



HAL
open science

La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)

Jordi Brahamcha-Marin

► **To cite this version:**

Jordi Brahamcha-Marin. La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944). Littératures. Le Mans Université, 2018. Français. NNT : 2018LEMA3006 . tel-01974079

HAL Id: tel-01974079

<https://theses.hal.science/tel-01974079v1>

Submitted on 8 Jan 2019

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.

THÈSE DE DOCTORAT DE

LE MANS UNIVERSITE
COMUE UNIVERSITÉ BRETAGNE LOIRE

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Langue, littératures françaises, littératures francophones*

Par

Jordi BRAHAMCHA-MARIN

La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)

Thèse présentée et soutenue au Mans, le 30 novembre 2018
Unité de recherche : **Langues, littératures, linguistique des universités d'Angers et du Maine (3L.AM)**
Thèse N° : 2018LEMA3006

Rapporteurs avant soutenance :

Jean-Marc Hovasse, Directeur de recherche, CNRS
Denis Pernot, Professeur, Université Paris 13

Composition du Jury :

Présidente :	Laurence Campa	Professeure, Université Paris Nanterre
Examineurs :	Jean-Marc Hovasse	Directeur de recherche, CNRS
	Claude Millet	Professeure, Université Paris Diderot
	Michel Murat	Professeur, Sorbonne-Université
	Denis Pernot	Professeur, Université Paris 13
Dir. de thèse :	Franck Laurent	Professeur, Le Mans Université

Le Mans Université
COMUE Université Bretagne-Loire
E.D. ALL (Arts, Lettres, Langues)
Laboratoire 3L.AM (Langues, Littératures, Linguistique des universités d'Angers et du Mans)

Doctorat
Littérature française

La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)

Jordi Brahamcha-Marin

Thèse dirigée par M. Franck Laurent (Le Mans Université)
Soutenue au Mans le 30 novembre 2018

Jury :

Mme Laurence Campa, professeure à l'université Paris Nanterre
M. Jean-Marc Hovasse, directeur de recherche au CNRS (rapporteur)
M. Franck Laurent, professeur à Le Mans Université
Mme Claude Millet, professeure à l'université Paris Diderot
M. Michel Murat, professeur à Sorbonne-Université
M. Denis Pernot, professeur à l'université Paris 13 (rapporteur)

À mes parents, Dominique Brahamcha et Jasmine Marin

À mon frère, Joan Brahamcha-Marin

À mes grands-parents, Antoine et Simone Marin

À ma tante, Valérie Marin

Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à M. Franck Laurent qui, pendant plus de cinq ans, a dirigé mes travaux avec exigence mais aussi avec une grande bienveillance et une grande confiance. J'ai toujours tiré un grand profit de ses conseils, de ses relectures scrupuleuses, de ses encouragements.

Je remercie également Mme Laurence Campa, M. Jean-Marc Hovasse, Mme Claude Millet, MM. Michel Murat et Denis Pernot pour l'intérêt qu'ils ont bien voulu témoigner à mon travail en acceptant de siéger dans mon jury.

Cette thèse ne serait pas ce qu'elle est sans les divers séminaires et groupes de recherche que j'ai eu l'occasion de fréquenter. Tous ont été des lieux précieux d'échange et d'élaboration collective et tous ont offert un contrepoin bienvenu à la solitude parfois pesante de la recherche. Les réunions du Groupe Hugo de Paris Diderot ont été l'occasion de discussions toujours fructueuses et parfois passionnées ; je sais gré à sa présidente, Claude Millet, de m'avoir à plusieurs reprises donné l'occasion d'y communiquer les résultats de mes travaux. L'équipe des Doctoriales de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes a constitué et constitue toujours un cadre accueillant et stimulant pour les jeunes chercheurs. Enfin, je dois dire ici le grand plaisir que j'ai eu à travailler avec mes ami-e-s et camarades du Séminaire littéraire des Armes de la critique, qui savent unir avec talent l'exigence scientifique, l'enthousiasme intellectuel et le sens de la convivialité.

J'ai eu pendant cinq ans la chance de côtoyer, à Le Mans Université, mes collègues accueillant-e-s et sympathiques du département de lettres, parmi lesquel-le-s plusieurs doctorant-e-s ou récent-e-s docteur-e-s, Anne-Lise Bégué, Yannick Balant, Guillaume Peynet, Laélia Véron, Grzegorz Wierciochin. Je leur dois, à toutes et tous, d'avoir pu mener à bien ce travail dans une atmosphère professionnelle amicale et sereine. Les secrétaires du département (Chantal Cayon), du laboratoire (Delphine Huet) et du pôle doctoral (Catherine Petitbon et Virginie Froger), toujours dévouées, ont grandement contribué à aplanir toutes les difficultés administratives qui se dressent nécessairement sur la route d'un enseignant, d'un chercheur et d'un doctorant.

De nombreux/ses enseignant-e-s et de nombreux/ses chercheur/se-s ont joué un rôle déterminant dans l'établissement, la confirmation, la réorientation de mes projets intellectuels et scientifiques. Mon parcours doit beaucoup aux discussions que j'ai pu avoir, à l'université Paris Ouest La Défense, avec Pierre-Jean Dufief, Jean-Michel Maulpoix et Alain Vaillant, ainsi qu'à mes échanges avec les enseignant-e-s de l'École normale supérieure : Nathalie Koble, Marie-Christine Bellosta, Dominique Combe, qui furent mes tutrices et tuteur successifs, Michel Murat, Anne-Marie Paillet. J'ai également bénéficié de l'influence déterminante de François-Michel Pasquet et Luc Amiech, qui furent mes professeurs de français en hypokhâgne et en khâgne au lycée Henri-IV. Mais c'est Alex Lascar, professeur de français au lycée Évariste Galois de Sartrouville, qui m'a le premier fait lire un livre de Hugo, quand je n'étais encore qu'en seconde. C'est lui qui m'avait alors incité à m'inscrire en classe préparatoire, et il n'a pas cessé depuis lors de me prodiguer ses encouragements chaleureux.

La forme définitive de ce travail doit beaucoup à toutes celles et à tous ceux qui, dans les derniers mois notamment, m'ont prêté leur concours précieux. Vincent Berthelier, Jean-Loup Bonnamy, Alix Bouffard, Dominique Brahamcha, Joan Brahamcha-Marin, Alice de Charentenay, Juliette Ciresa, Yohann Douet, Alexandre Feron, Anaïs Goudmand, Paul Guerpillon, Victor Gysembergh, Vincent Heimendinger, Ludovic Hetzel, Marion Leclair, Ulysse Lojkine, Jasmine Marin, Guillemette Mérot, Guillaume Peynet, Pablo Rauzy, Laélia Véron ont relu des chapitres à la recherche de fautes, de coquilles, de lourdeurs et d'obscurités (et en ont trouvé – je suis seul responsable de celles qui subsistent) : que leur sollicitude soit connue et appréciée. La présence, le soutien, l'aide, les conseils, les encouragements de mes ami-e-s et de ma famille ont été inestimables.

Avertissement

TITRE DES ŒUVRES

Pour les œuvres littéraires, nous respectons en général les normes typographiques habituelles (majuscule au premier mot du titre dans tous les cas, et lorsque le titre commence par un article défini, majuscule jusqu'au premier substantif). Mais il y a des traditions propres aux études hugoliennes, que nous avons respectées : nous écrivons ainsi *Quatrevingt-Treize* et non *Quatrevingt-treize*, *Les Quatre Vents de l'Esprit* et non *de l'esprit*. Nous avons également suivi l'usage qui consiste à mettre des majuscules au nom des trois séries de *La Légende des siècles*. Pour les œuvres critiques, seul le premier mot du titre prend une majuscule.

Quand nous mentionnons un poème de Hugo, nous précisons toujours le recueil dont il est tiré. Pour *La Légende des siècles*, nous précisons toujours la série concernée. Pour les *Odes et Ballades* en revanche, nous ne précisons pas si le poème en question a paru dans une édition antérieure au titre différent.

Sauf si nous faisons allusion à son contexte de parution en 1853, nous écrivons *Les Châtiments* (titre de l'édition de 1870 et de l'édition *ne varietur*) plutôt que *Châtiments*.

RÉFÉRENCES ET NOTES DE BAS DE PAGE

Dans les références en note de bas de page, lorsque cela est pertinent, nous faisons suivre le nom de l'œuvre de sa date de première parution, ou, à défaut de la connaître, du quantième de l'édition. En revanche nous n'avons pas suivi cette règle pour les œuvres de Hugo, dont on trouvera la liste (avec les dates de première parution) en annexe.

Dans le cas d'un texte tiré d'un ouvrage, nous précisons toujours l'auteur de l'ouvrage, y compris quand il est aussi l'auteur du texte cité. Cela permet de distinguer les cas où l'auteur de l'ouvrage est le même que celui du texte cité et les cas où l'ouvrage ne comporte pas de nom d'auteur ou de directeur de publication.

Nous utilisons les abréviations *op. cit.*, *art. cit.*, *texte cité*, *document cité* uniquement lorsque la référence complète de l'ouvrage, article, texte ou document en question se trouve dans le même chapitre. Dans le cas contraire, nous répétons les références.

Conformément à l'usage, lorsqu'une note porte sur une citation, l'appel de note se trouve avant les guillemets fermants. Quand il se trouve après les guillemets fermants, cela indique que la note ne porte pas sur cette seule citation, mais soit sur un ensemble de citations (généralement courtes), soit sur l'ensemble de la phrase ou de la séquence qui précède.

ILLUSTRATIONS

Un dossier d'illustrations se trouve en annexe. Nous y ferons quelques renvois dans le cours de notre travail, en indiquant le numéro de la figure concernée.

Introduction générale

Introduction

Victor Hugo (1802-1885) jouit incontestablement d'un statut particulier dans notre mémoire collective. Le succès inattendu du bicentenaire de sa naissance en 2002, éclipsant les célébrations organisées autour de la panthéonisation d'Alexandre Dumas et du centenaire de la mort de Zola¹, a confirmé que la gloire de Victor Hugo auprès d'un assez grand public n'en finit pas de se vérifier et qu'elle est probablement, en France, sans égale parmi les autres écrivains. Mais si Hugo peut passer aux yeux du public – et encore de celui d'aujourd'hui – pour le plus grand poète ou écrivain français, sa place est pourtant moins assurée, moins confortable, que celle de ses homologues des pays voisins, Dante, Shakespeare, Goethe². Précisément parce que Hugo a pris part aux combats de son temps, a été le « défenseur des forçats, des prostituées et des Communards³ », il est une figure hautement politique, qui n'a jamais fait l'objet d'une vénération réellement consensuelle – ce qui ne veut pas dire, nous y reviendrons, que certains promoteurs de la gloire hugolienne n'aient pas tenté de donner à leurs hommages une coloration consensualiste. Comme l'écrit Claude Millet, sa gloire est « toujours inscrite dans les polémiques du temps, et la lecture, la réception de Hugo, s'est toujours greffée sur ces polémiques⁴ ». Les mêmes *topoi* anti-romantiques courent d'ailleurs de Désiré Nisard à Erik Orsenna⁵, en passant par la période (1914-1944) qui fait l'objet de cette thèse. Enfin, Hugo est une figure sentimentale : aimer Hugo, ce n'est pas seulement manifester un goût esthétique, mais aussi faire preuve de « gratitude », de « reconnaissance », de « ferveur », contrairement à ce qui se passe en général quand on aime Proust, Flaubert ou Baudelaire⁶.

¹ Claude MILLET, « Actualité de Victor Hugo : réflexions sur le succès du bicentenaire de 2002 », *Revista da Universidade de Aveiro – Letras*, n° 19-20, 2002-2003, p. 8.

² *Ibid.*, p. 10-11.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 11-12.

⁶ *Ibid.*, p. 16. Outre cet article de Claude Millet, voir aussi, à propos du succès du bicentenaire de 2002, Reine PRAT, « On commémore trop ! », in Naomi INAGAKI, Patrick REBOLLAR (dir.), *Fortunes de Victor Hugo*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 209-211.

Aussi plusieurs des grandes études portant sur la réception de Hugo font-elles toute leur place à cette dimension populaire, politique, sentimentale de sa fortune. Le volumineux catalogue, dirigé par Pierre Georgel, de l'exposition *La gloire de Victor Hugo*, organisée au Grand Palais en 1985, s'intéresse à la statuaire publique, à l'odonymie, aux objets dérivés, aux mises en musique, aux adaptations cinématographiques, aux appropriations politiques, davantage qu'à la critique au sens étroit du terme (qui n'est cependant pas oubliée). L'article liminaire de Pierre Georgel soulignait le côté « lieu de mémoire » de Hugo⁷, reprenant l'expression utilisée par Pierre Nora dans son célèbre ouvrage dont le premier tome était paru l'année précédente – ce premier tome contenait lui-même un article sur « Les funérailles de Victor Hugo »⁸. Sandrine Raffin, dans sa thèse soutenue en 2004, envisage les commémorations de 1985 dans tous leurs aspects, et s'intéresse bien sûr à la figure du grand homme ainsi qu'au poète, au dramaturge, au romancier⁹. D'autres études classiques, en revanche, sont un peu plus centrées sur la réception de Hugo par la critique littéraire. C'est le cas de *La fortune de Victor Hugo*, par Claude Gély, en 1970¹⁰, et de « La vie posthume de Victor Hugo », par Pierre Albouy, la même année¹¹. L'ouvrage collectif dirigé par Catherine Mayaux et paru en 2004 sur *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle* rassemble quant à lui une série d'articles portant sur les lectures de Hugo par tel ou tel écrivain (Saint-John-Perse, Gide, Valéry, Raymond Roussel...), philosophe (René Girard) ou critique (Henri Meschonnic)¹². Notre propre recherche se situera en dialogue constant avec les travaux de ces différents prédécesseurs. Sur des questions plus périphériques par rapport à notre propre sujet, signalons aussi les nombreux travaux effectués sur la réception de Hugo à l'étranger¹³. Plusieurs recherches en cours, comme

⁷ Pierre GEORGEL, introduction à *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 23.

⁸ Avner BEN AMOS, « Les funérailles de Victor Hugo : apothéose de l'événement spectacle » [1984], in Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 425-464.

⁹ Sandrine RAFFIN, *Le centenaire de Victor Hugo en 1985 : la commémoration, l'œuvre et l'écrivain* (dir. Guy ROSA), thèse de doctorat, université Paris Diderot, 2004.

¹⁰ Claude GÉLY, *Hugo et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles, Ducros, coll. « Tels qu'en eux-mêmes », 1970.

¹¹ Pierre ALBOUY, « La vie posthume de Victor Hugo », in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 16 (éd. Jean MASSIN), Paris, Club français du livre, 1970, p. I-XL.

¹² Catherine MAYAUX (dir.), *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004.

¹³ Par exemple : Francis CLAUDON, *Le rayonnement international de Victor Hugo*, New York, Peter Lang, 1989 ; Despina PROVATA, *Victor Hugo en Grèce (1840-1902)* (dir. Yves CHEVREL), thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 1994 ; Odile SILVA RIBEIRO, *La fortune des « Misérables » de Victor Hugo au Portugal : de la France au Portugal via « Les Misérables »*, Paris – Montréal, etc., L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2001 ;

les thèses d'Agathe Giraud (*Création et réception des « Burgraves » de Victor Hugo*, sous la direction de Florence Naugrette) et de Wu Tianchu (*La traduction et la réception de Victor Hugo en Chine*, sous la direction de Tiphaine Samoyault et de Gao Fang), témoignent de la vitalité des études de réception hugoliennes.

Notre thèse s'inscrit en outre dans le contexte d'un intérêt renouvelé pour la réception du romantisme et du XIX^e siècle en général. On peut signaler à ce sujet les thèses récentes de Thierry Roger (sur Mallarmé), Émilie Pezard (sur le roman frénétique) ou Mathilde Labbé (sur Baudelaire), ainsi que le livre de Jean-François Hamel sur les réceptions politiques de Mallarmé au XX^e siècle¹⁴. Mais outre cette approche par auteurs ou par sujets, certains colloques et certaines journées d'étude se sont attachées à envisager plus globalement la réception du XIX^e siècle ou du romantisme par le XX^e siècle. Claude Millet a ainsi dirigé deux volumes sur l'antiromantisme¹⁵, Marie Blaise un ouvrage intitulé *Réévaluations du romantisme*¹⁶, et José-Luis Diaz et Victoire Feuillebois un livre sur les *Lectures critiques du romantisme au XX^e siècle*¹⁷. La perspective est toujours à la fois poétique, ou esthétique, et politique : l'histoire littéraire s'entremêle à l'histoire culturelle, à l'histoire des idées, à l'histoire tout court. Cette manière de porter sur le XIX^e siècle un regard filtré par le XX^e, ou de considérer le XX^e siècle via un détour par le XIX^e siècle, permet d'appréhender la manière dont le XX^e siècle invente ou réinvente le XIX^e à son propre usage (pour s'en inspirer, pour y puiser, ou pour s'en démarquer) et donc s'invente lui-même, sur le mode de la continuité ou de la rupture. La figure de Hugo est évidemment centrale dans ce processus. L'un des enjeux de ce travail est donc de contribuer à la compréhension de la manière dont le premier XX^e siècle gère, incorpore, tient à distance, ce passé encore proche de lui qu'est l'époque romantique.

Myriam TRUEL, *L'œuvre de Victor Hugo en Russie et en URSS* (dir. Serge ROLET, Vincent VIVÈS), thèse de doctorat, université Charles de Gaulle – Lille 3, 2017.

¹⁴ Thierry ROGER, *L'archive du « Coup de dés » : étude critique de la réception d'« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2010 ; Émilie PEZARD, *Le romantisme « frénétique » : histoire d'une appellation générique et d'un genre dans la critique de 1821 à 2010* (dir. Bertrand MARCHAL), thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 2012 ; Mathilde LABBÉ, *Héritages baudelairiens (1931-2013)* (dir. André GUYAUX), thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 2014 ; Jean-François HAMEL, *Camarade Mallarmé : une politique de la lecture*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2014.

¹⁵ Claude MILLET (dir.), « Contre le romantisme » (n° 61 de *Textuel*, 2010) ; Claude MILLET (dir.), *Politiques antiromantiques*, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012.

¹⁶ Marie BLAISE (dir.), *Réévaluations du romantisme : mutations des idées de littérature – I*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des littératures », 2014.

¹⁷ Victoire FEUILLEBOIS, José-Luis DIAZ (dir.), *Lectures critiques du romantisme au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2018.

EXPLICATION DU SUJET

Comme nous l'avons dit, les études de réception hugolienne se portent bien. Nous voudrions donc expliquer en quoi notre travail se distingue de ceux de nos prédécesseurs, c'est-à-dire pourquoi nous avons choisi d'apporter à cet immense sujet qu'est la réception de Victor Hugo un certain nombre de restrictions géographiques, chronologiques et génériques.

CADRAGE GÉOGRAPHIQUE ET CHRONOLOGIQUE

Notre thèse s'intitule : *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*. *A priori*, la restriction géographique semble facilement explicable. Le cadre national est pertinent pour rendre compte de phénomènes comme la réception de Hugo dans la presse, ou à l'école, ou – dans une certaine mesure – dans l'université. Toutes ces institutions en effet fonctionnent principalement sur une base nationale. Cette focalisation géographique est peut-être encore plus naturelle pour Hugo qu'elle ne le serait pour un autre auteur. Car premièrement, Hugo a plus que tout autre auteur un statut d'icône nationale : il n'est pas seulement le plus grand poète français (titre qui lui est volontiers décerné pendant notre période), il est aussi un symbole de la France¹⁸. Et deuxièmement, la figure de Hugo étant non seulement littéraire mais aussi politique, elle est particulièrement tributaire des vicissitudes et des secousses (guerres, changements de régime, reconfiguration des alliances politiques...) qui affectent l'histoire politique et qui, souvent, demandent à être étudiées à une échelle nationale. Cela dit, ce principe général laisse certaines questions en suspens. Que faire, par exemple, de la France coloniale ? Dans ce travail nous n'en dirons rien, ou presque. La documentation nous manque, et les logiques qui président à la production des discours y sont probablement d'une nature assez différente de celles qui valent en métropole. Cette absence est une lacune, bien sûr, mais il aurait fallu pour la combler mener des campagnes de recherche longues et nombreuses. Une autre question concerne l'intégration dans notre étude de travaux émanant des marges de la francophonie européenne – et en particulier de la Suisse romande, d'où sont originaires et où exercent plusieurs grands critiques comme Auguste Viatte ou Albert Béguin. Nous avons considéré que la communauté linguistique était parfois un espace d'échange intellectuel plus

¹⁸ Voir par exemple Chantal MARTINET, « Les hommages publics », in *La gloire de Victor Hugo, op. cit.*, et notamment la section « Dans les manuels d'histoire : grand homme, personnage historique, mythe national », p. 257-262.

pertinent que la communauté strictement nationale et nous avons alors fait droit aux apports de ces savants francophones.

Les bornes chronologiques que nous avons assignées à notre travail méritent elles aussi des commentaires. Parmi les études de réception passées ou présentes, certaines abordent en détail (en coupe synchronique) une seule année, de manière à produire une sorte de photographie du discours critique sur Hugo. C'est l'option choisie naguère par Sandrine Raffin. Elle présente l'avantage d'autoriser une quasi-exhaustivité dans le dépouillement des sources, et se prémunit donc assez largement contre le risque d'orienter les résultats finaux par les hypothèses de départ présidant à la constitution d'un corpus de travail¹⁹. D'autres travaux, à l'instar de la thèse en cours d'Agathe Giraud sur la réception des *Burgraves*, envisagent les phénomènes de réception sur un temps beaucoup plus long, mais en restreignant leur étude à un objet particulier, en l'occurrence une œuvre. Nous avons choisi une solution intermédiaire. En nous concentrant sur trois décennies, nous pouvons chercher à dégager les coordonnées culturelles d'une époque, tout en mettant au jour des évolutions significatives quant au statut de Hugo et de la poésie, ou quant à la hiérarchie implicite de ses recueils. De plus, nous pouvons ainsi étudier les phénomènes d'échos, de reprises, d'influences, qui s'observent au sein d'un certain champ critique ou entre différents espaces de production critique (l'école et l'université, le champ politique et les milieux littéraires, etc.). Mais il était délicat d'aller au-delà de cette durée déjà longue, au risque de perdre en précision et en approfondissement. Trois décennies nous ont donc semblé un bon compromis entre des exigences scientifiques (souci de la longue durée, prise en compte des évolutions, précision et relative exhaustivité des analyses) qui, dans le cadre forcément restreint d'une thèse de doctorat, auraient pu autrement se révéler contradictoires.

Quant au choix précis de ces trois décennies-là plutôt que d'autres, il obéit à des considérations diverses. Les études que nous avons signalées au début de notre introduction sont soit relativement brèves, soit (quand il s'agit d'actes de colloques) forcément lacunaires et parcellaires, soit (dans le cas de *La gloire de Victor Hugo*) davantage centrées sur la « gloire » et la « fortune » de Hugo que sur la « réception critique » de son œuvre. Quelle que soit la période choisie par nous, le terrain était donc défriché, mais pas au point de nous condamner à la redondance. Aucun travail antérieur de même ampleur ne nous interdisait *a priori* de faire porter notre attention sur la période 1885-1914 (ou 1918) ou sur la période 1944-1985. Mais la période centrale (1914-1944), outre qu'elle a l'intérêt de couvrir les deux guerres mondiales,

¹⁹ Voir Alain VAILLANT, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p. 191.

nous a semblé se situer à une distance convenable aussi bien de Hugo que de nous-mêmes. En 1914, et dans les décennies qui suivent, Hugo est une présence à la fois proche et lointaine : nombreux encore sont les auteurs qui l'ont connu, ou qui auraient pu le connaître, ou au moins qui ont assisté à ses funérailles ; le régime politique en vigueur est celui-là même qu'il a, à certains égards, contribué à fonder (au moins si l'on considère que la loi d'amnistie des Communards, en 1880, fait partie des lois fondatrices de la Troisième République). De ce point de vue, l'ombre de Hugo plane encore sur la France de 1914-1944. Mais le regard jeté sur Hugo est déjà rétrospectif. Hugo est déjà un homme du passé, un grand ancien avec qui le présent entre certes en dialogue mais dont la réception relève déjà d'une logique patrimoniale²⁰. Si nous nous étions intéressé à la période immédiatement consécutive à sa mort, ce ne sont pas seulement nos résultats qui auraient été différents, mais bien les enjeux mêmes de notre recherche. Car il se serait alors agi d'observer la manière dont Hugo cesse progressivement d'être perçu comme un contemporain, la manière dont en quelques années ou dizaines d'années un auteur du présent devient un auteur du passé. Ce programme est stimulant, mais nous avons préféré faire porter notre réflexion sur les mécanismes par lesquels un écrivain fait l'objet d'appropriations, d'actualisations, de relectures, de mises à distance *en tant qu'auteur du passé*, donc en vertu, ou en dépit, d'une distance irréductible avec lui. Il s'agira donc d'étudier, à travers le cas Hugo, comment le premier XX^e siècle construit rétrospectivement son histoire littéraire, quels rapports il entretient avec ces catégories *déjà historiques* que sont pour lui le classicisme, le romantisme ou la modernité, quel rôle Hugo joue dans ces dispositifs. Quant à la période 1944-1985, c'est de notre propre présent qu'elle est peut-être, à certains égards, trop proche. Ce n'est pas une difficulté absolument rédhibitoire, mais enfin il est d'autant plus facile d'objectiver une période historique, d'en dénaturiser les modes de pensée et les valeurs, qu'elle est relativement coupée de nous. Or on peut encore avoir aujourd'hui le sentiment d'une forte continuité avec la recherche hugolienne des années soixante-dix et quatre-vingt. Plusieurs chercheurs actifs aujourd'hui l'étaient déjà il y a une trentaine d'années. Nous avons fait le choix d'étudier une époque qui relève clairement, pour nous, du passé, via son rapport à un auteur qui relève tout aussi clairement, pour elle, du passé. L'étagement temporel ainsi produit aura sans doute au moins le mérite de la netteté.

Pas plus que les bornes géographiques, les bornes temporelles ne doivent être prises de manière excessivement rigide. Certes, 1914 et 1944 sont des frontières commodes, et bien

²⁰ Nous reviendrons plus longuement sur ce point dans notre conclusion générale.

souvent leur influence sur la vie culturelle et intellectuelle française justifie que l'on s'y tienne fermement. Par exemple, la Première Guerre mondiale marque ainsi une rupture dans l'histoire de *La NRF* ou, à certains égards, dans l'écriture d'Alain et sa pratique des « Propos ». Et le champ littéraire français ou le monde de la presse sont bouleversés après la Libération. Au demeurant, ces bornes chronologiques empruntées à l'histoire générale plutôt qu'à l'histoire de la réception hugolienne (nous évitons ainsi de commencer ou de terminer notre période sur un événement éditorial important de la vie posthume de Hugo, sur l'entrée de Hugo dans le domaine public, etc.) permettront peut-être d'échapper au « risque de raisonnement tautologique²¹ », souligné à juste titre par Alain Vaillant. Nous succomberions à ce danger si nous nous retrouvions *in fine* à démontrer ce que nous incitait en fait à démontrer, depuis le début, le choix initial faussement innocent d'une période dont la délimitation serait tributaire d'une interprétation implicite. Il s'agit donc de s'assigner « comme bornes chronologiques les données factuelles les plus concrètes et les plus tangibles (donc les plus extérieures à la démarche interprétative »²². Mais il sera parfois nécessaire de consentir à quelques incursions en amont et en aval de la période, afin de ne pas briser la cohérence et l'unité de nos corpus. *Du côté de chez Swann*, premier volume d'*À la recherche du temps perdu*, paraît en 1913, mais il serait regrettable de ne pas l'inclure dans notre étude relative à Hugo poète chez Proust. De même, il y a chez Bachelard un « cycle élémentaire » de cinq œuvres, de *La Psychanalyse du feu* (1938) à *La Terre et les Rêveries du repos* (1949), qu'on ne saurait sans dommage couper en deux. Pour une raison du même ordre, afin de rendre manifestes les enjeux de la « querelle des anthologies²³ » qui oppose notamment Thierry Maulnier à André Gide, nous étirerons jusqu'en 1949 notre étude de Hugo poète dans les anthologies.

CADRAGE GÉNÉRIQUE

Par ailleurs, nous avons choisi de restreindre notre étude à la réception de la *poésie* de Victor Hugo. Ce parti pris déporte en apparence la question de l'homme vers l'œuvre et laisse entendre que les problématiques relatives à la fortune de Hugo « grand homme », aux hommages publics visant l'homme plutôt que l'œuvre, demeureront hors de notre champ de vision. En réalité, ce n'est que partiellement le cas. Il s'agira aussi pour nous, en effet, de voir

²¹ Alain VAILLANT, *L'histoire littéraire*, op. cit., p. 131.

²² *Id.*

²³ Expression de Michel Lioure : Michel LIOURE, « “Hugo, – hélas” (Gide et Hugo) », in Catherine MAYAUX (dir.), *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, op. cit., p. 67.

justement comment s'articulent la gloire de Hugo en général et la réception de sa poésie en particulier.

En fait, la perspective générique que nous choisissons d'adopter informera notre étude à trois niveaux. Elle impliquera, en premier lieu, une réduction de notre corpus. Se concentrer sur la réception de Hugo *poète* suppose de laisser de côté, ou de n'aborder qu'en passant, les éditions savantes des romans ou du théâtre, ou les articles et ouvrages portant sur ces secteurs de l'œuvre hugolienne. On n'abordera pas non plus l'immense question des mises en scène, dont Anne Ubersfeld a donné un aperçu dans *La gloire de Victor Hugo*²⁴, ni celle non moins immense des adaptations cinématographiques²⁵, qui dans notre période ne concerne pas la poésie mais presque exclusivement le roman²⁶. À un premier niveau, donc, notre focalisation sur la poésie permet de délimiter une *zone*, un corpus critique, incluant certains travaux et en excluant d'autres. Les éditions critiques des *Châtiments*, des *Contemplations* ou de *La Légende des siècles*, ou encore les monographies portant sur *Les Orientales* ou les « Ballades », entrent donc pleinement dans le champ de notre étude. Quant à la question de savoir ce qui, dans l'œuvre hugolienne, relève de la poésie et n'en relève pas, elle se résout assez facilement, tant il est vrai que le critère du vers demeure pour Hugo fortement opératoire. Nous excluons du corpus les drames en vers, puisqu'à l'époque romantique la triade générique qui devient opérante est celle qui distingue la poésie, le théâtre et le roman : le « théâtre » est un genre à part, qui prend la place de la « poésie dramatique ». Les quelques cas ambigus, mais suffisamment rares pour qu'ils nous embarrassent peu, sont ceux des textes dramatiques inclus dans un recueil poétique (« Welf, castellan d'Osbor » dans *La Légende des siècles*, « Les deux trouvailles de Gallus » dans *Les Quatre Vents de l'Esprit*). Nous les traiterons comme faisant partie du corpus poétique de Hugo.

Mais à un deuxième niveau d'analyse, il s'agira aussi de prendre la poésie non comme une *zone* mais comme un *objet de discours*, d'examiner la manière dont les critiques que nous étudierons tiennent un discours général sur les qualités et les défauts de la poésie hugolienne, l'organisent en sous-genres (lyrique, épique, satirique...), y établissent des hiérarchies entre

²⁴ Anne UBERSFELD, « La scène – depuis 1914 », in *La gloire de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 713-736.

²⁵ Jean MITRY, « Le cinéma », in *La gloire de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 771-778.

²⁶ D'après « Filmographie », in Delphine GLEIZES (dir.), *L'œuvre de Victor Hugo à l'écran : des rayons et des ombres*, Québec, Presses de l'université Laval – Paris, L'Harmattan, 2005, p. 243-265. Antoine Mourre a réalisé en 1937 une adaptation des « Pauvres gens » (*La Légende des siècles*, Première Série) en vingt-neuf minutes, mais le film n'est répertorié ni dans le catalogue du CNC, ni dans les archives de la Cinémathèque (merci à Delphine Gleizes pour ces renseignements). Il est peut-être perdu. Voir « Filmographie », texte cité, p. 258.

poèmes et recueils, etc. Les contours de notre objet deviennent alors un peu plus flous. Beaucoup de nos critiques, en effet, utilisent spontanément le mot *poète* dans un sens large, reconduisant parfois inconsciemment la hiérarchie romantique qui fait de la poésie (et tout particulièrement la poésie lyrique) le lieu par excellence de la littérature, et du « poète » la figure exemplaire de tout écrivain. Le « poète », dans « Fonction du poète » (*Les Rayons et les Ombres*), est un homme qui écrit des vers, mais pas seulement : le terme s'ouvre à des définitions plus larges qui articulent une pratique d'écriture, non nécessairement cantonnée à un genre prédéfini, et une certaine mission sociale et politique. Non seulement, donc, il arrive que chez Hugo lui-même la poésie entendue comme magistère, comme mission sociale, comme expression d'un point de vue ou d'une attitude d'esprit (« la poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout²⁷ ») déborde la poésie strictement entendue comme genre littéraire ; mais la question est encore compliquée par le fait que les auteurs du premier XX^e siècle ont eux-mêmes à leur disposition des définitions modernes de la poésie, héritées par exemple du surréalisme, qui se superposent aux définitions et aux pratiques hugoliennes.

À un troisième niveau enfin, encore plus abstrait, la poésie n'est même pas un objet explicite de discours critique, mais une catégorie intuitive et vague qui informe – ou non – les discours critiques sur Hugo. Il s'agit alors pour nous de soumettre tous ces discours à un examen de la place que la poésie occupe dans le dispositif critique concerné. L'une de nos principales problématiques – la plus fondamentale, en un sens – consistera ainsi à vérifier la consistance critique de notre objet : « Hugo poète », ou « la poésie de Hugo », font-ils, en tant que tels, l'objet d'un discours critique ? Et alors dans quels secteurs de la critique, dans quelle démarche critique, au nom de quelle conception de la poésie ? Parfois, l'approche par genre est explicite, et alors on peut plus ou moins aisément en rendre compte ; parfois elle ne l'est pas, et alors il faut lire entre les lignes, dégager quelle conception de la « poésie » se fait l'auteur étudié, voir quelles sont les connotations associées au mot, comprendre comment un certain discours sur Hugo poète prend place dans une certaine manière que l'on a, entre 1914 et 1944, d'appréhender la poésie.

