le droit, la liberté, la raison, Pontmartin²²⁰ ne dira pas *amen* ; je guerroie le despotisme, Grosguillot ne se prosternera pas ! Je dis son fait au papisme, Veuillot²²¹ ne baisera pas le talon de ma botte ! Eh bien, non, cela ne m'étonne pas. Vous me dites, en frémissant, de m'y attendre. Je m'y attendais. J'écrirais d'avance les articles qu'on fera : hideux !

²¹⁹ Parfait a profité de l'amnistie qui lui permet d'aller revoir sa mère.

²²⁰ Armand de Pontmartin (1811-1890), critique littéraire catholique et légitimiste.

²²¹ Veuillot, Louis (1813-1883), journaliste, rédacteur en chef à partir de 1848 du journal ultramontain *L'Univers religieux* ; a reçu l'approbation de Pie IX. Poursuit Hugo de ses vitupérations, qui le lui rend (voir *Châtiments*).

monstrueux ! absurde ! criminel ! abominable ! barbare ! et qui plus est, usé, banal, ennuyeux, assommant, mort. Voilà les épithètes. Le reste est affaire de style et d'arrangement.

J'ajoute que le parti du passé en littérature prêtera main forte au parti du passé en politique. Or, rien de tout cela ne m'effraie. Parfait est démoralisé comme vous, je le regrette, parce que, la veille du combat, on voudrait n'avoir que des auxiliaires confiants dans la victoire. [Observations de Hugo sur les devoirs d'un éditeur.] Aussi j'avoue franchement que je vous aimerais mieux en ce moment à Paris qu'à Spa.

Tenez, je n'attache, vous le savez, je crois, qu'un prix médiocre à l'effet du moment. Un livre finit toujours par avoir en gloire ou en oubli ce qu'il mérite. Le succès du moment regarde surtout l'éditeur et dépend aussi un peu de lui ; quant aux attaques, c'est ma vie ; quant aux diatribes, c'est mon pain ! [...]

Quant au coup de boulet à vide²²², je le regrette comme vous. Je suis de votre avis, en tout cas, une pièce suffisait. [Instructions pour la couverture.]

Le 16 vous convient pour la publication. Il me convient aussi. Nous sommes, quant à l'amnistie, tout à fait d'accord. Je n'ai parlé qu'en ce qui me concerne, le 16 août, ne voulant engager personne que moi. Mais je compte bien revenir sur cette énormité. Allons, bon courage, et en avant ! lutter, c'est vivre.

[IN] Au point de vue de l'avenir, j'ai foi dans ce livre. Je n'ai pas fait et je ne ferai pas mieux.

[IN : « Hugo termine par ce mot touchant : »] Faites insérer les vers sur mon père.

VH à Paul Meurice, 13 septembre 1859 (M)

Il faut répéter sur le titre du deuxième volume : Première série. — Histoire. — Les Petites Épopées. Ce sous-titre est commun aux deux volumes.

²²² Il s'agit toujours de l'insertion dans *La Revue des deux mondes*.

Victor Hugo à Paul Meurice, 15 septembre 1859 (M)

Première série. Histoire.

LES PETITES EPOPEES.

(Ceci est commun aux deux volumes).

[Liste des fautes trouvées par Hugo dans les feuilles qu'il a reçues. Il indique notamment un vers « défiguré par une virgule » :]

Au lieu de :

Sorte de héros, monstre aux cornes de taureau,

il faut :

Sorte de héros monstre aux cornes de taureau²²³,

l'absurde virgule après héros, anéantit le sens et le vers. Il faut donc ici un carton.

[...] Pour les feuilles suivantes, je suis tranquille [...]

[En post-scriptum :] Je crois qu'à présent on peut dire : *lâchez tout !*

Victor Hugo à Paul Meurice, 18 septembre 1859 (M)

[Encore deux cartons à faire pour les fautes qu'indique Hugo,] ce qui portera le nombre total à *huit*.

Victor Hugo à Paul Meurice, 20 septembre 1859 (M)

[Hugo consulte Meurice sur l'opportunité de faire de nouveaux cartons.]

Il faut placer le faux-titre : *la légende des siècles* après la dédicace. Autrement, je craindrais que pour la grosse foule des peu

²²³ « Le régiment du baron Madruce », v. 435. La virgule, qui bouleverse en effet l'économie du vers, rythme et sens, châtie Hugo dans un de ses tours favoris (deux substantifs accolés) et prouve du même coup sa vertu de rupture, de provocation aux habitudes. Vérification faite sur l'édition originale de Paris (Michel Lévy frères, Hetzel et Cie, 1859, t. II, p. 164, exemplaire de la BnF), il n'y a pas de virgule : la faute est bien corrigée. Mais elle renaît de ses cendres, en 1922 dans l'édition de Paul Berret (P. Berret reproduit pourtant l'édition originale : peut-être a-t-il consulté un exemplaire où le carton n'avait pas été fait).

clairvoyants, la préface n'eût l'air adressée à la France²²⁴. Il faut la séparer. Le faux-titre est utile à cela.

[...] Quant aux insertions de citations, le mieux ne serait-il pas de les mettre dans les journaux *le matin même* de la mise en vente ? [plutôt que la veille.]

Victor Hugo à Hetzel, 20 septembre 1859 (M)

Tenez, il n'y a dans tout ceci qu'un coupable, c'est la distance : dialoguer à sept jours d'intervalle entre la demande et la réponse, agir avec une rallonge de deux cents lieues au bout des bras, c'est gênant. Et il arrive des cacophonies. Les 28 vers à la page, le déluge des virgules belges, l'in-8° bruxellois au lieu de l'in-18, les bonnes feuilles restées en chemin, la publication prématurée et déflorante du 1^{er} septembre (*deux* pièces, dites-vous ! Qui diable a pu donner deux pièces ? Voilà une énigme !) les cartons et re-cartons, etc., rien de tout cela ne fût arrivé si j'avais pu être là.

[« Insaisissabilité » de Hetzel ; malentendu sur le verso de la couverture, etc.] Quant à l'édition belge, Lui est Parfait, mais Elle n'est pas Parfaite. [nouvelle déploration des virgules qui l'envahissaient comme les sauterelles l'Égypte.]

[En post-scriptum : Hugo reçoit à l'instant d'Hetzel la copie de sa lettre à un ami sur *La Légende des siècles* :] Parbleu, je crois bien que ce que vous écrivez à votre ami est admirable et charmant. Vacquerie qui vient de lire ces deux pages exquises en est ébloui. Quel article on ferait avec cette moëlle ! c'est là de la vie, du style, de la grâce, de la furia, de la raison ! Mais je m'arrête, m'apercevant que je loue ma louange. Pardonnez-moi ma bêtise.

Lettre d'Hetzel à son ami pour lui faire écrire un article sur La Légende des siècles (copie jointe à la lettre d'Hetzel à Victor Hugo du 20 septembre 1859) (IN)

Spa, samedi, 17 [septembre 1859]

Mon vieux,

²²⁴ La table des matières distingue clairement la dédicace (« À la France » et le quatrain « Livre, qu'un vent t'emporte... ») de la préface.

[...] un monceau de poèmes, un entassement d'Iliades. Les héros d'Homère en acier, les rêves d'Ossian bardés de fer. Des musées de Cluny²²⁵ grouillant et s'animant sous vos yeux, le déblayage morne et définitif du moyen âge, le compte fait au passé, l'évocation des choses enfouies, les spectres retrouvant la voix, les fantômes reprenant corps ; des histoires commençant audacieusement où les autres finissent, et l'intérêt partant du dénouement comme pour arriver à un dénouement, à un intérêt inexploré... De la musique comme en chantent les montagnes, des lumières comme on n'en voit que les yeux fermés. La bonhomie de l'auteur de l'Odyssee et les sursauts gigantesques de Shakespeare, des coups d'archet comme des coups de soleil.

Au milieu des fracas tout à coup soulevés, comme dans les symphonies du divin Beethoven, des gazouillements de ruisseau content et d'oiseau allègre. Des énormités pleines de grâce, des choses colossales et bon enfant, du sublime qui vous mange dans la main, des choses fières à qui l'on peut passer la main dans le dos. L'agrandissement de tout, nécessitant l'agrandissement du cerveau ; la douleur et la volupté résultant de cette opération.