Car là est bien l'un des enjeux essentiels de notre travail. Les grands manuels de référence, ou chapitres de manuels, sur l'histoire de la poésie française, se cantonnent le plus souvent à une histoire des formes, des œuvres, des auteurs et des courants. C'est typiquement le cas des

²⁷ Cette formule se trouve dans la préface des *Odes et poésies diverses* de 1822 et dans celle des *Odes* de 1823 (Victor HUGO, *Odes et Ballades*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie I* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 54).

démarches de Robert Sabatier, Michel Jarrety ou Jean-Michel Maulpoix²⁸. Mais cette approche, dont il ne s'agit évidemment pas de contester la fécondité ni l'intérêt, est somme toute peu concernée par la question de ce que l'on pourrait appeler le statut culturel et imaginaire de la poésie, question qui peut se reformuler ainsi : quelle place occupe la poésie dans le paysage culturel, quelle familiarité le public a-t-il avec elle, quel statut est conféré au poète, etc. ? La question est remarquablement abordée par François Chaubet dans l'*Histoire de la France littéraire* dirigée par Michel Prigent, mais il envisage en général le statut de la littérature dans son ensemble, sans s'intéresser de près au cas des différents genres²⁹. Il s'agit là d'interrogations relevant proprement de l'histoire culturelle, au moins autant que de l'histoire littéraire ; mais Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, dans leur *Histoire culturelle de la France*, sont hélas très allusifs sur le sujet spécifique de la poésie³⁰. La sociologie de la littérature peut avoir des choses à dire sur le sujet, mais les « trois états du champ [littéraire] » analysés par Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art* sont ceux du Second Empire, des années 1880 et du second XX^e siècle : notre période est contournée³¹. Quant à nous, nous ne cherchons pas à produire un tableau du champ littéraire français, ou du sous-champ poétique, entre 1914 et 1944. Nous prenons le problème plus latéralement (par le cas particulier de la réception de Hugo poète), en postulant que s'il y a un sens à se demander quelle est la place de la poésie dans le paysage culturel français de ces années-là, la réponse à cette question doit envisager la poésie à la fois comme pratique vivante (celle qui s'écrit, aussi bien sous la plume d'écrivains reconnus comme Valéry, Claudel ou Aragon, que sous celle de poètes amateurs, pendant la Grande Guerre par exemple) et comme héritage (celle qui s'est écrite autrefois, par exemple sous la plume de Hugo, et que transmet notamment l'école). C'est seulement à ce compte-là que l'on peut saisir le statut de l'objet « poésie » comme fait social complexe et hétérogène.

²⁸ Robert SABATIER, *Histoire de la poésie française : la poésie du vingtième siècle*, Paris, Albin Michel, 1982-1988, 3 vol. ; Michel JARRETY, « Sixième partie (1898-1960) », in Michel JARRETY (dir.), *La poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle* [1997], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007, p. 401-491 ; Jean-Michel MAULPOIX, « Au XX^e siècle », in Michel PRIGENT (dir.), *Histoire de la France littéraire*, t. 3, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2006, p. 285-335.

²⁹ François CHAUBET, « Les relais de l'écrivain au XX^e siècle », in Michel PRIGENT (dir.), *Histoire de la France littéraire*, t. 3, *op. cit.*, p. 723-772.

³⁰ Jean-Pierre RIOUX, Jean-François SIRINELLI, *Histoire culturelle de la France*, t. 4 [1998], Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 2005.

³¹ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2015, p. 83-288.

« RÉCEPTION CRITIQUE »

Mais en même temps, il fallait donner à notre sujet des limites qui le rendent traitable en quelques années. Le choix de nous concentrer sur la réception *critique* limite l'ampleur du travail, en maintenant hors de notre étude deux types de réception dont l'étude serait pourtant en droit nécessaire pour produire un tableau exhaustif de la présence de Hugo poète (et de la poésie du XIX^e siècle, et de la poésie tout court) dans le premier XX^e siècle. Premièrement, nous ne nous intéresserons guère à cette réception silencieuse en quoi consiste la lecture des œuvres par le grand public. Anne-Marie Thiesse a mené une enquête sur les lectures populaires à la Belle Époque³², mais à notre connaissance aucun travail de la sorte n'a été accompli pour la période suivante. Nous n'avons guère de matière sur laquelle nous appuyer et il nous était impossible, dans le cadre de ce travail, de mener des enquêtes si scrupuleuses. Nous avons parfois tenté, notamment dans notre première partie, d'évaluer l'ampleur de la diffusion des livres dont nous parlons. Les chiffres des tirages sont parfois disponibles (mais rarement) et le prix et l'aspect matériel des ouvrages concernés offrent parfois des indices. Mais une étude bibliométrique complète excédait, là encore, les possibilités de notre travail³³. Nous définissons donc la réception « critique » par opposition à ce que l'on pourrait appeler la réception publique, pour reprendre une distinction sur laquelle Alain Vaillant insiste à juste titre³⁴.

Deuxièmement, nous renoncerons à traquer tout ce qui relève de la réception non explicite de Hugo, tous les phénomènes d'intertextualité cachés, qui sont forcément difficiles à identifier. Quand nous aborderons le cas des pastiches et des parodies, nous nous limiterons (en nous appuyant sur des répertoires préexistants) aux cas où l'imitation de Hugo est avouée par l'auteur du pastiche ou de la parodie. En revanche nous ne proposerons pas d'étude du même type que celle de Jacques Houriez sur la présence de « Booz endormi » dans l'« Hymne du Saint Sacrement » de Claudel, ou que celle de Bruno Curatolo sur « Le pastiche du style épique hugolien dans *Les Poulpes* de Raymond Guérin », qui figurent toutes deux dans l'ouvrage dirigé

³² Anne-Marie THIESSE, *Le roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le Chemin vert, coll. « Le temps et la mémoire », 1984.

³³ Celle qu'ont tenté de mener quelques chercheurs en 1985, dans *La gloire de Victor Hugo*, principalement à partir du nombre des rééditions (Pascale DEVERS, Edgar PETITIER *et al.*, « Si Victor Hugo était compté : essai de bibliométrie hugolienne comparée », in *La gloire de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 329-391), se heurte selon nous à des difficultés presque insurmontables tenant à la manière souvent très négligente dont les éditeurs, dans la première moitié du XX^e siècle, satisfont à l'obligation de dépôt légal (voir *infra* la conclusion du chapitre 6).

³⁴ Alain VAILLANT, *L'histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 194.

par Catherine Mayaux sur *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle*³⁵. Il nous arrivera localement d'intégrer des analyses d'œuvres littéraires à notre analyse de la réception proprement critique de Hugo par un écrivain, lorsque la production littéraire et la production critique semblent s'étayer mutuellement : c'est ainsi que notre étude de la réception de Hugo poète par Aragon pendant la Seconde Guerre mondiale fera un détour par l'analyse de certains de ses poèmes où l'influence hugolienne semble patente. Mais dans l'ensemble, nous nous concentrerons sur les textes où Hugo, ou certaines de ses œuvres, sont explicitement cités ou évoqués, distinguant cette fois la « réception critique » de la réception littéraire, ou de ce que l'on nomme ou nommait parfois « influence ».

En revanche nous ferons toute leur place à ces formes de réception indirectement critiques que sont la reproduction et la diffusion de la poésie de Hugo. Nous reviendrons en conclusion de notre première partie sur les raisons qui nous font traiter ces gestes comme des opérations « critiques », mais nous pouvons dès à présent anticiper un peu sur ces considérations. Premièrement, quand la poésie de Hugo est éditée, elle est souvent accompagnée de paratextes qui relèvent proprement d'une critique de commentaire. Deuxièmement, le choix des textes reproduits ou édités révèle une hiérarchie, implicite ou non, au sein de l'œuvre poétique hugolienne, voire un canon³⁶. Troisièmement, la mise en page et la mise en forme de ces textes – y compris, dans certains cas, les choix typographiques – révèlent bien souvent certains partis pris de lecture de la part des éditeurs, ou soulignent certaines dimensions du texte hugolien au détriment de certaines autres. Le geste d'édition est donc toujours un geste de lecture, d'interprétation, de critique, beaucoup plus manifeste et explicite que la simple influence d'une œuvre littéraire sur une autre, et beaucoup moins silencieux que la réception sans trace par un public lecteur.

L'étude de la reproduction et de la diffusion de la poésie hugolienne permet en outre de mettre en évidence un point très important : la réception critique d'un auteur ou d'une œuvre (en l'occurrence, celle de Hugo poète) peut toujours être envisagée comme un résultat (d'une lecture, elle-même prenant la suite de lectures précédentes) ou comme une cause (de nouvelles lectures ultérieures). Ce fait est particulièrement évident quand le geste critique consiste

³⁵ Jacques HOURIEZ, « “Hymne du saint sacrement” : Claudel lecteur de “Booz endormi” », in Catherine MAYAUX (dir.), *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, op. cit., p. 118-125 ; Bruno CURATOLO, « Le pastiche du style épique hugolien dans *Les Poulpes* de Raymond Guérin », in Catherine MAYAUX (dir.), *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, op. cit. p. 126-140.

³⁶ Voir *infra*, p. 131-132, pour une discussion relative à l'usage de cette notion.

précisément à donner à lire un auteur, à le rendre accessible à un public. Par exemple, le discours scolaire sur Hugo poète entérine et simplifie certains acquis de la critique savante, mais il forme à son tour des générations de jeunes gens qui, pour certains, deviendront universitaires, journalistes, écrivains..., et qui eux-mêmes produiront des discours qui, à des degrés divers, s'inspireront ou se démarqueront du discours scolaire. On peut donc envisager un discours critique comme étant tourné vers l'amont ou vers l'aval. L'idéal est de tenir toujours ensemble ces deux dimensions ; en pratique nous serons parfois amené à privilégier l'une ou l'autre et nous justifierons alors notre choix.

Mais c'est en tenant ensemble ces deux dimensions de la production critique que nous pourrions dire quelque chose, tout de même, de la réception de Hugo par le « public », en dépit de la distinction entre réception critique et réception publique que nous avons formulée plus haut. Car certains gestes critiques, par exemple ceux consistant à confectionner un manuel scolaire, visent bien – dans un pays et à une époque où l'instruction est obligatoire donc universelle – à enseigner un « public » pris dans un sens très large, à savoir dans son sens civique et politique (tous les enfants d'une nation)³⁷. Parfois quelques documents, comme des copies d'élèves par exemple, ou des enquêtes menées auprès des élèves, permettront peut-être d'apercevoir ce qui pourrait s'approcher d'une réception publique de Hugo, étant entendu cependant qu'un élève qui rédige un devoir le fait avant tout dans la perspective de se conformer à des attentes professorales, et qu'il a donc tendance à reproduire un discours critique plutôt qu'à produire le sien propre et spontané³⁸. La critique journalistique, quand elle prend place dans des quotidiens à grande diffusion, permet aussi indirectement d'appréhender le degré de familiarité d'un « public » assez large (mais plus restreint évidemment que le public scolaire) avec la poésie en général, celle de Hugo en particulier. De manière plus indirecte encore, l'étude des éditions populaires laisse deviner sous quelle forme un lectorat assez nombreux a pu être en contact avec la poésie de Hugo.

³⁷ Voir Alain VAILLANT, *L'histoire littéraire*, op. cit., p. 198-199.

³⁸ Voir nos remarques sur ce point *infra*, p. 105-106.

APPROCHES, MÉTHODES ET PLAN

SOURCES, CORPUS ET OUTILS

Notre travail est fondé sur le dépouillement d'un grand nombre de sources textuelles. Les éditions d'œuvres complètes de certains écrivains, critiques (Thibaudet...), hommes politiques (Blum...), parfois pourvues d'index, nous ont été d'une aide précieuse. Plusieurs quotidiens (*L'Humanité*, *L'Action française*, *Le Journal*, *Le Petit Parisien*...) sont numérisés sur le site *Gallica*, dans des formats qui autorisent parfois la recherche plein texte³⁹ ; il en va de même pour les débats à la Chambre des députés, transcrits au *Journal officiel* et donc facilement accessibles⁴⁰. En ce qui concerne les manuels scolaires, les anthologies poétiques, les mises en musique de Hugo, les pastiches et les parodies, nous avons constitué nos corpus de travail parfois à partir des bibliographies préexistantes, parfois à partir du catalogue de la Bibliothèque nationale de France⁴¹. Quant aux ouvrages et articles dispersés, nous avons pu, pour beaucoup d'entre eux, les retrouver grâce à l'indispensable bibliographie Jacques Cassier, interrogeable sur le site du Groupe Hugo de l'université Paris 7, qui cherche à recenser avec une certaine exhaustivité tous les textes parus portant sur Hugo⁴². Cet outil nous a été très précieux aussi bien pour constituer notre corpus primaire que pour repérer des sources secondaires. Chaque chapitre étant le résultat d'une ou plusieurs campagnes de recherche relativement autonomes, nous aurons à nouveau l'occasion de préciser *in situ* quels principes ont présidé, dans chaque cas, à l'établissement des corpus.

D'autre part, nos analyses sur la réception de Hugo appelleront régulièrement des retours aux textes de Hugo lui-même, notamment pour éclairer, modifier ou nuancer des analyses produites par les critiques de notre période. Nous nous appuyerons principalement sur l'édition des œuvres complètes parue chez Robert Laffont, en collection « Bouquins », entre 1985 et

³⁹ *Gallica*, <https://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop>, consulté le 17 août 2018. Voir en particulier le portail « Les principaux quotidiens », *Gallica*, <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens>, consulté le 17 août 2018.

⁴⁰ Portail « Journal officiel de la République française. Débats parlementaires. Chambre des députés », *Gallica*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328020951/date.item>, consulté le 17 août 2018.

⁴¹ « Catalogue général », site de la Bibliothèque nationale de France, <https://catalogue.bnf.fr/index.do>, consulté le 17 août 2018.

⁴² « Bibliographie J. Cassier », site du Groupe Hugo, http://groupugo.div.jussieu.fr/BibliHugoNET/New_Question.htm, consulté le 17 août 2018.

1990, avec Jacques Seebacher et Guy Rosa pour maîtres d'œuvre⁴³. Cette édition est, à vrai dire, moins « complète » que l'édition chronologique dirigée par Jean Massin et publiée au Club français du livre entre 1967 et 1971, mais elle a le mérite, à peu d'entorses près⁴⁴, de proposer les ouvrages de Hugo sous la forme qu'ils avaient lors de la première parution (par exemple pour les trois séries de *La Légende des siècles*), ou bien tels qu'ils ont été fixés par l'édition *ne varietur* (par exemple pour les *Odes et Ballades*), ou bien, pour les posthumes, tels que la tradition éditoriale les a établis. L'édition Massin au contraire disperse volontiers les textes d'un même recueil et semble tenir le geste d'écriture pour plus fondamental que le geste d'édition. Les deux démarches sont légitimes, mais puisque nous allons mener une étude de réception, nous devons considérer que les auteurs dont nous allons parler envisagent en général Hugo au prisme d'une tradition éditoriale consacrant l'existence de certains livres, de certains recueils, que l'édition Massin néglige complètement. Ainsi, pour beaucoup de nos auteurs, des livres comme *Choses vues*, *Les Quatre Vents de l'Esprit* ou *Toute la lyre* sont des objets de commentaire pertinents, alors même qu'ils ne figurent pas en tant que tels dans l'édition Massin. Cependant, nous nous reporterons volontiers à cette dernière édition lorsque nous serons amené à évoquer des textes de Hugo non recueillis chez Laffont. Nous aurions aussi pu légitimement nous appuyer sur l'édition des œuvres complètes de l'Imprimerie nationale, dont la parution se poursuit dans notre période mais dont la plupart des volumes ont paru avant 1914⁴⁵. Il s'agit en effet de la première édition savante complète de Hugo, et de celle dont disposent, à notre époque, la plupart des commentateurs de Hugo. Très soignée dans l'établissement du texte, elle a cependant l'inconvénient d'être aujourd'hui moins facilement disponible et consultable que les deux éditions courantes susmentionnées.

« ESTHÉTIQUE » OU « SOCIO-POLITIQUE » DE LA RÉCEPTION

Notre corpus primaire est constitué par les textes (et les autres documents) produits *sur* Hugo entre 1914 et 1944. Il s'agit pour nous de rendre compte de lectures réelles, attestées, de l'œuvre de Hugo, que celles-ci soient produites par un critique parlant en son nom propre ou bien par un homme de parti, qu'elles soient le fait d'un journaliste, d'un écrivain, d'un

⁴³ Les volumes ont été réédités à l'identique (avec cependant un changement de couverture) à l'occasion du bicentenaire de 2002.

⁴⁴ La principale étant sans doute que *Cromwell*, figurant dans un volume de théâtre, est séparé de sa préface, figurant dans le volume de critique.

⁴⁵ Voir *infra*, chapitre 3.

universitaire, d'un militant, etc. Cet objectif que nous assignons à notre étude nous éloigne de certaines théories de la réception, représentées par exemple par Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser ou Umberto Eco, qui s'intéressent plutôt à la réception en tant qu'elle est programmée par le texte lui-même, et qui postulent, explique Yves Ansel, un lecteur « anonyme », « idéal » et abstrait⁴⁶. Yves Ansel, dans un article intitulé « Pour une socio-poétique de la réception », oppose ainsi aux approches principalement esthétiques des phénomènes de réception (qui les font dépendre de qualités intrinsèques des textes) la démarche plus sociologique de Maria Kosko, auteure en 1935 d'une thèse sur *La fortune de « Quo Vadis ? » de Sienkiewicz en France*⁴⁷, thèse qui « repose sur une plongée dans les documents et archives⁴⁸ » et qui a le mérite de mettre en avant des explications sociales, politiques, culturelles, plutôt que strictement littéraires, pour rendre compte du mépris de la critique lettrée française à l'égard du roman de Sienkiewicz⁴⁹. C'est dans les pas de celle-ci plutôt que de ceux-là que nous mettrons les nôtres. En particulier, nous aussi chercherons à « plong[er] » le plus profondément possible « dans les documents et archives », la collection d'une importante matière brute nous semblant un préalable indispensable à la constitution d'un discours synthétique sur la réception de Hugo poète.

Mais la position d'Yves Ansel paraît parfois trop radicale. Cet auteur, prônant une « socio-poétique de la réception », écrit qu'« en dernière instance », ce sont des critères d'ordre social, moral, politique, idéologique, tactique, polémique, etc., qui déterminent la réception (nécessairement partisane) des œuvres⁵⁰ ». Une telle assertion paraît excessive, car beaucoup des critiques que nous étudierons émettent sur Hugo, ou sur certains de ses poèmes, des jugements qui semblent esthétiquement fondés, voire *bien* fondés (et qui nous paraissent parfois d'autant mieux fondés que nous-mêmes, il faut bien le dire, les partageons), et dont les

⁴⁶ Yves ANSEL, « Pour une socio-politique de la réception », *Littérature*, n° 157, mars 2010, p. 94. Il vise en particulier Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception* [1972-1975] (trad. Claude MAILLARD), Paris, Gallimard, 1978 ; Wolfgang ISER, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* [1972] (trad. Évelyne SZNYCER), Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985 ; Umberto ECO, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979] (trad. Myriem BOUZAHER), Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985. Voir aussi Alain VAILLANT, *L'histoire littéraire, op. cit.*, p. 195-198 pour une critique de l'« esthétique de la réception ».

⁴⁷ Rééditée en 1961 : Maria KOSKO, *Un « best-seller » 1900 : « Quo vadis ? »* [1935], Paris, José Corti, 1961. Voir Yves ANSEL, « Pour une socio-politique de la réception », *art. cit.*, p. 97.

⁴⁸ Yves ANSEL, « Pour une socio-politique de la réception », *art. cit.*, p. 97.

⁴⁹ Maria KOSKO, *Un « best-seller » 1900 : « Quo vadis ? »*, *op. cit.*, p. 139 ; Yves ANSEL, « Pour une socio-politique de la réception », *art. cit.*, p. 98.

⁵⁰ Yves ANSEL, « Pour une socio-politique de la réception », *art. cit.*, p. 100.

déterminations sociales, morales, politiques, idéologiques, tactiques et politiques sont au mieux extrêmement discrètes et indirectes. Bien sûr, en un sens (mais en un sens si large qu'il en est presque trivial), tous les jugements et tous les goûts sont déterminés par des habitudes, des cultures, des savoirs, des partis pris idéologiques. Cela revient à dire qu'un jugement de goût ne saurait être à lui-même sa propre explication. Il n'empêche que ce n'est pas cette postulation si générale qui peut à elle seule justifier le programme d'une « socio-politique de la réception » : le fait que les jugements de goût des critiques soient en droit analysables comme des sous-produits d'autres attitudes plus fondamentales (politiques, sociales, morales, etc.) n'implique pas que la seule manière correcte de les envisager soit de les rapporter à leurs déterminations ultimes – après tout, les débats esthétiques ont leur autonomie au moins relative⁵¹. La question qu'il convient alors de se poser n'est pas celle de savoir si, « en dernière instance », les analyses de tel ou tel critique peuvent être vues comme relevant d'autre chose que de la pure esthétique, mais bien celle de savoir ce qui, étant donné un discours critique, permet de l'éclairer au mieux. Il est certain que l'attitude de certains auteurs vis-à-vis de Hugo est idéologiquement surdéterminée (pensons à Claudel par exemple), et qu'il est alors d'un grand intérêt de le souligner. Mais il n'est pas moins clair que ces détours-là ne paraissent pas toujours nécessaires au même degré. Nous suivrons donc le programme d'Yves Ansel jusqu'à un certain point seulement. Nous accorderons une grande importance aux éventuelles déterminations « socio-politiques » de la réception de Hugo poète, nous chercherons même à dégager les grandes caractéristiques des lectures de droite et des lectures de gauche de son œuvre⁵², mais nous ne définirons pas notre démarche comme relevant à proprement parler d'une « socio-politique de la réception ».

⁵¹ Quand Yves Ansel donne un sens plus fort à sa thèse, celle-ci devient franchement contestable et franchement réductionniste. Ainsi : « Ce que montre régulièrement, *invariablement, systématiquement*, la recension des réactions critiques face aux œuvres de Stendhal, Baudelaire [...], Flaubert, Nerval, etc., c'est à quel point les jugements "esthétiques" sont des "rationalisations secondaires" (Freud), des couvertures idéologiques (qui maquillent d'autres verdicts, socialement indicibles) avancées pour masquer d'autres motivations (politiques, idéologiques, sociales, morales), d'autres explications qui n'osent pas toujours s'afficher » (*ibid.*, p. 102 ; c'est lui qui souligne). L'auteur semble passer ici d'un paradigme de la *détermination* (selon lequel une attitude politique *détermine* une attitude esthétique), qui n'implique pas en soi d'accorder un quelconque privilège ontologique au facteur déterminant par rapport au fait déterminé, à un paradigme fondé sur une opposition entre l'apparence et la réalité, comme si les déterminations profondes des jugements étaient leurs seules vérités, et que tout le reste n'était que « couvertur[e] », « maquill[age] » et leurre. Or il est parfaitement possible de prendre en compte les analyses externes des phénomènes esthétiques tout en faisant droit, aussi et en même temps, à leur logique interne et à la manière dont les jugements esthétiques prennent place au sein de champs (littéraire, universitaire, etc.) dotés d'une réelle autonomie. Pour l'exposé d'un tel programme, voir Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art, op. cit.*, p. 339-341.

⁵² Voir par exemple la conclusion de la quatrième partie.

PLAN DE LA THÈSE

Comme nous l'avons dit plus haut, notre démarche implique de dépouiller de manière assez précise un très grand nombre de corpus et à chaque fois d'analyser le plus en détail possible les résultats de nos recherches. Celles-ci se sont concrètement organisées en plusieurs campagnes distinctes (nous avons passé un moment à travailler sur la réception scolaire de Hugo poète, un autre moment à travailler sur Hugo poète dans les anthologies, etc.), dont le plan de notre thèse portera la trace. Un certain nombre de problématiques transversales se retrouveront de chapitre en chapitre – par exemple : quel est le statut spécifique, dans la réception de Hugo, du « poète » par rapport à l'écrivain en général, ou par rapport au grand homme ? La poésie de Hugo fait-elle moins, plus ou autant l'objet d'appropriations politiques que les autres genres ? Aime-t-on plus ou moins le Hugo poète que le Hugo romancier, et au sein de l'œuvre poétique de Hugo, quels recueils ou poèmes préfère-t-on aux autres ? Mais ce ne sont pas ces problématiques qui détermineront le plan de notre thèse. Nous souhaitons en effet que chacun de nos chapitres, qui offrira un éclairage sur la réception de Hugo poète dans un secteur donné, selon un certain thème, par un écrivain ou un groupe d'écrivains, par tel courant politique, etc., puisse être lu et considéré comme une étude dotée de sa propre cohérence et puisse servir à d'autres chercheurs (à des spécialistes de la patrimonialisation scolaire de la littérature, à des spécialistes des anthologies, à des auteurs travaillant sur les lectures littéraires de Barrès, Proust ou Gide, à des historiens du Parti communiste ou de l'Action française...). Indépendamment de sa possible commodité pour la recherche ultérieure, cette construction aura peut-être aussi l'intérêt de rendre facilement accessibles à nos lecteurs les résultats partiels, locaux, que nous exposerons de chapitre en chapitre, et qui sont ceux-là même sur lesquels nous nous fonderons, en quelques endroits, pour établir des conclusions de portée plus générale. La forme d'exposition que nous avons choisie respecte donc la démarche réelle qui nous a guidé dans notre travail et illustre le fait, d'ailleurs évident, que les conclusions d'ensemble s'engendrent à partir de conclusions partielles, et leur sont donc postérieures.

Mais ce parti pris analytique coexiste avec une approche plus unificatrice, qui se manifestera de différentes manières dans les pages qui suivront. Premièrement, comme le lecteur s'en convaincra en jetant un œil sur les notes de bas de page, les renvois *infra* et *supra* seront assez nombreux et permettront, espérons-nous, de circuler facilement entre deux chapitres où un même thème, une même idée, se trouveraient exposés dans deux perspectives différentes. Deuxièmement, notre thèse sera rythmée par des moments de récapitulation qui

synthétiseront brièvement les acquis des chapitres précédents. Ce sera le cas à la fin de chacune de nos quatre parties, mais aussi dans la conclusion de certains chapitres (notamment les chapitres 6 et 21) qui ferment une séquence cohérente au sein d'une grande partie. Troisièmement, nous donnerons pour finir une conclusion générale qui reviendra de manière détaillée sur les principales problématiques que nous aurons rencontrées au cours de notre thèse et dont la plupart ont déjà été soulevées dans cette introduction.

Il y aura donc quatre parties. La première sera consacrée à la manière dont la poésie de Hugo est reproduite et diffusée : le premier geste critique est celui qui consiste à rendre disponible à un certain lectorat, sous une certaine forme, la poésie de Hugo. Les parties deux à quatre envisageront des démarches critiques en un sens un peu plus strict, et se concentreront non sur des gestes d'édition, mais sur des discours et des commentaires portant sur l'œuvre de Hugo. Nous envisagerons successivement, dans cette optique, la critique savante (partie deux), la critique des écrivains et intellectuels (partie trois) et les présences sociales et politiques de Hugo (partie quatre). Cette tripartition est inspirée de celle d'Albert Thibaudet et des amendements implicites qu'y a apportés Marie-Christine Bellosta dans un article publié dans *La gloire de Victor Hugo*⁵³. Nous n'allons pas ici davantage dans le détail. Les introductions respectives de chaque partie seront l'occasion, à la fois, d'expliquer et de justifier le plan interne de la partie concernée, et de revenir sur les questions, parfois délicates, relatives à la délimitation des zones critiques concernées.

⁵³ Albert THIBAUDET, *Physiologie de la critique* [1930] (éd. Michel JARRETY), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le goût des idées », 2013 ; Marie-Christine BELLOSTA, « La critique et le rayonnement littéraire – Le XX^e siècle », in *La gloire de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 418-419.

Première partie : La poésie de Victor Hugo reproduite et diffusée

Introduction à la première partie

Cette première partie envisagera la manière dont les textes poétiques de Hugo sont reproduits, diffusés, proposés directement au lecteur. Beaucoup des formes que nous allons étudier (manuels scolaires, anthologies, éditions critiques...) proposent en outre un discours critique dans le paratexte ; mais dans tous ces cas le geste éditorial fondamental consiste d'abord à *donner à lire* la poésie de Hugo. Se posent alors des questions de choix du corpus (dans cet énorme massif qu'est la poésie de Hugo, que faire lire ?) et d'établissement du texte (par exemple, une édition de *La Légende des siècles* doit-elle respecter la division en trois séries ? Et quels poèmes inclure dans une réédition des recueils posthumes ?) : l'opération éditoriale, ne serait-ce qu'en cela, est nécessairement critique. Mais il s'agit d'une critique inséparable d'une présence directe des textes. Elle a pour conséquence, sinon pour but, de définir ou de redéfinir pour le lecteur contemporain les contours du massif poétique hugolien, en créant au sein de ce corpus, et plus activement que ne le font les approches critiques fondées sur le simple commentaire d'œuvres non reproduites, des zones de force et des zones d'ombre, en consacrant des poèmes-phares et en reléguant certains textes, en suggérant des connexions entre tel recueil et tel autre. Mais il ne s'agit pas, bien sûr, à l'issue de cette étude, de dégager quelque chose comme la forme unique et stable du massif poétique hugolien. Premièrement, les corpus, comme les canons, sont divers : le Hugo scolaire n'est pas le même que le Hugo des anthologies d'écrivains, par exemple, et ces deux figures de Hugo poète, si elles ne sont pas sans points communs, sont aussi en concurrence partielle. Deuxièmement, les corpus évoluent : sur les trois décennies qui constituent notre période, on observe parfois des phénomènes de promotion et de déclassement affectant certains poèmes ou recueils.

Les sept chapitres de cette partie peuvent être envisagés comme étant organisés en trois blocs, de tailles inégales. Les chapitres 1 et 2 portent sur le traitement anthologique de Hugo poète, dans les recueils scolaires de morceaux choisis, et dans les anthologies poétiques non scolaires. Comme on le verra il s'agit de formes sœurs, caractérisées par une démarche apparemment très semblable, consistant à choisir dans l'œuvre poétique de Hugo les poèmes et les extraits dignes d'être portés à l'attention d'un lecteur. Mais elles obéissent à des objectifs très différents et proposent donc deux canons eux-mêmes très différents, qui semblent d'ailleurs

parfois conçus en réaction l'un à l'autre. Précisons que le premier chapitre, où il sera longuement question des recueils scolaires de morceaux choisis, élargira son propos pour inclure des remarques générales sur le Hugo poète à l'école, notamment au baccalauréat et dans les copies de lycéens. Il nous a paru judicieux de commencer notre travail par la question du traitement scolaire de Hugo : la plupart des critiques, écrivains, hommes politiques... dont nous parlerons par la suite ont d'abord été en contact avec ce Hugo-là, et l'on conçoit souvent mieux leur propre pratique lorsque l'on considère qu'elle vise à entériner, à enrichir, à contester, etc., une image scolaire de Hugo poète.

Les chapitres 3 à 6, à leur tour, forment un bloc. Ils étudient les éditions des textes poétiques de Hugo. Les chapitres 3 et 4 envisagent des éditions savantes de textes de Hugo : l'édition de l'Imprimerie nationale, qui représente en quelque sorte une préhistoire de la critique génétique hugolienne et qui doit s'affronter à des questions décisives d'établissement du texte ; puis les éditions critiques réalisées par Jules Marsan et surtout par Paul Berret et Joseph Vianey. Dans notre période, l'Imprimerie nationale prend surtout en charge l'édition de recueils ou de poèmes mineurs ou posthumes (à l'exception des *Chansons des rues et des bois*) ; les entreprises de Berret et de Vianey, en revanche, visent à consacrer comme chefs-d'œuvre hugoliens les trois grands recueils de l'exil que sont *Les Châtiments*, *Les Contemplations* et *La Légende des siècles*. Le chapitre 5 envisagera les éditions de luxe de la poésie de Hugo, et le chapitre 6 considérera les éditions populaires, bon marché, qui ont assuré à l'œuvre (poétique) de Hugo une diffusion certaine.

Enfin, le chapitre 7 terminera cette première partie en proposant quelques considérations sur deux types d'adaptation de l'œuvre poétique hugolienne : sa mise en musique d'abord, son traitement sous forme de parodies et de pastiches ensuite. Les mises en musique relèvent bien d'une démarche critique inséparable de la présence du texte lui-même : dans la plupart des cas, il s'agit de compositions pour voix et instruments, qui font donc entendre le texte de Hugo. Quant à la pratique du « parostiche », pour employer dès à présent un mot dont nous défendrons l'usage le moment venu¹, elle tient le milieu entre la *reproduction* critique d'un texte et son *commentaire* : le parostiche repose sur un phénomène d'« hypertextualité », selon le mot de Gérard Genette², en vertu duquel le texte-source habite de manière latente le nouveau texte, celui-ci prétendant être thématiquement et stylistiquement homogène à celui-là. La pratique du

¹ Voir *infra*, chapitre 7.

² Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

parostiche hugolien, comme nous le verrons, fait moins subir au massif poétique hugolien un processus de morcellement, de sélection, de réagencement interne, qu'un processus d'abstraction, censé dégager quelques traits récurrents – des « hugolèmes » – qui résument et définissent, hors de tout texte précis, la poésie hugolienne.

Chapitre premier : À l'école

INTRODUCTION

L'étude de la fortune scolaire de Victor Hugo s'impose comme une évidence : « Hugo, écrit Isabelle Jan, reste dans la mémoire des Français comme le poète le plus pratiqué à l'école (après La Fontaine) et l'un de ceux dont on se souvien[t] le mieux (après La Fontaine)¹ ». Hugo, plus que tout autre auteur peut-être (hormis La Fontaine ?), est un auteur scolaire, c'est-à-dire non seulement un auteur qu'on lit, qu'on étudie et qu'on apprend à l'école, au collège ou au lycée, mais aussi un auteur dont l'image a pu être très largement déterminée, pour des générations de Français, par le discours tenu dans l'enseignement primaire et secondaire, au point que les écrivains qui veulent parler de lui ne peuvent éviter d'en revenir, souvent en mauvaise part, à cet héritage scolaire un peu encombrant. Gide raconte, dans la préface à son *Anthologie de la poésie française*, comment il a relu Hugo après qu'un lycéen lui eut fait part des moqueries dont un professeur de lycée avait accablé le poète², et Aragon regrette, dans son *Avez-vous lu Victor Hugo ?*, qu'il fût « devenu dans les écoles une sorte de Victor de Laprade ou de Sully-Prudhomme, dont on lassait la jeunesse à force de redire, si beaux fussent-ils, les trois mêmes poèmes³ ».

PRÉSENTATION DU CORPUS

Pour mesurer cette fortune scolaire, il est naturel d'examiner les manuels que les élèves ont à leur disposition – recueils de morceaux choisis, mais aussi manuels d'histoire littéraire. C'est par cette étude, fort vaste, que nous commencerons, en ayant pleinement conscience toutefois du fait qu'elle ne nous permettra pas d'accéder directement à la réalité des pratiques pédagogiques. Car si les manuels sont bien un support incontournable de la transmission scolaire d'un auteur, le discours critique qu'ils présentent peut être confirmé, infirmé, nuancé,

¹ Isabelle JAN, « Le Victor Hugo de la jeunesse : le cercle de famille », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 479.

² André GIDE, *Anthologie de la poésie française* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 38.

³ *Avez-vous lu Victor Hugo ?* (éd. Louis ARAGON) [1952], Paris, Messidor – Temps actuels, 1985, p. 39.

par celui du maître – comme tend à l'établir la citation de Gide que nous avons reproduite – ou par la nature même des pratiques pédagogiques et des exercices scolaires – comme le suggère celle d'Aragon. Si nous nous attarderons sur l'analyse du contenu des manuels, nous mettrons donc aussi nos conclusions en regard avec celles que nous pouvons tirer d'autres sources, moins nombreuses et plus difficiles d'accès, mais qui permettent d'avoir une meilleure idée de ce qu'un élève de lycée apprend effectivement sur la poésie de Hugo, et retient d'elle : des devoirs rédigés par les élèves eux-mêmes, et une enquête menée en 1935 auprès d'enfants des écoles sur leur connaissance de Hugo.

En ce qui concerne les manuels, le sujet n'est pas entièrement neuf. Pour l'enseignement secondaire, signalons l'étude menée par Roger Fayolle, dans un article publié en 1985 dans *Europe* et repris sous une forme abrégée dans *La gloire de Victor Hugo*⁴. D'autre part, Jacqueline Lalouette a consacré une étude aux manuels de l'école primaire⁵. Ces deux travaux se présentent comme de vastes panoramas, nécessairement rapides compte tenu de l'ampleur de leur sujet, et envisagent tous les deux l'ensemble du corpus hugolien, sans se restreindre à la poésie. Roger Fayolle envisage la question sur un temps long – plus d'un siècle ; et, logiquement, ne nous propose guère plus de quelques pages sur le moment qui nous intéresse. Quant à Jacqueline Lalouette, elle renonce presque, sauf en quelques endroits, à toute perspective diachronique, et cherche généralement à dégager une image scolaire unique de Hugo, en confrontant des manuels dont les dates de publication s'étalent sur tout le XX^e siècle. Ces deux articles, d'autre part, adoptent une perspective quantitative et thématique. Il s'agit, pour l'un comme pour l'autre, d'établir la place de Hugo dans les manuels, et de dégager à grands traits quels sont les thèmes dominants des textes retenus. Bien sûr, ces préoccupations sont aussi les nôtres, et nos analyses, du reste, concordent pour l'essentiel avec celles de ces deux auteurs, tout en étant plus précises et plus détaillées. Mais nous considérerons aussi la question des *discours critiques* sur la poésie de Hugo – car les manuels scolaires, ceux du

⁴ Roger FAYOLLE, « Victor Hugo et les manuels scolaires », *Europe*, n° 671, mars 1985, p. 180-202 ; Roger FAYOLLE, « Le Victor Hugo de la jeunesse : Hugo des écoliers, des collégiens et des lycéens », in *La gloire de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 473-477.

⁵ Jacqueline LALOUILLE, « Hugo écolâtre pour écoliers hugolâtres ? La place de Victor Hugo dans les livres de lecture de l'école primaire (années 1880-1990) », in Jean-Claude CARON, Annie STORA-LAMARRE (dir.), *Hugo politique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires de l'université de Besançon », 2004, p. 271-292.

secondaire en particulier, sont aussi le lieu de diffusion d'un discours critique et même stylistique, articulé autour de quelques points, peu nombreux mais repris avec constance⁶.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, disons un mot de notre corpus. Les manuels scolaires proprement dits, c'est-à-dire ceux qui sont censés accompagner l'apprentissage de l'élève et lui servir de guide, sont de deux espèces. On a d'une part les recueils scolaires de morceaux choisis, et d'autre part les manuels d'histoire littéraire. Certes, les deux genres ne sont pas étanches, et Emmanuel Fraisse a bien résumé le mouvement de fusion qui, amorcé dès le début du siècle, culminera avec Lagarde et Michard⁷. Mais en ce qui concerne notre période, rares sont les manuels qui vont jusqu'à se présenter simultanément comme un manuel d'histoire littéraire *et* comme un recueil de morceaux choisis. *Notre littérature étudiée dans les textes*, de Braunschvig (1920-1921) et *Les grands écrivains de France illustrés*, d'Abry, Bernès, Crouzet et Léger (qui paraît à partir de 1934), sont les principales exceptions. Parmi les manuels moins importants qui combinent aussi les deux formes, signalons, pour l'enseignement catholique, l'*Histoire des littératures anciennes et modernes avec morceaux choisis*, au titre transparent, proposé par les Rédemptoristes de Nantes. Il arrive aussi qu'un même auteur propose conjointement un recueil de morceaux choisis et un manuel d'histoire littéraire, comme c'est le cas, dans l'enseignement catholique, de l'abbé Calvet, dont les options idéologiques et littéraires donnent à ses livres un caractère original et justifient, aux dires mêmes de l'auteur, qu'on les considère ensemble⁸. À l'école primaire, en revanche, seuls les morceaux choisis existent – encore cette appellation est-elle parfois impropre, car dans les petites classes il n'est pas rare que les livres de lecture soient constitués, pour tout ou partie, de textes écrits *ad hoc*. Les morceaux choisis sont organisés par classe d'âge, de sorte que dans une collection donnée il y a souvent un livre par année, ou un livre pour deux ou trois années de scolarité. Dans la mesure du possible, nous avons visé l'exhaustivité au sein de chaque collection considérée ; mais nous avons été, dans cette ambition, limité par le caractère parfois lacunaire du catalogue de la Bibliothèque nationale de France, le dépôt légal n'ayant pas toujours été respecté avec une grande rigueur.

⁶ Roger Fayolle en dit un mot rapide, dans un passage plutôt consacré aux jugements de valeur sur l'œuvre de l'écrivain (Roger FAYOLLE, « Victor Hugo et les manuels scolaires », *art. cit.*, p. 200). Jacqueline Lalouette laisse la question de côté, ce qui est logique puisque son corpus de manuels du primaire lui offre peu de grain à moudre à cet égard.

⁷ Emmanuel FRAISSE, *Les anthologies en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, p. 228-230.

⁸ Jean CALVET, *Manuel illustré d'histoire de la littérature française* [2^e éd.], Paris, Gigord, 1923, p. II.

D'autre part, l'éditeur scolaire Delagrave publie également, à différentes dates, des morceaux choisis spécifiquement hugoliens⁹, confiés à des auteurs plus ou moins compétents. Il ne s'agit pas alors de livres de classe, mais tout de même d'ouvrages destinés à accompagner un apprentissage, à permettre à un élève de parfaire sa connaissance de Hugo dans une perspective scolaire. Du reste, beaucoup de manuels y renvoient explicitement¹⁰ ; il s'agit de livres importants, dont la parution fait événement. Nous en retenons trois, tout au long de notre période. Signalons d'abord *L'œuvre de Victor Hugo*, établi par Maurice Levaillant en 1931, et qui est organisé sur une base chronologique et trans-générique, ainsi que *La poésie de Victor Hugo*, proposé par Levaillant et Cécile Daubray en 1942, qui obéit à une organisation thématique et se restreint à la seule poésie¹¹. Le Levaillant et Daubray vise explicitement à compléter le premier Levaillant ; aussi aucun poème n'est repris d'un volume à l'autre, hormis ceux qui ont été inscrits au programme des classes de cinquième en 1938¹². Levaillant et Daubray sont deux bons connaisseurs de Hugo et leurs ouvrages sont scientifiquement solides. Roger Fayolle a montré l'importance de l'événement que constitue la parution de *L'œuvre de Victor Hugo* et souligne la fortune éditoriale de l'ouvrage, qui atteint son cinquante-sixième mille en 1945¹³ ; Delagrave réédite l'ouvrage jusqu'en 1956¹⁴. En revanche, on ne peut

⁹ Chez Delagrave, et sur notre période, seul Lamartine a droit à la même faveur que Hugo : ses *Œuvres choisies*, présentées par Francisque Vial, ont paru en 1925. Au tout début du siècle, Hugo déjà (présenté par Maurice Bouchor, en 1902, l'année du centenaire) et Musset (présenté par Paul Morillot, en 1907, l'année du cinquanteième de sa mort) avaient connu cet honneur. Les choix éditoriaux de Delagrave obéissent à un double critère de notoriété de l'auteur choisi et de conformité aux programmes scolaires (sur ceux-ci, voir *infra*, p. 43).

¹⁰ Chevaillier, Audiat, Aumeunier, 6^e et année préparatoire de l'EPS, p. VI (Hugo, dans ce volume, est le seul auteur à faire l'objet d'un renvoi à un volume spécifique de morceaux choisis) ; Souché, David, Lamaison, 6^e et année préparatoire de l'EPS, p. 54 ; Berry, cours élémentaire, p. 341 ; Barret et Claveau, cours moyen et supérieur, p. 261. Dans la suite du chapitre, nous indiquerons les références aux recueils de morceaux choisis en signalant simplement la collection et la classe d'élèves à laquelle l'ouvrage est destiné. Nous renvoyons à notre bibliographie, p. 978-982, pour les références précises.

¹¹ Maurice LEVAILLANT, *L'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Delagrave, 1931 ; *La poésie de Victor Hugo* (éd. Maurice LEVAILLANT, Cécile DAUBRAY), Paris, Delagrave, 1942. Cécile Daubray (1871-1954) est connue pour avoir joué le rôle de Cosette dans l'adaptation des *Misérables* réalisée par Paul Meurice et Charles Hugo et interprétée en 1878 au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Plus tard, elle deviendra une grande spécialiste de Hugo, dirigeant notamment l'édition de son œuvre à l'Imprimerie nationale à partir de la mort de Gustave Simon en 1928 (voir *infra*, chapitre 3). Elle publie encore, en 1947, un *Victor Hugo et ses correspondants* (Caroline JULLIOT, « Daubray Cécile (1871-1954) », in David CHARLES, Claude MILLET (dir.), *Dictionnaire Victor Hugo*, à paraître).

¹² *La poésie de Victor Hugo, op. cit.*, p. V.

¹³ Roger FAYOLLE, « Victor Hugo et les manuels scolaires », *art. cit.*, p. 197-198.

¹⁴ La question du public auquel est destiné l'ouvrage de 1931 peut se poser. À sa parution, certains critiques lui voient une fonction « scolaire » et supposent qu'il est destiné aux « élèves » (Fernand GREGH, compte rendu de *L'œuvre de Victor Hugo, La Muse française*, janvier-décembre 1931, p. 438), quand d'autres le pensent adressé à un public d'étudiants. Mais outre que Levaillant est lui-même professeur de lycée et que, comme le relève Roger Fayolle, son livre constitue une anthologie où peuvent venir puiser par la suite d'autres concepteurs de manuels, l'argument décisif pour inclure son étude dans ce chapitre est qu'il est complémentaire de l'ouvrage de 1942 qui,

reconnaître les mêmes qualités au volume de la collection « Pallas » consacré à la poésie et procuré par Jules Steeg en 1897, puis réédité en 1917. L'appareil critique qui accompagne les textes y est très maigre, plutôt banal, et contient du reste de grosses erreurs (l'auteur croit que *Les Chansons des rues et des bois* sont postérieures à l'exil¹⁵, et place effectivement les extraits de ce recueil après ceux de *L'Année terrible*). Malgré ses défauts et malgré le caractère un peu daté (nous y reviendrons) de ses partis-pris, Delagrave rééditera encore l'ouvrage en 1948 et en 1954. Le succès du livre est très clair : outre le fait qu'il est mentionné dans plusieurs recueils de morceaux choisis, il atteint son cent soixantième mille en 1917 (et son neuf cent trente-quatrième mille en 1954). Nous incluons donc ces trois ouvrages importants dans notre corpus.

En ce qui concerne les manuels d'histoire littéraire, nous nous sommes inspiré de la bibliographie publiée par Vincent Debaene sur le site *Fabula*¹⁶. Nous avons retenu, dans la liste qu'il propose, les ouvrages qui se présentent explicitement comme des livres destinés à l'enseignement, à savoir ceux de Doumic, de Lanson et Tuffrau et d'Abry, Audic et Crouzet¹⁷. Nous leur adjoignons le manuel de l'abbé Calvet, déjà mentionné, dont la fortune à l'intérieur du champ de l'enseignement catholique est considérable. Pour les recueils de morceaux choisis, nous avons repris, en ce qui concerne l'enseignement primaire, le corpus de Jacqueline

lui, est explicitement destiné au premier cycle de l'enseignement secondaire (*La poésie de Victor Hugo, op. cit.*, p. V). Ces deux livres relevant d'un projet commun, il est préférable de ne pas les étudier séparément.

¹⁵ Victor HUGO, *Morceaux choisis*, t. 1 (éd. Jules STEEG) [1897], Paris, Delagrave, 1917. p. 11. Le premier tome est intitulé « Poésie », un second est consacré à la prose. Jules Steeg (1836-1898), pasteur de son état, est député opportuniste de la Gironde de 1881 à 1889, partisan de Jules Ferry. Battu en 1889, il renonce à la politique et se consacre à une carrière universitaire. Un an avant sa mort, il est nommé directeur de l'École normale primaire supérieure de Fontenay-aux-Roses (« Jules Steeg », site de l'Assemblée nationale, [http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/\(num_dept\)/6903](http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/(num_dept)/6903), consulté le 29 mars 2018).

¹⁶ Vincent DEBAENE, « Les histoires littéraires savantes », *Fabula*, http://www.fabula.org/atelier.php?Les_histoires_litt%26acute%3Braires_savantes, consulté le 29 juin 2014.

¹⁷ Émile ABRY, Charles AUDIC, Paul CROUZET, *Histoire illustrée de la littérature française* [1912], Paris, Didier, 1926 ; René DOUMIC, *Histoire de la littérature française* [1900], Paris, Mellottée, 1920 ; Gustave LANSON, Paul TUFFRAU, *Manuel d'histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1931. Le manuel de Lanson et Tuffrau est l'adaptation pour un public scolaire, réalisée par Paul Tuffrau, de la monumentale *Histoire de la littérature française* de Lanson parue chez Hachette en 1895.

Doumic et Lanson sont deux des plus importants critiques de l'époque. René Doumic (1860-1937) est un défenseur du classicisme, réticent aux nouvelles tendances esthétiques. Il entre à l'Académie française en 1910 et en devient le secrétaire perpétuel en 1923. À partir de 1916, il dirige la très influente *Revue des deux mondes* (L. MARTAL, « DOUMIC (RENÉ) », in Jean-Charles ROMAN D'AMAT, Roger LIMOUZIN-LAMOTHE (dir.), *Dictionnaire de biographie française*, vol. 11, Paris, Letouzey et Ané, 1967, p. 691). Gustave Lanson (1857-1934) est à la fois critique littéraire et théoricien de la critique : il est l'un des fondateurs de l'histoire littéraire. Il a été maître de conférence à la Sorbonne et à l'École normale supérieure avant de devenir directeur de cette école en 1902 (jusqu'en 1927) (« LANSON Gustave », in LAFFONT – BOMPIANI, *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 2, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, p. 1796).

Lalouette – en nous restreignant, bien entendu, aux ouvrages de notre période¹⁸. L'ensemble représente onze collections. Pour les manuels du secondaire¹⁹, hormis quelques sondages réalisés au moyen du catalogue de la BnF, nous nous sommes essentiellement appuyé sur la bibliographie constituée par Nathalie Denizot pour son étude sur les romans de Balzac dans les manuels scolaires²⁰. Notre corpus se compose au total de vingt et un titres²¹.

Tous ces ouvrages n'ont pas une importance équivalente dans l'histoire de la pédagogie. Notre corpus regroupe en effet aussi bien des ouvrages à faible diffusion, peu souvent édités, que des best-sellers scolaires. Si l'on considère les manuels scolaires comme les *réceptacles* et les *témoignages* d'une certaine doxa critique, on peut à la rigueur faire abstraction de cette disparité ; mais si l'on veut mesurer un discours scolaire *moyen*, et se demander à quoi ressemble la culture littéraire (et hugolienne) d'un élève au sortir du lycée, alors on ne peut pas traiter de la même façon les grandes collections et les petites. Le nombre de rééditions est un bon indicateur de la fortune d'une collection. En vertu de ce critère, on doit accorder une place particulière à *Notre littérature étudiée dans les textes* de Marcel Braunschvig, aux *Morceaux choisis des auteurs français* d'Albert Cahen, aux *Textes français* de Chevaillier et Audiat, aux *Nouveaux textes français* de Chevaillier, Audiat et Aumeunier, aux *Morceaux choisis des auteurs français* de Charles-Marc Des Granges et aux *Morceaux choisis des classiques français* de François-Léopold Marcou. Ajoutons, pour l'enseignement catholique, les *Morceaux choisis* de Calvet²². En primaire, *Le français par les textes* de Victor Bouillot semble être considéré, si l'on en croit l'abondance des rééditions, comme une valeur sûre.

Signalons enfin que même si nous nous intéressons à la période allant de 1914 à 1944, nous intégrons dans cette étude des manuels dont la première édition date d'avant la Première Guerre mondiale. Les césures de l'histoire éditoriale ne correspondent pas, en effet, aux pratiques

¹⁸ Jacqueline Lalouette se limite aux manuels destinés au cours moyen, éventuellement au cours moyen et supérieur. Quant à nous, nous considérons à chaque fois tous les titres d'une collection donnée, du cours préparatoire au cours moyen et supérieur.

¹⁹ Et de l'enseignement primaire supérieur (EPS), rattaché au secondaire par Jean Zay en 1937. Les mêmes manuels sont d'ailleurs parfois conçus pour pouvoir être utilisés aussi bien dans le secondaire proprement dit que dans l'EPS.

²⁰ Nathalie DENIZOT, *Genres littéraires et genres textuels en classe de français : scolarisation, construction, fonctions et usages des genres dans la discipline « français »* (dir. Yves REUTER), thèse de doctorat, université Lille 3 – Charles de Gaulle, 2008, p. 600-604.

²¹ Les statistiques que nous proposons plus loin dans ce chapitre sont établies à partir de ces deux corpus de onze et vingt et un titres. La liste complète des ouvrages se trouve en bibliographie, p. 978-982.

²² Le manuel de Ragon (pour l'enseignement catholique) a été souvent réédité à la fin du XIX^e siècle, mais semble l'être notablement moins dans notre période, quoiqu'il ne disparaisse pas tout à fait du paysage.

réelles d'enseignement, et ce n'est pas parce qu'un livre important comme les *Morceaux choisis des auteurs français* de Des Granges paraît en 1910 que l'on cesse aussitôt d'utiliser les grands manuels de la génération précédente, comme ceux de Marcou et de Cahen. Ceux-ci, publiés pour la première fois respectivement en 1880 et 1890, sont abondamment réédités jusqu'en 1920 pour le premier, plus tard encore pour le second. Indépendamment même des rééditions, une même édition peut bien sûr être utilisée dans les classes pendant plusieurs années. Et, chose, notable, les manuels varient fort peu selon les éditions : au prix de quelques aménagements marginaux, les recueils de morceaux choisis s'adaptent très facilement aux nouvelles configurations et le corpus de textes proposé demeure presque intact. C'est d'autant plus vrai pour Hugo qui, contrairement aux auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles (dont on prescrit souvent l'étude de telle ou telle œuvre²³), n'entre dans les programmes, au mieux, que sous la forme d'un choix de textes laissé à la liberté du maître ou de l'éditeur du recueil scolaire (l'étude des « chefs-d'œuvre poétiques de Lamartine et de Victor Hugo » figure au programme des classes de troisième, seconde et rhétorique, rebaptisée « première » en 1902, à partir de 1895²⁴). Une exception, toutefois, à cette règle : à partir de 1938, quatre poèmes de *La Légende des siècles* sont explicitement mis au programme de la classe de cinquième²⁵, ainsi que, jusqu'en 1941 seulement, « quelques poèmes relatifs à l'enfance »²⁶. Aussi les Cahen édités dans les années vingt sont-ils en tout point semblables, au moins pour ce qui concerne la poésie de Hugo, à ceux des années 1890. Tout cela implique aussi que la diffusion scolaire de la poésie de Hugo passe

²³ Ainsi les programmes de 1931 prévoient-ils l'étude du *Télémaque* de Fénelon en sixième, des *Plaideurs* et d'*Esther* de Racine en cinquième, du *Cid* et de *Horace* de Corneille, d'*Athalie* de Racine, du *Lutrin* de Boileau en quatrième, etc. Ce sont en particulier les pièces de théâtre classiques (Molière, Racine, Corneille) qui font l'objet d'études intégrales, les autres œuvres classiques étant souvent étudiées sous forme d'extraits. Pour le XIX^e siècle, le vague des instructions est la norme.

²⁴ Hugo et Lamartine bénéficient du mouvement de « grande percée des exclus d'hier » dans les manuels et les programmes scolaires qui s'observe dans les années 1875-1900 (Daniel MILO, « Les classiques scolaires » [1986], in Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 2014).

²⁵ « La conscience », « Le mariage de Roland », « Aymerillot » et « Les pauvres gens ».

²⁶ Pour une vue synoptique complète des auteurs et œuvres au programme des différentes classes, voir André CHERVEL, *Les auteurs français, latins et grecs au programme de l'enseignement secondaire de 1800 à nos jours*, Paris, Institut national de recherche pédagogique – Publications de la Sorbonne, 1986. Cependant, les enseignants ne sont pas obligés d'étudier tous les auteurs au programme au cours de l'année, comme le rappellent les instructions officielles de 1931 : « Les listes d'auteurs assez longues que contenaient les anciens programmes prêtaient à un malentendu [...] ; ils donnaient l'apparence d'un minimum exigible de tous à ce qui, dans l'esprit de leurs rédacteurs, était un maximum, ou plutôt même n'était destiné qu'à offrir une plus grande liberté au choix du professeur » (Instructions relatives aux modifications des horaires et des programmes de l'enseignement secondaire (arrêtés des 23 septembre 1930 et 30 avril 1931), citées dans André CHERVEL, *Les auteurs français, latins et grecs au programme de l'enseignement secondaire de 1800 à nos jours*, op. cit., p. 18). Mais le fait même que les auteurs des instructions officielles aient cru ce rappel nécessaire prouve bien que certains professeurs au moins visaient l'exhaustivité.

essentiellement par les morceaux choisis, plutôt que par la lecture d'œuvres complètes. À partir de 1931, certes, les programmes de première prescrivent également la lecture d'« une grande œuvre en vers du XIX^e siècle » – et les textes officiels mentionnent, entre autres, *La Légende des siècles* comme exemple. Mais le choix du maître est laissé libre.

REMARQUES DE MÉTHODE

Mettre en valeur telle ou telle œuvre, puis tel ou tel poème dans un recueil de morceaux choisis constitue une opération critique forte – comme, du reste, le fait de les agrémenter de notices, notes, commentaires et autres exercices de compréhension ou de rédaction. Quant aux manuels d'histoire littéraire, ils se donnent l'ambition de condenser en quelques pages tout ce qu'un élève est censé savoir d'un auteur ou de telle ou telle de ses grandes œuvres : là encore les auteurs doivent réaliser un travail de choix, de synthèse, d'épurement. D'autre part, ces opérations critiques ont des caractéristiques propres, qui tiennent au genre du recueil de morceaux choisis. La nature même des ouvrages étudiés tend à laisser peu de place à l'idiosyncrasie des auteurs. Un manuel scolaire est toujours, en effet, à la croisée de trois influences qui opèrent à des niveaux différents : il est certes le fruit de la sensibilité et de l'intelligence personnelles d'un auteur (ou de plusieurs), mais il est aussi inspiré par un discours critique ambiant, plus ou moins savant, sur ses différents objets (les courants, les genres, les écrivains – dont Hugo) ; enfin, il est soumis à des contraintes propres à l'institution scolaire. Cette situation particulière détermine largement son contenu. En ce qui concerne les recueils de morceaux choisis, notamment, il s'agit à la fois de choisir les textes les plus aptes à développer le goût, la sensibilité et la moralité de l'élève, en respectant un certain nombre de contraintes (il n'est pas question de reproduire des textes qui offensent la morale, par exemple, non plus que des morceaux trop complexes ou trop longs – au besoin, on enlève des morceaux aux poèmes trop étendus), et de respecter un canon toujours déjà établi par les manuels antérieurs, à la fois parce que ceux-ci constituent un vaste réservoir de textes où il est commode de puiser, et parce qu'il est délicat d'ignorer les morceaux consacrés par la tradition au risque de priver les élèves de quelques textes devenus incontournables. Le même principe de répétition vaut, dans une large mesure, pour les histoires littéraires, qui présentent de l'une à l'autre des phénomènes de reprise parfois assez massifs : Abry, Audic et Crouzet s'inspirent ainsi largement de Lanson. C'est l'ensemble de ces phénomènes qui détermine les traits spécifiques d'une *critique scolaire* de la poésie de Hugo.

Nous nous intéresserons successivement, à partir de ces manuels, à l'image scolaire de Hugo poète, en progressant en quelque sorte du général au particulier. Nous commencerons par considérer la place réservée à Hugo et à sa poésie dans les anthologies scolaires et les jugements de valeur généraux qui l'accompagnent, aussi bien dans les notices et notes des anthologies scolaires que dans les manuels d'histoire littéraire ; puis nous examinerons quelle répartition est effectuée, au sein du massif poétique hugolien, entre les différents recueils et les différents poèmes, et quelles sont les figures thématiques qui sont privilégiées par les ouvrages de notre corpus ; enfin, nous verrons quels sont les grands axes critiques qui, dans l'ensemble de ces ouvrages, sont censés rendre compte de la poésie de Hugo. Une dernière partie envisagera, comme nous l'avons déjà signalé, l'image de Hugo poète qui se dégage des copies d'élèves et des sujets de baccalauréat.

Nous souhaitons aussi insister d'emblée sur trois critères qui, s'ils n'organiseront pas notre étude, permettent de se repérer au sein de notre assez vaste corpus. Premièrement, les manuels peuvent être classés en fonction de leur orientation idéologique, politique et religieuse : on verra notamment que les quelques manuels d'inspiration catholique, destinés à l'enseignement privé, tiennent sur Hugo un discours passablement différent de la majorité des ouvrages. Deuxièmement, les manuels peuvent être classés en fonction de l'âge de leurs destinataires. Pour le primaire, il y a en général trois ou quatre recueils de morceaux choisis (cours préparatoire, cours élémentaire, cours moyen, cours moyen et supérieur) ; pour le secondaire, il y a des manuels à destination des classes de sixième, des classes de cinquième, des classes de quatrième, et des manuels à destination des grandes classes. Ceux-ci sont regroupés, en général, en un seul volume : il n'y a pas de manuel spécifique pour les classes de troisième, pour les classes de seconde ou pour les classes de première ; ce facteur, combiné à l'existence de manuels propres pour les classes de l'Enseignement primaire supérieur (EPS), contribue à expliquer que notre corpus soit assez déséquilibré numériquement, à l'avantage des petites classes de lycée²⁷. Ces distinctions d'âge ne valent pas pour les manuels d'histoire littéraire, destinés indistinctement à tous les élèves de lycée. Troisièmement, on peut adopter une perspective diachronique. Il y a en effet sur certains points de notables différences entre les

²⁷ Il arrive que les auteurs publient *aussi* des recueils de morceaux choisis à destination des élèves de la sixième à la quatrième (voire, pour Marcou, de la sixième à la troisième). Dans ce cas, il s'agit de gros volumes qui reprennent, au prix de quelques réductions mineures, la matière des trois volumes séparés. Quand de tels volumes existent, nous les avons pris comme base de travail, par souci de simplicité – sauf en ce qui concerne Marcou, car toutes les éditions de ce volume unique conservées à la BnF sont incommunicables ; nous nous sommes rabattu sur les volumes séparés par classes. Reste que dans l'ensemble, les volumes adressés à plusieurs classes d'âge regroupées sont plus fréquents dans les grandes classes que dans les petites.

manuels du début de la période et ceux de la fin de la période. On s'attachera notamment à les mettre au jour dans les recueils de morceaux choisis destinés au secondaire ; notre corpus de manuels d'école primaire, plus restreint, ne nous permettra pas une précision équivalente, sauf sur quelques points que nous signalerons²⁸.

LA GLOIRE SCOLAIRE DE HUGO POÈTE

À L'ÉCOLE PRIMAIRE

Commençons par l'examen de la place de Hugo dans les manuels du primaire. Cette étude sera relativement brève, car les manuels du premier degré ne contiennent presque aucune notation critique explicite, hormis des considérations axiologiques très générales et, en ce qui concerne Hugo, toujours positives. Ainsi, pour Lucien Dumas, Hugo est « le plus grand poète français du XIX^e siècle²⁹ ». Et pour Georges Gillard, Hugo est « le plus grand des poètes français. Son œuvre immense, qui a tout embrassé (poésie, roman, théâtre, etc.), est animée d'un souffle généreux : foi dans le progrès, dans la justice, dans l'humanité³⁰ ». Une telle citation est intéressante, car en même temps que l'auteur prend acte de l'éclectisme générique de Hugo, il l'appelle « poète ». Cette contradiction est masquée, ou atténuée, par le fait que les romantiques eux-mêmes employaient le mot *poète* dans une acception large, pour désigner l'écrivain en général. Gillard, ici, comme d'autres ailleurs, joue peut-être plus ou moins consciemment de ce sens vieilli qui permet que le terme employé ne soit pas complètement impropre.

Les choix de textes n'obéissent à aucune considération d'histoire littéraire et il n'est pas question de respecter un équilibre entre les siècles et les périodes. Les préoccupations des compilateurs, régulièrement rappelées dans de brèves préfaces, concernent seulement l'agrément du lecteur et l'accessibilité des textes – ce second point justifiant une surreprésentation des textes récents (XIX^e et XX^e siècles) au détriment des textes classiques, réputés plus difficiles. Georges Gillard précise ainsi :

²⁸ Nos remarques relatives aux manuels du secondaire ont fait l'objet d'un bref article : Jordi BRAHAMCHA-MARIN, « La poésie de Victor Hugo dans les recueils scolaires de morceaux choisis (des années 1910 à la Libération) », site de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Brahamcha-Marin.pdf, 9 novembre 2014, consulté le 10 août 2018.

²⁹ Dumas, cours moyen et supérieur, p. 461.

³⁰ Gillard, cours moyen et supérieur, p. 372.

Il va sans dire que nous avons fait leur place aux classiques (La Fontaine, Molière, Mme de Sévigné, La Bruyère, Voltaire, Diderot, etc.), mais la majeure partie des textes est empruntée aux grands écrivains du XIX^e siècle (Hugo, Lamartine, Vigny, Musset, Balzac, Flaubert, etc. etc.) et aux écrivains contemporains (Daudet, Maupassant, Loti, France, Mistral, etc. etc.), plus accessibles que les classiques – surtout par la langue – à nos jeunes élèves³¹.

Encore cet auteur attribue-t-il un privilège aux « grands écrivains ». Il s'agit, il est vrai, d'un manuel destiné aux élèves du cours moyen et supérieur ; or plus les élèves sont âgés, plus on a, semble-t-il, le souci de les mettre en contact avec des auteurs canoniques. Autrement, et dans les petites classes surtout, Hugo et Lamartine, La Fontaine et Florian, côtoient sans peine des *minores* visiblement très prisés (Jean Aicard, André Theuriet, Paul Arène...), parfois spécialisés dans la littérature enfantine, comme Mme de Pressensé, ou un certain « P.-J. Stahl », pseudonyme de Pierre-Jules Hetzel, l'éditeur de Hugo.

A priori, on pourrait penser que ce refus de l'histoire littéraire dessert Hugo, car celui-ci se retrouve noyé dans une masse d'auteurs moins canoniques aussi bien ou mieux représentés que lui ; mais la tendance à favoriser des auteurs récents joue au contraire pour lui. En tout cas il est malaisé de produire des statistiques fiables sur la base des tables des matières des ouvrages, et de comparer rigoureusement la place accordée à Hugo avec celle qui est dévolue aux autres écrivains, car les extraits ne sont jamais groupés par auteurs, mais toujours par thèmes ou par ordre de difficulté. Il n'empêche que Hugo est plutôt dignement représenté ; il semble être, en tout cas, parmi les auteurs les plus souvent reproduits, au moins dans les plus grandes classes. Il est mentionné dans les instructions officielles, mais, comme le note Jacqueline Lalouette³², ce sont surtout celles-ci qui s'alignent sur la production éditoriale et non l'inverse ; les programmes de 1923 établissent ainsi (mais « à titre d'exemples³³ » seulement) une liste de récitations où Hugo est mieux représenté que tout autre auteur (sauf La Fontaine), en particulier dans les plus grandes classes. Au cours préparatoire un poème sur vingt seulement est de Hugo (la « Chanson de grand-père » de *L'Art d'être grand-père*, rebaptisée « Dansez, les petites filles »), contre trois poèmes de Mme de Pressensé, et deux de Jean Aicard. Au cours élémentaire, Hugo est représenté par deux poèmes sur quarante – « Ma fille » et « L'Enfant dort

³¹ Gillard, cours moyen et supérieur, préface, n. p.

³² Jacqueline LALOUETTE, « Hugo écolâtre pour écoliers hugolâtres ? », *art. cit.*, p. 273.

³³ P.-H. GAY, O. MORTREUX, *Programmes officiels des écoles primaires élémentaires (1923)*, Paris, Hachette, 1924, p. 127. Le prénom complet des auteurs n'est pas indiqué.

à l'ombre du lit maternel »³⁴ : c'est autant que Chantavoine, André Theuriet, Victor de Laprade ou Florian, moins que Rollinat ou La Fontaine. Dans ces petites classes, on voit à quel point les pédagogues du ministère sont très éloignés de vouloir fonder leurs instructions sur les hiérarchies acquises de l'histoire officielle. Les choses deviennent plus favorables à Hugo à partir du cours moyen : les instructions indiquent deux poèmes sur vingt en CM1 (« Après la bataille », et « Les orphelins », c'est-à-dire « Rencontre », des *Rayons et les Ombres*) et quatre poèmes sur vingt en CM2 (« Napoléon à Sainte-Hélène », c'est-à-dire sans doute un extrait de « L'expiation », « Le mendiant » des *Contemplations*, « Hymne » des *Chants du crépuscule* et « Saison des semailles – le soir » des *Chansons des rues et des bois*). Le cours supérieur, enfin, propose trois poèmes de Hugo sur vingt-quatre (« La Vache », des *Voix intérieures*, « À Napoléon II » [*sic* pour « Napoléon II »], des *Chants du crépuscule*, et « La vie du marin », dont, cette fois, on nous indique obligeamment qu'il s'agit d'un extrait des « Pauvres gens », de la Première Série de *La Légende des siècles*)³⁵. À partir du cours moyen et surtout du cours supérieur, les listes proposées commencent à refléter un peu mieux le canon littéraire, et seuls de grands auteurs, y compris des auteurs du XVII^e siècle, y apparaissent désormais. Il est donc clair que Hugo est à part entière un auteur d'école primaire : dans les grandes classes, les élèves sont jugés assez âgés pour être confrontés à de grands textes d'auteurs canoniques, mais même dans les petites classes, Hugo apparaît dans les listes. Un texte sur vingt en section préparatoire, deux sur quarante au cours élémentaire, cela paraît peu, mais sauf La Fontaine et Florian, aucun autre grand auteur n'a droit au même traitement – en particulier on ne trouve pas de Lamartine, de Vigny, de Musset, de Chateaubriand dans les petites classes, et encore moins de Voltaire, de Molière, de Corneille ou de Racine. Hugo, en fait, gagne sur deux fronts. Il est à la fois un auteur canonique, un grand écrivain et un grand poète, ce qui lui assure une place importante dans les grandes classes, et un auteur qui parle de thèmes supposés convenir aux petites classes, comme les enfants, les animaux ou la nature. On observe donc une assez forte spécialisation thématique de la poésie de Hugo, qu'on retrouvera dans le secondaire mais à un moindre niveau : Hugo est, plus franchement encore que dans le secondaire, un poète de l'enfance, un poète des

³⁴ « Ma fille » désigne-t-il « La prière pour tous » (*Les Feuilles d'automne*), qui commence par « Ma fille, va prier !... » ? Ou, plus vraisemblablement, un poème des « *Pauca Meae* », comme « Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin... » ? Pour des élèves de cet âge, en tout cas, il ne peut sans doute pas s'agir d'« À ma fille » (*Les Contemplations*). « L'enfant dort à l'ombre / Du lit maternel » sont deux pentasyllabes tirés de « Dans l'alcôve sombre », poème des *Feuilles d'automne*.