Auteur féroce et plein de mansuétude qui vous casse et vous charme, qui vous fait rêver doucement et qui vous réveille formidablement ; livre impérieux, livre cruel, mais humain. Lectures qui vous font traverser sans danger, mais non sans peur, la folie.

Des inventaires gigantesques, des descriptions minutieuses, la photographie de l'impossible, de l'invisible, et la familiarité de l'inconnu. Ce qui n'est pas, apporté sous vos yeux, ce qui sera, fabriqué devant vous...

Des audaces de plume à faire cabrer le rhinocéros, à faire siffler les mastodontes et des suavités à faire pâmer les archanges. Le chaos devenu clair, des tempêtes d'idées, des ouragans lyriques.

Voilà ce que j'ai vu et bien d'autres choses encore dans ce sacré nouveau livre de Hugo ; c'est un de ces opéras mystérieux et

²²⁵ Comparaison intéressante : la création du musée de Cluny, à Paris, consacré au moyen âge, a été officiellement décidée en 1843, pour compenser la disparition au début du siècle du musée des Monuments français, qui avait été fondé par Alexandre Lenoir et qui restait comme le grand modèle du musée « résurrecteur » (Michelet notamment s'y est nourri de passé). Voir l'article de Dominique Poulot, « Alexandre Lenoir et les musées des Monuments français » (notamment la partie « Cluny ou la vertu des reliques », p. 1535) dans *Les Lieux de mémoire*, sous la dir. de P. Nora, t. I, Gallimard, « Quarto », 1997.

pleins de hauteur qu'il faut six mois à la foule pour comprendre, qui commence par l'inquiéter, qu'elle sifflerait si elle n'en était pas tout d'abord vaguement dominée, et qu'elle va applaudir mille fois.

Victor Hugo à Noël Parfait, 20 septembre 1859 (M)

Au moment de frapper les trois coups et de crier : Au rideau ! je vous embrasse et je vous dis merci du fond du cœur.

Quoique au fond un peu effarouché par ce livre, vous avez été admirable pour lui. Vous l'avez soigné, couvé, aimé, vous m'avez aidé à en chasser la nuée des virgules [...] Vous avez corrigé mes épreuves, oh ! ami, comme si j'eusse été votre père ou votre enfant, et aujourd'hui que le voilà publié, vous le couvez de vos bonnes et douces ailes, et je lis dans *Le National*, dans *Le Sancho*, dans *Le Parlement*, dans *L'Union d'Anvers*, dans *L'Observateur*, dans *L'Indépendance*, des choses où je sens comme le souffle de votre amitié.

Victor Hugo à Hetzel, 24 septembre 1859 (M)

[Réponse à une lettre d'Hetzel qui se plaint. Hugo récapitule les bévues de Hetzel : format de l'édition belge, d'où un tirage de 1500 in-8° au lieu de 3000 in-18 qui « annule les bénéfices de l'affaire » en favorisant la contrefaçon ; « non-correction des épreuves parisiennes » par Hugo, d'où les cartons et les retards.]

Tout bien considéré, voici mes conclusions : si l'affaire de *La Légende des siècles* est mauvaise pour vous, nous nous en tiendrons là.

Victor Hugo à Paul Meurice, 27 septembre 1859 (M)

C'est aujourd'hui, cher Meurice ; enfin vous voilà délivré !

***Hetzel à Victor Hugo, réponse à la lettre du 24 septembre 1859
(après le 26 septembre) (M)***

[Hetzel proteste du succès de l'ouvrage] Vous m'offrez une séparation [...] Mais le livre s'enlève, s'enlève, s'enlève et s'enlèvera longtemps encore [...] Voyons, serrons-nous la main –et plus fort qu'avant– ou j'en meurs d'apoplexie.

Charles Baudelaire à Victor Hugo, 10 octobre 1859 (Pichois)

Je viens de lire la *Légende*. J'ai éprouvé quelque chose d'extraordinaire ; quelque chose ressemblant à la sensation du mangeur d'opium qui voit les nations, les races, les siècles entrer par le mur de sa chambre et défiler sous ses yeux.²²⁶

Victor Hugo à Charles Baudelaire, 18 octobre 1859 (M)

Merci, poète, vous me parlez merveilleusement en quatre lignes de *La Légende des siècles*. Votre lettre est toute marquée de votre cœur sincère et de votre profond esprit. Plus vous penserez à ce que je vous ai écrit, plus vous verrez que nous sommes d'accord : marcher du même pas au même but. Rallions-nous sous l'idéal, but sublime vers lequel l'Humanité dirige son double et éternel effort : l'Art et le Progrès.

George Sand à Victor Hugo, 10 décembre 1859 (Lubin)

On n'a pas le droit de vous juger, vous êtes la puissance qui s'impose et personne n'est autorisé à tenter ce qui vous réussit souverainement. Je suis souvent effrayée en vous lisant, et il m'arrive

²²⁶ Cf. Pichois rappelle que l'*Opium* de Baudelaire ne paraîtra qu'en janvier 1860 dans *La Revue contemporaine*; à l'envoi des *Paradis artificiels* en 1860, Hugo répond le 19 juillet : « J'ai donc enfin lu, grâce à vous, ce fameux *mangeur d'opium* » (*Correspondance de Baudelaire*, t. I, p. 1101).

de dire : Est-ce que cela se peut ? Mais vous êtes là pour me répondre : Quelqu'un le peut, *il y a ici quelqu'un*, c'est moi.

Que de force en vous, que d'imagination, de splendeur et de richesses qui débordent ! Ce livre est l'océan rempli de perles et d'écueils, de trésors et de monstres. Il y a bien des choses qui font peur et qui vous suivent jusque dans le sommeil, mais que de rayons splendides à travers cette tempête, et comme vous imprimez à ce qui passe dans le ciel, comme à ce que le pied heurte, la grandeur qui est en vous !

J'ai gardé votre livre un mois sans vouloir le lire. Je n'étais pas en situation de le lire bien, il y avait du bruit autour de moi et pas de recueillement. Rien de vous ne peut passer sans soulever d'orageuses discussions, c'est votre privilège, et je ne peux pas souffrir les paroles autour d'un monument qui est là comme le Moïse de Michel-Ange, silencieux et triomphant.

George Sand à Hetzel²²⁷, 11 décembre 1859 (Lubin)

Cher ami, j'ai écrit à V[ictor] H[ugo]. Il y a bien des étrangetés dans son livre, mais il y a tant de puissance que la critique doit renfoncer ses objections. S'il était jeune et indécis, ce serait un devoir de l'avertir. Mais il ne changera pas. Ses défauts sont l'excès de ses qualités et je ne crois pas qu'il faille lui dire : vous courez sur la crête des toits. On le ferait peut-être tomber et on aurait tué un grand homme de plus ! le beau plaisir !

Jules Michelet à Paul Meurice, 14 novembre 1859 (Le Guillou)

Me voici de retour, cher ami. Mais je n'ose écrire à Victor Hugo. Je suis terrassé !... Il foudroie de son Sainte Hélène. Il y a des choses qui resteront dans la religion et le symbole²²⁸ futur...

L'œil était dans la tombe, et regardait...

Et Dieu de l'araignée avait fait le soleil...

Cela durera plus qu'Isaïe.

²²⁷ Il vaut la peine de citer ensemble ces deux lettres de George Sand.

²²⁸ Symbole : formule consacrée des articles de foi d'une religion (au départ, de la religion catholique).

Jules Michelet à Victor Hugo, 19 décembre 1859 (Le Guillou)

J'ai lu et dévoré votre livre à la mer pendant une tempête de cinq jours et cinq nuits²²⁹, la plus terrible du siècle, mais vous n'étiez pas au-dessous de cette chose formidable. Tous nos volets étaient fermés, la maison oscillait. Les cinq cent mille chiens de la mer hurlaient. Mais vous parliez plus haut.