³⁵ P.-H. GAY, O. MORTREUX, *Programmes officiels des écoles primaires élémentaires (1923)*, op. cit., p. 128-131.

animaux, etc. Nous reviendrons bientôt plus précisément sur ces différentes figures thématiques du Hugo poète.

Signalons aussi que la proportion du Hugo prosateur (et romancier notamment) sur l'ensemble de la production hugolienne est loin d'être négligeable. Il y a un texte de prose pour deux textes en vers, ce qui est peu, mais, on le verra, bien plus qu'au lycée. Sans doute cela tient-il au fait que dans l'ensemble des manuels du primaire, et tous auteurs compris, la prose est mieux représentée que la poésie, peut-être pour de simples raisons pédagogiques. Ce fait compense partiellement une tendance, nettement observable dans le secondaire, à considérer Hugo comme étant avant tout un poète, et à réserver à sa poésie une place d'honneur. Par ailleurs, *Les Misérables* fournissent un nombre très impressionnant de textes – en particulier, mais pas seulement, ceux qui concernent l'enfance et qui évoquent Cosette ou Gavroche³⁶. Là encore, la spécialisation thématique de Hugo se confirme. Mais les romans ne sont pas seuls à fournir des textes en prose ; Gillard par exemple, dont nous avons déjà noté qu'il prenait acte de l'éclectisme générique de Hugo tout en le désignant comme un « poète », reproduit quatre poèmes et trois textes en prose, qui sont deux extraits du *Rhin* et un texte sur le naufrage du paquebot *Normandy* trouvé dans *Actes et paroles*³⁷.

DANS L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE

FORTUNE DE HUGO

Sans surprise, on constate que Hugo occupe, dans les anthologies scolaires du secondaire, une place prépondérante et à peu près constante dans notre période. On reviendra plus loin sur les variations chronologiques internes au corpus scolaire hugolien, mais si l'on considère son œuvre en général, on constate que le statut de Hugo demeure égal. Contrairement à Baudelaire, Musset ou Vigny³⁸, Hugo ne bénéficie pas particulièrement de la « querelle des manuels » lancée par le critique Fernand Vandérem en 1922 et visant à dépoussiérer le contenu des

³⁶ Jacqueline Lalouette signale que sur toute la période qu'elle étudie, malgré la surreprésentation de la poésie par rapport à la prose, *Les Misérables* sont l'œuvre la plus souvent citée (Jacqueline LALOUETTE, « Hugo écolâtre pour écoliers hugolâtres ? », *art. cit.*, p. 273).

³⁷ Gillard, cours moyen et supérieur, p. 238-241. Le texte de Hugo se trouve dans « Ce que sait que l'exil » (1875), qui sert de préface au deuxième volume d'*Actes et paroles* (Victor HUGO, *Actes et paroles II*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : politique* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*) Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 408-410).

³⁸ Denis PERNOT, « Fernand Vandérem et la querelle des manuels », in Denis PERNOT (dir.), *Péguy au cœur : de George Sand à Jean Giono. Mélanges en l'honneur de Madame Julie Sabiani*, Paris, Klincksieck, coll. « Circare », 2011, p. 178. Cet article propose un résumé du déroulement et des enjeux de la querelle.

manuels et des programmes scolaires, car sa présence dans lesdits programmes est acquise dès la fin du XIX^e siècle. Il n'en est pas non plus victime : si l'entrée en force des romantiques dans le canon scolaire, à la fin du XIX^e siècle, avait bénéficié aux *minores* romantiques comme Eugène Manuel (une cible privilégiée de Vandérem), Auguste Barbier, etc., ceux-ci peuvent en revanche disparaître des recueils scolaires sans entraîner dans leur chute les romantiques mieux cotés. Comme l'écrit Daniel Milo, résumant ce mouvement, « l'ascension est plutôt collective, le déclin l'est moins³⁹ ».

Lorsque les recueils de morceaux choisis sont organisés selon une partition vers / prose, nous avons pu comparer la place réservée à Hugo poète avec celle réservée aux autres poètes. Ainsi, dans le volume de vers de Cahen destiné aux classes de rhétorique (de la troisième à la première), Hugo est largement en tête du palmarès, avec trente-sept pages, contre vingt-trois pour Racine et dix-huit pour Malherbe. Son avance est un peu moins large en quatrième (dix-neuf pages, contre treize pour Corneille et autant pour Molière), mais demeure assez nette. En 1910, les *Morceaux choisis* de Des Granges rompent avec la tradition de la division vers / prose, et seront massivement suivis sur ce point par les auteurs suivants ; dès lors, on en est réduit à comparer Hugo, non aux autres poètes, mais aux autres écrivains, en prenant Hugo comme un bloc. Chez Des Granges lui-même, dans le manuel des classes de grammaire (de la sixième à la quatrième), Hugo, avec dix-sept pages, fait à peu près jeu égal avec les classiques : Voltaire a vingt pages, Racine dix-sept, Molière seize. Il devance tous les autres auteurs du XIX^e siècle. Dans les grandes classes, il arrive en tête avec quarante-neuf pages (Voltaire en a quarante-deux, La Rochefoucauld quarante et une). Plus tard, Chevaillier et Audiat donnent, pour les grandes classes, vingt-trois pages de Hugo poète, ce qui est autant que Lamartine, un peu moins que Vigny, un peu plus que Musset. Tous genres confondus, Hugo bénéficie de cinquante-cinq pages – il devance Montaigne et Rousseau (quarante-quatre pages) et, très largement, les grands auteurs du XVII^e siècle. En revanche, il est moins bien représenté que Voltaire (soixante pages). Chez Braunschvig, le décompte est plus difficile à faire car les chapitres du manuel correspondent tantôt à un auteur, tantôt à un courant, tantôt à une époque de l'histoire littéraire... Mais Hugo bénéficie de vingt-quatre pages en tant que poète⁴⁰, d'au moins dix-sept en tant que dramaturge (sans compter quelques remarques éparses dans le début de la section

³⁹ Daniel MILO, « Les classiques scolaires », *art. cit.*, p. 2106-2107.

⁴⁰ Mais il ne s'agit plus ici simplement de « morceaux choisis » : le manuel de Braunschvig mêle en permanence, c'est son originalité, extraits des œuvres et considérations d'histoire littéraire.

consacrée au « drame romantique »⁴¹). Cinq pages seulement (deux extraits de *Notre-Dame de Paris*) rendent compte de Hugo romancier. Au total, l'écrivain figure tout de même sur près de cinquante pages, ce qui est un peu plus que Voltaire et beaucoup plus que La Fontaine, Corneille ou Molière. En ce qui concerne la seule poésie, Hugo est un peu mieux représenté que Lamartine et Vigny, et notablement mieux que Musset⁴².

Il est évidemment difficile de dresser des palmarès absolus, ne serait-ce que parce qu'on se condamnerait, en se contentant d'additionner les pages consacrées à chaque auteur, à accorder un poids excessif aux manuels les plus épais – ceux des grandes classes, en particulier (ce qui créerait, par exemple, un biais en défaveur de La Fontaine). Et puis la relative hétérogénéité des ouvrages considérés (classement vers / prose ou classement par auteurs, présence ou non de commentaires plus ou moins étendus, etc.) rendrait l'entreprise vraiment ardue, sinon illégitime en droit. Mais Hugo, quelles que soient les méthodes que l'on pourrait imaginer pour dépasser ces écueils, figurerait très certainement dans les toutes premières places du palmarès global – peut-être à la première ; sinon, il serait peut-être seulement dépassé par Voltaire. Lamartine, La Fontaine, Chateaubriand et Musset arrivent vraisemblablement peu après. Hugo est donc de toute façon l'un des écrivains les mieux représentés dans l'ensemble des manuels. Il est possible que cette place de choix tienne pour partie à la nécessité de compenser le fait qu'aucune œuvre intégrale de Hugo n'est jamais mise au programme des classes de lycées, contrairement aux grands auteurs du XVII^e siècle. Lorsqu'il n'arrive pas en tête du palmarès, il est souvent devancé par le seul Voltaire (qui, lui non plus, ne connaît pas les honneurs de l'étude sous forme d'œuvres intégrales) : les manuels de la III^e République ont visiblement à cœur d'honorer ces deux grandes figures, qu'il est possible d'intégrer au sein d'une généalogie de la pensée, sinon républicaine, du moins progressiste⁴³. La place privilégiée de Voltaire et de Hugo dans les manuels s'explique aussi par la dimension polygraphique de leur œuvre, et par leur éclectisme générique. Car il est à la rigueur possible de donner, en quelques pages, un aperçu d'œuvres

⁴¹ Braunschvig, p. 533-535.

⁴² Le tableau statistique pour les manuels du secondaire des années 1900-1920 et 1920-1940, établi par Roger Fayolle et reproduit par Daniel Milo, confirme nos sondages. Pour la période 1900-1920, Hugo devance assez largement Lamartine, Leconte de Lisle et Musset. Pour la période 1920-1940, les écarts se sont un peu réduits et Hugo devance Musset, Lamartine et Baudelaire, dans cet ordre (Daniel MILO, « Les classiques scolaires », *art. cit.*, p. 2110). Mais Roger Fayolle lui-même nuance la portée de ses résultats, en soulignant que son enquête est « préscientifique » et « qu'il faudrait la rendre plus satisfaisante d'un point de vue statistique » (*ibid.*, p. 2128, note 80).

⁴³ Le manuel d'Abry, Bernès, Crouzet et Léger développe le parallèle entre ces deux auteurs, en soulignant toutefois que si Voltaire « anime son siècle et le pousse vers son destin », Hugo, lui, se contente de l'exprimer (Abry, Bernès, Crouzet, Léger, p. 1376).

aussi abondantes que celles de Balzac ou de Corneille ; seulement, pour donner un aperçu de Voltaire ou de Hugo, il faut emprunter ses extraits à un nombre considérable d'œuvres différentes. Ainsi, dans nombre d'ouvrages (comme le Braunschvig ou le Chevaillier et Audiat), un souci d'exhaustivité oblige les auteurs à faire figurer Hugo dans trois chapitres distincts (poésie, théâtre, roman) – et il est presque le seul auteur à avoir droit à ce traitement de faveur⁴⁴.

FORTUNE DU POÈTE HUGO

Il faut aussi prendre acte d'un autre fait, apparemment contradictoire avec le précédent : dans l'ensemble de l'œuvre de Hugo, c'est toujours la poésie qui l'emporte largement. Il arrive que dans certains manuels, Hugo ne soit représenté que comme poète. C'est le cas dans le Braunschvig pour classes de cinquième ou dans le Cahen pour classes de sixième, cinquième et quatrième. Des Granges ne donne aucune prose hugolienne dans son volume pour les petites classes, et seulement deux morceaux (un extrait des *Misérables* et un autre de la préface de *Cromwell*) dans son volume pour les grandes classes. Dans certains manuels, c'est donc l'éclectisme générique de Hugo qui semble lui assurer d'être largement représenté ; dans d'autres manuels, Hugo ne figure que comme poète – ou presque – et n'en est cependant pas moins bien loti.

Dans le second de ces deux cas de figure, à quoi faut-il attribuer ce déséquilibre ? Pourquoi Hugo est-il plus souvent représenté par ses vers que par sa prose, et, au sein de l'œuvre en vers, par sa poésie que par son théâtre en vers ? La première raison, la plus évidente, repose sur les jugements de valeur effectués par les auteurs des manuels. Alors que, dans l'ensemble, Hugo en général et sa poésie suscitent une nette admiration (pas toujours pure de reproches, mais tout de même assez franche), il n'en va pas de même en ce qui concerne son œuvre romanesque et son œuvre dramatique.

Commençons par préciser que certains auteurs adressent tout de même de franches critiques à l'homme, à l'écrivain ou au poète. Lorsque les auteurs de manuels portent des jugements négatifs sur l'œuvre de Hugo, ils demeurent assez classiques dans leurs critiques : on reprochera notamment à Hugo son abus de rhétorique (son « emphase » et son « abus de l'antithèse », chez

⁴⁴ Avec Voltaire, donc, et dans une certaine mesure Musset (qu'on fait figurer comme poète et comme dramaturge, pour *Lorenzaccio* surtout, mais presque jamais comme romancier). La même logique pourrait valoir aussi pour d'autres polygraphes du siècle des Lumières comme Diderot, voire Rousseau, mais ceux-ci demeurent dans l'ombre du penseur de Ferney. Pour le XIX^e s., un Vigny a certes pu s'illustrer dans les trois genres majeurs, mais les pages consacrées à *Cinq-Mars* et à *Chatterton* sont brèves. Globalement, hormis pour Hugo, il semble que la dimension polygraphique de l'écriture romantique soit peu mise en avant dans les manuels.

Ragon⁴⁵), ou la vacuité de sa pensée⁴⁶ – les deux accusations allant d’ailleurs de pair : la rhétorique superflue et tape-à-l’œil est précisément supposée être là pour compenser, ou pour masquer, l’indigence des idées. Les manuels d’histoire littéraire, en particulier, sont souvent réservés à l’égard de Hugo, comme d’ailleurs du romantisme en général. Doumic inaugure sa section sur Hugo par une perfidie : « Grâce à la longue durée de son existence, écrit-il, et aussi à la facilité avec laquelle il a toujours reflété l’opinion dominante, Victor Hugo est un des écrivains qui représentent le plus complètement le XIX^e siècle⁴⁷. » On le voit ensuite attaquer Hugo sur le terrain de la rhétorique et de la psychologie⁴⁸ : là encore, Hugo a mal et peu pensé, et abusé des procédés.

Mais c’est en particulier chez les auteurs catholiques que Hugo fait l’objet de violentes critiques⁴⁹. Non seulement leurs ouvrages consacrent une place plus faible à Hugo, mais en outre cette défaveur numérique s’accompagne d’un jugement négatif, sur ses qualités d’écrivain et/ou sur sa moralité. L’histoire littéraire de l’abbé Calvet est cruelle pour le romantisme en général, déployant à l’occasion un ton franchement railleur :

Le Romantisme mit à la mode certains ornements littéraires : la *lune* qui éclaire tous les paysages, les *ruines* qui font rêver, la *couleur locale* réduite à des accessoires simples, comme les gondoles pour l’Italie et les guitares pour l’Espagne. Le Romantisme eut même son heure d’influence sur la mode proprement dite : le vrai romantique se distinguait à sa chevelure mérovingienne, à son teint pâle, à ses yeux mélancoliques et à ses gilets écarlates⁵⁰.

Sa lecture de la préface de *Cromwell* n’est guère charitable, et recycle encore les deux mêmes reproches – elle est vide quant au fond, et abuse de la rhétorique :

⁴⁵ Ragon, cours élémentaire, p. 357.

⁴⁶ Roger Fayolle relève des citations en ce sens chez Lanson et Doumic – ainsi que, pour la période qui précède la nôtre, chez Brunetière et Faguet (Roger FAYOLLE, « Victor Hugo et les manuels scolaires », *art. cit.*, p. 200). Chez les romantiques, c’est plutôt Vigny qui est considéré comme un poète penseur : voir Braunschvig, p. 495 et Gustave LANSON, Paul TUFFRAU, *Manuel illustré d’histoire de la littérature française, op. cit.* p. 560 et p. 562. Pour Doumic, l’œuvre de Vigny est même « la seule tentative que nous ayons d’une poésie philosophique » (René DOUMIC, *Histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 506). En ce qui concerne les poètes plus récents, Mallarmé et Valéry sont souvent vus comme les représentants de l’intellectualisme en poésie, mais cela n’est pas toujours porté à leur crédit : Braunschvig déplore l’obscurité et la difficulté des deux poètes (Marcel BRAUNSCHVIG, *La littérature française contemporaine étudiée dans les textes (de 1850 à nos jours)* [1926], Paris, Armand Colin, 1935, p. 28-29 et p. 49-50) ; Lanson et Tuffrau condamnent Mallarmé mais louent Valéry (Gustave LANSON, Paul TUFFRAU, *Manuel illustré d’histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 708-709 et p. 763-765).

⁴⁷ René DOUMIC, *Histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 496.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 497.

⁴⁹ Nous reviendrons au chapitre 30 sur la réception de la poésie de Hugo par les catholiques.

⁵⁰ Jean CALVET, *Manuel illustré d’histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 598.

Victor Hugo, plus que les autres, sentit la force du mouvement ; il s'empara des quelques idées qu'il entendait retentir autour de lui ; il entoura ces idées d'un appareil poétique et de paradoxes tapageurs et il écrivit pour le drame de *Cromwell* qu'il venait d'achever une préface bruyante. Cette préface fut regardée comme la charte de la nouvelle école. En réalité, elle était pauvre et vide ; quand on ne se laisse pas éblouir par l'éclat des mots et le cliquetis des antithèses, on ne trouve dans ce discours que des conceptions assez puérides⁵¹.

La biographie de Hugo, pourtant, reste plutôt équitable et reconnaît en tout cas le génie du poète et la grande valeur littéraire de son œuvre. L'auteur concède à Hugo plusieurs qualités de style et loue même son engagement politique... sous la Seconde République (Calvet ne mentionne pas les engagements ultérieurs de Hugo), en soulignant qu'il s'est tenu à égale distance des « excès de la démagogie » et des « intrigues du prince Napoléon »⁵². Mais si dans son manuel d'histoire littéraire Calvet est plutôt mesuré sur Hugo, le sort qu'il lui réserve dans ses morceaux choisis est moins enviable – son œuvre, y signale-t-il, est « très abondante et très inégale⁵³ », ce qui lui donne argument pour la citer peu. Son volume à destination des petites classes du secondaire ne propose que six pages de Hugo (contre seize de Molière, treize de Racine et de Stendhal, etc. – Hugo est en vingtième position). Dans le volume destiné aux grandes classes, Hugo arrive neuvième, avec quinze pages, contre vingt-six pour Chateaubriand, vingt pour Racine, Fénelon ou Voltaire, etc.

Le volume proposé en 1924 par les Rédemptoristes de Nantes, sous l'égide de l'Alliance des maisons d'éducation chrétienne, n'est pas avare de louanges à l'égard des *Odes*, prisées pour leur inspiration royaliste et catholique, et admet la qualité de nombreux poèmes sur l'enfance, mais déplore à peu près tout le reste de la production hugolienne pour les « incroyables licences » qu'on y trouve⁵⁴ – sans parler des fautes de l'homme Hugo contre la morale et la religion⁵⁵. Il ne donne en tout que deux textes de Hugo (cinq pour Racine et Voltaire⁵⁶, quatre pour Corneille et Fénelon, trois pour Molière, Boileau et Bossuet), l'ode à « Louis XVII » (*Odes et Ballades*) et « *Jeanne était au pain sec...* » (*L'Art d'être grand-père*).

⁵¹ *Ibid.*, p. 602.

⁵² *Ibid.*, p. 606.

⁵³ Calvet, 3^e, 2nde, 1^{re}, p. 700.

⁵⁴ J.M.J.A. de Nantes, p. 388. – Le sigle *J.M.J.A.* signifie « Jésus Marie Joseph Alphonse » et est utilisé dans ce manuel, comme dans d'autres ouvrages écrits par des Rédemptoristes, comme une signature collective. « Alphonse » est saint Alphonse de Liguori (1696-1787), fondateur de la congrégation.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 389.

⁵⁶ Pour des raisons politiques évidentes, les auteurs du volume ne sont pourtant guère aimables envers Voltaire. Mais le Voltaire qui nous est donné à lire, c'est le poète épique et tragique et l'auteur du *Siècle de Louis XIV*, pas le conteur ni le philosophe.

Les *Morceaux choisis* de l'abbé Ragon relèguent Hugo loin derrière Chateaubriand pour les volumes du cours élémentaire (sixième et cinquième) d'une part, et ceux du cours supérieur (seconde et première) d'autre part. Ragon, bien plus nuancé que ses collègues rédemptoristes, apprécie les *Odes* mais aussi *La Légende des siècles*⁵⁷, et reconnaît en Hugo « le plus grand poète du siècle⁵⁸ », avec Lamartine. Mais il déplore la banalité des idées du poète, et sa propension à verser dans l'injure et à couvrir de boue des « personnes respectables »⁵⁹. Sans pouvoir nier qu'il fût un grand poète et un écrivain de génie, les auteurs catholiques sont, au mieux, hésitants à reconnaître à Hugo une place identique à celle que lui donnent leurs collègues de l'enseignement laïque.

Cela dit, si l'on laisse de côté les auteurs catholiques, Hugo fait aussi et surtout l'objet d'éloges enthousiastes, soit en tant qu'écrivain en général, soit, plus souvent, en tant que poète. Dans quelques cas, les auteurs ne sont pas avares de superlatifs : Hugo est « le plus grand poète du XIX^e siècle⁶⁰ » pour Bessou et Elwall, « le plus haut représentant de la poésie du XIX^e siècle⁶¹ » pour Marcou. Mironneau et Royer voient en lui « un des plus grands poètes que le monde ait jamais connus⁶² », comme Souché, David et Lamaison⁶³. Il arrive que le jugement soit plus nuancé mais, fait notable, cela n'implique pas qu'il soit plus modéré : on retrouve fréquemment, sous la plume des auteurs de manuels, ces mêmes antithèses violentes que certains d'entre eux reprochent à l'écrivain, et plusieurs constatent une irréductible coprésence, dans la poésie hugolienne, de très grandes qualités et de très grands défauts. Marcou regrette des « défauts aussi éclatants que ses beautés⁶⁴ » et, plus loin, affirme que le poète « appelle toutes les critiques et justifie toutes les admirations⁶⁵ ». De façon plus spécifique, mais dans le même esprit, Des Granges note à propos des *Contemplations* que le « lyrisme [y] atteint aux

⁵⁷ Ragon, cours supérieur, p. 695.

⁵⁸ Ragon, cours élémentaire, p. 357.

⁵⁹ Ragon, cours supérieur, p. 696.

⁶⁰ Bessou et Elwall, EPS p. 399.

⁶¹ Marcou, 6^e et 5^e, p. 260.

⁶² Mironneau et Royer, EPS, p. 322.

⁶³ Souché, David, Lamaison, 6^e, p. 29.

⁶⁴ Marcou, 6^e et 5^e, p. 260.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 276.

limites du sublime et de l'incohérence⁶⁶ ». Bref, Hugo est perçu d'une part comme un immense poète, d'autre part comme un poète entier, sans nuances, pour le meilleur comme pour le pire.

Or si dans l'ensemble la poésie de Hugo emporte l'adhésion des auteurs, son théâtre, au contraire, souffre d'une vieille réputation de médiocrité. Consultons, à ce sujet, les manuels d'histoire littéraire. Abry, Audic et Crouzet déplorent l'invraisemblance des sujets et des caractères dramatiques de Hugo⁶⁷, Doumic regrette qu'il ait été « médiocre dans le drame⁶⁸ », Lanson et Tuffrau en font un « médiocre dramaturge⁶⁹ ». Abry, Audic et Crouzet d'une part, Lanson et Tuffrau d'autre part, signalent en outre le caractère essentiellement « lyrique » des drames hugoliens⁷⁰ : le théâtre se résorbe donc dans la poésie, et rien ne justifie qu'on accorde à ses pièces une attention spéciale. Bessou et Elwall disent des choses semblables, lorsqu'ils écrivent à propos de Hugo que « [son] lyrisme déborde [...] dans ses drames où il ralentit l'action⁷¹ ». Ces auteurs proposent un extrait dramatique (tiré des *Burgraves*) contre sept extraits poétiques et deux extraits de *Notre-Dame de Paris*. Cahen, enfin, qui fait autorité, apprécie les « mérites poétiques » des drames de Hugo, mais regrette leur fable puérile et leurs personnages peu naturels⁷². Il arrive que cette tiédeur critique affecte également l'œuvre romanesque de Hugo. Ainsi, pour Doumic, Hugo est tout aussi « médiocre [...] dans le roman que dans le drame⁷³ » ; pour Cahen, les romans hugoliens sont fatigants et répétitifs et *Les Misérables*, en outre, sont mal proportionnés⁷⁴. Pour beaucoup d'auteurs, c'est principalement

⁶⁶ Des Granges, 2nd cycle, p. 942.

⁶⁷ Émile ABRY, Charles AUDIC, Paul CROUZET, *Histoire illustrée de la littérature française, op. cit.*, p. 537.

⁶⁸ René DOUMIC, *Histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 502.

⁶⁹ Gustave LANSON, Paul TUFFRAU, *Manuel d'histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 592.

⁷⁰ Émile ABRY, Charles AUDIC, Paul CROUZET, *Histoire illustrée de la littérature française, op. cit.*, p. 537 ; Gustave LANSON, Paul TUFFRAU, *Manuel d'histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 592.

⁷¹ Bessou et Elwall, EPS, p. 399.

⁷² Cahen, 3^e, 2nde, 1^{re}, p. 413. Cette manière qu'ont les manuels scolaires de rattacher les drames de Hugo à sa poésie, et donc de ne pas faire véritablement droit au Hugo dramaturge, amorce un mouvement qui s'accomplira dans les années 1950 et en vertu duquel Musset deviendra le représentant par excellence du drame romantique, plutôt que Hugo donc, mais aussi que Vigny ou Dumas (Daniel MILO, « Les classiques scolaires », *art. cit.*, p. 2107).

⁷³ René DOUMIC, *Histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 502.

⁷⁴ Cahen, 3^e, 2nde, 1^{re}, p. 413. Les deux œuvres en prose que Cahen sauve de sa réprobation sont *Notre-Dame de Paris* et *Le Rhin*.

soit dans son œuvre dramatique, soit dans son œuvre romanesque (ou plus généralement dans sa prose), soit dans les deux, que Hugo abuse de l'antithèse⁷⁵.

Pour le roman, d'autres facteurs peuvent jouer. D'abord, le roman est un genre dont l'étude scolaire ne va pas de soi : dans les manuels les plus anciens, il est peu présent, et la prose du XIX^e siècle se résume surtout à la prose d'idées ou à l'histoire⁷⁶. Dans le Cahen pour grandes classes, Thiers a ainsi treize pages, et Michelet quinze, soit davantage que n'importe quel romancier du même siècle. D'autre part, Hugo n'illustre qu'une des nombreuses facettes du roman du XIX^e siècle. *Notre-Dame de Paris* est mobilisé par Braunschvig pour représenter le roman historique, mais l'auteur veut aussi faire justice au roman personnel ou d'analyse (Senancour, Constant, Stendhal), au roman d'aventures (Dumas), au roman idéaliste (Sand) et au roman réaliste (Balzac). L'œuvre romanesque de Hugo paraît certainement aux auteurs de manuels moins diverse que son œuvre poétique, de sorte que Hugo doit souffrir plus de concurrence. Par ailleurs, Hugo est difficilement intégrable dans l'histoire du roman au XIX^e siècle. Il est possible d'ailleurs que le roman hugolien ait plus de peine à entrer dans les cases. Car si *Notre-Dame de Paris* illustre certes sans mal le roman historique, où classer ce roman monstre qu'est *Les Misérables*, romantique et réaliste, fresque épique et plaidoyer social ? Comme en outre Hugo est déjà généreusement servi comme poète, il ne paraît pas très dommageable, pour les auteurs de manuels, de l'oublier, ou presque, comme romancier.

Voilà qui explique pourquoi le Hugo des manuels est surtout, et même essentiellement (voire parfois exclusivement) un Hugo poète. Cela dit, reste que les deux faits qu'on a signalés plus hauts sont en tension : Hugo s'assure une franche première place dans les palmarès parfois grâce à son éclectisme générique, parfois malgré la réduction tendancielle de son œuvre à sa seule poésie. En avançant dans l'analyse, on peut relever certains faits qui permettent de préciser les termes de cette apparente contradiction. D'abord, il semble y avoir une évolution dans le temps, ce qui est logique compte tenu de la difficile intégration du roman dans le corpus scolaire. Ainsi, les manuels édités le plus tôt (et notamment les fameux Cahen et Marcou, dans une moindre mesure Des Granges) semblent les plus réticents à faire droit à l'éclectisme générique de Hugo. À mesure que l'on avance dans le siècle, Hugo est enfin reconnu à part

⁷⁵ Dans la prose : Bessou et Elwall, EPS, p. 399. Dans le drame : René DOUMIC, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 500. Dans les deux : École universelle par correspondance, 3^e année de l'EPS, p. 305.

⁷⁶ Sur l'intégration scolaire du genre romanesque, voir Nathalie DENIZOT, *Genres littéraires et genres textuels en classe de français*, op. cit., p. 329. La « querelle des manuels » est contemporaine de l'entrée du roman dans les programmes de l'enseignement secondaire et y a sans doute contribué (Denis PERNOT, « Fernand Vandérem et la querelle des manuels », art. cit., p. 178).

entière comme un dramaturge et comme un prosateur (notamment comme un romancier, mais pas seulement : *Le Rhin* est aussi plutôt bien représenté). D'autre part, les manuels pour les grandes classes sont plus enclins à honorer cette diversité générique, parce qu'ils contiennent plus de textes de Hugo. En effet, non seulement ils sont plus longs que leurs homologues des petites classes (et donc, à proportion égale, le nombre de textes consacré à chaque auteur est plus important), mais en outre, les préoccupations d'histoire littéraire semblent se faire de plus en plus nettes à mesure que les élèves avancent en âge. Il est donc de plus en plus nécessaire de présenter un Hugo *complet*, qui trouve sa place aussi bien dans l'histoire de la poésie que dans celle du théâtre et du roman.

CONCLUSION

Avec quelques nuances, on peut donc affirmer que la place que les manuels consacrent à Hugo est très importante, à l'école primaire comme dans l'enseignement secondaire. En particulier, c'est sa poésie qui a la faveur des compilateurs, surtout dans les petites classes de lycée. Cette prééminence de Hugo et notamment de sa poésie reflète l'importance reconnue de l'écrivain (et du poète) dans l'histoire littéraire, mais elle est également rendue possible par la facilité avec laquelle on peut y trouver des textes appropriés aux différents projets pédagogiques et éditoriaux – notamment, en ce qui concerne les petites classes de l'école élémentaire, des textes supposés simples et accessibles à de jeunes lecteurs, et des textes portant sur les enfants ou les animaux.

UNE HIÉRARCHIE DES RECUEILS

Si la forte présence de la poésie de Hugo dans les recueils de morceaux choisis s'explique (partiellement) par la nécessaire conformité de ces ouvrages avec les programmes scolaires, les choix effectués au sein du corpus poétique hugolien ne sont pas, quant à eux, guidés par le ministre ou par le législateur, sauf à la fin de notre période, à partir de 1938. Il est donc particulièrement intéressant d'examiner quels recueils et quels poèmes sont mis à l'honneur par les différents auteurs.

Du point de vue du poids respectif des différents recueils, on observe les phénomènes suivants :

IMPORTANCE DES TROIS GRANDS RECUEILS DE L'EXIL

Sur l'ensemble de la période, les trois premiers recueils de l'exil (*Les Châtiments*, *Les Contemplations*, la Première Série de *La Légende des siècles*) représentent un peu moins de la moitié des textes proposés dans l'enseignement secondaire. *La Légende des siècles* (Première Série) représente à lui seul un cinquième des textes proposés – il est le plus utilisé des différents recueils hugoliens (quarante-six textes, sur un total de deux cent vingt et un) devant *Les Contemplations* (trente-sept) et *Les Châtiments* (vingt-cinq). *La Légende des siècles* demeure en tête du classement même si on décide de ne pas tenir compte des quatre poèmes au programme de cinquième à partir de 1938. Il est vrai, cependant, que cette prééminence de *La Légende des siècles* est sensible essentiellement dans les petites classes, alors que dans les grandes classes, les trois grands recueils de l'exil jouissent d'une faveur à peu près équivalente. Les morceaux choisis hugoliens de Levaillant (1931) respectent globalement cette hiérarchie : les trois grands recueils de l'exil sont les plus reproduits. Mais au sein du trio de tête, ce sont *Les Contemplations* qui l'emportent. En effet, chez un Levaillant enthousiaste (« un souffle prodigieux de poésie soulève ces mémoires lyriques⁷⁷ »), ce recueil est représenté par dix-neuf poèmes (contre neuf pour *La Légende*, huit pour *Les Châtiments*). Dans la mesure où le manuel de Levaillant et Daubray (1942) s'impose de ne pas reprendre de poème déjà reproduit dans le volume de 1931, les hiérarchies qui s'y manifestent, pour surprenantes qu'elles soient (une seule pièce des *Châtiments*) y sont moins significatives, surtout que le Hugo qui y est présenté, on va le voir, est informé par des considérations politiques particulières.

En ce qui concerne les manuels du primaire, nous avons déjà signalé les limites de toute étude statistique : comme les auteurs sont moins préoccupés d'histoire littéraire que leurs homologues du secondaire, ils choisissent parfois leurs textes moins en fonction de l'importance qu'ils veulent donner à tel ou tel recueil ou poème qu'en fonction de l'adéquation des textes avec certains thèmes, de leurs vertus d'exemplification morale, de leur plus ou moins grande simplicité, etc. Malgré tout, on constate que les trois grands recueils de l'exil (*Les Châtiments*, *Les Contemplations*, la Première Série de *La Légende des siècles*) sont les trois recueils les plus reproduits, avec, sur un total de cinquante-six poèmes trouvés dans onze collections, respectivement sept, six et neuf textes. Ils représentent au total un peu moins de quarante pour cent des textes proposés, ce qui est beaucoup, mais moins que dans le secondaire.

⁷⁷ *L'œuvre de Victor Hugo : prose, poésie, théâtre* (éd. Maurice LEVAILLANT) [1931], Paris, Delagrave, 1935, p. 437.

Fait notable, *Les Châtiments* partage la troisième place avec *L'Art d'être grand-père*, alors que ce recueil est moins bien situé dans les classements du secondaire. Il doit sa fortune aux poèmes sur l'enfance qui s'y trouvent : « *Jeanne était au pain sec...* », mais aussi la « Chanson de grand-père », que les instructions de 1923 recommandent pour le cours préparatoire.

Le cœur du corpus hugolien est donc constitué par les trois grands recueils de l'exil : on n'imaginerait pas de consacrer, dans un manuel, une section à Hugo sans inclure des pièces empruntées à la période considérée comme la plus faste, la plus spectaculaire et la plus riche de l'œuvre du poète. Comment expliquer cette faveur particulière qui s'attache à ces textes ? Une première raison tient à la diversité interne du micro-corpus qu'ils constituent. En trois œuvres, on peut ainsi trouver des échantillons de poésie lyrique (dans *Les Contemplations*), de poésie épique (dans *La Légende des siècles*, mais aussi dans certains poèmes phares des *Châtiments*, comme « L'expiation »), et de poésie satirique (dans *Les Châtiments*). Le triptyque formé par ces trois œuvres est, à la rigueur, autosuffisant – or beaucoup d'auteurs de manuels cherchent à donner un aperçu large, sinon exhaustif, de la poésie de Hugo, au moins dans son extension générique. Le Hugo du début de l'exil a donc sa cohérence, sa complétude – il a aussi sa clôture ; la période créatrice des années 1850 est séparée de celle qui la précède par deux événements inauguraux, la mort de Léopoldine en 1843 et le départ en exil en 1851-1852. Et l'isolement du poète en exil, symbolisé par l'insularité de sa position géographique, a pu contribuer à conférer un statut particulier au poète de l'archipel de la Manche. D'autre part, des raisons idéologiques ont pu discrètement jouer. Car faire le choix du Hugo de l'exil, c'est aussi faire le choix d'un Hugo républicain. Même si ce ne sont pas nécessairement des poèmes politiques qui sont reproduits, et même si certains poèmes des *Contemplations*, et dans une moindre mesure des *Châtiments* ou de la *Légende*, peuvent être antérieurs à la conversion républicaine de Hugo, cela peut au moins être un enjeu symbolique que de reléguer à un second plan les recueils de la monarchie de Juillet, sans même parler des *Odes*. Le manuel signé « J.M.J.A. » de Nantes fait exception à la règle, en ne citant que les *Odes* et *L'Art d'être grand-père* ; mais précisément, dans ce manuel catholique, l'évitement du Hugo de l'exil est probablement volontaire. La reproduction de l'ode « Louis XVII » a visiblement une portée idéologique ; quant à « Jeanne au pain sec »⁷⁸, c'est un texte dont aucun manuel, nous y reviendrons bientôt, ne semble percevoir la portée politique, et qui a pu paraître anodin aux compilateurs.

⁷⁸ C'est souvent sous ce titre que « *Jeanne était au pain sec...* » figure dans les manuels.

Enfin, il est possible qu'ait joué, dans cette prééminence accordée aux recueils de l'exil, une certaine conception téléologique de ce qu'est, ou de ce que doit être, la carrière d'un écrivain. L'idée qu'un auteur se cherche, puis se trouve, puis se perd, en trois phases bien distinctes, fait partie des lieux communs de la critique littéraire, et elle a pu essaimer et influencer, de manière plus ou moins consciente, certains de nos compilateurs. Cela dit, la question qui se pose dans ce cas est celle des frontières entre les trois phases. Chez Abry, Audic et Crouzet, la première phase est très courte : les « recueils d'étude » de Hugo, ceux où il cherche sa manière propre, ce sont seulement les *Odes et ballades* et *Les Orientales*. Généreusement, les auteurs classent toute la production poétique hugolienne des *Feuilles d'automne* aux *Chansons des rues et des bois* dans les « grands recueils ». Mais pour évoquer la période postérieure à l'exil, ils abandonnent leurs critères biographique et axiologique, au profit d'un critère thématique, en vertu duquel les recueils des années 1870 et 1880 sont les « recueils sociaux » – *L'Art d'être grand-père* en est exclu. Bref, la classification de ces auteurs s'inspire de ce schéma tripartite général, mais sans l'assumer jusqu'au bout, et sans exclure les recueils de la monarchie de Juillet de la catégorie centrale⁷⁹. Levaillant, dans *L'œuvre de Victor Hugo*, indique les *Contemplations* et *La Légende des siècles* comme étant les deux recueils majeurs du poète : ceux qui les précèdent les préparent, ceux qui les suivent en procèdent. *Les Feuilles d'automne* notamment annoncent *Les Contemplations* et, pour certains poèmes, *La Légende des siècles*. « Fonction du poète », dans *Les Rayons et les Ombres*, annonce de même « Les mages » (*Les Contemplations*). *Les Contemplations* sont d'ailleurs, pour Levaillant, l'« apogée lyrique » du poète⁸⁰. Doumic voit la période d'après 1870 comme une période de décadence, où « les défauts [du poète] s'exagèrent au-delà de toute mesure⁸¹ » ; Cahen fait commencer le déclin plus tôt, dès les *Chansons des rues et des bois*, puisqu'à partir de ce recueil, selon lui, on observe un « mélange de faiblesse et de beauté⁸² ». Il n'y a pas toujours consensus sur les dates où commencent et où s'achèvent chaque phase, mais tous les auteurs qui adoptent, même vaguement, cette perspective tripartite, incluent dans le cœur de la production hugolienne au moins *Les Contemplations* et la première *Légende des siècles* – et, très souvent aussi, *Les Châtiments*. Ce recueil, d'ailleurs, semble assez bien résister aux

⁷⁹ Émile ABRY, Charles AUDIC, Paul CROUZET, *Histoire illustrée de la littérature française, op. cit.*, p. 502.

⁸⁰ *L'œuvre de Victor Hugo*, 1935, *op. cit.*, p. VI.

⁸¹ René DOUMIC, *Histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 497.

⁸² Cahen, 3^e, 2nde, 1^{re}, p. 412.

reproches qu'il essuie dans les paratextes : il s'agit sans doute du recueil de Hugo le plus critiqué, à la fois d'un point de vue moral et esthétique, et aussi bien dans des manuels catholiques que dans des manuels destinés à l'enseignement laïque. Sur le plan moral, Calvet lui reproche de s'être « acharné » sur Napoléon III⁸³, tandis que Cahen déplore sa « violence excessive⁸⁴ ». Mais ce recueil, à côté des pièces satiriques, comporte assez de grands morceaux épiques (« L'expiation », et dans une certaine mesure « *Sonnez, sonnez toujours...* ») pour être bien représenté dans les manuels.

Au sein de ce massif, *La Légende des siècles* (Première Série) occupe une place particulière, au point que plusieurs « petites épopées » sont mises au programme de la classe de cinquième en 1938. C'est cohérent avec le discours des auteurs : *La Légende des siècles* emporte une approbation générale, de Cahen (pour qui c'est « peut-être l'œuvre la plus grandiose du poète⁸⁵ ») jusqu'à l'École universelle par correspondance de Paris, dont le manuel justifie la prédilection accordée à ce recueil en affirmant qu'il s'agit d'une œuvre « des plus viriles⁸⁶ ». L'autre mérite de *La Légende*, d'après ce manuel, est de contenir, non de plus belles pièces que les recueils d'avant l'exil, mais d'aussi belles, et en plus grande abondance⁸⁷. Il s'agit d'un discours critique original et intéressant. Levaillant estime qu'au sein de la production hugolienne (tous genres confondus), « deux chênes [...] s'épanouissent largement au-dessus de la forêt », *Les Contemplations* et la première *Légende des siècles*⁸⁸ (voilà qui explique aussi que *Les Contemplations* soit l'œuvre la mieux représentée dans son volume). Tous les auteurs ne manifestent pas un enthousiasme débordant à propos de *La Légende*, mais tout le monde la considère au moins comme un recueil réussi, et Calvet va même jusqu'à dire que Hugo est « surtout un poète épique⁸⁹ ».

Mais outre sa capacité à fournir de belles histoires pour les petites classes, ce recueil bénéficie aussi d'une relative faiblesse de la concurrence. Préoccupés par un souci d'exhaustivité générique, les auteurs de manuels veulent faire place, dans leurs livres, à des échantillons de poésie épique ; où en trouver ailleurs que chez Hugo ? Comme l'observe Judith

⁸³ Calvet, 3^e, 2nde, 1^{re}, p. 706.

⁸⁴ Cahen, 3^e, 2nde, 1^{re}, p. 412.

⁸⁵ *Id.*

⁸⁶ École universelle par correspondance, EPS, 3^e année, p. 327.

⁸⁷ *Id.*

⁸⁸ *L'œuvre de Victor Hugo*, 1935, *op. cit.*, p. VI.

⁸⁹ Calvet, 3^e, 2nde, 1^{re}, p. 708. Nous soulignons.

Schlanger, les auteurs de manuels scolaires de la fin du XIX^e siècle (mais cela, pourrions-nous rajouter, vaut encore, au moins dans une certaine mesure, pour le premier XX^e siècle) sont confrontés à un problème : le genre épique a une grande importance symbolique, et revêt une dignité qui remonte aux grands modèles antiques, mais on s'accorde à reconnaître qu'il n'y a pas de grande épopée française⁹⁰. L'entrée progressive de Hugo et des poètes romantiques dans les manuels permet de combler cette lacune : le genre n'est ainsi plus illustré par un long poème épique conforme à l'archétype homéro-virgilien mais par les « petites » épopées hugoliennes, plus adaptées par leur taille même à la nouvelle vocation populaire et démocratique de l'épopée romantique. Elles sont brèves, donc on peut les apprendre par cœur et les mettre dans les manuels scolaires⁹¹. Les morceaux choisis donnent aussi souvent *La Chute d'un Ange* et *Jocelyn*, de Lamartine, et parfois un peu de Leconte de Lisle, mais sans grande conviction⁹². Hugo, en revanche, est un *bon* poète épique : la figure du Hugo épique est volontiers mise en avant et valorisée dans les manuels. Du reste, au sein même de l'œuvre de Hugo, *La Légende des siècles* semble constituer un recueil à part. Dans leur manuel de 1942, Levaillant et Daubray consacrent un chapitre aux « petites épopées », constitué uniquement de poèmes empruntés à la Première Série de *La Légende*, alors que l'organisation générale de leur ouvrage est thématique ; Braunschvig, dans sa section sur Hugo « évocateur du passé », donne deux poèmes, tous les deux pris dans *La Légende des siècles* (« Booz endormi » et « L'aigle du casque », qui appartient à la Nouvelle Série). Qu'on le restreigne ou non à sa Première Série, ce recueil semble en effet offrir une très forte cohérence et une très forte singularité thématiques, et passe pour le seul (avec, partiellement, *Les Châtiments*) à illustrer la veine épique de Hugo, le seul à offrir des poèmes bibliques, etc. Si on considère la réalité de l'œuvre hugolienne, ce n'est pas tout à fait vrai, car on trouverait aussi beaucoup de pièces bibliques dans *La Fin de Satan*, par exemple, et l'épopée napoléonienne commence dès *Les Orientales* (« Bounaberdi », « Lui ») et *Les Chants du crépuscule* (« Napoléon II »). Mais l'effet de lecture, malgré tout, est celui-ci : il y a un Hugo épique et historique, qui se trouve essentiellement, sinon presque exclusivement, dans *La Légende des siècles*.

⁹⁰ Judith SCHLANGER, *La mémoire des œuvres* [1992], Paris, Verdier, coll. « Poche », 2008, p. 74-75.

⁹¹ Voir Claude MILLET, « Cinquième partie (1820-1898) », in Michel JARRETY (dir.), *Histoire de la poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle* [1997], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007, p. 344.

⁹² Leconte de Lisle, lui aussi, pratique l'épique bref, mais l'épopée pour lui est « le territoire de retranchement de la poésie, loin du peuple, et loin de la modernité » (*ibid.*, p. 345). Cette attitude de repli peut gêner l'appropriation scolaire parce qu'elle rend le texte moins facilement exploitable à des fins civiques.

PLACE DES RECUEILS ANTÉRIEURS ET POSTÉRIEURS À L'EXIL

RECUEILS D'AVANT L'EXIL

Toujours sur l'ensemble de la période, les recueils d'avant l'exil comptent dans le secondaire pour un peu moins d'un tiers du total, et pour un gros quart à l'école primaire. Dans le secondaire, ce sont les recueils lyriques de la monarchie de Juillet (*Les Feuilles d'automne*, *Les Chants du crépuscule*, *Les Voix intérieures*, *Les Rayons et les Ombres*) qui se taillent la part du lion, représentant à eux quatre plus du quart du total, contre seulement quatre pour cent (dix poèmes) pour les deux recueils des années vingt (*Odes et Ballades*, *Les Orientales*). Les recueils postérieurs à l'exil sont plutôt sous-représentés et ne comptent que pour quinze pour cent du total ; encore faut-il souligner que la moitié de cet ensemble provient des *Quatre Vents de l'Esprit*, et notamment des poèmes du « Livre lyrique », écrits pour la plupart dans les années cinquante. *L'Art d'être grand-père* et *L'Année terrible* sont peu présents (neuf et six poèmes respectivement). Seuls deux manuels, dans notre corpus, osent un emprunt aux recueils ou poèmes posthumes : le Boucley et Garinot (quatrième et troisième) donne « *Verba volant* », tiré de *Toute la lyre* ; le manuel d'Abry, Bernès, Crouzet et Léger propose un extrait de *Dieu*⁹³. La part faite aux recueils d'après l'exil est légèrement supérieure à l'école primaire, où ils sont à peu près autant représentés que les recueils antérieurs à l'exil. Cela s'explique moins par la fortune des *Quatre Vents* (deux poèmes seulement) que par celle, déjà signalée, de *L'Art d'être grand-père*. En ce qui concerne les posthumes, signalons qu'à l'école primaire *La Fin de Satan* est mise à contribution à une reprise, et *Toute la lyre* à trois reprises.

Ce relevé statistique masque les évolutions diachroniques qu'une étude plus fine fait apparaître. Tout au long de la période, la part consacrée aux grands recueils de l'exil est remarquablement stable dans les manuels du secondaire – elle augmente un peu à la fin de la période, notamment à cause de l'inclusion dans les programmes de quelques poèmes de *La Légende des siècles* et des « poèmes relatifs à l'enfance », souvent tirés des *Contemplations*. En revanche, la part des recueils d'avant l'exil va globalement en diminuant. Elle constitue quarante et un pour cent du total dans les manuels les plus anciens (ceux dont la première édition est antérieure à 1910), avant de tomber à vingt-cinq pour cent dans les deux décennies suivantes et de remonter à trente-deux pour cent dans les années trente et quarante. Les recueils d'après

⁹³ Dans ce dernier cas, le manuel date de 1939 : la critique savante, à cette date, a récemment pris en charge l'exhumation des deux grands poèmes posthumes, *Dieu* et *La Fin de Satan* ; plus généralement, la veine métaphysique et religieuse de la poésie hugolienne a été largement redécouverte par la critique dans les années vingt et trente (voir *infra*, chapitre 11).

l'exil connaissent une évolution symétrique : ils ne fournissent que huit pour cent des textes présents dans les premiers manuels ; on monte à plus de vingt pour cent pour les manuels des années vingt et trente, avant de retomber à moins de cinq pour cent dans les années trente et quarante.

Il y a deux phénomènes à expliquer, la diminution de la place consacrée aux premiers recueils au profit des recueils d'après l'exil, puis un nouveau déséquilibre en faveur des premiers recueils. Il est possible de rendre compte du premier phénomène de la façon suivante : plus la distance temporelle par rapport à leur parution s'accroît, plus les derniers recueils sont susceptibles d'être traités comme des classiques et de connaître une franche consécration scolaire ; l'absence des dernières œuvres au début de notre période tient aussi au fait que certains auteurs, comme Cahen ou Ragon⁹⁴, déplorent explicitement leurs faiblesses (à partir des *Chansons des rues et des bois*, chez Cahen). Ils sont trop allusifs toutefois pour qu'on puisse cerner avec précision leurs reproches.

Une autre explication plus spécifique tient à la façon dont les auteurs envisagent et classent l'œuvre poétique de Hugo, car si le classement qui prévaut dans les manuels précoces avantage les premières œuvres, la dilution progressive de ce classement à la fin de notre période tend au contraire à réduire leur place. Dans les manuels les plus précoces, en effet, l'œuvre poétique de Hugo fait l'objet d'une classification générique tout à fait traditionnelle : on distingue une œuvre lyrique, une œuvre épique et une œuvre satirique, ainsi qu'une œuvre dramatique, souvent mentionnée et citée, mais qui sort de notre objet d'étude. Pour traditionnel qu'il soit, ce classement convient d'autant mieux à Hugo qu'on peut l'asseoir sur le plan adopté par le poète lui-même dans *Les Quatre Vents de l'Esprit*. L'étape suivante consiste à assigner chaque recueil à l'un de ces « quatre vents » : c'est ce que font, parmi d'autres, de grands manuels comme ceux de Cahen, Calvet ou Des Granges. On classe alors sans difficulté les quatre recueils de la monarchie de Juillet, ainsi que *Les Contemplations*, dans le genre lyrique ; les « petites épopées » de *La Légende des siècles* trouvent naturellement leur place dans le genre épique (sauf chez Ragon qui, assez inexplicablement, les inclut dans l'œuvre lyrique⁹⁵), aux côtés de *L'Année terrible* quand l'auteur du manuel mentionne l'ouvrage (ce qui est rarement le cas) ; enfin, *Les Châtiments* constituent à eux seuls l'œuvre satirique. Du coup, au début de notre période, l'œuvre lyrique de Hugo est perçue comme un tout, et la fortune des *Contemplations*,

⁹⁴ Cahen, grandes classes, p. 412 ; Ragon, cours élémentaire, p. 357.

⁹⁵ Ragon, cours élémentaire, p. 357.

mesurable quantitativement au nombre de textes sélectionnés, rejaillit sur les autres recueils lyriques plus qu'elle ne leur nuit.

Cela dit, un certain nombre d'auteurs adoptent cette typologie sans en faire le principe d'une classification étanche. Marcou, après avoir proposé un principe d'organisation d'ailleurs un peu plus élaboré que celui précédemment évoqué, signale que toutes les inspirations hugoliennes se retrouvent dans tous les recueils, que « des *Odes* sont patriotiques, des *Contemplations* sont philosophiques⁹⁶ ». Une démarche proche consiste à insister sur la diffusion de l'inspiration lyrique dans l'ensemble de sa production poétique : Braunschvig souligne que Hugo est un poète lyrique même dans ses œuvres épiques, satiriques et dramatiques, et qu'il est encore un poète épique dans *Les Châtiments*⁹⁷. Un tel discours s'accompagne parfois d'un jugement sur la qualité des différentes formes d'inspiration hugolienne : Souché, David et Lamaison repèrent des traits lyriques et épiques dans trois poèmes des *Châtiments* (« Le manteau impérial », « L'expiation » et « À l'obéissance passive ») et suggèrent que c'est leur inspiration lyrique qui fait la qualité de ces poèmes⁹⁸.

En fait, cette idée va de pair avec l'idée plus générale selon laquelle la poésie française, au XIX^e siècle, perd ses frontières génériques internes. Dans sa notice sur « la poésie au XIX^e siècle », Marcou identifie ainsi une « révolution poétique [...] dont les caractères essentiels, ont été d'abattre ou de reculer les barrières qui séparent les genres et de revendiquer l'indépendance de l'inspiration et du langage⁹⁹ ». À partir de là, deux lectures alternatives sont possibles. Soit on estime que le lyrisme (comme les autres sous-genres poétiques) se corrompt et se dilue dans un archi-genre poétique indifférencié, soit on pose qu'il devient l'horizon tendanciel de toute poésie. Marcou hésite entre les deux lignes interprétatives. Il déplore « l'essoufflement glacial du lyrisme » au même titre que « la poésie descriptive tournant au métier » et « la froide uniformité de la tragédie » (et alors la seule catégorie pertinente devient celle de « poésie »), mais les jalons qu'il identifie dans ce processus révolutionnaire font tout de même signe vers le domaine lyrique, puisqu'il signale le rôle fondateur des *Méditations poétiques* de Lamartine (1820) et des premières *Odes* de Hugo (1822), puis cite les *Nouvelles Méditations* (1823) et les *Harmonies poétiques et religieuses* (1830) de Lamartine. Du reste, c'est exclusivement comme

⁹⁶ Marcou, 3^e, 2nde, 1^{re}, p. 542.

⁹⁷ Braunschvig, p. 494.

⁹⁸ Souché, David, Lamaison, 4^e, 2^e année d'EPS, p. 202-209.

⁹⁹ Marcou, 2nde, 1^{re}, p. 483.

poète lyrique que Lamartine est identifié dans la notice qui lui est consacrée : « Il a donné à la poésie lyrique un essor inconnu en France » ; les *Méditations*, les *Harmonies*, les *Recueils poétiques* (1839) sont signalés pour leurs « odes », leurs « stances », leurs « élégies »¹⁰⁰. En fait, les embarras de Marcou révèlent les apories de sa tentative d'exprimer ce qui advient de la poésie en régime romantique dans des termes hérités de la poétique classique, donc sans renoncer à une tripartition à peu près équilibrée du genre poétique entre lyrisme, « poésie descriptive » (plutôt qu'épique, donc) et poésie dramatique (la tragédie). Car comme l'ont montré Giuseppe Bernardelli puis Guido Mazzoni, la poétique romantique voit le lyrisme passer du statut de catégorie poétique à celui de catégorie esthétique universelle (on peut désormais parler de roman lyrique, d'état d'âme lyrique), ce qui entraîne une dissolution des frontières du lyrisme, en même temps que « la poésie lyrique coïncide de plus en plus avec l'idée même de poésie »¹⁰¹. Mais quand les manuels scolaires cherchent à rendre compte de ce phénomène, confusément senti, ils le font en accordant un primat à ce qui ressemble le plus à la « poésie lyrique » au sens restreint du terme. La démarche pédagogique qui est celle des auteurs de manuels les incite donc à mettre en avant, chez Hugo, le corpus lyrique, pris dans un sens un peu étroit, recueils d'avant l'exil compris. Relevons toutefois que chez Hugo, l'épique fait de la résistance. La fortune constante de *La Légende des siècles* et de quelques poèmes épiques des *Châtiments* est à la fois effet et cause de la conscience sourdement perpétuée d'une autonomie irréductible de la poésie épique par rapport aux autres genres. Les discours visant à classer la poésie de Hugo sont parfois contradictoires au sein d'un même manuel – comme chez Des Granges, qui distingue, chez Hugo, la « poésie lyrique » et la « poésie épique », mais range l'ensemble dans un chapitre consacré à la poésie lyrique¹⁰² : cela reflète, au fond, un

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 527.

¹⁰¹ Guido MAZZONI, *Sur la poésie moderne* [2005] (trad. Céline FRIGAU MANNING), Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2014, p. 72. Voir aussi Claude MILLET, « Cinquième partie (1820-1898) », texte cité, p. 318 et p. 342.

¹⁰² Des Granges est peut-être surtout gêné par le plan de son manuel car ses chapitres sont organisés à la fois selon des critères d'époque, de genre et de courant. Le risque est alors de voir les textes d'un même écrivain dispersés dans un grand nombre de chapitres : Hugo pourrait ainsi figurer dans le chapitre sur la poésie lyrique, sur le drame romantique, sur le roman au XIX^e siècle, et pourquoi pas sur l'histoire au XIX^e siècle. Pour éviter cet éclatement, Des Granges force un peu ses catégories... allant jusqu'à inclure une page des *Misérables* dans la section réservée à Hugo poète épique, car « Hugo prosateur est encore un poète épique » (Des Granges, 2nd cycle, p. 962). Relativisons la portée de ce choix, que Roger Fayolle juge « remarquable » (Roger FAYOLLE, « Victor Hugo et les manuels scolaires », *art. cit.*, p. 196), en soulignant que les pages réservées à Lamartine, dans le chapitre sur la poésie lyrique, contiennent aussi un extrait de *Graziella* (dont Des Granges nous invite à remarquer les « développements poétiques », p. 937). Dans le même chapitre « lyrique » on trouve, à côté des poèmes de Gautier, un extrait de son *Voyage en Russie* – cette fois, Des Granges renonce à se justifier. Mais à trois reprises, c'est bien la « poésie lyrique » qui sert de catégorie englobante.

mouvement simultané et paradoxal de dissolution des sous-genres poétiques et, au sein de l'œuvre hugolienne, d'une affirmation, malgré tout, de l'autonomie de l'épique.

À partir des années dix et surtout des années vingt, la classification générique de la poésie de Hugo tend à perdre en rigueur ; lorsqu'un discours général est tenu sur son œuvre, les grandes articulations retenues sont plutôt d'ordre biographique ou chronologique. Le départ en exil devient une césure essentielle : le manuel de l'École universelle par correspondance oppose ainsi *La Légende des siècles*, comme sommet de l'art hugolien, aux recueils d'avant l'exil, envisagés comme un ensemble, et auquel ne sont pas adjointes *Les Contemplations*¹⁰³ ; pour Mironneau et Royer, l'exil semble une étape décisive dans la carrière de Hugo puisqu'il « grandit son âme et son génie¹⁰⁴ ». Dès lors, la poésie d'avant l'exil peut passer pour périphérique, et l'on a donc moins recours aux six premiers recueils, notamment aux *Feuilles d'automne* et aux *Rayons et les Ombres*. Les morceaux choisis spécifiquement hugoliens, en revanche, ne suivent pas le mouvement général. Dans *L'œuvre de Victor Hugo* par Levaillant, les poèmes d'avant l'exil sont presque aussi nombreux que les poèmes de l'exil – même si chaque recueil, pris individuellement, est moins représenté. Il faut donc nuancer les propos de Roger Fayolle selon lesquels, chez Levaillant,

L'accent n'est plus mis sur la précoce et géniale activité du jeune chef du Cénacle romantique. Hugo devient plutôt le vieux barde qui a raconté sa vie dans les *Contemplations* et les vicissitudes de l'histoire passée et de l'histoire contemporaine dans *la Légende des siècles* et les *Châtiments*¹⁰⁵.

C'est sans doute vrai si l'on regarde le discours tenu par l'auteur sur les différents recueils, mais ses préférences ne se reflètent pas dans ses choix numériques. Par rapport au manuel de Jules Steeg, la part des recueils d'avant l'exil n'a pas diminué (un rééquilibrage, cependant, s'est opéré au sein de cet ensemble : chez Steeg, *Les Feuilles d'automne* étaient particulièrement bien représentées – mieux que *Les Châtiments*). Cela dit, l'ambition d'exhaustivité des manuels de ce genre fausse un peu la donne. En règle générale, il demeure vrai que les recueils d'avant l'exil sont de moins en moins utilisés, et c'est, semble-t-il, un changement dans la manière de

¹⁰³ École universelle par correspondance, EPS, 3^e année, p. 327.

¹⁰⁴ Mironneau et Royer, EPS, p. 322.

¹⁰⁵ Roger FAYOLLE, « Victor Hugo et les manuels scolaires », *art. cit.*, p. 198. Il ne nous semble pas, du reste, que la présence plutôt massive des *Feuilles d'automne* dans les manuels les plus anciens soit explicitement justifiée par le génie du jeune chef du Cénacle.

ressaisir la carrière littéraire de Hugo et ses grandes étapes, qui explique au moins partiellement cette fortune déclinante.

RECUEILS D'APRÈS L'EXIL

Le second phénomène (la quasi-disparition des recueils tardifs et le retour en grâce des recueils d'avant l'exil) est plus embarrassant à expliquer, d'autant plus que dans les manuels étudiés datant de la fin de la période, les livres pour petites classes sont surreprésentés – or *Les Quatre Vents de l'Esprit*, jusqu'alors, était massivement un recueil pour petites classes de lycée. Mais on peut ici invoquer le fait suivant : beaucoup de recueils sont presque exclusivement représentés par un poème ou deux, dont la fortune scolaire peut être soumise à des modes éventuellement volatiles. Car le choix opéré dans les poèmes n'est guère diversifié et traduit un fort conservatisme de la part des auteurs de manuels, même si certains, comme Braunschvig, se montrent un peu plus audacieux que d'autres. Si l'on considère les deux cent vingt et un extraits que nous avons rencontrés, représentant un peu plus de soixante poèmes différents, les deux premiers poèmes cités sont « *Oceano Nox* » (*Les Rayons et les Ombres*) et « L'expiation » (*Les Châtiments*), neuf fois chacun – pour « L'expiation », on retient généralement soit le passage sur Waterloo, soit le passage sur la retraite de Russie. Puis vient « Saison des semailles – le soir » (*Les Chansons des rues et des bois*), cité huit fois. Suivent trois poèmes de la première *Légende des siècles* (« Aymerillot », « Après la bataille » et « Les pauvres gens ») et, peut-être moins attendus, « Napoléon II » et la troisième section de « Promenades dans les rochers », respectivement empruntés aux *Chants du Crépuscule* et aux *Quatre Vents de l'Esprit*. Les quinze poèmes les plus cités représentent à eux seuls environ quarante pour cent de l'ensemble des textes proposés aux élèves ; les huit poèmes de tête comptent pour un quart du volume total. Dans ces conditions, on comprend fort bien que la fortune des *Chansons des rues et des bois* puisse être tributaire de celle de son poème phare, « Saison des semailles » ; dans une moindre mesure, celle de *L'Art d'être grand-père* peut tenir à celle de « *Jeanne était au pain sec...* ». Il a pu suffire que ce dernier poème soit ressenti comme passé de mode, ou qu'il ait franchi, aux yeux des auteurs, la limite subtile qui sépare les classiques scolaires des pièces usées et rebattues, pour que les textes d'après l'exil disparaissent quasiment des manuels du secondaire, après les années trente¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Et la rareté de *L'Année terrible* dans les manuels s'explique sans doute justement par l'absence dans ce recueil d'un poème phare susceptible de tirer les statistiques à la hausse. À cela s'ajoute peut-être une volonté de ne pas réveiller, chez les élèves d'après la Première Guerre mondiale, le trauma de 1870-1871.

CONCLUSION

De façon générale, les évolutions constatées semblent donc pouvoir s'expliquer, sans qu'il soit toujours possible de faire la part des différents facteurs, par de réels changements de statut des recueils concernés, ainsi que par les changements de fortune plus spécifiques et plus ponctuels de tel ou tel poème, capable d'entraîner dans sa chute ou dans son ascension statistique le recueil où il apparaît. Bien sûr, ce second facteur a d'autant plus de chances de jouer qu'il concerne des recueils moins souvent proposés. La grande stabilité des trois grands recueils de l'exil prouve qu'ils sont indifférents au sort particulier de tel ou tel de leur poème.

DÉSÉQUILIBRE EN FONCTION DES CLASSES

Dans le secondaire, si l'on considère d'un côté les petites classes (de la sixième à la quatrième, auxquelles on adjoint l'enseignement primaire supérieur) et de l'autre les grandes classes (de la troisième à la première), on remarque un fort déséquilibre statistique pour quatre recueils. *L'Art d'être grand-père*, très mobilisé dans l'école primaire (pour « *Jeanne était au pain sec...* » dans cinquante pour cent des cas), demeure dans le secondaire cantonné aux petites classes. La Première Série de *La Légende des siècles*, également, est massivement un recueil pour petites classes ; les poèmes qu'on y prend sont surtout « La conscience », « Les pauvres gens », « Après la bataille », « La rose de l'infante » et plusieurs poèmes médiévaux. Le recueil est vu comme un répertoire de hauts faits et de belles histoires, propres à parler à l'imagination des jeunes élèves. Plus étonnamment, *Les Quatre Vents de l'Esprit*, on l'a déjà dit, apparaît aussi comme un réservoir de textes pour les petites classes et pour l'EPS ; cette fois, on cite quasi exclusivement les poèmes lyriques (ou, plus rarement, un extrait plaisant du « livre dramatique »), notamment « *Un groupe tout à l'heure était là sur la grève...* » (toujours rebaptisé « La mort du chien » ou « La mort d'un chien ») et la troisième des quatre « Promenades dans les rochers ». L'enseignement scolaire semble donc avoir consacré ces deux poèmes comme des poèmes pour enfants plutôt que pour adolescents ; le premier d'entre eux s'insère dans la série des poèmes qui proposent l'image d'un Hugo charitable et plein de pitié, plutôt prisé dans les petites classes ; l'assignation du second aux classes de sixième, cinquième et quatrième paraît plus arbitraire. Enfin, *Les Châtiments* sont au contraire plutôt un recueil pour grandes classes, les références à l'histoire contemporaine présentes dans « À l'obéissance passive » ou « L'expiation » (très souvent cités) étant peut-être jugées susceptibles d'intéresser plutôt des élèves plus âgés. Mais il faut aussi souligner que la fortune de « L'expiation » (et de deux extraits en particulier : le passage sur Waterloo, et celui sur la retraite de Russie) tend à

suggérer que *Les Châtiments* servent à exemplifier la veine épique de Hugo, au moins autant que son inspiration satirique (même si l'on trouve aussi, à plusieurs reprises, « Le manteau impérial »). Il semble que *Les Châtiments* prennent en quelque sorte le relais de *La Légende des siècles* comme illustration privilégiée du Hugo épique : en changeant de classe, on épouse donc aussi la marche chronologique de l'humanité, et l'on passe des épopées bibliques (« La conscience », « Booz endormi »), médiévales (« Le petit roi de Galice », « Aymerillot... ») ou renaissantes (« La rose de l'infante ») à l'épopée napoléonienne, quasi-contemporaine¹⁰⁷.

CONCLUSION

Les recueils poétiques de Hugo, évidemment, ne jouissent donc pas tous de la même fortune. Les trois grands recueils de l'exil (*Les Châtiments*, *Les Contemplations*, la Première Série de *La Légende des siècles*) occupent une place centrale ; à l'intérieur de ce massif, *La Légende* se distingue tout particulièrement, suivie par *Les Contemplations*. Les autres productions poétiques de l'exil sont soit ignorées (*Dieu, La Fin de Satan*), soit très modestement représentées (*Les Chansons des rues et des bois*, qui surnagent grâce à « Saison des semailles », mais dont la popularité semble aller en s'érodant). La fortune des recueils antérieurs et postérieurs à l'exil, en revanche, varie assez ; le phénomène le plus frappant est la tendance des manuels à faire de moins en moins de place aux recueils de la monarchie de Juillet à partir des années dix et vingt.

THÈMES HUGOLIENS

On peut à présent tenter d'organiser les poèmes proposés dans les manuels en fonction de quelques grands thèmes récurrents. Bien sûr, un tel classement ne peut pas être systématique, ne serait-ce que parce que la diversité thématique interne à chaque texte rend extrêmement épineuse toute tentative de rationalisation statistique. Nous proposons simplement, ici, plusieurs portes d'entrée thématiques dans le corpus proposé par les manuels, en nous appuyant sur certains classements mis en œuvre par les ouvrages eux-mêmes. Si la plupart des recueils de morceaux choisis, en effet, classent les textes de manière chronologique (en prenant les poèmes ou les recueils par ordre de parution), certains ouvrages, plus rares, essaient de proposer une vue synthétique et thématique. Braunschvig distingue ainsi quatre grands thèmes hugoliens :

¹⁰⁷ « Après la bataille » a pu en quelque sorte préparer le terrain dès les petites classes. Mais les commentaires qui accompagnent ce poème insistent plus sur sa valeur morale (piété filiale, éloge de la pitié...) que sur son rattachement à la geste épique napoléonienne.

« le poète de l'enfance », « l'évocateur du passé », « le philosophe de la vie » et « le poète social ». Plus précis, Levaillant et Daubray, dans leur *Poésie de Victor Hugo* (1942), proposent huit chapitres : « La famille et l'enfant », « La nature », « Le rêve », « Les bêtes sauvages et familières », « Le siècle de Victor Hugo », « Les petites épopées », « Travail et patrie » et « Dieu ». Abry, Audic et Crouzet distinguent deux figures du poète : Hugo est à la fois l'« écho » de son temps, et un « mage »¹⁰⁸. En tant qu'« écho », il est à la fois le poète du foyer, de la nature et de la rue (ou des « événements »¹⁰⁹). En tant que « mage », il est le poète des problèmes métaphysiques et des problèmes sociaux. Toutes ces typologies ont quelque chose d'insatisfaisant. Ainsi, celle de Braunschvig est loin d'être exhaustive ; celle d'Abry, Audic et Crouzet paraît un peu artificielle, et éclate le Hugo politique entre un Hugo social d'une part, un Hugo patriote d'autre part (bizarrement assimilé au poète de la famille, au motif que la patrie est « la grande famille »¹¹⁰). Les étiquettes choisies par Levaillant et Daubray semblent parfois contestables, puisque leur section « le rêve » regroupe en fait les poèmes philosophiques et que leurs titres de chapitre les conduisent à atténuer la dimension politique de l'œuvre de Hugo. Mais ces partis pris sont en soi intéressants ; en nous en inspirant librement, nous allons à notre tour proposer un rapide survol des thèmes poétiques hugoliens et de leur traitement dans les manuels¹¹¹.