Je l'ai écrit à Meurice. Vous m'avez foudroyé de votre Sainte-Hélène, mais fécondé aussi. Outre l'extraordinaire grandeur de cette poésie, il y a des choses saintes qui vont entrer dans la religion prochaine et s'inscrire en nouveau symbole :

L'œil était dans la tombe, etc.

Et Dieu, de l'araignée, avait fait le soleil.

Victor Hugo à Juliette Drouet, 31 décembre 1859 (M)

Demain je te porterai l'encrier avec lequel j'ai écrit *la Légende des siècles*.

Te le rappelles-tu ? Nous l'avons acheté ensemble en arrivant à Guernesey : c'est un pauvre encrier de terre, il nous a coûté quatre sous, il a toujours été sur la table depuis la fin de 1855 jusqu'à la fin de 1859.

Tout ce que j'ai écrit depuis quatre ans, y compris cette lettre-ci, est sorti de cet encrier. Je veux le finir par toi. C'est le consacrer. Désormais je ne m'en servirai plus. Tu le garderas parmi nos reliques et nos souvenirs²³⁰.

²²⁹ Celle dont Michelet évoquera dans *La Mer* (1861, chap. « La tempête d'octobre 1859 ») les formidables « Heu ! heu ! heu ! ou Uh ! uh ! uh ! ».

²³⁰ Voir plus haut, chap. I, § « Vie d'un encrier ».

Annexe B

Fragments de préface pour la première série de *La Légende des siècles*

Sont ici regroupés les fragments de préface de Hugo pour *Les Petites Épopées* et pour *La Légende des siècles*. Un certain nombre de ces textes se trouvent dans l'édition de l'Imprimerie nationale (*La Légende des siècles*, vol. 1, p. 615-616) ou dans l'édition Massin (X 671-672, sans datation). Le texte adopté est celui de Françoise Lambert, *La Légende des siècles (fragments)*, édition critique, Flammarion, 1970 ; les indications entre parenthèses (du type FL, 127) renvoient aux pages de cet ouvrage. Les dates indiquées sont proposées par l'édition de l'Imprimerie nationale ou par Fr. Lambert.

— 1857 (FL, 127)

Ce que c'est dans la pensée de l'auteur que les *Petites Épopées*, les quelques personnes qui ont bien voulu lire ce qu'il a écrit peuvent s'en faire une idée en se rappelant diverses pièces éparses dans d'autres livres de lui, *le Feu du Ciel*, *l'Expiation*, *le Revenant*²³¹.

—1857 (FL, 129)

/où est la tentative ? où est la nouveauté/

Ce livre a été écrit, l'esprit de l'auteur étant pour ainsi dire sur une des frontières les moins explorées et les plus vertigineuses de la pensée, au point de jonction de l'élément épique et de l'élément dramatique, à cet endroit mystérieux de l'art qu'on pourrait appeler, s'il était permis de citer de si grands noms à propos d'une œuvre si obscure, le confluent d'Homère et d'Eschyle ; lieu sombre où le

²³¹ Voir chapitre II, § « La préface. Poèmes et poème ».

Romancero rencontre Job, où Dante se heurte à Shakspeare qui écume.

tentative de mélange des deux courants, d'amalgame des deux souffles, de fusion des deux éléments ; plus une vue jetée à travers les ténèbres sur l'homme ; voilà ce livre.

— *Septembre-octobre 1857 (FL, 245)*

Vraiment à quoi ce livre peut-il servir ? Sommes-nous dans un temps où il puisse être à propos de rappeler certaines idées soit de grandeur, soit d'héroïsme, soit de fraternité, soit de devoir, soit de solidarité humaine ? Ceux qui diront non peuvent rejeter ce livre comme absolument inutile.

Soit d'expiation
soit de progrès

— *Fin 1857 (FL, 128)*

On remarquera peut-être une suite de rapports entre certains de ces poèmes, par exemple entre les sermons du Cid et les remontrances d'Elciis lesquelles semblent être le lugubre écho l'une de l'autre, celles-ci en Espagne, celles-là en Italie. L'auteur voulant être peintre fidèle, ne pouvait éviter ces sombres assonances de l'histoire, ces analogies des siècles sont la faute des siècles, et non la faute de l'auteur. [Variante pour *l'auteur* : *l'annaliste*²³².]

— *1857-1858 (FL, 195)*

P. Epop. Préface

l'histoire, la tradition, la légende, la fable, la religion, la philosophie, la nature, depuis l'homme jusqu'à l'âne, la conscience, la

²³² Ce terme ne renvoie pas seulement à un modèle historique (les *Annales* de Tacite, sur l'histoire de l'empire romain de Tibère à Néron), mais à un modèle épique : l'épopée d'Ennius (239-169 avant J.-C.), aux commencements de la poésie romaine, était intitulée *Annales* (elle hésitait fortement entre l'épique et l'historique).

science, les croyances, les superstitions, les siècles, les peuples, l'humanité, en un mot. Prise par le côté épique, vue par l'angle héroïque et surprenant, se reflétant et se transfigurant, à la fois lumière et leçon, aux yeux de l'homme devenu pour ainsi dire son propre spectateur, dans une sorte de miroir grandissant et pourtant réel, voilà ce que serait ce livre, s'il était jamais complet ou complété, si l'auteur avait pu exécuter ce qu'il a entrevu, si le livre qu'on fait était le livre qu'on rêve. L'auteur en écrivant les *Petites Épopées* avait un idéal dans l'esprit : cet idéal, il l'indique ; le résultat, il le donne tel qu'il est ; c'est ce livre, si imparfait. *Urceus exit*²³³.

— *Début 1858 (FL, 158)*

P.E. Préface

Ceux qui ont fixé un regard attentif sur l'histoire reconnaîtront qu'en dehors de la légende et au point de vue des faits, pris en détail, il n'y a rien dans ce livre qui ne soit rigoureusement exact. Il a pu arriver quelquefois à l'auteur d'incarner toute une série d'hommes dans un homme et toute une dynastie dans un prince (Sultan Mourad) mais alors cela a toujours été dans un but de clémence et avec une pensée de pardon.

— *1858-1859 (FL, 156)*

P.E. préface.

on trouvera dans ce livre non l'histoire, mais un certain aspect de l'histoire

— *1858-1859 (FL, 126)*

Préface. Ce livre est, dans son ensemble, une sorte d'histoire de l'homme, à bâtons rompus, à grandes enjambées, vue ou entrevue à travers le clair obscur légendaire, et allant d'époque en époque des plus vieux âges jusqu'à nos jours, et même jusqu'à l'avenir.

²³³ [On commence une amphore, la roue du potier tourne, et :] « c'est une cruche qui sort » : vers célèbre d'Horace (I^{er} siècle avant J.-C.), *Art poétique*, 22.

— *Vers 1859 (FL, 116)*

La L. des S. épître préface

...

J'habite sur un mont et j'ai sous moi la mer.
La vague et l'ouragan sont mes seuls voisinages.
Plusieurs de mes héros, plusieurs des personnages
Qui vivent dans les chants de mon poème altier,
Qui ne se laissent pas vaincre ni châtier,
Et sonnent sous la foudre ainsi que des enclumes,
Sont des rochers d'ici, debout dans les écumes,
Que j'ai mis dans mon livre, et que j'ai copiés,
Ayant cet infini formidable à mes pieds.

— *1859 (FL, 127)*

Quand on considère la série humaine parallèlement à la série des siècles, l'homme a deux aspects ; l'aspect historique et l'aspect légendaire ; l'aspect historique confine au drame ; l'aspect légendaire confine à l'épopée. [*resté en blanc*] est un drame ; l'Iliade est une légende.

— *1859 (FL, 127)*

Indiquer les lacunes chronologiques

à un autre point de vue, ce livre, s'il valait la peine d'être considéré sous plusieurs aspects, serait, en exceptant quelques pièces ayant une signification spéciale, une série de drames courts, rapides, quelques-uns presque épiques, heurtant leurs personnages au genre humain et à l'âme humaine,

[Variante : mêlant à l'homme ces êtres différents de l'homme que nous nommons bêtes, choses, matière morte, et qui remplissent on ne sait quelles fonctions fatales dans l'équilibre mystérieux de la création.]