HUGO POÈTE DE L'ENFANCE

Sans surprise, le Hugo des manuels est un poète de l'enfance. Pour les classes de primaire, en particulier, les auteurs partent du principe qu'il faut, pour plaire aux élèves, leur donner des textes qui leur parlent d'eux, qui parlent de l'enfance et des enfants. Marcel Berry choisit ainsi des auteurs « qui connaissent bien les enfants¹¹² » ; les textes destinés par Delage et Vernay aux élèves du cours élémentaire évoquent souvent les enfants ou les animaux¹¹³, etc. Hugo est sans doute « un bon grand-père familial et souriant¹¹⁴ », comme l'écrit Roger Fayolle, mais il n'est

¹⁰⁸ Émile ABRY, Charles AUDIC, Paul CROUZET, *Histoire illustrée de la littérature française, op. cit.*, p. 502.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 503.

¹¹⁰ *Id.*

¹¹¹ Nous envisageons ici la fortune scolaire de thèmes qui existent aussi, par ailleurs, dans la critique savante, et sur lesquels nous reviendrons donc dans la deuxième partie de ce travail.

¹¹² Berry, premier livre, p. 1.

¹¹³ Delage et Vernay, cours élémentaire, préface, n. p.

¹¹⁴ Roger FAYOLLE, « Victor Hugo et les manuels scolaires », *art. cit.*, p. 197.

pas que cela : les textes portant sur l'enfance sont empruntés à toutes les époques de la vie du poète (et pas seulement à *L'Art d'être grand-père*, même s'il est vrai que « *Jeanne était au pain sec...* » a souvent la faveur des auteurs), et beaucoup des textes cités fixent de Hugo l'image d'un père attendri, voire d'un enfant lui-même¹¹⁵. « *Lorsque l'enfant paraît...* » (*Les Feuilles d'automne*) est l'un des poèmes les plus reproduits, en étant d'ailleurs généralement renommé « L'enfant », ce qui tend à orienter son interprétation et à renforcer l'image de Hugo comme poète de l'enfance. Et Hugo se montre en petit garçon, avec son frère, dans « *Aux Feuillantines* » (*Les Contemplations*) ou dans « *Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813* » (*Les Rayons et les Ombres*). Quand en 1938 les programmes imposent, pour la classe de cinquième, l'étude de quelques poèmes consacrés à l'enfance¹¹⁶, on se tourne vers *Les Contemplations*, *Les Voix intérieures* ou *Les Feuilles d'automne* plutôt que vers *L'Art d'être grand-père* : après 1930, ce recueil visiblement passé de mode disparaît purement et simplement de notre corpus. Un autre facteur permettant d'expliquer l'absence de ce recueil malgré les programmes de 1938 tient au fait que les auteurs de manuels peuvent puiser, pour trouver des poèmes sur l'enfance, dans le recueil scolaire *Les Enfants – Le Livre des mères*, promis à une grande fortune puisqu'il est même mis au programme de l'Enseignement secondaire spécial, pour la classe de sixième, entre 1886 et 1891. Ce recueil, édité par Hetzel en 1858, ne peut évidemment inclure les poèmes du grand-père¹¹⁷. En tout cas, l'enfance des poèmes de Hugo est presque toujours une enfance touchante, joyeuse et légère, notamment à l'école primaire. La « *Chanson de grand-père* » (« *Dansez les petites filles...* »), tirée de *L'Art d'être grand-père*, est reproduite à deux reprises pour le cours élémentaire, par Dumas et par

¹¹⁵ Il est vrai en revanche que l'illustration met surtout en valeur la figure du grand-père, quitte parfois à trahir les textes. Ainsi, par un déplacement significatif, le manuel de Souché, David et Lamaison associe le portrait d'Achille Mélandri représentant Hugo avec ses petits-enfants à un poème des *Contemplations* sur Léopoldine (« *Elle avait pris ce pli...* ») : le père est tiré vers le grand-père par la magie de l'illustration et Hugo se retrouve figé dans son rôle de vieillard bienveillant (Souché, David, Lamaison, 5^e, 1^{re} année d'EPS, p. 141 : voir figure 1). Cette tendance au vieillissement iconographique de Hugo ne concerne d'ailleurs pas seulement la poésie familiale : Charrier illustre la « *Chanson du proscrit* » (« *Proscrit, regarde les roses...* », dans *Les Quatre Vents de l'Esprit*) par un dessin signé Louis Maîtrejean et représentant un Hugo contemplatif, assis devant la mer, et déjà barbu, alors que le poème date de 1854 (Charrier, cours moyen et supérieur, p. 261 : voir figure 2). Il s'agit d'une tendance lourde, observable sur la longue durée. Ainsi c'est encore le vieil Hugo qui, en 2002, à l'occasion de la réédition des *Œuvres complètes* chez Robert Laffont (collection « Bouquins »), a son portrait en couverture de tous les volumes, y compris donc de ceux qui concernent l'œuvre d'avant l'exil ou de l'exil. Pour une étude de la fortune de cette figure, voir Pierre GEORGEL, « Le père Hugo », in *La gloire de Victor Hugo*, op. cit., p. 119-127.

¹¹⁶ En 1941, les programmes parlent d'un « choix de poèmes relatifs à l'enfance, à la famille et à la patrie », mais il ne s'agit plus nécessairement de poèmes de Hugo. Cela dit, Hugo continue à fournir plusieurs poèmes sur l'enfance chez Chevaillier, Audiat et Aumeunier.

¹¹⁷ Sur la fortune de cet ouvrage et sur son importance pour la manière dont la critique ultérieure envisagera le thème de l'enfance dans la poésie de Hugo, voir *infra*, p. 412 *sqq.*

Barret et Claveau¹¹⁸, et donne à voir une enfance joueuse, tandis que deux manuels veulent attendrir les élèves avec « Dans l'alcôve sombre », poème sur un enfant endormi (*Les Feuilles d'automne*). Ces deux poèmes figurent d'ailleurs dans les listes proposées par les instructions officielles de 1923. « Lorsque l'enfant paraît » (*Les Feuilles d'automne*, cité deux fois) et « Jeanne au pain sec » (*L'Art d'être grand-père*, trois fois) inscrivent l'enfance dans un cadre familial paisible, rassurant ou débonnaire. En 1952, Charles Besnier peut écrire, dans une revue pédagogique : « Personne n'a dit comme lui le charme lumineux, la candeur des tout-petits, et ce que leur spectacle a d'attendrissant, d'apaisant, de réconfortant¹¹⁹. » C'est un bon résumé de ce qu'est pour l'école le Hugo poète de l'enfance, et le reste de l'article de Charles Besnier s'emploie à illustrer son affirmation. De manière plus originale, Boitel et Coquet proposent aux élèves du cours élémentaire le beau mais sinistre poème des *Odes et Ballades* intitulé « La grand-mère », dans lequel la représentation de l'enfance est associée au deuil. C'est un cas plutôt exceptionnel, car très peu de poèmes, dans les manuels du primaire, évoquent la mort (du moins celle d'êtres humains) ; point de « *Pauca Meae* », en particulier, sauf « *Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin...* », chez Charrier, mais le poème est coupé juste avant le vers décisif : « Et dire qu'elle est morte ! hélas ! que Dieu m'assiste ! »¹²⁰. Très clairement, ici, il s'agit d'épargner aux élèves des textes jugés inadaptés à leur âge. Au lycée on voit, après 1938, apparaître quelques poèmes du deuil tirés de « *Pauca Meae* » ; mais « *Demain, dès l'aube...* » est-il vraiment, comme le pensent David, Souché et Lamaison, un poème sur l'enfance ? Signalons enfin qu'à l'école primaire, pour illustrer l'enfance, les textes en prose ne sont pas en reste : une quantité assez impressionnante d'extraits reproduits sont consacrés à Cosette ou à Gavroche.

De toute façon, le discours poétique de Hugo sur l'enfance s'enracine dans sa biographie : c'est de lui, de ses enfants et éventuellement de ses petits-enfants qu'il est question, plutôt que d'enfants fictifs, abstraits ou extérieurs au « cercle de famille ». « La vie aux champs », poème des *Contemplations* souvent cité, fait figure d'exception ; et les poèmes qui ne sont pas

¹¹⁸ Selon un dispositif identique dans les deux cas : le poème est inséré dans un texte en prose, écrit par les auteurs du manuel, évoquant les joies de la récréation. À l'intérieur de ce récit en prose, ce sont des personnages (les élèves en récréation) qui disent le poème à la manière d'une comptine.

¹¹⁹ Charles BESNIER, « Victor Hugo, poète de l'enfance », *L'École et la Vie : revue d'éducation et d'enseignement*, 29 mars 1952, p. 139.

¹²⁰ Du coup le résultat est un peu maladroit ; on ne comprend plus, à la lecture du texte reproduit, les exclamations émues du poète. Les questions d'accompagnement évoquent ses « souvenirs attendris » plutôt que sa mélancolie douloureuse (Charrier, cours moyen, première année, p. 33).

explicitement biographiques, comme « *Lorsque l'enfant paraît...* », sont souvent rapportés, par les notes qui les accompagnent, à la vie du poète, et en l'occurrence à la naissance de son fils François-Victor. Braunschwig, par exemple, rebaptise significativement « Souvenirs d'enfance » et « Souvenirs paternels » deux poèmes regroupés par lui dans la section « Le poète de l'enfance », à savoir un extrait d'« À Eugène, V^{te} Hugo » (*Les Voix intérieures*) et « *Ô souvenirs ! printemps ! aurore !...* » (*Les Contemplations*)¹²¹. Chez Charrier, « *Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin...* » (*Les Contemplations*) devient « Le père et la fille ». La première section du manuel de Levaillant et Daubray s'intitule « La famille et l'enfant », et souligne l'intrication des deux thèmes. L'ancrage biographique est peut-être censé garantir l'authenticité du discours d'un poète si souvent accusé d'être verbeux et insincère.

L'enfance, il faut le souligner, figure dans les manuels scolaires comme un thème autonome ; elle n'est jamais, ou presque, le symbole d'autre chose. Des critiques ont montré à quel point l'enfance, dans les poèmes de Hugo, pouvait avoir valeur de symbole ou d'allégorie : l'enfant de *L'Art d'être grand-père*, par exemple, revêt une dimension politique. Or dans les manuels, cette fonction symbolique n'est jamais soulignée, actualisée, suggérée par les paratextes : jamais les commentaires accompagnant « *Jeanne était au pain sec...* », par exemple, ne proposent une quelconque association entre l'indulgence du grand-père Hugo et son combat pour l'amnistie des Communards¹²². Les poèmes sur l'enfance, au contraire, ont, à beaucoup d'égard, une portée utopique, au sens où ils donnent à voir un refuge tranquille à l'écart de l'agitation politique ou des vicissitudes du monde. Il y a certes quelques poèmes qui illustrent le thème d'une enfance martyrisée ou héroïque, mais ils sont peu nombreux : l'enfance assassinée de « Souvenir de la nuit du 4 » (*Les Châtiments*) n'a pas sa place, non plus que l'enfance guerrière des *Orientales* (le poème « L'Enfant », rebaptisé « L'Enfant grec », n'est reproduit que deux fois). Signalons aussi la reproduction dans un unique manuel de primaire d'un extrait de *L'Année terrible* relatif à l'héroïsme d'un enfant (« *Sur une barricade, au milieu*

¹²¹ Soucieux d'exhaustivité, Braunschwig cite aussi un poème de *L'Art d'être grand-père*, non pas « *Jeanne était au pain sec...* » pour une fois, mais « Georges et Jeanne ».

¹²² Comme le souligne Claude Millet, la tradition scolaire est sans doute pour quelque chose dans le fait qu'une telle pièce puisse passer pour une « charmante mièvrerie » ; le premier public de Hugo, en 1877, avait senti la portée politique du poème (Claude MILLET, notice à *L'Art d'être grand-père*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie III* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 1446-1447). De manière générale, sur ce thème du Hugo poète de l'enfance, le discours scolaire imprime fortement sa marque sur la critique savante : on verra plus loin comment le discours savant, lui aussi, dépolitise la poésie hugolienne de l'enfance, l'associe au thème de la famille, la rattache à la biographie de Hugo... Pour des discussions plus approfondies de ces questions, voir *infra*, chapitre 13.

des pavés... »). Mais cela représente peu de choses. En fait les manuels semblent partir du principe que l'enfant est, ou doit être, une figure essentiellement non politique¹²³.

HUGO POÈTE DE LA NATURE ET DES ANIMAUX

Le Hugo poète de l'enfance a partie liée avec le Hugo poète des animaux, comme le suggère la citation de Delage et Vernay que nous avons reproduite plus haut. Levaillant et Daubray, en intitulant leur chapitre « Les bêtes sauvages et familières », soulignent une certaine volonté d'exhaustivité : le parcours proposé nous fait passer du lion (« Baraques de la foire », tiré des *Contemplations*, et « La méridienne du lion », des *Chansons des rues et des bois*) au singe-tigre de « Fable ou histoire » (*Les Châtiments*), puis au chien, avec « *Le soir je m'assieds, grave...* », de *Dernière Gerbe*, et « *Un groupe tout à l'heure était là sur la grève...* », des *Quatre Vents de l'Esprit*. Le thème de la grève et de la côte permet d'enchaîner sur le crabe de « *Je payai le pêcheur qui passa son chemin...* » (*Les Contemplations*), puis, du crabe, on passe, les sonorités aidant, à un autre petit animal méprisé, le crapaud de *La Légende*. On élargit ensuite le propos avec la ménagerie d'« À Georges » (*L'Art d'être grand-père*) et avec, pris dans le même recueil, « *Les bêtes, cela parle...* ». Les poèmes concernant les animaux sont parfois joyeux, souriants, tendres ou naïfs : c'est ainsi que Dumas, aux élèves du cours moyen, propose quelques strophes de la « Chanson des oiseaux », tirée de *La Fin de Satan* (en évitant soigneusement les passages religieux et philosophiques du poème au profit d'extraits simplement bucoliques)¹²⁴, et que Chadeyras propose « *Le soir je m'assieds, grave...* ». Ce poème est d'ailleurs rebaptisé « Machienne ». En effet, comme pour les poèmes sur l'enfance, il y a une tendance générale des auteurs de manuels à vouloir, dès le titre, annoncer la couleur et le thème du texte proposé ; le titre est en lui-même un instrument de repérage et de classification. Mais la représentation des animaux sert aussi à émouvoir, et plus précisément à apitoyer. Ainsi, dans les manuels du primaire, on trouve trois fois « *Le pesant chariot porte une énorme pierre...* » (extrait de « *Melancholia* », dans *Les Contemplations*) et une fois « Le crapaud » (*La Légende des siècles*). Ces deux poèmes sont reproduits également chez Philippon et Plantié, dans un manuel destiné à l'enseignement primaire supérieur ; les questions posées aux élèves portent notamment sur le « sentiment que le poète veut [...] provoquer en nous¹²⁵ ». Mais dans l'ensemble, c'est surtout

¹²³ En particulier, et cela peut surprendre, le texte racontant la mort de Gavroche ne figure pas dans le corpus.

¹²⁴ Le poème figure d'ailleurs dans une brève séquence de textes consacrés aux oiseaux.

¹²⁵ Philippon et Plantié, EPS, p. 202.

dans les classes de l'école élémentaire que l'on a des textes sur les animaux. Et au lycée, ces textes sont plutôt proposés aux élèves les plus jeunes : « La fleur et le papillon » (*Les Chants du crépuscule*) figure dans le Cahen pour petites classes, « La vache » (*Les Voix intérieures*) dans le Boucley et Garinot à destination des classes de sixième et cinquième, etc.

Le thème de la « nature » pourrait englober le précédent, mais Levailant et Daubray le traitent à part. Un peu plus abstrait que « les animaux », plus général aussi, il constitue une catégorie plus opératoire pour la plupart des manuels du secondaire. Le titre des poèmes est parfois changé pour associer plus étroitement Victor Hugo à ce thème : Philippon et Plantié rebaptisent « Le poète et la nature » un extrait d'« À Vianden » (*L'Année terrible*) ; Mironneau et Royer donnent « *Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées...* » (*Les Feuilles d'automne*) sous le titre « La nature et l'homme ». Les manuels d'histoire littéraire signalent que la nature est l'un des grands thèmes de Hugo. Si la plupart d'entre eux soulignent la richesse de son inspiration sur le sujet, quitte à exprimer leur admiration au moyen de formules un peu absconses¹²⁶, d'autres sont un peu plus réservés ; on n'est pas très surpris de voir Calvet, qui n'est pas un franc hugophile, signaler que Hugo n'atteint pas, dans ce domaine, la profondeur d'un Lamartine ou d'un Vigny¹²⁷. Un poème comme « *Oceano Nox* », très souvent cité, permet souvent d'illustrer le thème de la nature dans les recueils de morceaux choisis pour les classes de lycée – il s'agit dans ce cas, naturellement, d'une nature beaucoup plus inquiétante, bon contrepoint à l'aimable « Vache » des *Voix intérieures* où à la « Chanson des oiseaux ».

HUGO POÈTE MORAL

On a vu que la représentation des animaux, à l'école primaire et dans les petites classes du lycée, visait souvent à susciter la pitié du lecteur. Dans ce cas, les textes sont mis au service d'un projet d'instruction morale. Chadeyras note ainsi que les textes consacrés aux plantes et aux bêtes doivent servir aux élèves à apprendre à vivre en sympathie avec les animaux et les êtres inanimés¹²⁸. Chez Delage et Vernay, « *Le pesant chariot...* » est censé introduire à une composition française sur « nos devoirs envers les animaux¹²⁹ ». Cette pitié pour les animaux n'est qu'une déclinaison possible de la pitié que l'on doit éprouver pour les humbles en général,

¹²⁶ « C'est beaucoup moins son cœur qui vit dans les choses que les choses qui vivent dans son cœur » (Émile ABRY, Charles AUDIC, Paul CROUZET, *Histoire illustrée de la littérature française*, op. cit., p. 503).

¹²⁷ Jean CALVET, *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*, op. cit., p. 608.

¹²⁸ Chadeyras, cours élémentaire, p. 4.

¹²⁹ Delage et Vernay, cours moyen et supérieur, p. 265.

aussi n'est-on pas surpris de trouver dans les manuels nombre de textes d'inspiration sociale. Ainsi, dans les manuels du primaire, « Pour les pauvres » (*Les Feuilles d'automne*), « Le mendiant » (*Les Contemplations*) et « Un malheureux » (*La Légende des siècles*) sont reproduits chacun une fois ; « Les pauvres gens » (*La Légende des siècles*) le sont à quatre reprises (assez extensivement parfois, comme chez Charrier). Parfois, les textes de Hugo sont intégrés de manière un peu forcée et artificielle à une séquence qui s'assigne explicitement un but d'instruction morale. Le poème « *Brave gens, prenez garde aux choses que vous dites...* » (*Toute la lyre*) est ainsi reproduit deux fois, dans un dispositif très semblable : Delage et Vernay d'une part, Toutey d'autre part, rebaptisent le texte « La médisance », infléchissant par là sa lecture vers une interprétation moralisante, au détriment de sa dimension humoristique et ludique. Le poème de Hugo, soumis à une exégèse un peu pataude, perd du coup sa légèreté souriante : « Que prouve cet exemple ? Que devons-nous faire quand nous parlons d'autrui ? Que signifie le proverbe : “Les murs ont des oreilles”¹³⁰ ? » s'interrogent gravement Delage et Vernay. Chez eux comme chez Toutey, cet extrait est mis en regard avec un autre texte, illustrant non « la médisance » mais « la calomnie », et à chaque fois l'élève doit, en guise de composition française, expliquer la différence entre médisance et calomnie¹³¹. Chez Toutey ce texte est identifié, dans la table des matières, comme un texte à portée « morale », avec deux autres textes de Hugo : « Les malheureux » (*Les Contemplations*), qui peint une pauvreté fière et heureuse, et l'extrait des *Misérables* racontant le sauvetage de Fauchelevent par Jean Valjean.

Ces exemples sont empruntés à des manuels de primaire. Un coup d'œil sur les manuels de lycée nous indique que les préoccupations d'instruction morale y occupent moins de place, et de plus, quand elles y apparaissent, c'est souvent dans les petites classes. Boucley et Garinot, dans leur ouvrage destiné aux classes de sixième et de cinquième, reproduisent « *Jeanne était au pain sec...* » et posent des questions comme : « Les reproches qu'on lui adresse ne sont-ils pas fondés ? N'est-il pas naturel cependant qu'un grand-père soit plus indulgent que les parents et pourquoi¹³² ? » « Après la bataille » (*La Légende des siècles*, Première Série) conduit nos

¹³⁰ *Ibid.*, p. 259.

¹³¹ *Id.* ; Toutey, p. 245. Vu les dates de parution, c'est Toutey qui s'est inspiré de Delage et Vernay, mais avec moins de bonheur. Chez Delage et Vernay en effet, le texte sur la calomnie est emprunté à une réplique de Bazile, dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais : il développe la même image que le texte de Hugo, et comme lui nous fait voir presque physiquement la rumeur qui court de bouche en bouche et d'oreille en oreille. Toutey, peut-être soucieux de ne pas trop plagier Delage et Vernay, aplatit beaucoup la comparaison en substituant au texte de Beaumarchais un passage dépourvu d'intérêt littéraire de l'*Instruction morale* de Jules Steeg.

¹³² Boucley et Garinot, 6^e et 5^e, p. 12.

auteurs à soumettre aux élèves la grave question de savoir si le comportement de « l'Espagnol » « mérite [...] quelque pitié¹³³ ». Mais dans l'ensemble, les questions morales intéressent moins les auteurs de manuels que leurs homologues du primaire. Doumic, d'ailleurs, reproche à Hugo la banalité de ses quelques « lieux communs » de morale, qu'il résume ainsi : il faut faire l'aumône (« Pour les pauvres », *Les Feuilles d'automne*), prier pour tout le monde (« La prière pour tous », *Les Feuilles d'automne*), ne pas se suicider (« Il n'avait pas vingt ans... », *Les Chants du crépuscule*). Pourtant, « Pour les pauvres » est un poème bien représenté dans le corpus, et « La prière pour tous » est largement reproduit dans un manuel important, le Cahen pour classes de quatrième¹³⁴. Mais ces poèmes sont moins utilisés pour contribuer à l'instruction morale de l'élève qu'ils ne servent à illustrer l'inspiration sociale de Hugo.

HUGO POÈTE POLITIQUE ET SOCIAL

Le Hugo politique regroupe en fait plusieurs figures distinctes : le Hugo militant et engagé proprement dit, républicain notamment (celui, par exemple, des *Châtiments*), le Hugo social, et le Hugo patriote. Ces trois facettes de Hugo politique n'ont pas la même fortune. Compte non tenu des évolutions, sur lesquelles nous allons revenir, le Hugo républicain semble plutôt moins représenté que les deux autres. Peut-être cette timidité des manuels s'explique-t-elle en partie, comme le suggère Daniel Delas, par le conservatisme des enseignants du secondaire, plus réticents que leurs collègues du primaire à assumer, au début de la Troisième République, une lecture « de gauche » de son œuvre¹³⁵. La pitié de Hugo pour les humbles, rappelée dans nombre de notices, est illustrée dans toute la période par des pièces comme « Les pauvres gens ». En revanche, les poèmes sociaux d'inspiration chrétienne, en particulier ceux des *Feuilles d'automne* (« Pour les pauvres », et dans une moindre mesure « La prière pour tous ») et des *Voix intérieures* (« Dieu est toujours là ») cèdent la place, dans les années vingt, à des textes plus franchement engagés. C'est le cas, comme le relève Roger Fayolle¹³⁶, chez Chevaillier et Audiat, mais c'est sans doute surtout un trait d'époque : Mironneau et Royer donnent, après « *Ceux qui vivent, ce sont ceux qui luttent...* » (*Les Châtiments*), deux poèmes où Hugo lie très

¹³³ *Ibid.*, p. 71.

¹³⁴ Mais il n'est pas repris dans le volume unique pour classes de sixième, cinquième et quatrième.

¹³⁵ Daniel DELAS, « Transmettre sans célébrer : de la poésie au poème », in Emmanuel FRAISSE, Violaine HOUDART-MÉROT (dir.), *Les enseignants et la littérature : la transmission en question*, SCÉRÉN-CRDP de l'académie de Créteil – CRTH de l'université de Cergy-Pontoise, 2004, p. 265.

¹³⁶ Roger FAYOLLE, « Victor Hugo et les manuels scolaires », *art. cit.*, p. 197.

explicitement la question sociale à la question éducative, « À qui la faute ? », tiré de *L'Année terrible*, et « Écrit après la visite d'un bain », emprunté aux *Quatre Vents de l'Esprit*. Toujours à la même époque, Braunschvig, qui loue explicitement les idées avancées du poète, et son tournant républicain et démocrate sous la Seconde République¹³⁷, rassemble dans la section « Le poète social » un poème pacifiste des *Chansons des Rues et des Bois* et un extrait de « Lux », des *Châtiments*. Le mouvement amorcé ne semble pas se confirmer dans les années trente et quarante, mais il est vrai que notre corpus est alors essentiellement constitué de manuels à destination des petites classes, où le Hugo politique tend à se confondre largement avec le Hugo social et, dans une large mesure également, avec le poète patriotique.

Car le poète patriote, lui, ne fait pas problème, et se retrouve immédiatement inclus dans les anthologies scolaires ; à côté de choix plutôt originaux, comme « Nos morts », de *L'Année terrible*, reproduit par Braunschvig, le poème qui semble résumer à lui seul le patriotisme de Hugo est « Hymne » (« Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie... »), tiré des *Chants du crépuscule*, et reproduit à neuf reprises (quatre fois à l'école primaire, où il est le poème le plus souvent cité avec « Les pauvres gens », et cinq fois au lycée). Ce poème, généralement proposé aux petites classes, a sans doute été jugé particulièrement propre à éveiller, à cause du caractère très formulaire des premiers vers du refrain (« Gloire à notre France éternelle ! / Gloire à ceux qui sont morts pour elle ! »), le sentiment national des écoliers et des jeunes lycéens. À l'école primaire, dans le contexte de l'après-Première Guerre mondiale, l'usage patriotique de ce poème est souvent explicite. Le manuel de Habert et Bouillot pour le cours moyen, paru en 1919, affiche son ancrage dans l'actualité : sous-titré *Lectures choisies d'auteurs contemporains avec de nombreux textes sur la Grande Guerre*, leur *Français par les textes* rassemble effectivement, sur un total de cent vingt, quarante textes relatifs à la Grande Guerre. L'« Hymne » de Hugo est rebaptisé « Morts pour la patrie », et se trouve accompagné de questions qui visent à susciter le sens patriotique de l'élève : « Pourquoi doit-on honorer ceux qui sont morts pour la patrie ? », demandent les auteurs ; ceux-ci proposent en outre le devoir suivant : « Un camarade vous dit qu'il ne comprend pas les raisons pour lesquelles il faut aimer sa patrie, la servir et au besoin se sacrifier pour elle. Expliquez-lui ces raisons dans une lettre¹³⁸. » Chadeyras, dans un manuel pour le cours moyen paru en 1921, sacralise presque le poème :

¹³⁷ Braunschvig, p. 451.

¹³⁸ Habert et Bouillot, cours moyen, certificat d'étude, p. 101.

Dites lentement, et d'une voix recueillie, ce chant grave, religieux comme une prière aux morts. Notre grand poète Victor Hugo célèbre ici les meilleurs d'entre les morts, ceux qui ont donné leur vie généreusement pour la patrie, pour l'idéal de liberté et de justice qu'elle représente¹³⁹.

Mais Chadeyras, contrairement à Habert et Bouillot, a le mérite de ne pas passer sous silence une question effectivement délicate : utiliser, pour célébrer les morts d'une guerre étrangère, un « hymne » aux morts d'une révolution, d'une guerre civile, cela ne confine-t-il pas au contresens ? Non, répond notre auteur, car si le poème a effectivement été écrit en référence aux journées de Juillet 1830, Hugo y « chante aussi tous ceux qui se sont dévoués à la patrie¹⁴⁰ ». D'ailleurs l'élève est invité, dans la même page, à se demander « comment [on peut] servir son pays, en temps de paix, en temps de guerre¹⁴¹ ». La mobilisation patriotique de Hugo continue, avec insistance, dans la suite du manuel, avec la juxtaposition d'un extrait d'« À la France » (*L'Année terrible*) et d'un hommage de Joffre aux soldats de la Grande Guerre ; l'extrait des *Châtiments* sur les « soldats de l'an II » est l'occasion de demander aux élèves de montrer, en guise de composition française, que les soldats de 1914-1918 ont fait preuve de la même vaillance que leurs ancêtres de l'an II¹⁴². On va donc parfois assez loin dans la récupération historique ! Hugo n'est évidemment pas le seul à faire l'objet d'un tel traitement, mais le cas de l'« Hymne » des *Chants du crépuscule*, si souvent cité, est assez emblématique ; pour quelques classes d'âge, Hugo a pu passer essentiellement pour un poète patriotique, voire, quasiment, pour un poète de la Grande Guerre. Ne négligeons pas, toutefois, ce qu'il y a d'éphémère dans ce phénomène. Comme le note Jacqueline Lalouette, « Hymne » n'est repris dans aucun manuel du primaire après 1929 (pas même après la Seconde Guerre mondiale)¹⁴³ ;

¹³⁹ Chadeyras, cours moyen 1^{er} et 2^e degré, p. 7. Et de fait, ce « chant » était récité (ou entonné) à l'occasion des inaugurations de monuments aux morts ou des commémorations du 11 novembre. C'était bien souvent aux enfants des écoles qu'il revenait de dire cette « prière » laïque, dans des cérémonies qui, comme Antoine Prost l'a montré, ont bien un caractère de *culte* civique (Antoine PROST, « Les monuments aux morts : Culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? » [1984], in Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 199-223). Le poème de Hugo (ses premiers vers en tout cas) est d'ailleurs souvent reproduit sur les monuments aux morts (voir *infra*, chapitre 27).

¹⁴⁰ Chadeyras, cours moyen 1^{er} et 2^e degré, p. 7. Ce déplacement dans la lecture du poème de Hugo a pu être facilité par la relative proximité entre son premier vers, « Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie... », et certains alexandrins célèbres du poème *Ève* de Péguy : « Heureux ceux qui sont morts pour la terre charnelle », « Heureux ceux qui sont morts pour leur âtre et leur feu », « Heureux ceux qui sont morts dans une juste guerre », etc. (voir Charles PÉGUY, *Ève* [1913], in Charles PÉGUY, *Œuvres poétiques et dramatiques* (éd. Claire DAUDIN, Pauline BRULEY et al.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1263).

¹⁴¹ Chadeyras, cours moyen 1^{er} et 2^e degré, p. 7

¹⁴² *Ibid.*, p. 82.

¹⁴³ Jacqueline LALOUETTE, « Hugo écolâtre pour écoliers hugolâtres ? », *art. cit.*, p. 283.

on constate en outre que ce poème n'apparaît qu'à une reprise dans les manuels du secondaire postérieurs à cette date. L'enrôlement patriotique de Hugo au lendemain de la Première Guerre mondiale est intense, mais bref. Précisons qu'il a, en revanche, été facilité sinon permis par la fortune déjà ancienne de l'« Hymne » : Péguy le signalait déjà comme un grand classique scolaire, et relevait le caractère formulaire de son premier vers qui, dans la mémoire des jeunes élèves, remplaçait et faisait oublier son titre véritable¹⁴⁴.

En ce qui concerne le Hugo politique, il faut dire un mot spécifique de l'anthologie procurée en 1942 par Levaillant et Daubray, car leur traitement de l'œuvre hugolienne est curieux, et sans doute déterminé en grande partie par le contexte historique de la parution de leur ouvrage. Leur première section s'intitule « La famille et l'enfant », la septième « Travail et patrie », et la devise de la Révolution nationale s'affiche donc avec ostentation. La section consacrée au « siècle de Victor Hugo » est l'occasion de passer en revue ses poèmes consacrés à l'histoire du XIX^e siècle, mais si le Premier Empire est illustré par « Le cimetière d'Eylau » et « Après la bataille » (*La Légende des siècles*), la Restauration par la « Rêverie d'un passant à propos d'un roi » (*Les Feuilles d'automne*), la monarchie de Juillet par un extrait du « Retour de l'Empereur », la révolution de 1848 par « *Les mères ont senti tressaillir leurs entrailles...* » (*Toute la lyre*), un poème plutôt conservateur, et le siège de Paris (1870) par « Du haut de la muraille de Paris » (*L'Année terrible*), il n'y a rien sur le Second Empire, et en particulier, rien des *Châtiments*. On pourrait presque ignorer, à lire cette sélection, que Hugo a été républicain ; sa croyance au progrès, si fermement articulée avec son engagement républicain à partir des années d'exil, est ici illustrée par un poème des *Voix intérieures*, « *Ce siècle est grand et fort...* ». Et quand les auteurs reproduisent un poème politique, ils le dépolitisent. Ainsi, « Fable ou histoire », poème satirique dirigé contre Napoléon III, est rangé dans le chapitre consacré aux « bêtes sauvages et familières », parce qu'il met allégoriquement en scène un singe se vêtant de la peau d'un tigre. Une note de bas de page signale la portée satirique du poème, mais propose aussitôt d'en faire abstraction pour « étudier ici comment le poète rivalise sobrement avec La Fontaine¹⁴⁵ ». Il s'agit du seul poème des *Châtiments* dans l'ensemble du volume, qui compte quatre-vingt-quatre textes.

¹⁴⁴ Charles PÉGUY, *Victor-Marie, comte Hugo* [1910], in Charles PÉGUY, *Œuvres en prose complètes*, vol. 3 (éd. Robert BURAC), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 203-204. Selon Péguy, c'est un trait commun à beaucoup de poèmes de Hugo, que l'on se souvienne de leur premier vers mieux que de leur titre.

¹⁴⁵ *La poésie de Victor Hugo*, op. cit., p. 95.

Cela dit, la « patrie » dont il est question dans le chapitre « Travail et patrie » (d'ailleurs très court) est une patrie perdue, vue depuis l'exil – ce qui, en 1942, est un peu ambigu. Le chapitre est introduit par une épigraphe tirée des *Châtiments* :

On ne peut pas vivre sans pain ;
On ne peut pas non plus vivre sans la patrie.

Puis viennent deux beaux poèmes mélancoliques des *Quatre Vents de l'Esprit*, la « Chanson » qui commence par « Proscrit, regarde les roses... », et « Exil » (« Si je pouvais voir, ô patrie... »), qui est l'occasion de citer en note la déclaration de Hugo en 1859 : « Quand la liberté rentrera, je rentrerai. »¹⁴⁶ De discrètes allusions peuvent là se faire jour à la situation de la France en 1942 – Aragon, par exemple, n'aura de cesse de se peindre en exilé de l'intérieur¹⁴⁷. La section s'achève par « Lueur au couchant » (*Les Contemplations*), et donc par le dernier vers de ce poème : « Ô patrie ! ô concorde entre les citoyens ! » La notice glose cette fin de la façon suivante : « La “lueur” apparue au “couchant” de l'exil n'est pas due au seul rayonnement du souvenir ; elle est aussi un rayon d'espoir : la concorde troublée renaîtra¹⁴⁸. » Bref, on dirait que les auteurs ont voulu ruser. Tout en donnant des gages extérieurs de conformisme politique (dans les titres de chapitres, dans l'absence de toute référence, ou presque, à un Hugo républicain), ils ont représenté le patriotisme hugolien au prisme de l'espoir et de la nostalgie ; la patrie dont il s'agit est essentiellement une patrie absente, perdue, à retrouver, et non une patrie présente à célébrer. Il nous semble probable qu'il faille voir là quelque chose comme un acte astucieux de résistance sourde et discrète : sous Vichy, le Hugo scolaire est un enjeu politique.