— 1859 (FL, 128)

Préface des petites Épopées. L'auteur de ce livre a jugé à propos de mettre quelques exemples d'héroïsme sous les yeux de la génération vivante. Sans se dissimuler que la grandeur de l'humanité actuelle ne doit plus être la grandeur de l'humanité passée, il a pensé qu'il était toujours bon d'exhumer ce qui a été mémorable, soit comme expiation soit comme vertu. Les mots d'ordre du passé ont été : Guerre, Haine, Autorité ; les mots d'ordre de l'avenir sont : Paix, Amour, Liberté. Cette réserve faite, n'y a-t-il pas quelque chose d'utile dans les tentatives qui ont pour but de mêler à l'esprit contemporain un peu de ce prestigieux souffle d'audace, de persévérance, de volonté et d'abnégation qui animait nos pères, et de doubler l'âme du temps présent avec l'âme du vieux temps ?

— Vers 1859 (FL, 149)

Ce qu'on pourrait appeler la question des investitures s'offre sous trois formes différentes dans trois des poèmes que contient cette première série (le petit roi de Galice, Eviradnus, Fabrice). Il y a de ces faits-là dans presque tous ces mystères qui sont la formation même des races royales, et qu'on nomme *les légitimités*. Il était donc utile d'insister sur ce côté remarquable de l'histoire. À mesure que *La Légende des siècles* se déroulera, d'autres aspects se présenteront successivement.

Annexe C

Trois tables de *La Légende*, Première Série

Cette annexe, sans faire le tour des plans ou bribes de plans de Hugo pour *Les Petites Épopées* ou pour *La Légende des siècles*, permettra d'évaluer le chemin parcouru.

Pour les tables 2 et 3, voir M X, 668 et Françoise Lambert, *La Légende des siècles (fragments)*, « Introduction » et p. 164.

1. Table des matières de La Légende des siècles publiée en septembre 1859

La date d'achèvement que porte le manuscrit est indiquée entre crochets. Sont entre parenthèses les dates probables, quand aucune date n'est sur le manuscrit.

Dédicace

Préface [12 août 1859]

I. D'Ève à Jésus

- I. « Le sacre de la femme » [17 octobre 1858]
- II. « La conscience » [29 janvier 1853]
- III. « Puissance égale bonté » [15 novembre 1857]
- IV. « Les lions » [31 octobre 1857]
- V. « Le temple » [(1853-1855 ?)]
- VI. « Booz endormi » [1^{er} mai 1859]
- VII. « Dieu invisible au philosophe » [(1856-1857 ?)]
- VIII. « Première rencontre du Christ avec le tombeau »
[23 octobre 1852]

II. Décadence de Rome

« Au lion d'Androclès » [28 février 1854]

III. L'Islam

- I. « L'an neuf de l'Hégire » [16 janvier 1858]
- II. « Mahomet » [11 février 1849]
- III. « Le cèdre » [24 octobre 1858]

IV. Le cycle héroïque chrétien

- I. « Le parricide » [11 juin 1858]
- II. « Le mariage de Roland » [(fin 1846 au plus tôt)]
- III. « Aymerillot » [(fin 1846 au plus tôt)]
- IV. « Bivar » [16 février 1859]
- V. « Le jour des rois » [21 février 1859]

V. Les chevaliers errants

- « La terre a vu jadis... » [(décembre 1858)]
- I. « Le petit roi de Galice » [20 décembre 1858]
- II. « Eviradnus » [28 janvier 1859]

VI. Les trônes d'Orient

- I. « Zim-Zizimi » [25 novembre 1858]
- II. « 1453 » [?]
- III. « Sultan Mourad » [21 juin 1858]

VII. L'Italie. –Ratbert

- I. « Les conseillers probes et libres » [3 décembre 1857]
- II. « La défiance d'Onfroy » [6 décembre 1857]
- III. « La confiance du marquis Fabrice » [17 décembre 1857]

VIII. Seizième siècle. –Renaissance. –Paganisme

- « Le satyre » [17 mars 1859]

IX. La rose de l'infante

- « La rose de l'infante » [23 mai 1859]

X. L'Inquisition

- « Les raisons du Momotombo » [6 février 1859]

XI. La chanson des aventuriers de la mer

- « La chanson des aventuriers de la mer » [29 octobre 1840]

XII. Dix-septième siècle. –Les mercenaires

- « Le régiment du baron Madruce (garde impériale suisse) »
[6 février 1859]

XIII. Maintenant

- I. « Après la bataille » [18 juin 1850]
- II. « Le crapaud » [29 mai 1858]
- III. « Les pauvres gens » [3 février 1854]
- IV. « Paroles dans l'épreuve » [21 août 1855]

XIV. Vingtième siècle

- I. « Pleine mer » [9 avril 1859]
- II. « Plein ciel » [9 avril 1859]

XV. Hors des temps

- « La trompette du jugement » [15 mai 1859]

2. Disposition du recueil d'après la table manuscrite du printemps 1859 (mars-avril ?)

Sont indiqués entre crochets, le cas échéant, ou lorsque ce n'est pas suffisamment clair, le titre et la destination donnés finalement aux poèmes.

Abréviations : LS II, *Légende des siècles*, nouvelle série ; LS III, *Légende des siècles*, série complémentaire ; TL, *Toute la lyre* (recueil posthume et factice).

Vision [= « La vision d'où est sorti ce livre », LS II]

I. D'Ève à Jésus

I. Le sacre de la femme

II. La conscience

III. Puissance égale bonté

IV. Les lions

V. L'âne [= « Dieu invisible au philosophe »]

Le temple

VI. Le tombeau [= « Première rencontre du Christ avec le tombeau »]

II. Décadence de Rome

Au lion d'Androclès

III. L'Islam

I. L'an neuf de l'Hégyre

III. Le cèdre

IV. Le cycle carlovingien

I. Les rois des Pyrénées [= probablement « Masferrer », LS II]

II. Kanut

III. Gaïffer-Jorge, duc d'Aquitaine [LS II]

IV. Roland petit [?]

V. Les noces de Roland

VI. Aymerillot

VII. Bivar

VIII. Le Cid sous le roi Sanche [= « Le romancero du Cid »]

IX. Le Cid sous le roi Alphonse [= « Le Cid exilé »]

X. Le mendiant [= « Le jour des rois »]

V. Les chevaliers errants

Préface

I. Le petit roi de Galice

II. Eviradnus

- VI. Les trônes orientaux
 - I. Zim-Zizimi
 - II. Sultan Mourad
 - III. Prédiction de 1453
- VII. Montfaucon
- VIII. Les quatre romances de Ratbert
 - Le conseil
 - Elciis [LS III]
 - Onfroy
 - Fabrice
- IX. Les raisons du Momotombo
- X. Seizième siècle. renaissance, paganisme. Le satyre
 - Prologue
 - I. Le bleu
 - II. Le noir
 - III. Le sombre
 - IV. L'étoilé
- XI. Dix-septième siècle
 - La chanson des aventuriers de la mer
 - Le régiment du baron Madruce
- XII. Hugo Dundas [janvier 44, publié dans TL]
- XIII. Maintenant
 - I. L'océan ? [LS III, IX,675]
 - Le crapaud
 - II. Mon père [= « Après la bataille »]
 - III. Les pauvres gens
 - IV. Paroles d'exilé [= « Paroles dans l'épreuve »]
- XIV. Vingtième siècle
 - Pleine mer – Plein ciel
- XV. Hors du temps
 - Le clairon

3. Plan de la fin 1857 pour les Petites Épopées

- les temps primitifs
 - Cain
 - Iblis
 - Daniel

Jésus-Christ
Attila
Mahomet
les paladins
les noces de Roland
Aymerillot
le Cid vieux
le moyen âge
Les quatre romances de Ratbert ?
Maternus et Florion
19^e siècle
l'océan
la Révolution
le verso de la page
la Pitié suprême
les pauvres gens le ver de terre
l'épopée de l'âne [= « L'Ane »]
tous les spectres revenus
Vingtième siècle
 Léviathan
l'archange et le poète

Annexe D

Chronologie

L'histoire de *La Légende des siècles* ne commence évidemment pas au poème le plus ancien qu'elle contient²³⁴. Néanmoins, cette chronologie ayant pour but d'aider à situer les poèmes de la première série, nous la faisons commencer aux années 1840. Le poème « 1453 », pour lequel les éléments de datation font trop défaut²³⁵, a été laissé de côté. La première série contient essentiellement des poèmes écrits entre 1857 et 1859 : c'est pour cette période, naturellement, que la chronologie sera le plus fournie²³⁶. Elle sera plus rapide, plus générale et plus discontinue pour les années qui précèdent (six poèmes antérieurs à l'exil et six poèmes de la période de Jersey).