HUGO POÈTE PHILOSOPHE

Le Hugo métaphysique est relativement absent des manuels. L'explication la plus simple consiste à signaler la difficulté, réelle ou supposée, des poèmes concernés. En effet, de même que certains manuels réservent aux grandes classes l'étude des écrivains « trop difficiles » et « trop abstraits »¹⁴⁹, d'autres peuvent avoir une réticence à proposer, même aux grandes classes

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 214.

¹⁴⁷ Il regroupe ainsi en 1945 plusieurs de ses poèmes de Résistance sous le titre *En étrange pays dans mon pays lui-même*.

¹⁴⁸ *La poésie de Victor Hugo, op. cit.*, p. 215.

¹⁴⁹ Santelli, 1^{re} et 2^e année, p. 5. L'auteur inclut dans cette liste Pascal, Bossuet, Diderot et Vigny.

de lycées, des poèmes métaphysiques. Le Hugo philosophe de Braunschvig, c'est uniquement « le philosophe de la vie » ; le mot *philosophe* doit être pris dans un sens très faible et désigne uniquement, ici, l'auteur de poèmes méditatifs. Cette section, chez Braunschvig, est illustrée par « *Où donc est le bonheur ? disais-je...* » (*Les Feuilles d'automne*), rebaptisé « La vie », et par « Tristesse d'Olympio » (*Les Rayons et les Ombres*). Dans le même ordre d'idées, le manuel de Chadeyras pour le cours élémentaire fait de Hugo un « poète philosophe » au motif que celui-ci sait qu'il n'y a rien de triste ni de terrible après la mort¹⁵⁰. Présentée de cette manière, la « philosophie » de Hugo semble consister seulement en une posture éthique, en une sorte de tranquillité d'esprit face au destin. Les véritables poèmes métaphysiques sont beaucoup plus rares dans les manuels. En particulier, les deux grands poèmes posthumes de l'exil, *Dieu* et *La Fin de Satan*, sont presque totalement absents de notre corpus : il y a seulement un extrait de *Dieu* chez Abry, Bernès, Crouzet et Léger, et un extrait de *La Fin de Satan* chez Dumas (mais il s'agit seulement de strophes bucoliques empruntées à la « Chanson des oiseaux »). Même les extraits de morceaux choisis spécifiquement hugoliens, composés par des spécialistes du poète, sont très frileux sur ces questions. Ainsi Levaillant, en 1931, fait l'impasse sur les poèmes philosophiques de *L'Art d'être grand-père* et ne donne aucun passage de *Dieu*, et seulement deux de *La Fin de Satan* – mais il se félicite tout de même de la réhabilitation récente des pièces philosophiques des *Contemplations*, notamment « Les mages », qu'il voit comme le « chef-d'œuvre peut-être du lyrisme de Victor Hugo dans l'expression des idées abstraites¹⁵¹ ». Ces lacunes sont partiellement comblées dans *La poésie de Victor Hugo*, en 1942 : Levaillant et Daubray, cette fois, reproduisent dans leur chapitre « Dieu » plusieurs extraits de *La Fin de Satan* (mais pas de *Dieu* !), et surtout de larges extraits d'« Abîme », qui clôt la Nouvelle Série de *La Légende des siècles* aussi bien que le manuel. C'est une innovation, largement permise sans doute par l'exhumation de *Dieu* et de *La Fin de Satan* dans les années vingt et trente¹⁵². Mais cette innovation est tardive ; dans le reste de la période (et *L'œuvre de Victor Hugo* ne change pas véritablement la donne), inévitablement, cette ignorance de certains poèmes philosophiques de Hugo contribue à entretenir l'image d'un auteur qui ne pense pas – puisqu'on ampute son œuvre des pièces où il énonce ses théories les plus idiosyncrasiques... Il y a quelque injustice à lui reprocher, comme le fait Calvet, d'avoir de « grandes prétentions

¹⁵⁰ Chadeyras, cours élémentaire, 1^{er} et 2nd degré, p. 153.

¹⁵¹ *L'œuvre de Victor Hugo*, 1935, *op. cit.*, p. 504. Cette réhabilitation récente est notamment due à l'ouvrage de Denis Saurat, *La religion de Victor Hugo*, paru en 1929 (voir *infra*, p. 352 *sqq.*).

¹⁵² Voir *infra*, p. 384-388.

philosophiques » et un « système [qui] se ramène à une vague religion du progrès¹⁵³ » tout en n'illustrant le « poète philosophe » que par un extrait de « Fonction du poète » (*Les Rayons et les Ombres*).

HUGO POÈTE DE L'AMOUR ?

Enfin, la lyrique amoureuse frappe par son absence. La pudeur de Cahen à ce sujet semble même confiner à l'aveuglement. Voici ce qu'il écrit dans la notice consacrée à Hugo, dans son manuel destiné aux grandes classes du secondaire :

Gloires de la patrie, deuils de la famille, vagues mélancolies, aimables sourires, espoir en Dieu, sentiment de l'infini, contemplation de la nature, amour des êtres et des choses, tendresse pour les petits, pitié pour les souffrants, quelle est celle de toutes les émotions qui peuvent faire battre le cœur d'un homme, que Victor Hugo n'ait exprimé dans des vers d'une richesse et d'une sonorité ou d'un charme et d'une douceur incomparable¹⁵⁴.

Si le sentiment amoureux peut se loger quelque part, c'est sans doute dans cet « amour des êtres et des choses », peu compromettant, voire dans ces « aimables sourires », bien timides. Mais ni Cahen ni les autres ne proposent de poèmes amoureux – en particulier, ce n'est pas cela qu'on vient chercher dans *Les Contemplations* ou dans les *Chansons des rues et des bois*. Cette pudeur ne concerne pas seulement la poésie hugolienne : un rapide coup d'œil sur les écrivains environnants nous fait voir que les auteurs de manuels sont presque aussi frileux à propos des autres poètes romantiques, l'incontournable « Lac » de Lamartine constituant une notable et régulière exception. Mais pour Hugo, la chose est encore compliquée par le problème de l'adultère : même dans les notices biographiques, le nom de Juliette Drouet, maîtresse du poète, ne figure presque jamais. Il faut attendre, en fait, le manuel de Braunschvig pour que les « torts » conjugaux de Victor Hugo soient mentionnés, et que le nom de Juliette Drouet apparaisse en toutes lettres¹⁵⁵.

CONCLUSION

Pour des raisons qui ne sont peut-être pas toujours spécifiques à son œuvre, le Hugo proposé aux écoliers et aux lycéens est donc un Hugo tronqué ; son image s'articule notamment autour des quelques figures fortes que nous avons présentées, celle du poète de l'enfance, celle du

¹⁵³ Calvet, 3^e, 2nde, 1^{re}, p. 702.

¹⁵⁴ Cahen, 3^e, 2nde, 1^{re}, p. 412.

¹⁵⁵ Braunschvig, p. 460.

poète des animaux (à l'école primaire) et de la nature, celle du poète social, celle du Hugo patriote (dans les petites classes) – au détriment du Hugo philosophe, du Hugo engagé, et surtout, très visiblement, du Hugo amoureux.

DISCOURS CRITIQUES SUR LA POÉSIE DE HUGO

Outils pédagogiques, les recueils de morceaux choisis scolaires ne se contentent pas de reproduire des textes nus. À l'école primaire, les paratextes consistent essentiellement en des questions de grammaire, de syntaxe et de vocabulaire qui prennent le texte support comme prétexte plutôt que comme objet. Par conséquent, ils nous intéresseront peu. Les manuels du secondaire, eux, cherchent aussi à donner, pour chaque auteur présenté, une série de clés permettant à l'élève d'appréhender son œuvre – et, éventuellement, de l'expliquer. S'ébauche alors un discours critique fondé sur la répétition, de manuel en manuel, des quelques notions stylistiques et esthétiques destinées à faciliter la construction d'une grille d'intelligibilité, et que les extraits reproduits ont pour fonction d'illustrer. Ce fonctionnement général est particulièrement vrai pour Hugo. D'une part en effet, les extraits tirés de son œuvre sont nombreux ; et comme ils sont souvent accompagnés de notes soulignant la présence de tel ou tel procédé à tel vers, ils donnent lieu à une démonstration par l'exemple d'autant plus forte qu'elle se fonde sur un corpus relativement étendu. D'autre part, si beaucoup d'auteurs doutent de l'intelligence du poète, si son art est verbeux, et s'il est, comme l'affirme Des Granges avant Valéry, « beaucoup moins poète par le fond [...] que par la forme¹⁵⁶ », alors il est logique qu'il soit aussi, plus qu'un autre, un poète à « procédés ». Des Granges avoue ingénument que « Victor Hugo devient un des poètes les plus faciles et les plus amusants à expliquer, quand on analyse ainsi ses procédés¹⁵⁷ ». Suit une véritable recette, qui prend la forme d'une esquisse de commentaire sur deux poèmes d'ailleurs non reproduits, « *Ce siècle avait deux ans...* » (*Les Feuilles d'automne*) et « Les pauvres gens » (*La Légende des siècles*, Première Série). Le maître mot de la démarche explicative est le suivant : il faut réduire chaque strophe à une idée générale exprimée en prose, avant d'étudier les « procédés de développement et les figures de pensée et de mots¹⁵⁸ ». Hugo n'est pas le seul auteur à avoir droit à des commentaires critiques, et Racine, La Fontaine, Molière, Chateaubriand et quelques autres fournissent eux aussi des

¹⁵⁶ Des Granges, 2nd cycle, p. 942. Sur Valéry, voir *infra*, p. 629-635.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 945.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 942.

modèles d'explication de texte. Mais à chaque fois, Des Granges part d'un texte (éventuellement, deux) pour en tirer, à l'issue de l'analyse, des généralités sur le style et la manière de l'auteur concerné. Pour Hugo, le commentaire ne part pas des textes. Au contraire il est premier, et prétend à un haut niveau d'abstraction et d'universalité, puisque la méthode indiquée est censément valable pour toute la poésie hugolienne – inutile, dans ces conditions, de reproduire *in extenso* « *Ce siècle avait deux ans...* » et « *Les pauvres gens* », puisque les exemples sont à la limite interchangeables. De ces deux poèmes, on ne lira que quelques vers choisis pour les besoins de la démonstration. Évidemment, une telle approche du texte ne peut être que très réductionniste, et Des Granges va surtout chercher à identifier dans les textes reproduits une poignée de procédés récurrents. Deux en particulier ont sa faveur, l'antithèse et le goût du détail réaliste.

L'antithèse, stylème hugolien par excellence : l'idée parcourt tous les manuels d'histoire littéraire¹⁵⁹. Et le repérage des antithèses est un exercice très pratiqué par l'ensemble des auteurs de morceaux choisis. Des Granges repère une antithèse entre la « *haute silhouette noire* » et les « *profonds labours* » dans « *Saison des semailles* » (*Les Chansons des rues et de bois*), ou entre le « *carrefour sombre* » et le « *salon doré* » de « *Pour les pauvres* » (*Les Feuilles d'automne*) ; il en identifie une dans ces vers d'« *Aux arbres* » (*Les Contemplations*) :

[...] Poursuivre en même temps
L'étude d'un atome et l'étude du monde.

Ce qui frappe, chez Des Granges comme chez les autres, c'est que l'« antithèse » fonctionne comme un nom générique subsumant des phénomènes stylistiquement très différents, et qui concernent aussi bien l'échelle du vers ou du groupe nominal (elle se distingue parfois mal de l'oxymore) que l'échelle du poème tout entier, pour peu que celui-ci soit fondé sur un contraste. Autrement dit, l'antithèse est sans doute moins, pour les auteurs des manuels, un procédé stylistique qu'une structure mentale, qui se concrétise dans des faits textuels très divers et selon

¹⁵⁹ Émile ABRY, Charles AUDIC, Paul CROUZET, *Histoire illustrée de la littérature française*, *op. cit.*, p. 510 (les auteurs identifient aussi comme procédés caractéristiques le crescendo et la pointe finale, *Ibid.*, p. 510-511) ; Jean CALVET, *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*, *op. cit.*, p. 611 (Calvet, lui, repère aussi l'interrogation et l'énumération comme stylèmes hugoliens) ; René DOUMIC, *Histoire de la littérature française*, *op. cit.* p. 501 (l'antithèse est mise sur le même plan que l'énumération, autre procédé dont Hugo est supposé abuser pour renforcer son idée) ; Gustave LANSON, Paul TUFFRAU, *Manuel d'histoire de la littérature française*, *op. cit.*, p. 575 (ici, l'antithèse partage la vedette avec la « métaphore »). Calvet et Doumic reprochent à Hugo d'utiliser cette figure avec trop de prédilection ; Abry, Audic et Crouzet, et Lanson et Tuffrau, sont plus neutres. Cette attention portée à l'antithèse hugolienne n'est évidemment pas cantonnée au discours scolaire : pour son étude dans le discours critique savant, voir *infra*, chapitre 15.

des modalités très variées. Ainsi, Bessou et Elwall relèvent une antithèse dans l'expression « va-nu-pieds superbes », qui est en fait un oxymore, utilisé dans « À l'obéissance passive » (*Les Châtiments*)¹⁶⁰, tandis que sous la plume de Calvet, l'antithèse gagne le poème tout entier. Cet auteur affirme ainsi à propos du « Mariage de Roland » (*La Légende des siècles*, Première Série) que « toute cette pièce est une antithèse¹⁶¹ », à cause de son dernier vers, « C'est ainsi que Roland épousa la belle Aude », qui s'oppose à la longue description du combat entre Roland et Olivier. Certains auteurs parlent plus volontiers d'« opposition » ou de « contraste », termes tout aussi valables, mais qui d'une part sont moins techniques, et qui d'autre part, étant plus généraux, sont moins à même de donner lieu à l'identification systématique d'un procédé considéré comme proprement hugolien. Chez plusieurs auteurs, en effet, l'usage du terme *antithèse* plutôt que de l'un de ses synonymes permet de développer, en notes ou en introduction, un discours explicite sur l'antithèse comme trait stylistique hugolien (chez Des Granges, donc, mais aussi dans le manuel édité par l'École universelle par correspondance¹⁶²), ou bien donne lieu, comme dans le manuel de Souché, David et Lamaison, à une tentative de repérage quasi-systématique. Inversement, les auteurs de manuels qui relèvent des « contrastes » ou des « oppositions » plutôt que des « antithèses » le font plus ponctuellement et plus discrètement.

L'autre grand axe critique de Des Granges (le goût du détail réaliste) a un peu moins la faveur de ses collègues¹⁶³. Des Granges souligne le « réalisme charmant¹⁶⁴ », la « précision amusante et touchante des détails¹⁶⁵ », dans « Sagesse » (*Les Rayons et les Ombres*) :

En classe, un banc de chêne, usé, lustré, splendide,
Une table, un pupitre, un lourd encrier noir,
Une lampe, humble sœur de l'étoile du soir...

ou celui, plus saisissant, d'« *Oceano Nox* » :

Vous roulez à travers les sombres étendues,

¹⁶⁰ Bessou et Elwall, EPS, p. 470.

¹⁶¹ Calvet, 3^e, 2nde, 1^{re}, p. 198.

¹⁶² École universelle par correspondance, 4^e, 2^e année d'EPS, p. 213.

¹⁶³ Mais on sait quelle fortune il aura chez un auteur comme Aragon : voir Louis ARAGON, *Hugo poète réaliste*, Paris, Éditions sociales, coll. « Problèmes », 1952. Nous commenterons les analyses par Aragon du « réalisme » hugolien *infra*, p. 838-844.

¹⁶⁴ Des Granges, 1^{er} cycle, p. 440.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 438.

Heurtant de vos fronts morts des écueils inconnus...

Son commentaire liminaire, dans son manuel pour le second cycle, relève la « froide horloge » des « Pauvres Gens » comme un exemple de cette manière hugolienne, de cette « imagination de poète primitif essentiellement épique qui transforme tout en choses concrètes¹⁶⁶ ». Des Granges aura, dans cette voie, quelques successeurs, parmi lesquels Souché, David et Lamaison, qui notent les « sensations concrètes et réelles¹⁶⁷ » qui se dégagent de « L'expiation », ainsi que la vision réaliste et angoissante d'« *Oceano Nox* »¹⁶⁸.

Mentionnons aussi le troisième grand axe critique qui organise un grand nombre des commentaires tenus dans les recueils de morceaux choisis, même s'il est presque ignoré par Des Granges : beaucoup d'auteurs soulignent le caractère visuel de l'imagination de Hugo, et s'efforcent de repérer tel ou tel passage susceptible de se constituer en scène ou en tableau¹⁶⁹. Mironneau et Royer écrivent ainsi, dans leur notice introductive aux textes de Hugo, que grâce à son « imagination prodigieuse », ses idées se développent en tableaux, en visions, souvent pittoresques¹⁷⁰. C'est sous cet angle que Boucley et Garinot commentent « Saison des semailles »¹⁷¹ et que Chevaillier et Audiat parlent du poème « Le Mendiant » – en soulignant, en particulier, le caractère visuel du dernier vers, « Sa bure où je voyais des constellations »¹⁷².

De l'imagination visuelle à l'image, il n'y a qu'un pas, aisément franchi si l'on fait de l'image, même prise au sens rhétorique de « métaphore », la concrétisation matérielle d'une pensée. Lanson et Tuffrau proposent ainsi d'intéressants développements qui doivent tout, en fait, au philosophe Charles Renouvier :

Les grands problèmes abstraits qui hantent sa raison obscure prennent d'eux-mêmes à ses yeux la figure d'images matérielles et deviennent des mythes. Inversement, sa volonté candide de penser découvre dans chaque phénomène de la nature la transcription imagée de quelque redoutable énigme ou de quelque auguste vérité. Dans les deux cas, l'idée première ou l'objet particulier reculent et se dérobent : un mythe est créé, c'est-à-dire un symbole vivant comme une réalité. Hugo voit et nous fait voir, comme aux temps légendaires, le *pâtre promontoire* gardant les *moutons sinistres de la mer*. Ce que les races

¹⁶⁶ Des Granges, 2nd cycle, p. 946.

¹⁶⁷ Souché, David, Lamaison, 3^e, p. 213.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 216.

¹⁶⁹ Ce point aussi se retrouve abondamment dans la critique savante : voir *infra*, chapitre 15.

¹⁷⁰ Mironneau et Royer, EPS, p. 322-323.

¹⁷¹ Boucley et Garinot, 4^e, 3^e, p. 67.

¹⁷² Chevaillier et Audiat, 3^e, 2nde, 1^{re}, p. 1176.

lointaines ont fait dans les temps qui précèdent l'histoire, il le répète spontanément au siècle de Comte et de Darwin : le mythe est la forme matérielle de son imagination¹⁷³.

La définition du « mythe » que les auteurs donnent dans leur lexique est précisément celle que Renouvier développe dans *Victor Hugo, le poète*¹⁷⁴ : « Fiction spontanée par laquelle l'homme primitif matérialise inconsciemment ses idées et ses sentiments, et les fait agir comme des êtres vivants dans des récits merveilleux. Le *mythe* est une métaphore qui s'ignore¹⁷⁵ [...]. » Les développements de Renouvier sur la question commencent précisément, d'ailleurs, par poser que Hugo « possédait à un degré extraordinaire la vision des choses non présentes¹⁷⁶ ».

On conclura cette séquence par une remarque sur la manière dont ces embryons de discours critique sur Hugo sont illustrés par les textes et extraits retenus. Il est frappant de constater que si l'on considère l'ensemble des recueils de morceaux choisis, chaque procédé ou trait stylistique est illustré de façon privilégiée par un petit nombre de poèmes, repris d'un manuel à l'autre avec des commentaires souvent assez proches. Le talent de Hugo pour l'évocation de détails réalistes sera ainsi très souvent prouvé par le recours à « *Oceano Nox* », et, dans une moindre mesure, aux « Pauvres gens » ou à « L'expiation ». La dimension visuelle, voire picturale, de sa poésie, le sera très souvent par « Saison des semailles » – peu d'auteurs, d'ailleurs, manquent l'occasion de rappeler que ce poème a sans doute été inspiré par le célèbre tableau *Le Semeur*, de Jean-François Millet¹⁷⁷. Quant aux antithèses, « *Oceano Nox* » est rarement cité sans qu'on en relève une ou deux – ou bien, c'est une variante possible, sans qu'on demande à l'élève d'en trouver. Ces poèmes (« *Oceano Nox* », « Saison des semailles »...) sont évidemment parmi les plus cités dans l'ensemble. Ce constat peut s'expliquer par la très forte intertextualité constitutive du genre de l'anthologie scolaire : si tel ou tel auteur s'inspire de Des Granges, il peut fort bien lui prendre ses exemples en même temps que ses idées, ses

¹⁷³ Gustave LANSON, Paul TUFFRAU, *Manuel d'histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 574.

¹⁷⁴ Charles RENOUVIER, *Victor Hugo, le poète* [1893], Paris, Armand Colin, 1900, p. 33 *sqq.*

¹⁷⁵ Gustave LANSON, Paul TUFFRAU, *Manuel d'histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 778. On a vu un peu plus haut que cette idée d'un Hugo « primitif » était aussi chez Des Granges, même si ce dernier n'assoit pas ce rapide commentaire sur une base théorique aussi élaborée que Renouvier. Chez Des Granges, ce qu'il y a de primitif chez Hugo, c'est sa capacité à tout transformer en choses concrètes, mais l'idée, centrale chez Renouvier, du fonctionnement essentiellement analogique ou métaphorique de son imagination n'est guère creusée. Cela dit, il est possible de rapprocher les deux auteurs. Sur la postérité critique des thèses de Renouvier sur Hugo mythographe, voir notamment *infra*, p. 358 *sqq.*

¹⁷⁶ Charles RENOUVIER, *Victor Hugo, le poète, op. cit.*, p. 34. Lanson et Tuffrau ont d'ailleurs noté eux aussi qu'il y a chez Hugo une « acuité rare des sens, et particulièrement du sens de la vue » (Gustave LANSON, Paul TUFFRAU, *Manuel d'histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 778).

¹⁷⁷ Et cette œuvre est parfois reproduite en regard du poème : c'est le cas par exemple dans Boitel et Coquet, cours moyen, p. 347.

analyses en même temps que ses textes. Mais on ne peut pas exclure qu'à l'inverse, cette capacité exemplaire de certains poèmes à illustrer une certaine idée que l'on se fait de l'art hugolien ait pu contribuer à l'enracinement durable dans le corpus de quelques textes. « *Oceano Nox* » et ses antithèses, « Saison des semailles » et sa dimension visuelle et picturale, sont, à proprement parler, des cas d'école.

SUJETS DE BACCALAURÉAT ET COPIES D'ÉLÈVES

Les instructions officielles et le contenu des manuels scolaires ne disent évidemment pas tout des pratiques pédagogiques réelles. Pour avoir une vue plus fine de la réception scolaire de la poésie de Hugo, il est donc utile de considérer aussi les exercices proposés aux élèves et les productions, attendues ou réelles, de ces mêmes élèves. Nous nous fonderons pour cela sur deux sources : les sujets de baccalauréat soumis aux candidats, et une série de copies d'élèves de lycée (essentiellement de première) datant de la période considérée¹⁷⁸.

PRÉSENTATION DES SOURCES ET REPÉRAGES QUANTITATIFS

Les sujets de baccalauréat renseignent sur le niveau de connaissance et de compétence exigé, ainsi que sur les questions auxquelles les candidats sont censés savoir répondre. Pour savoir quels sujets ont été proposés, nous nous sommes fondé sur l'édition de 1943 de *La composition française au baccalauréat*, de Max Jasinski. Ce petit ouvrage à destination des candidats recense un grand nombre de sujets des années passées et propose des travaux entièrement rédigés ainsi que des corrigés sous forme de plans détaillés. Sa principale lacune est la suivante : les dates des sujets ne sont pas indiquées, de sorte que s'il est possible de mesurer la popularité globale de tel ou tel type de question (ou de tel ou tel auteur) chez les concepteurs des sujets, il est beaucoup plus difficile d'adopter une perspective diachronique, d'autant plus que, les exigences des épreuves changeant peu, l'édition de 1943 reproduit (éventuellement avec un plan ou un corrigé) des sujets vieux de plusieurs décennies. On peut toutefois tenter des statistiques comparatives entre deux éditions différentes pour mesurer même sommairement les évolutions les plus significatives. L'édition de 1943¹⁷⁹ propose au

¹⁷⁸ Précisons que ce corpus est naturellement plus étroit que celui des manuels scolaires. Seule une petite proportion des élèves scolarisés arrive jusqu'à la première et passe le baccalauréat : trente-quatre mille étudiants en 1914, trente-sept mille en 1926 (Marie-Odile MERGNAC, Cécile RENAUDIN, *Histoire du baccalauréat*, Paris, Archives et cultures, coll. « Vie d'autrefois », 2009, p. 20).

¹⁷⁹ Max JASINSKI, *La composition française au baccalauréat* [1907], Paris, Vuibert, 1943.

total quatre cent quatre-vingt-treize sujets de composition française, dont trois cent soixante-cinq portent sur la littérature¹⁸⁰. Sur ce total, cinquante-sept seulement concernent spécifiquement le XIX^e siècle (douze pour cent du total, seize pour cent des sujets littéraires), contre cent cinquante-huit pour le XVII^e. Douze sujets portent spécifiquement sur Hugo, qui est l'auteur du XIX^e siècle le mieux représenté (devant Chateaubriand et Lamartine, puis Vigny), mais qui fait pâle figure à côté des grands auteurs du siècle classique. Ainsi Molière, Racine, La Fontaine et Corneille ont respectivement trente-deux, vingt-quatre, vingt-trois et vingt et un sujets qui les concernent exclusivement. La plupart des sujets portant sur Hugo sont déjà présents dans l'édition de 1927¹⁸¹, où la proportion de sujets hugoliens et dix-neuviémistes est identique à celle qui s'observe dans l'édition de 1943. En 1907¹⁸² en revanche, le XIX^e siècle était représenté par quarante-quatre sujets sur un total de neuf cent vingt-cinq (cinq pour cent), dont cinq cent quatre-vingt-un de littérature (huit pour cent) ; pas moins de deux cent quatre-vingt-quinze sujets portaient spécifiquement sur le XVII^e siècle. Cette place de plus en plus importante du XIX^e siècle dans les sujets de baccalauréat, d'ailleurs relevée par Jasinski¹⁸³, épouse l'évolution des programmes scolaires : après une période de balbutiement dans les années 1880 et 1890, au cours de laquelle les instructions officielles hésitent à inclure les grands auteurs du XIX^e siècle dans la liste des classiques qu'il faut connaître¹⁸⁴, l'entrée du XIX^e siècle dans les programmes est définitivement acquise à partir de 1895. Comme nous l'avons signalé plus haut, à partir de cette date, Hugo et Lamartine figurent dans les programmes – et dans les sujets de baccalauréat. Dans la période 1881-1895, André Chervel recense seulement quatre sujets portant sur Hugo¹⁸⁵, mais entre 1895 et 1907, Hugo peut commencer à se faire une place. Il est donc logique que les sujets sur Hugo soient plus nombreux dans l'édition de 1927 du livre de Jasinski, que dans l'édition de 1907, puisqu'en 1927 Hugo est au programme du baccalauréat depuis une trentaine d'années, et il est normal que Hugo soit bien représenté parmi les auteurs du XIX^e siècle, puisqu'il est l'un des seuls dont le nom figure explicitement dans les

¹⁸⁰ La « composition française » peut en effet porter sur toutes sortes de sujets. À Dijon, l'on a donné un sujet sur « la beauté et les plaisirs de l'automne » (*ibid.*, p. 159) ; à Lille, les candidats ont été invités à raconter la bataille de Waterloo (*ibid.*, p. 174), etc.

¹⁸¹ Max JASINSKI, *La composition française au baccalauréat* [1907], Paris, Vuibert, 1927.

¹⁸² Max JASINSKI, *La composition française au baccalauréat*, Paris, Vuibert et Nony, 1907.

¹⁸³ Max JASINSKI, *La composition française au baccalauréat*, 1943, *op. cit.*, p. VI.

¹⁸⁴ André CHERVEL, *Histoire de l'enseignement du français du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, Retz, coll. « Les usuels Retz », 2008, p. 454-455.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 455.

programmes¹⁸⁶. La proportion de sujets de baccalauréat consacrés à Hugo semble donc augmenter avec le temps. Une étude de Daniel Milo confirme ce constat. Dans les sujets de baccalauréat donnés en 1922, Hugo n'est que le sixième auteur le plus cité (huit fois), après Molière (seize), Racine (quinze), Voltaire (quatorze), Corneille (dix) et Rousseau (neuf). En 1940 Hugo est monté à la troisième place (cité dix fois) derrière Molière (quinze) et Corneille (onze). Il sera en tête du classement en 1953¹⁸⁷.

Précisons que nous avons envisagé la catégorie des sujets *sur Hugo* dans un sens un peu restreint. Premièrement, nous n'y incluons pas les sujets qui, à partir d'une citation de Hugo, demandent au candidat de réfléchir sur autre chose que Hugo lui-même – même si, dans ce genre de cas, les candidats semblent enclins à emprunter l'essentiel de leurs exemples (peu nombreux de toute façon) à l'auteur de la citation. Signalons donc quand même qu'un sujet de littérature générale invite le candidat à gloser le « Ah ! insensé qui crois que je ne suis pas toi ! » de la préface des *Contemplations* ; un autre, rangé par Jasinski dans la section « Morale sociale », invite l'élève à s'appuyer sur les dix premiers vers (reproduits dans le sujet) de « *Ceux qui vivent, ce sont ceux qui luttent...* » (*Les Châtiments*) : « Inspirez-vous de ces vers, dit le libellé, pour imaginer la lettre qu'écrit à l'un de ses amis un jeune Français de vingt ans, au moment où il vient de terminer ses études et où il entre dans la vie¹⁸⁸. » C'est la seule fois, dans tout le corpus, que l'image de Hugo comme poète moral est proposée – et encore l'élève n'est-il pas invité à la commenter, mais seulement à s'en inspirer pour écrire une lettre à son tour. Mais cela n'a pas de quoi surprendre, si nous nous rappelons que le Hugo poète moral est plutôt ignoré des grandes classes. Deuxièmement, nous ne considérons pas non plus comme des sujets *sur Hugo* les sujets portant plus généralement *sur le romantisme*, même si ceux-ci contiennent aussi, et invitent à produire, un discours sur Hugo. En particulier, plusieurs sujets sur le romantisme demandent aux candidats de s'appuyer sur un groupe d'auteurs restreint, ce qui contribue à créer un corpus de représentants canoniques de ce courant. Un sujet, donné à Aix-Marseille, propose ainsi de commenter le rôle de l'imagination et de la sensibilité chez les poètes romantiques en s'appuyant sur Hugo, Lamartine et Musset¹⁸⁹ ; un autre invite l'élève à écrire le compte rendu qu'un jeune romantique pourrait faire à la lecture d'une œuvre, ou à la

¹⁸⁶ Outre Lamartine, présent depuis 1895, Vigny et Musset figurent au programme de première à partir, respectivement, de 1923 et 1925.

¹⁸⁷ Daniel MILO, « Les classiques scolaires », *art. cit.*, p. 2120.

¹⁸⁸ Max JASINSKI, *La composition française au baccalauréat*, 1943, *op. cit.*, p. 165.

¹⁸⁹ *Ibid.*, 223.

vue d'une pièce, de Hugo, Musset, Lamartine ou Vigny¹⁹⁰. Plus franchement encore, un sujet proposé dans l'académie de Nancy demande à l'élève de dire lequel il préfère des « quatre grands poètes romantiques, Hugo, Lamartine, Musset et Vigny¹⁹¹ ». Ce quatuor est celui-là même qui, dans les manuels, représente la poésie romantique, mais de tels sujets nivellent les hiérarchies internes à ce petit groupe (alors que les manuels accordent une place plus importante à Hugo), et laissent bien sûr de côté tous les autres auteurs romantiques, supposés moins importants, auxquels les manuels accordent tout de même quelques pages. La forme d'un sujet de bac et les exigences de l'épreuve (sa durée notamment : trois heures seulement) suggèrent et appellent, de la part de l'élève, la production d'un discours épuré, simplifié, schématique.

D'autre part, les copies d'élèves de lycées permettent de mesurer à la fois le type de connaissances attendues et les savoirs réels des élèves. Dans sa thèse intitulée *La culture littéraire au lycée depuis 1880 : devoirs d'élèves et discours officiels*¹⁹², Violaine Houdart-Mérot reproduit en annexe cent quarante-cinq copies d'élèves, dont trente-deux concernent notre période – il s'agit essentiellement de copies de première, mais dont on ignore les conditions de production : ont-elles été faites en classe ou non, et de quels cours ont-elles été précédées ? Il faut se résoudre, sur ces points, à l'ignorance. La plupart des sujets recensés par l'auteur concernent la période classique ; cela dit, comme dans les sujets de baccalauréat, Victor Hugo est le mieux représenté des auteurs du XIX^e siècle. Quatre sujets portent sur son œuvre.

Par conséquent, on peut dire : premièrement, que Hugo est l'auteur du XIX^e siècle qui tombe le plus souvent au baccalauréat, et qui est le plus représenté dans les copies sélectionnées par Violaine Houdart-Mérot ; deuxièmement, que le XIX^e siècle en général (et Hugo en particulier) demeure un réservoir de sujets très marginal par rapport au XVII^e siècle. La première conclusion concorde assez bien avec celles que nous avons dégagées de l'examen des manuels scolaires ; la seconde, en revanche, semble les contredire frontalement. La grande place de Hugo dans les manuels scolaires ne se reflète pas dans les sujets du baccalauréat –

¹⁹⁰ *Id.*

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 225.