Sont indiqués systématiquement les poèmes qui prendront place dans les séries de 1877 et de 1883. **Les poèmes de la première série sont en caractères gras.**

Abréviations :

LS I, *Légende des siècles*, première série (1859) ; LS II, nouvelle série (1877) ; LS III, série complémentaire (1883) ; LS IV, « édition définitive » (1883).

CO, *Les Contemplations* ; CRB, *Les Chansons des rues et des bois* ; QVE, *Les Quatre Vents de l'esprit* ; TL, *Toute la lyre*.

²³⁴ Voir présentation générale, chap. I.

²³⁵ Sur ce poème, voir chap. XII, « Lumière du tyran II. Quand la nuit vient », § « Funérailles ».

²³⁶ La chronologie des poèmes, l'arrêt sur tel ou tel jour, dépend des indications de Hugo sur ses manuscrits. Les dates anniversaires et symboliques (les 25 décembre, 1^{er} janvier, 2 décembre, 24 février...) posent évidemment problème : il faut les prendre pour ce qu'elles sont. Pierre Laforgue a proposé pour l'hiver 1857-1858 une chronologie de la création poétique de Hugo légèrement revue. « L'incertitude joue ici uniquement sur quelques jours ; elle témoigne cependant d'une manipulation chronologique qui a probablement connu d'autres extensions. » (*Victor Hugo et « La Légende des siècles »*, Annexe III-2).

- Mai 1840, *Les Rayons et les Ombres* (dernier recueil poétique publié par Hugo avant *Châtiments*).
- Août-novembre 1840, voyage sur les bords du Rhin et du Neckar. Hugo rédige les « lettres » dont il se servira pour *Le Rhin*.
- 29 octobre 1840, « **La chanson des aventuriers de la mer** » (manuscrit daté de Kaiserslautern).
- 15 décembre 1840, retour des cendres de Napoléon à Paris. Hugo assiste à la cérémonie.
- 23 décembre 1840, publication (présentée comme une « espèce d'épopée. ») du poème « Le retour de l'empereur », avec un florilège des poèmes déjà consacrés à Napoléon par Hugo. Poème ajouté en 1883 dans LS IV.
- Janvier 1841, Hugo élu à l'Académie française.
- Janvier 1842, publication du *Rhin*.
- Mars 1843, première des *Burgraves*.
- 4 septembre 1843, mort de Léopoldine.
- Janvier 1844, « Hugo Dundas » (prévu par la table de la première série puis écarté), TL.
- Avril 1845, Hugo pair de France.
- 16 septembre 1846, « Verset du Koran », LS II.
- Novembre 1845, Hugo commence *Les Misères* (qui deviendront *Les Misérables*).
- 1^{er} novembre 1846, « Quelques romans chez nos aïeux », article d'Achille Jubinal (*Journal du dimanche*) qui présente, dans une traduction libre, trois chansons de gestes : Girard de Viane, Aimeri de Narbonne, Raoul de Cambrai.
- [Après le 1^{er} novembre 1846], « **Le mariage de Roland** », « **Aymerillot** ».
- 22 juillet 1847 « Je marchais au hasard, devant moi, n'importe où... », LS III.
- 24 février 1848, Révolution de Février et chute de Louis-Philippe. Constitution du Gouvernement provisoire. Hugo député à l'Assemblée constituante (4 juin).
- Mars 1848, le titre *Petites Épopées* figure dans une liste de projets, entre *Les Contemplations* et *La Poésie de la rue*²³⁷.
- 10 novembre 1848, élection de Louis-Napoléon Bonaparte à la présidence de la République.

²³⁷ R. Journet et G. Robert, *Autour des Contemplations*, Les Belles Lettres, 1955, p. 34

- 11 février 1849, « **Mahomet** ».
- Mai 1849, Hugo député à l'Assemblée législative.
- 18 juin 1850, « **Après la bataille** ».
- Autour de 1850, projet pour « Les petites épopées », sur Nemrod, qui s'intégrera à *La Fin de Satan*.
- 2 décembre 1851, coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte. Hugo est membre du Comité de résistance. Il arrive à Bruxelles du 12 décembre 1851 ; il y reste jusqu'au 1^{er} août 1852. Le décret de bannissement du 9 janvier 1852 l'expulse du territoire français, avec d'autres représentants du peuple.
- 5 août 1852, arrivée à Jersey et installation à Marine-Terrace le 12 août. Publication de *Napoléon-le-Petit*.
- 22 octobre 1852, « Le chasseur noir » (*Châtiments*): la rédaction intensive des poèmes de *Châtiments* commence.
- 23 octobre 1852, « **Première rencontre du Christ avec le tombeau** » (d'abord prévu pour *Châtiments*).
- 9 novembre 1852, « Au peuple » (*Châtiments*).
- « Quoi ! le libérateur qui par degrés desserre... » [2^e semestre 1852], LS III.
- 29 janvier 1853, « **La conscience** » (d'abord prévu pour *Châtiments*).
- 24 février 1853: « La vision de Dante », LS III.
- 11 septembre 1853, première séance de conversation avec les Tables parlantes (Léopoldine répond). L'expérience prendra fin en octobre 1855²³⁸.
- 22 octobre 1853, « Homo duplex », LS II.
- 21 novembre 1853, publication de *Châtiments*. La couverture annonce *Le Crime du deux décembre, Les Contemplations, les Petites Épopées et Les Misérables*.
- 26 novembre 1853, « Abîme », LS II.
- « Un poète est un monde enfermé dans un homme... » [non daté, 1853-55], LS II.
- Janvier 1854, Hugo écrit un premier ensemble de vers pour *La Fin de Satan (Satan pardonné)*. La rédaction se poursuit activement jusqu'en mai.
- 1854-1855, années de rédaction intensive des *Contemplations*.
- 2 février 1854 « Gros temps la nuit », TL.
- 3 février 1854, « **Les Pauvres gens** ».

²³⁸ Voir *Procès-verbaux des séances des tables parlantes à Jersey*, texte établi par J. et S. Gaudon, présentation M IX, 1167-1184.

- 4 février 1854, « Chose vue un jour de printemps », CO.
- 7 février 1854, le lion d'Androclès parle par l'intermédiaire des Tables, il réclame d'être interrogé en vers.
- 18 février 1854, « Androclès », QVE.
- 18 février 1854, « Océan » (encore prévu pour la LS I dans la table manuscrite de mars-avril 1859), LS III.
- 28 février 1854, « **Au lion d'Androclès** », avec une note manuscrite sur le phénomène des trépieds et phénomènes apparentés, où le poète marque les distances et les frontières.
- 1^{er} mars 1854, « Les paysans au bord de la mer », LS III.
- Mars et avril 1854, « *Mors* », « *Dolor* » « *Horror* », « Pleurs dans la nuit », CO.
- [Mars-juin 1854], « La nuit ! la nuit ! la nuit ! Et voilà que commence... », LS III.
- 24 mars 1854, Hugo lit son poème sur le lion d'Androclès au lion d'Androclès (Tables), qui répond en vers. Les communications du lion se poursuivent jusqu'en septembre.
- 26 mars 1854, Hugo à Hetzel : « Je suis, à moi tout seul, un avenir pour un libraire ».
- 30 avril 1854, « Pleurs dans la nuit », CO.
- 7-16 juin 1854, « Tout le Passé et tout l'Avenir », LS II.
- 11 juin 1854, « *Inferi* », LS III.
- 24 juillet 1854, « *Ibo* », CO.
- 5 août 1854, « Paroles sur la dune », CO.
- 18 août 1854, « Le revenant », CO.
- Octobre 1854, achèvement de « Ce que dit la bouche d'ombre », « Réponse à un acte d'accusation », CO, et novembre, « Suite », CO.
- 6 décembre 1854, « Écoute ; nous vivrons, nous saignerons... », LS III
- 8 décembre 1854, « *Ire, non ambire* », LS III.
- 24 janvier 1855, « L'homme se trompe ! Il voit que pour lui tout est sombre... », LS III.
- 1^{er} février 1855, achèvement de « *Magnitudo parvi* », CO.
- Février 1855, Hugo commence à écrire *Solitudines cæli* (Dieu).
- Mai 1855, Hugo lit *Solitudines cæli* à ses proches : 1946 vers.
- 24 avril 1855, achèvement des « Mages », CO.
- 29 avril 1855, « Le géant Soleil parle à la naine Étincelle... », LS III
- 27 mai 1855, « Les montagnes. Désintéressement », LS II.

Juillet 1855, « J'aime l'araignée et j'aime l'ortie », « Je payai le pêcheur qui passa son chemin... », CO.

9 août 1855, achèvement de « *Cadaver* », CO.

21 août 1855, « **Paroles dans l'épreuve** ».

31 octobre 1855, Hugo (sous le coup d'une « expioulcheune ») quitte Jersey pour Guernesey. Il y achète la maison de Hauteville House le 16 mai 1856 et emménage le 5 novembre 1856. Juliette Drouet est installée à proximité le 19 décembre 1857.

2 novembre 1855, achèvement de « À celle qui est restée en France », CO.

[1855] « L'homme est humilié de son lot... », LS III.

30 mars 1856, « L'échafaud », LS III.

Mars-avril 1856, additions à *Solitudines cæli* (notamment « Le hibou », « Le vautour »). Hugo commence « L'esprit humain » (*Dieu*) et « Le jour ».

23 avril 1856, publication des *Contemplations*. Annonce en couverture de *La Fin de Satan* et de *Dieu*.

1^{er} mai 1856, Hetzel et Noël Parfait rendent visite à Hugo, qui parle des *Petites Épopées*.

12 mai 1856, « Liberté », LS III.

7 juin 1856, Hugo à Enfantin : *Dieu* et *La Fin de Satan* « sont à peu près terminés ; pourtant je veux laisser quelque espace entre eux et *Les Contemplations*. Je voudrais, si Dieu me donnait quelque force, emporter la foule sur de certains sommets ; pourtant je ne me dissimule point qu'il y a là peu d'air respirable pour elle. Aussi, je veux la laisser reposer avant de lui faire essayer une nouvelle ascension. »

10 juin 1856, « Changement d'horizon », LS II.

17 juin 1856, « Lorsque j'étais encore un tout jeune homme pâle... », QVE.

26 juin 1856, « Le Bey outragé », LS III.

5 juillet 1856, « Le Romancero du Cid », LS II.

Été 1856, l'ensemble des *Voix (Dieu)* est très avancé.

Été 1856, Hugo commence « L'âne » (environ 400 vers écrits à la date d'octobre).

[1856-57] « **Dieu invisible au philosophe** ». pas de date, mais un vers daté : « Ils étaient tous deux songeurs, le philosophe et l'âne. » (20-8-56)

- 17 mars 1857, lettre de Hetzel à Hugo, pour ajourner *Dieu et La Fin de Satan*. Hetzel est intéressé par les « petites épopées » dont Hugo lui avait parlé au printemps 1856.
- 27 avril 1857, « Et qu'est-ce maintenant que ce livre... », 24 vers qui constitueront à la fin d'avril 1859 la séquence finale de « La vision d'où est sorti ce livre », poème liminaire de *La Légende des siècles*, nouvelle série.
- 21 juillet 1857, « Aux proscrits » (« En plantant le chêne des Etats-Unis d'Europe »).
- 27 juillet 1857, « Les Reproches du vieux pisan » (premier état de ce qui deviendra « La Tristesse d'Elciis » fin novembre)
- 11 septembre 1857, signature du contrat des Petites Épopées.
- 27-31 octobre 1857, « **Les lions** ».
- 15 novembre 1857, « **Puissance égale bonté** »
- 27 novembre 1857, achèvement de « La tristesse d'Elciis » (qui deviendra tardivement « Les quatre jours d'Elciis », LS III, avec ajout d'un prologue et modification des divisions).
- 3 décembre 1857, « **Les conseillers probes et libres** » (Ratbert I).
- 6 décembre 1857, « **La Défiance d'Onfroy** » (Ratbert II).
- 2-17 décembre 1857, « **La confiance du marquis Fabrice** » (Ratbert III). À cette date, Hugo pense avoir achevé « Les quatre romances de Ratbert » (« La tristesse d'Elciis » doit en faire partie).
- 25 décembre 1857, achèvement de « La Révolution » (commencé en octobre) d'abord prévu pour les *Petites Épopées* et qui constituera le « Livre épique » des *Quatre vents de l'esprit* en 1870.
- [1857-59], « **Le temple** ».
- 1^{er} janvier 1858, Achèvement de « La Pitié suprême ».
- 16 janvier 1858, « **L'an neuf de l'Hégire** ».
- 24 février 1858, achèvement du « Verso de la page » (commencé 21 novembre 1857).
- Mars à mai 1858, poursuite et achèvement de « L'âne » (« Les objections de l'âne » / « L'épopée de l'âne »), qui sera publié en 1880 avec ajout initial de quelques vers.
- 26-29 mai 1858, « **Le crapaud** ».
- 3-11 juin 1858, « **Le parricide** ».
- 15-21 juin 1858, « **Sultan Mourad** ».

- Fin juin 1858, sept strophes qui constitueront la fin de « **Plein ciel** », écrites « au commencement de la maladie dont j'ai failli mourir ».
- Juillet 1858, Hugo atteint d'un anthrax est immobilisé. se rétablit progressivement en septembre et reprend le travail le 5 octobre.
- 5 -17 octobre 1858 (« en relevant de ma maladie »), « **Le sacre de la femme** ».
- 20-24 octobre 1858, « **Le cèdre** ».
- 20-25 novembre 1858, « **Zim-Zizimi** ».
- 29 novembre 1858, « Montfaucon » (LS II) (pour LS I dans la table manuscrite de mars avril 1859).
- 12-20 décembre 1858, « **Le petit roi de Galice** ».
- Décembre 1858, « **La terre a vu jadis errer des paladins...** ».
- 23-25 décembre 1858, « Gaïffer-Jorge, duc d'Aquitaine » LS II. Prévu pour LS I par la table manuscrite de mars-avril 1859
- 19 janvier 1859, « Je ne me mets pas en peine... » et « Le nid », CRB.
- 28 janvier 1859, « **Eviradnus** ».
- 6 février 1859, « **Le régiment du baron Madruce** » et « **Les raisons du Momotombo** ».
- 11 février 1859, « Le Cid exilé », LS II (prévu par la table manuscrite pour LS I).
- 16 février 1859, « **Bivar** ».
- 17-21 février 1859, « **Le jour des rois** ».
- 3 mars 1859, « Masferrer », LS II.
- 17 mars 1859, « **Le satyre** ».
- 3 avril 1859, acte de naissance du titre de *La Légende des siècles* (voir annexe A).
- 9 avril 1859, « **Pleine mer** » « **Plein ciel** » (voir juin 1858).
- 23 avril 1859, ultimatum de l'Autriche au royaume de Sardaigne. Guerre franco-piémontaise contre l'Autriche du 29 avril au 12 juillet 1859 (paix de Zurich).
- 26 avril 1859, achèvement de « La vision d'où est sorti ce livre », poème liminaire de LS II, daté sur le texte imprimé de Guernesey, avril 1857 (voir ci-dessus 27 avril 1857).
- 1^{er} mai 1859, « **Booz endormi** ».
- 13 mai 1859, « Tout était vision sous les ténébreux dômes... », LS II.
- 15 mai 1859, « **La trompette du jugement** ».
- 16 mai 1859, « Les reîtres. Chanson barbare », LS II.

- 23 mai 1859, « **La rose de l'infante** ».
- 24 mai 1859, « J'ai reçu aujourd'hui les premières épreuves de *La Légende des siècles* »²³⁹.
- 26 mai -10 juin 1859, séjour à Serk (avec Juliette Drouet et Charles Hugo) : notes de voyage, notes pour le roman projeté (*Les Travailleurs de la mer*), plusieurs poèmes qui entreront dans les CRB.
- 3 juin 1859, premier texte de la « **Préface** » de LS I.
- Mai-octobre 1859, plus de la moitié des poèmes des CRB sont écrits.
- 12 août 1859, achèvement de la « **Préface** » de LS I.
- 18 août 1859, Hugo refuse l'amnistie (décret du 16 août), « Quand la liberté rentrera, je rentrerai ».
- Fin août- début septembre 1859, poèmes qui entreront dans CRB.
- 1^{er} septembre 1859, « Le sacre de la femme » et « Le mariage de Roland » sont publiés dans la *Revue des deux mondes*. Hugo en est le premier surpris (voir annexe A).
- 26 septembre 1859, mise en vente de LS I.
- Septembre-octobre 1859, nombreux poèmes des CRB.
- 30 octobre 1859, « 1851 - Choix entre deux passants », LS II.
- 11 novembre 1859, « Rupture avec ce qui amoindrit » LS III.
- 16 novembre 1859, Hugo note : « Je me suis remis à *La Fin de Satan*. » De décembre 1859 à avril 1860 : plusieurs livres de *La Fin de Satan*.
- 2 décembre 1859, intervention de Hugo pour sauver John Brown.
- 6 janvier 1860, « Aide offerte à Majorien prétendant de l'Empire », LS II.
- 6 avril 1860, « Chaulieu » et « Longus », LS II (« Groupe des idylles »).
- 25 avril 1860, carnet de Hugo : « J'ai tiré aujourd'hui *Les Misérables* de la malle aux manuscrits. »

Hugo fait relier son manuscrit de *La Légende des siècles* en mars 1869²⁴⁰.

²³⁹ Voir J.-B. Barrère, *Victor Hugo à l'œuvre*, p. 131, « Un printemps à Serk, Labeur : les épreuves des Petites Épopées ».

²⁴⁰ Agendas de Guernesey, M XIV, 1408, 11 et 17 mars. Sur le nouveau rapport au manuscrit instauré par Hugo, voir J. Gaudon, « De la poésie au poème : remarques sur les manuscrits poétiques de Victor Hugo », *Genesis*, n° 2, 1992, p. 81-100.

Bibliographie

Cette bibliographie ne cherche nullement l'exhaustivité, mais à orienter d'une manière pratique dans la documentation.

Nous ne reprenons pas ici les références qui portaient sur des questions plus spéciales et qui ont été indiquées dans le cours de l'ouvrage.

I. Les séries de La Légende des siècles (éditions originales)

La Légende des siècles. – Première série : Histoire. Les Petites Épopées. – Paris, Michel Lévy frères, Hetzel et Cie, 2 volumes in-8°.

La Légende des siècles. – Nouvelle série, Paris, Calmann-Lévy, 1877, 2 vol. in-8°.

La Légende des siècles. – Tome cinquième et dernier, Paris, Calmann-Lévy, 1883, in-8°.

La Légende des siècles, « Edition définitive », Paris, J. Hetzel et Cie, A. Quantin, 1883, 4 volumes in-8°.

II. Éditions critiques

Œuvres complètes de Victor Hugo, Paris, Ollendorf et Albin Michel, Imprimerie nationale, 1901-1952, 45 vol. *La Légende des siècles* (texte « définitif »), 2 volumes. « Historique » de *La Légende* en fin de volumes.

Légende des siècles, Nouvelle édition publiée d'après les manuscrits et les éditions originales avec des variantes, une introduction, des notices et des notes, par Paul Berret, Paris, Hachette, 6 vol., 1921-1927. La première série occupe les vol. 1 et 2 (1921-1922) : texte de l'édition originale de Paris, 1859.

La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu, édition établie et annotée par Jacques Truchet, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1950. Ordre de l'édition définitive de la *Légende des siècles*.

Œuvres complètes de Victor Hugo, édition chronologique sous la direction de Jean Massin, Paris, Le Club français du livre, 1967-1969, 18 tomes. *La Légende des siècles*, première série (présentation par Pierre Moreau), t. X (période 1856-1860). Les deux autres séries de *La Légende* ont été démembrées, les poèmes répartis de tome en tome selon leur date (explication de ce choix : M IX, 645). Présentation de la nouvelle série et « Tableau d'assemblage pour [sa] lecture suivie », M XV, 641. Présentation de la série complémentaire et « Tableau d'assemblage », M XV, 1121. « Tableau d'assemblage pour la lecture suivie de [l'] édition définitive », M XV, 1193.

La Légende des siècles (fragments), édition critique et présentation par Françoise Lambert, Paris, Flammarion, 1970.

La Légende des siècles, Introduction, chronologie et bibliographie par Jean Gaudon, notes et établissement du texte par André Dumas, Paris, Garnier, 1974. Texte de l'édition définitive de *La Légende des siècles*, avec tables de concordance des différentes séries.

Œuvres complètes de Victor Hugo, sous la direction de Jacques Seebacher et de Guy Rosa, Laffont, « Bouquins », 1985-1991, 15 vol. *La Légende des siècles*, première série (établissement, notice et notes par Jean Gaudon), vol. « Poésie I » ; nouvelle série (Jean Delabroy) et série complémentaire (Yves Gohin), vol. « Poésie III ».

La Légende des siècles. Première série. Histoire – Les petites épopées, présentation et notes par Claude Millet, Le Livre de Poche, Paris, 2000. Texte de l'édition originale de Paris, 1859.

III. Ouvrages critiques

Albouy, Pierre, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, Corti, 1985 (1^{ère} éd. 1963).

Berret, Paul, *La Philosophie de Victor Hugo (1854-1859) et Deux mythes de « La Légende des siècles » : « Le satyre », « Plein ciel » - « Pleine mer »*, Paris, Paulin, 1910.

Barrère, Jean-Bertrand, *Victor Hugo à l'œuvre, le poète en exil et en voyage*, Paris, Klincksieck, 1965.

Barrère, Jean-Bertrand, *La Fantaisie de Victor Hugo*, Paris, Klincksieck, 1952, t. II (1852-1885).

Cellier, Léon, *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, CDU/SEDES, 1971.

Gaudon, Jean, *Le Temps de la contemplation, L'œuvre poétique de Victor Hugo des « Misères » au « Seuil du gouffre » (1845-1856)*, Paris, Flammarion, 1969.

Guillemin, Henri, *Le « Jocelyn » de Lamartine, Étude historique et critique avec des documents inédits*, Genève, Slatkine reprints, 1967.

Hunt, Herbert J., *The Epic in Nineteenth-Century France*, Basil Blackwell, Oxford, 1941.

Laforgue, Pierre, *Victor Hugo et « La Légende des siècles », de la publication des Contemplations à l'abandon de La Fin de Satan (avril 1856-avril 1860)*, Orléans, Paradigme, 1997.

Millet, Claude, « *La Légende des siècles* » de Victor Hugo, Paris, PUF, « Études littéraires », 1995.

Millet, Claude, *Le Légendaire au XIX^e siècle, Poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, 1997.

Rétat, Claude, *X, ou le divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil*, Paris, CNRS Éditions, 1999.

IV. Perspectives

Aragon, Louis, *Avez-vous lu Victor Hugo ?*, Paris, Messidor, 1985. (Pour une lecture croisée voir Mireille Hilsum, *Aragon, Les Voyageurs de l'impériale*, SEDES, « Agrégations de Lettres »).

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, t. II, éd. de Claude Pichois, Paris, Bibl. de la Pléiade, 1976 (« Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains », « Notes nouvelles sur Edgar Poe »).

Barbey d'Aurevilly, Jules, *Le XIX^e siècle, Des œuvres et des hommes*, Choix de textes, établi par Jacques Petit, Mercure de France, 1964-1966, 2 vol.

Péguy, Charles, *Œuvres en prose complètes*, t. III, édition de Robert Burac, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1992 (*Victor-Marie, comte Hugo*).

Zola, Émile, *Face aux romantiques*, textes rassemblés par Henri Mitterand, Bruxelles, Éditions complexe, 1989.

Sommaire

Chapitre I. <i>La Légende des siècles, Première Série, Histoire – Les Petites Épopées</i>	3
<i>Vie d'un encrier, p. 4. – Les « petites épopées », p. 5. – « Les Petites Épopées » devenues grandes, p. 7. – Histoire de l'homme, p. 9. – Les oubliettes de l'histoire, p. 10. – Séries, avenir, p. 12. – Épopée. Histoire de la Révolution et de la « barbe aux mamelles », p. 14. – « La Légende des siècles » devenue maigre ?, p. 17. – Blancs. Blancs étoilés, p. 18</i>	
Chapitre II. Dédicace et préface	21
<i>« Livre, qu'un vent t'emporte », p. 21. – « La pensée d'où est sorti ce livre » et « La vision d'où est sorti ce livre ». 1859 - 1877 – 1857, p. 23. – La « vision » de 1859. Le mur des siècles, p. 26. – La préface. Poèmes et poème, p. 27</i>	
Chapitre III. Lumière première : « Le sacre de la femme »	32
Chapitre IV. D'Ève à Jésus, ou d'Ève au Satyre ?	38
<i>Le fil biblique, p. 38. – Les quatrains. « Le temple », « Mahomet », p. 39. – « Le cèdre », p. 41</i>	
Chapitre V. La mémoire religieuse : Bible et islam	46
<i>La mémoire religieuse 1. « Booz endormi »</i>	46
<i>La mémoire religieuse 2. « Les lions »</i>	49
<i>La mémoire religieuse 3. « Première rencontre du Christ avec le tombeau »</i>	52
<i>La mémoire religieuse 4. « L'an neuf de l'Hégire »</i>	55
Chapitre VI. Quand un titre se fait dédicace. « Au lion d'Androclès »	61
Chapitre VII. Épique et figures de fils	66
<i>Kanut / Caïn, p. 66. – « Bivar ». Le roi, le père, p. 68</i>	
Chapitre VIII. Roland, Olivier, Aymerillot	71
Chapitre IX. Les éclairs (« Les chevaliers errants »)	75
<i>Optique du chevalier, p. 75. – Combien sont-ils ? La forêt, p. 79. – Le décompte, p. 81. – Rois et chevaliers, p. 82</i>	
Chapitre X. Les mercenaires	85
<i>Les mercenaires 1. Madruce</i>	85
<i>Les mercenaires 2. « La chanson des aventuriers de la mer »</i>	87
Chapitre XI. L'épos moderne	92
<i>L'épos moderne 1. « Les pauvres gens »</i>	92
<i>L'épos moderne 2. « Mon père, ce héros... »</i>	97

Chapitre XII. Lumière du tyran	101
<i>Lumière du tyran 1. Rois soleils</i>	101
<i>Ils rayonnent, p. 101. — Clefs du temporel et du spirituel. Le crépuscule du mont Tibidabo, p. 103. — Gloire de Ratbert, p. 105</i>	
<i>Lumière du tyran 2. Quand la Nuit vient</i>	108
<i>Épitaphes. Les prêtres : Afranus et l'évêque d'Aarhus, p. 108. — Épitaphes groupées. Zim, p. 110. — Pas d'épithaphe, p. 111. — « Funérailles », p. 113</i>	
<i>Lumière du tyran 3. La gloire de Mourad</i>	115
<i>Mourad, Kanut, p. 115. — La balance des extrêmes, p. 118. — L'inconscience dans le bien, p. 119. — Le porc, p. 120. — Il ne reste plus rien, p. 122. — « Tous les tyrans n'étant qu'un seul despote au fond », p. 124</i>	
Chapitre XIII. Le noir	126
<i>Le noir 1. « Puissance égale bonté »</i>	126
<i>« Ridiculus mus », p. 127. — « Il vit que c'était bon », p. 128. — Sauterelle égale araignée ?, p. 128. — « Il faut un art de regarder. » Hugo, Michelet, p. 131. — Grandissement. Corcova-Corcovita, p. 133. — Lumière et lumière. « Le satyre », p. 134</i>	
<i>Le noir 2. « Le satyre »</i>	136
<i>La forme des dieux. Renaissance, p. 136. — Formes blanches, p. 140</i>	
Chapitre XIV. Vingtième siècle, « la liberté dans la lumière »	145
<i>Monument, mouvement, p. 146. — Brunel, Pétin, p. 147. — Renaissance, p. 148. — Globe, navire, p. 150. — Navire, homme, p. 152. — Révolution, p. 154. — Le plein par le vide, p. 156. — « La conquête doit continuer », p. 160</i>	
Chapitre XV. Un rayon blanc (« La trompette du jugement »)	164
<i>Hors du temps, p. 164. — « Voir se taire », p. 166. — Inscriptions, p. 167. — Taratantara, p. 169. — Silence, nuit, p. 171</i>	
Chapitre XVI. Conclusion	174
Annexes	180
<i>Annexe A — Correspondance de Victor Hugo de mars 1857 à décembre 1859. Extraits relatifs à La Légende des siècles, première série</i>	180

<i>Annexe B – Fragments de préface pour la première série de La Légende des siècles</i>	212
<i>Annexe C – Trois tables de La Légende, Première Série</i>	217
<i>Annexe D – Chronologie</i>	222
Bibliographie	231

Quatrième de couverture de l'édition de 2001 (Paris, Sedes)

La Légende des siècles, Première Série, Histoire — Les Petites Épopées. Le titre du recueil qui paraît en septembre 1859 dit lui-même une histoire. *La Légende des siècles*, titre inventé au printemps 1859, traîne après lui son passé, ces « Petites Épopées » dont le projet apparaissait avant l'exil, était annoncé en 1853 sur la couverture de *Châtiments*, mais oublié sur celle des *Contemplations* en 1856 (qui annonce *Dieu et La Fin de Satan*). Ces « Petites Épopées » ne sont plus pour Hugo que « l'œuf » de sa Légende, qui réinvente le problème épique. Et il ouvre un avenir : « première série ». Et la préface « entr'ouvre » l'ensemble futur, qui intégrerait *Dieu et La Fin de Satan*. Et le poète, à mesure qu'il s'investit dans la composition de son recueil, compose autant qu'il écarte, accumulant les réserves et comme l'au-delà de la publication immédiate.

De tout l'ensemble problématique de *La Légende des siècles* (nouvelle série en 1877 ; en 1883, série complémentaire, puis édition définitive qui remixe toutes les séries), le recueil de 1859 est le seul qui donne lieu à un consensus critique : l'édition définitive rassemble tout, c'est-à-dire rompt tout, la série complémentaire éclate, la nouvelle série est contestée, ou défendue. Qui peut dire : j'ai lu *La Légende des siècles* ? Comme les Voix sarcastiques qui assaillent le poète de *Dieu* en 1856, une Voix pourrait demander à l'aspirant lecteur : *et d'abord de quoi veux-tu parler ? précise*.

On trouvera ici une lecture et une analyse du recueil de 1859, ainsi qu'une chronique de sa conception, à travers la correspondance de Hugo pour les années 1857-1859.

Claude Rétat (ancienne élève de l'ENS, agrégée de lettres classiques, docteur) est chercheuse au CNRS [...]. Elle est l'auteur de : *X, ou le divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil* (CNRS éditions, 1999). Elle consacre son programme de recherche à la littérature du matérialisme en France de 1770 à 1914 : ses travaux et publications actuels portent sur l'œuvre, le milieu et les filiations multiples du Charles-François Dupuis (auteur de *L'Origine de tous les cultes ou Religion universelle* en 1795).