¹⁹² Violaine HOUDART-MÉROT, *La culture littéraire au lycée : devoirs d'élèves et discours officiels depuis 1880* (dir. Jean VERRIER), thèse de doctorat, université Paris 8, 1997, 3 vol. Cette thèse a été ensuite publiée : Violaine HOUDART-MÉROT, *La culture littéraire au lycée depuis 1880*, Presses universitaires de Rennes – Paris, ADAPT éditions, 1998. Mais nous nous appuyons sur le manuscrit de la thèse en trois volumes, déposé à la bibliothèque universitaire de Paris 8, plus riche et plus complet que la version publiée. En particulier le troisième volume du manuscrit est intégralement consacré à la reproduction minutieuse de l'ensemble des copies d'élèves consultées, avec les annotations professorales. Sur ce point, le travail de Violaine Houdart-Mérot nous fournit un outil précieux.

peut-être un peu plus dans les sujets donnés par les professeurs à leurs propres élèves, car la proportion de sujets hugoliens chez Violaine Houdart-Mérot est un peu plus élevée que dans le relevé effectué par Jasinski, mais vu la petite taille de l'échantillon global (une trentaine de copies) il ne vaut mieux sans doute pas aller trop loin dans l'interprétation de ce constat. Ce phénomène traduit en tout cas une forte inertie de l'institution, et nous signale opportunément que la consécration scolaire de Hugo entre 1914 et 1944 demeure incomplète. Dans son article sur « Les classiques scolaires », Daniel Milo a bien décrit le *cursus honorum* des grands auteurs¹⁹³. L'entrée dans les manuels de morceaux choisis, explique-t-il, est assez facile, vu le grand nombre d'auteurs retenus ; les programmes officiels, en revanche, donnent une liste d'une trentaine de noms, et sélectionnent donc un groupe d'auteurs beaucoup plus restreint que les manuels. Hugo franchit victorieusement ces deux premières étapes vers la consécration. La troisième et dernière étape, la plus difficile, est l'inscription dans les programmes du baccalauréat : de 1840 à 1878, il n'y a pas plus de treize auteurs concernés chaque année. Dans la période que nous considérons, le troisième critère de consécration n'est pas opératoire tel quel, car la liste des auteurs au programme du baccalauréat se confond avec celle des auteurs au programme des classes de seconde et de première (uniquement de première à partir de 1927)¹⁹⁴. Mais la présence d'un auteur donné dans les *sujets* de baccalauréat, en revanche, est significative, et à cet égard le quasi-monopole des classiques est éclatant. La consécration scolaire de Hugo paraît donc paradoxale : alors qu'il est, et nettement, l'un des auteurs les plus cités dans les manuels, il fait rarement l'objet de questions à l'examen. Il demeure donc au seuil du panthéon des auteurs scolaires.

Il y a un type de devoir, toutefois, où Hugo s'illustre bien : le commentaire de texte. Il ne s'agit pas d'une épreuve à part, mais d'une modalité possible de la composition française ; sur les vingt-six sujets de commentaire reproduits par Jasinski, tous sauf un (de Rousseau) sont en vers, et trois sont de Hugo. Il s'agit de « *C'est une chose grande et que tout homme envie...* » et de « *Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées...* » (*Les Feuilles d'automne*), et de « *À l'Arc de Triomphe* » (*Les Voix intérieures*). Hugo, dans cet exercice, est l'auteur le plus mobilisé. Un facteur a pu jouer, marginalement : Jasinski signale que le commentaire de texte est un type de sujet qui tombe de plus en plus souvent au baccalauréat¹⁹⁵ ; et si la fortune

¹⁹³ Daniel MILO, « Les classiques scolaires », *art. cit.*, p. 2103.

¹⁹⁴ André CHERVEL, *Les auteurs français, latins et grecs au programme de l'enseignement secondaire de 1800 à nos jours*, *op. cit.*, p. 231.

¹⁹⁵ Max JASINSKI, *La composition française au baccalauréat*, 1943, *op. cit.*, p. VI.

croissante de Hugo est parallèle à la fortune croissante de cet exercice, il est logique qu'il y soit relativement bien représenté. Mais si les poèmes de Hugo tombent souvent, c'est sans doute aussi parce que Des Granges n'est pas seul à penser que Hugo est, par excellence, un poète à procédés, et, à ce titre, un poète facile à commenter.

GENRES, SOUS-GENRES, RECUEILS, THÈMES : QUEL HUGO ?

Les sujets concernant Hugo sont donc, malgré tout, assez peu nombreux dans l'ensemble de nos deux corpus. À les considérer au prisme des pratiques pédagogiques actuelles, ils semblent appeler, de la part des candidats, une connaissance très précise de cet auteur. En réalité, les devoirs corrigés proposés par Jasinski sont très courts, très rhétoriques, et se contentent généralement d'aligner élégamment des lieux communs, avec peu d'exemples. La *composition française*, dans la première moitié du XX^e siècle, n'est pas encore une *dissertation* : l'élève est essentiellement appelé à montrer son savoir-faire rhétorique, sa capacité à construire un texte avec brio. Une connaissance générale de l'histoire littéraire, qui doit lui permettre de composer sur n'importe quel auteur au programme, est préférable à l'appropriation réelle et précise d'un nombre restreint de textes littéraires. Les citations qui sont soumises aux candidats, d'ailleurs, sont moins destinées à être discutées, nuancées ou infirmées qu'à être, simplement, commentées et illustrées.

Lorsque les élèves sont invités à parler de Hugo, il s'agit le plus souvent de l'œuvre de Hugo dans son ensemble. Certaines questions d'ailleurs ont précisément pour objet de faire commenter par le candidat la variété de l'œuvre hugolienne. Mais très souvent, le Hugo dont il est question dans le sujet se réduit au seul poète : aucun sujet de baccalauréat relatif à Hugo, en tout cas, ne porte uniquement sur un autre genre que la poésie. Violaine Houdart-Mérot reproduit toutefois un devoir de 1923 sur *Ruy Blas*, mais la pièce a probablement été étudiée en classe, même s'il n'est pas sûr, vu le devoir, que l'élève ait connu l'œuvre de première main¹⁹⁶. Son corpus contient aussi un devoir sur *Hernani*, mais l'élève était simplement invitée à écrire « quatre pages de commentaire littéraire au choix¹⁹⁷ », sans que l'œuvre soit imposée. Cette préférence pour la poésie ne se contente pas d'épouser les hiérarchies des manuels scolaires : elle se conforme aussi aux programmes du baccalauréat. Avant 1923 en effet, Hugo ne figure dans les programmes de seconde et de première que comme poète.

¹⁹⁶ C'est Violaine Houdart-Mérot qui exprime ce doute (Violaine HOUDART-MÉROT, *La culture littéraire au lycée : devoirs d'élèves et discours officiels depuis 1880*, op. cit., vol. 1, p. 141).

¹⁹⁷ *Ibid.*, vol. 3, p. 65.

Dans les sujets sur la poésie, les plus fréquents donc, il peut s'agir d'embrasser la diversité thématique ou générique de l'œuvre poétique hugolienne, comme lorsque le candidat est invité à dire s'il préfère, chez Hugo, « la poésie tendre et familière » ou « la poésie épique et grandiose »¹⁹⁸. Et c'est un lieu commun, qu'on retrouve dans certaines copies, que de souligner la variété du génie de Hugo. Ainsi l'élève Clotilde C., dans les années trente, commence une copie sur le rôle de l'imagination dans l'œuvre du poète en signalant que « c'est elle qui soumise tour à tour aux quatre vents de l'esprit, qui, tantôt rêveuse ou désolée, joyeuse ou exaltée, a inspiré V. Hugo dans ses poèmes innombrables¹⁹⁹ ». Jasinski propose aussi le corrigé d'une rédaction où il est question d'écrire, comme maire de Besançon, une lettre au doyen de la Comédie-Française pour inviter la compagnie aux célébrations du centenaire de 1902 ; l'éloge de Hugo y est de rigueur, et passe notamment par la mise en valeur de la variété de son inspiration : le poète « a rendu [...] toutes les émotions, espérances et regrets, douleurs et joies, qui ont agité l'âme de la patrie. Bien plus, il a, en vers immortels, poursuivi le crime et le parjure ; il a été l'apôtre de la paix, du pardon et de la justice parmi tous les peuples²⁰⁰ ».

Quand les sujets abordent des aspects plus spécifiques de son œuvre, thématiques notamment, ils sont libellés d'une façon suffisamment imprécise pour permettre à l'élève d'embrasser l'ensemble de la carrière de l'écrivain, d'une manière à la fois large et superficielle, comme l'impose la brève durée de l'épreuve. En particulier, plusieurs sujets tournent autour de la question de l'inscription de Hugo dans son siècle. On propose, par exemple, une citation de la préface des *Rayons et les Ombres* (« tout poète véritable doit contenir la somme des idées de son temps »)²⁰¹, ou une référence à la définition des *Orientales* comme un livre de « pure poésie »²⁰². Dans ce cas, l'élève doit dire si l'ensemble de l'œuvre du poète se conforme à ce programme (la réponse attendue étant, naturellement, non). Une citation de Hugo, « je fais mon métier de flambeau », est également soumise à l'examen des élèves, mise en regard avec une citation de Platon et une autre de Malherbe, qui portent également sur la fonction du poète²⁰³. Ce sujet est intégralement traité par Jasinski, dont le corrigé se contente de montrer que l'idée

¹⁹⁸ Max JASINSKI, *La composition française au baccalauréat*, 1943, *op. cit.*, p. 229.

¹⁹⁹ Copie de Clotilde C., s. d., reproduite dans Violaine HOUDART-MÉROT, *La culture littéraire au lycée : devoirs d'élèves et discours officiels depuis 1880*, *op. cit.*, vol. 3, p. 66.

²⁰⁰ Max JASINSKI, *La composition française au baccalauréat*, 1943, *op. cit.*, p. 116.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 228.

²⁰² *Id.*

²⁰³ *Ibid.*, p. 61. Cette phrase vient d'un vers de *L'Âne* : Victor HUGO, *L'Âne*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie III*, *op. cit.*, p. 1029.

du poète-flambeau parcourt la poésie de Hugo tout au long de sa carrière d'écrivain ; déjà présente dans la préface des *Odes*, elle triomphe lorsque « la chute de l'Empire donne raison à l'auteur des *Châtiments*²⁰⁴ ». Sous une autre forme, le même sujet est mentionné par Violaine Houdart-Mérot : « Malherbe a dit : “Un bon poète n'est pas plus utile à l'État qu'un joueur de quilles.” Et Victor Hugo le considère comme le sage qui éclaire les foules. Expliquer et apprécier les deux manières de comprendre le rôle du poète²⁰⁵. » L'élève Bernard de B., pour traiter ce sujet, cite approximativement un morceau de « Fonction du poète » (*Les Rayons et les Ombres*) :

Mage qui sur toutes les têtes
Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
Comme une [torche] qu'il secoue,
Faire flamboyer l'avenir²⁰⁶.

Puis il emprunte quelques alexandrins patriotiques au poème « À la France » (*L'Année terrible*) :

Je voudrais n'être pas français, pour pouvoir dire
Que je te choisis, France, et que dans ton martyre
Je te proclame, toi que ronge le vautour,
Ma patrie et ma gloire et mon unique amour

pour illustrer l'idée que le poète devrait participer à la grandeur de son pays²⁰⁷. Un sujet comme celui-là ne requiert de l'élève qu'un rapide survol de la poésie de Hugo : on ne s'arrête que pour piocher ça et là quelques vers (appris par cœur ?), si possibles tirés de recueils espacés dans le temps. On ne demande pas aux candidats de faire preuve de finesse relativement à l'œuvre de Hugo, mais de la résumer à grands traits, en confirmant que Hugo a voulu éclairer le peuple, a fait de la politique, n'a pas toujours donné dans la poésie pure, etc.

²⁰⁴ Max JASINSKI, *La composition française au baccalauréat*, 1943, *op. cit.*, p. 62.

²⁰⁵ Violaine HOUDART-MÉROT, *La culture littéraire au lycée : devoirs d'élèves et discours officiels depuis 1880*, *op. cit.*, vol. 3, p. 56.

²⁰⁶ L'élève saute deux vers sans le signaler (mais l'usage de l'époque était moins rigoureux que le nôtre sur ce point) et écrit « Mage qui... » au lieu de « C'est lui qui... ». Violaine Houdart-Mérot écrit *tâche* pour *torche*, mais c'est certainement une erreur de transcription. Voir Victor HUGO, *Les Rayons et les Ombres*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie I* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 923.

²⁰⁷ Copie de Bernard de B., 1925, reproduite dans Violaine HOUDART-MÉROT, *La culture littéraire au lycée : devoirs d'élèves et discours officiels depuis 1880*, *op. cit.*, vol. 3, p. 57.

Il y a tout de même des sujets, plus rares, qui requièrent une connaissance un peu plus précise de certains aspects de l'œuvre poétique de Hugo. Nous avons déjà mentionné un sujet qui demande à l'élève de comparer la poésie « tendre et familière » de Hugo avec sa poésie « épique et grandiose » ; un autre sujet de baccalauréat, donné dans l'académie d'Aix-Marseille, propose au candidat d'expliquer « en quel sens [on peut] dire que Victor Hugo a été un grand poète épique²⁰⁸ ». Cet intérêt tout particulier pour la veine épique hugolienne reflète celui que manifestaient déjà les manuels : Hugo, censé être à peu près le seul bon poète épique du siècle, est à ce titre un poète singulier, et s'offre sous cet aspect à la sagacité des candidats. D'ailleurs la copie de Clotilde C. déjà mentionnée répond à un sujet qui, portant sur le rôle de l'imagination chez Hugo, demande à l'élève de choisir ses exemples dans *La Légende des siècles*²⁰⁹ – on se souvient que, depuis 1931, les professeurs de première doivent faire lire une grande œuvre en vers du XIX^e siècle, et que *La Légende* figure dans les choix proposés à titre indicatif. Cette consigne du sujet, tout de même très précise et très directive, s'explique donc peut-être par l'étude antérieure du recueil en classe. En 1933, un élève invité à composer à propos du jugement de notre conscience sur nos actions, comparé à celui de l'opinion publique, commence maladroitement son devoir par une référence forcée à « La conscience » : « Caïn [...] est en proie au remords et ne s'occupe pas de l'opinion que peut avoir de lui son entourage²¹⁰. » Le correcteur proteste (« détourné ! » signale-t-il), mais cette référence littéraire est d'autant plus significative qu'elle est presque la seule de la copie. L'élève conclut certes en mentionnant une lettre de Boileau à Racine à propos de *Phèdre*, mais tous ses autres exemples sont d'ordre historique. Les références à *La Légende des siècles*, d'ailleurs, ne se réduisent pas aux poèmes présents dans les manuels : tel élève (qui manifeste, par ailleurs, une bonne connaissance de l'œuvre hugolienne) mentionne, certes allusivement, le poème « Bivar » (Première Série) pour illustrer la poésie hugolienne du « foyer »²¹¹. En ce qui concerne les autres poèmes et les recueils cités, ils sont trop rarement mobilisés pour qu'on puisse s'aventurer à tirer des conclusions. Notons toutefois que deux copies retranscrites par Violaine Houdart-Mérot manifestent, semble-t-il, une certaine familiarité avec *Les Rayons et les Ombres*. Bernard de B.,

²⁰⁸ Max JASINSKI, *La composition française au baccalauréat*, 1943, *op. cit.*, p. 229.

²⁰⁹ Violaine HOUDART-MÉROT, *La culture littéraire au lycée : devoirs d'élèves et discours officiels depuis 1880*, *op. cit.*, vol. 3, p. 66.

²¹⁰ Copie de Pierre T., 1933, reproduite *Ibid.*, vol. 3, p. 70.

²¹¹ Copie de Philippe M., 1944, reproduite *Ibid.*, vol. 3, p. 84.

en 1925, cite ainsi un extrait de « Fonction du poète » et un extrait de « Sagesse »²¹². Philippe M., en 1944, commence sa copie par une paraphrase de la préface du recueil²¹³. À chaque fois, il s'agit d'illustrer la mission sociale du poète. Cet intérêt porté au dernier recueil de la monarchie de Juillet ne correspond pas à ce qui s'observe dans les manuels : nous signalons le fait, mais il n'est peut-être pas significatif.

Pour terminer cette section, signalons les thèmes qui n'apparaissent pas dans les sujets et dans les copies. Pas plus que dans les manuels (mais c'est logique) il n'est question de Hugo poète de l'amour. Rien ne concerne le Hugo poète-philosophe ; le Hugo politique n'est présent que très timidement, et n'est mobilisable que dans le cadre de sujets plus généraux sur le poète dans son siècle – un corrigé de Jasinski fait ainsi allusion, mais fort rapidement, à la poésie engagée des *Châtiments*. Bernard de B. fait allusion à la veine patriotique de *L'Année terrible*, sans d'ailleurs que le sujet l'y invite vraiment ; mais en soulignant que certaines copies de son corpus manifestent un patriotisme très clair²¹⁴, Violaine Houdart-Mérot semble suggérer que les penchants personnels de l'élève jouent beaucoup. En revanche, le sujet sur les commémorations de 1902 demande explicitement au candidat d'inclure le « devoir de patriotisme » comme argument dans sa lettre²¹⁵ (mais il ne s'agit pas tout à fait, ou pas exactement, de parler de Hugo comme poète patriote). Reste que si le Hugo patriote affleure, dans l'ensemble, le Hugo politique est sous-représenté : quand « *Ceux qui vivent, ce sont ceux qui luttent...* » donne matière à un sujet, le poème est tiré dans un sens purement éthique plutôt que politique.

JUGEMENTS DE VALEUR

De même que les manuels scolaires (ceux d'histoire littéraire surtout) ne se privent pas d'émettre des jugements de valeur sur les auteurs, les copies d'élèves relèvent souvent, sans que le correcteur ne leur en tienne rigueur, d'une critique d'admiration qui n'est d'ailleurs pas toujours exclusive de tout reproche²¹⁶. En marge de notre objet d'étude, signalons la copie de Jean B. qui, sur *Ruy Blas*, souligne les mérites de la pièce (la meilleure de Hugo à ses yeux)

²¹² Copie de Bernard de B., texte cité, p. 57.

²¹³ Copie de Philippe M., texte cité, p. 84.

²¹⁴ Violaine HOUDART-MÉROT, *La culture littéraire au lycée : devoirs d'élèves et discours officiels depuis 1880*, op. cit., vol. 1, p. 292.

²¹⁵ Max JASINSKI, *La composition française au baccalauréat*, 1943, op. cit., p. 115.

²¹⁶ Violaine HOUDART-MÉROT, *La culture littéraire au lycée : devoirs d'élèves et discours officiels depuis 1880*, op. cit., vol. 1, p. 305.

tout en reprenant la vieille antienne sur les maladresses de composition : « L'action est embarrassée de nombreux détails inutiles ; de longues tirades font languir l'action²¹⁷ [...] ». Le sujet, déjà mentionné, qui propose d'écrire au doyen de la Comédie-Française à l'occasion du centenaire de 1902, est évidemment conçu non seulement pour voir ce que le candidat peut dire sur Hugo, mais aussi pour évaluer son aptitude à manier le discours épideictique. Le corrigé de Jasinski sur ce devoir s'appuie sur des lieux communs de manuels et souligne notamment l'« imagination puissante » du poète ; il retourne aussi à l'avantage de Hugo, pour les besoins de la cause, des jugements qui, dans les manuels, servent parfois à nourrir la critique – il est question, mais en bonne part, de son « langage sonore »²¹⁸. Certains sujets abordent frontalement cette question d'un Hugo poète par le langage, par la forme, plus que par le contenu, soit de manière neutre, comme le sujet, donné à Nancy, qui invite le candidat à « caractériser avec précision » le génie de Lamartine et celui de Hugo, à partir d'une citation de Heredia définissant Lamartine comme poète inspiré et Hugo comme un « faiseur de vers »²¹⁹ ; soit de manière plus négative, comme celui, proposé à Besançon, qui demande à l'élève d'apprécier le mot d'Anatole France selon lequel Hugo « a remué plus de mots que d'idées » et « véc[u] ivre de sons et de couleurs »²²⁰. À partir de ces quelques exemples, il semble bien que le discours suggéré par les sujets (et, du coup, entonné par les élèves) soit à peu près conforme à celui des manuels : Hugo est un grand poète, qui appelle une admiration franche et massive par la variété de son œuvre et par les qualités propres de son génie (habileté rhétorique, imagination) ; cela n'empêche pas qu'on puisse lui faire grief de trop sacrifier à la forme et de manquer d'inspiration authentique, de sensibilité vraie.

²¹⁷ Copie de Jean B., 1923, reproduite *Ibid.*, vol. 3, p. 43.

²¹⁸ Max JASINSKI, *La composition française au baccalauréat*, 1943, *op. cit.*, p. 76.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 228. La citation vient du discours de réception de Heredia à l'Académie française en 1895 : « On a souvent opposé l'un à l'autre Lamartine et Victor Hugo. On a même essayé vainement de les comparer. Ils sont tous deux incomparables. Lamartine est l'Aède, le chanteur sacré qu'inspire un dieu. Victor Hugo est, au sens antique, le Poète, le faiseur de vers par excellence » (José-Maria DE HEREDIA, « Discours de réception de José-Maria de Heredia » [1895], site de l'Académie française, <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-jose-maria-de-heredia>, consulté le 3 mai 2018). Cette citation paraît plus valorisante pour Lamartine que pour Hugo. En 1895, Heredia cherche en effet à « marquer ses distances avec la filiation Hugo » tout en rendant aussi hommage aux aspects de l'art hugolien qui correspondent à sa propre pratique et qu'il admire (Jean-Marc HOVASSE, « Heredia – Hugo », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/06-04-29Hovasse.htm> (communication du 26 avril 2006), consulté le 3 mai 2018).

²²⁰ Max JASINSKI, *La composition française au baccalauréat*, 1943, *op. cit.*, p. 229. La citation de France se trouve dans Anatole FRANCE, « Sur le quai Malaquais : Alexandre Dumas et son discours » [1887], in Anatole FRANCE, *La Vie littéraire : première série – deuxième série* (éd. Jacques SUFFEL), Paris, Cercle du bibliophile, 1969, p. 102.

La composition de Philippe M. rédigée en 1944 et reproduite par Violaine Houdart-Mérot répond à un sujet qui demande au contraire à l'élève de montrer que le poète Hugo a « le génie des émotions » : il s'agit de gloser deux citations, de Leopardi et d'Alexandre Soumet, qui entreprennent de définir l'art romantique naissant. C'est un cas original (parce que tardif ?) qui semble déconcerter l'élève. Celui-ci rabat ainsi la question qui lui est soumise sur une problématique plus rebattue, celle de l'inscription du poète dans son siècle et de sa capacité à se faire l'écho des idées de son temps, en paraphrasant la préface des *Rayons et les Ombres* et en citant (mal) deux vers de « *Ce siècle avait deux ans...* » (*Les Feuilles d'automne*) :

Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore
Mit au centre du monde comme un écho sonore [*sic*]²²¹.

Puis l'élève annonce un plan en trois parties (Hugo poète du foyer, Hugo poète du champ, Hugo poète de la rue), ce qui ne convainc pas le correcteur (« Triple vue peu pertinente²²² ») – mais il ne traite que la première des trois parties, et se concentre sur un thème à propos duquel il a, peut-être grâce aux manuels, beaucoup de choses à dire, à savoir l'amour de Hugo pour les enfants. Nous avons suggéré plus haut que l'insistance des manuels sur l'ancrage biographique des poèmes sur l'enfance permettait peut-être de garantir la sincérité du discours hugolien²²³. Cette hypothèse semble se vérifier au moins ici, puisque Hugo, explique l'élève, sait émouvoir en restant très naturel « dans son désespoir sans borne et sa douleur qu'il a eu [*sic*] en perdant, si tragiquement sa fille Léopoldine, à Villequier ». Mais de manière un peu contradictoire, l'élève regrette aussi que le poème « À Villequier » (*Les Contemplations*) contienne un peu trop de rhétorique²²⁴.

Si en 1923 Jean B. se permet de prédire, imprudemment, que la plupart des drames hugoliens (*Cromwell*, *Les Burgraves*, *Lucrece Borgia*, *Le roi s'amuse*), trop mauvais, ne survivront pas et si, dans un corrigé sur les scènes d'exposition au théâtre, Jasinski cite *Les Burgraves* comme exemple de pièce mal construite²²⁵, on n'observe pas, dans les copies

²²¹ Copie de Philippe M., texte cité, p. 84. Violaine Houdart-Mérot lit *Luit* au début du second vers, mais il s'agit vraisemblablement d'une erreur de transcription de sa part ; en revanche, Hugo écrit : « au centre *de tout* » – l'erreur vient bien de l'élève cette fois. Voir Victor HUGO, *Les Feuilles d'automne*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie I*, op. cit., p. 567.

²²² Cité dans Violaine HOUDART-MÉROT, *La culture littéraire au lycée : devoirs d'élèves et discours officiels depuis 1880*, op. cit., vol. 3, p. 83.

²²³ Comme Violaine Houdart-Mérot le remarque (*ibid.*, vol. 1, p. 273).

²²⁴ Copie de Philippe M., texte cité, p. 84.

²²⁵ Max JASINSKI, *La composition française au baccalauréat*, 1943, op. cit., p. 65.

reproduites, de préférence marquée pour tel ou tel recueil poétique au détriment de tel autre. On cite indifféremment, pour les besoins de la cause, *Les Rayons et les Ombres*, *Les Contemplations*, *L'Année terrible*... Jasinski appuie l'un de ses corrigés sur les *Odes* et *Les Châtiments*, sans effectuer donc de discrimination entre un recueil généralement perçu comme mineur et un recueil très bien représenté dans les manuels des grandes classes de lycée. Le corrigé de Jasinski sur les commémorations de 1902 est significatif de ce refus de choisir au sein de l'œuvre hugolienne. Le libellé du sujet, en effet, demande au candidat de proposer, dans son devoir, un choix de poèmes à dire ou de pièces à jouer²²⁶. Or Jasinski se défousse : « Nous n'aurons pas l'outrecuidance de vous imposer un programme, car qui, plus que vous, a la compétence nécessaire²²⁷ ? » Suit un survol de l'œuvre poétique et dramatique de Hugo, qui se contente d'en souligner la diversité. À propos du théâtre en particulier, Jasinski se montre assez précis et évoque avec impartialité *Les Burgraves*, *Marion de Lorme*, *Ruy Blas*, *Hernani* :

Nous assisterons aux aspects multiples de ce même théâtre, qui va des sombres *Burgraves*, couverts d'acier, aux gentilshommes étourdis et pimpants du temps de Louis XIII ; qui tantôt rit sous les guenilles de don César de Bazan, tantôt chante au clair de lune par la voix de dona Sol²²⁸.

La seule fois où l'on relève un jugement de valeur explicite sur un recueil, c'est sous couvert d'ironie, dans un corrigé de Jasinski : il s'agit de décrire un poète romantique en 1830 et Jasinski introduit dans sa composition un vieillard, lecteur du *Constitutionnel*, qui se plaint que Hugo n'ait rien écrit de valable depuis les *Odes*²²⁹. Mais si cette pique sert ici à railler gentiment les antiromantiques bornés de 1830 (et à créer une connivence avec le correcteur virtuel), de manière générale, le discours des manuels sur la supériorité de tel ou tel recueil, et notamment ceux de l'exil, ne se retrouve pas dans les copies, et il ne semble pas que les sujets incitent les élèves à produire de tels discours. Même quand il leur est demandé de dire leur préférence entre la poésie « épique et grandiose » et la poésie « tendre et familière », la question est réellement ouverte, et n'implique pas nécessairement un classement entre les différents recueils.

Mais ce dernier cas est plutôt une exception. Les questions soumises aux élèves et aux candidats sont rarement des questions ouvertes, et le sujet invite généralement moins à discuter qu'à défendre une thèse, et reproduit donc, avec l'inévitable collaboration de l'élève, les

²²⁶ *Ibid.*, p. 115.

²²⁷ *Ibid.*, p. 116.

²²⁸ *Ibid.*, p. 117.

²²⁹ *Ibid.*, p. 34.

grandes lignes du discours critique des manuels. Que ce soit dans les sujets eux-mêmes, ou dans les copies d'élèves, on voit donc revenir quelques lieux communs rebattus, sur la nature de l'inspiration hugolienne (rôle de l'imagination, rôle de la rhétorique, Hugo poète par la forme, Hugo poète des humbles et des enfants), avec des jugements de valeur parfois contradictoires, soit d'un sujet ou d'une copie à l'autre, soit au sein du même devoir – mais ces contradictions sont celles-là mêmes que l'on lit dans les discours des manuels. La question de la sincérité des émotions hugoliennes est ainsi régulièrement posée ; et en ce qui concerne les mérites du poète Hugo, ou de Hugo en général, la franche admiration manifestée par les copies réelles (celles que reproduit Violaine Houdart-Mérot) ou idéales (celles que propose Jasinski) se nuance souvent de quelques reproches. Il y a, dans cette façon de mêler le pour et le contre, beaucoup de rhétorique : on n'attend pas de l'élève une quelconque finesse dialectique (ce n'est pas, à l'époque, la norme de l'exercice), mais on attend de lui qu'il sache, d'une part, manifester qu'il a du goût (et donc montrer qu'il aime Hugo, ce grand écrivain et ce grand poète) et, d'autre part, exercer son esprit critique (en prouvant qu'il est capable de résister aux trucs rhétoriques hugoliens, en adoptant une saine distance par rapport à eux). De là vient sans doute que, dans la copie de Philippe M. comme dans celle, sur *Ruy Blas*, de Jean B., le dispositif est toujours à peu près le même : on commence par dire, et très largement, du bien de Hugo, avant de nuancer le propos en formulant une critique partielle, mais ferme. Pour le sujet sur les commémorations du centenaire, Jasinski propose un corrigé où se déploie une admiration plus franche, mais c'est l'exercice qui veut cela. Il s'agit là d'écrire une lettre, et vu l'objet de ladite lettre, les critiques, même partielles, seraient malvenues.

CONSIDÉRATIONS STYLISTIQUES

Plusieurs sujets, portant sur l'art et la rhétorique de Hugo, ou sur ses images et son imagination, adoptent une perspective stylistique. Il serait intéressant de voir si, en réponse à ces sujets, les élèves se réfèrent aux grands stylèmes hugoliens que nous avons identifiés. Malheureusement, Jasinski ne propose aucun corrigé sur des sujets de ce genre, et le devoir de Clotilde C. sur l'imagination dans *La Légende des siècles* est inachevé (à peine commencé, en fait) et non corrigé – les quelques lignes qu'il contient, cependant, permettent déjà à l'élève de développer l'idée d'un Hugo comme « grand peintre », qui manie d'« amples métaphores et de violents contrastes ». Voilà l'antithèse, même si le mot n'y est pas, et voilà aussi l'idée d'une

imagination essentiellement visuelle²³⁰. L'imagination et le sentiment, dans ce bref devoir, sont considérés positivement, ce qui tranche avec les habitudes du tout début du siècle²³¹. Comme l'indique en effet Violaine Houdart-Mérot, les copies d'élèves sont de plus en plus enclines à évoquer positivement les valeurs romantiques, voire à adopter elles-mêmes un style romantique. Car l'exercice de la composition française est au moins autant un exercice de rédaction qu'un exercice d'argumentation (même si le second aspect tend à prendre de plus en plus d'importance au fil des années) ; on attend des élèves qu'ils aient un style, et la neutralité de l'écriture critique n'est pas la norme. Du coup, une manière indirecte de mesurer la façon dont le style de Hugo est reçu et perçu par les élèves est de considérer le style de leurs propres copies, car les effets de pastiche sont courants. Et les correcteurs ne s'en offusquent pas : l'enseignant félicite même l'élève Clotilde C. d'avoir mis dans sa copie sur *Hernani* « autant de romantisme qu'il en fallait²³² ». En l'occurrence, l'élève assume le caractère personnel de son point de vue (elle écrit « je » plutôt que « nous », ce qui est moins fréquent en 1933 que quelques décennies plus tôt – mais peut-être est-ce justement le fait d'écrire sur un drame romantique qui l'autorise²³³), et adopte un style caractérisé par un recours fréquent aux énumérations, aux exclamations, aux interrogations : « Je le vois sombre, fougueux, amoureux, brutal avec son âpreté sauvage qui recouvre d'une cape de montagnard la fierté et la grandeur d'âme d'un noble castillan : Hernani ou Don Juan d'Aragon ? quel est de ces deux noms celui qui vit en lui²³⁴ ? »

CONCLUSION

Dans l'ensemble de cette section, nous nous sommes efforcé de considérer en même temps deux types de discours sur Hugo, les sujets de composition française et les copies d'élèves. Ces deux discours n'ont ni la même origine ni le même statut et il pourrait paraître cavalier de les traiter d'un même mouvement. Pourtant, nous croyons que cette approche se justifie : les sujets de composition sont écrits pour donner lieu à des devoirs qu'ils contiennent plus ou moins en creux et qui se contentent souvent d'illustrer plus ou moins brillamment les citations proposées

²³⁰ Copie de Clotilde C., s. d., texte cité, p. 66.

²³¹ Violaine HOUDART-MÉROT, *La culture littéraire au lycée : devoirs d'élèves et discours officiels depuis 1880*, *op. cit.*, vol. 1, p. 294.

²³² *Ibid.*, vol. 3, p. 65.

²³³ *Ibid.*, vol. 1, p. 286-287.

²³⁴ Copie de Clotilde C., 1933, reproduite *Ibid.*, vol. 3, p. 65.

par les sujets ; les copies d'élèves, elles, sont écrites en vue d'une sanction par un correcteur et cherchent donc à se conformer à un certain nombre d'attentes. Même si les rédacteurs des sujets d'une part, et les élèves d'autre part, se distinguent en tous points (par leur âge, par leur expérience, par le pouvoir de sanction dont ils disposent, par leur rapport à l'institution...), on peut estimer que les uns et les autres contribuent en fait à produire un discours unique à plusieurs voix. Et lorsqu'un enseignant, comme Max Jasinski, propose des corrigés de devoirs, il réalise la synthèse entre ces différents pôles de la communication scolaire en adoptant simultanément la casquette de l'enseignant et celle du candidat au baccalauréat. Avec ces allers-retours permanents entre les sujets, les copies réelles, les appréciations des correcteurs et les devoirs corrigés, on n'appréhende donc pas tant le discours de l'institution scolaire (visible, lui, dans les programmes et les manuels) que la synthèse de deux discours, émis par l'élève et par l'institution, qui cherchent à s'adapter l'un à l'autre et qui cherchent à s'adapter à des conditions de production très particulières (en ce qui concerne les copies de baccalauréat, un temps très limité et une mémoire qui, nécessairement, l'est également). Alors que le discours des manuels est souvent foisonnant, le discours des copies d'élèves offre un condensé, un précipité, qui met en relief le petit nombre de lieux communs critiques (et axiologiques) que les élèves retiennent et restituent : l'œuvre de Hugo (et son œuvre poétique en particulier) est immense et variée, mais non sans défauts ; Hugo est sensible, aime les humbles et les enfants, et s'illustre par son imagination grandiose, mais abuse un peu de la rhétorique. *La Légende des siècles* semble être l'œuvre la mieux connue et la plus pratiquée, et les élèves sont censés pouvoir parler de la veine épique de Hugo. Les statistiques nous manquent toutefois pour savoir combien d'élèves composaient réellement sur Victor Hugo, car au baccalauréat, à l'époque considérée, les élèves ont le choix entre trois sujets distincts. Quand Hugo tombe, il n'est donc pas le seul à tomber. Dans une recension de *L'œuvre de Victor Hugo* de Levaillant, un critique du *Mercur de France* évoque la désaffection des candidats pour les sujets sur le romantisme :

De temps à autre, bien rarement, les examinateurs proposaient, aux épreuves écrites du baccalauréat ou de la licence, quelque thème emprunté aux doctrines ou aux œuvres de Hugo, Lamartine, Vigny ou Gautier, thèmes que les candidats délaissaient d'ordinaire au profit des sujets classiques²³⁵.

²³⁵ Émile MAGNE, « Revue de la quinzaine – littérature », *Mercur de France*, 15 mars 1932, p. 647.

Mais notre auteur, ici, ne précise pas de quelle période il parle (les années 1900 ? Les années 1910... ?), ni surtout sur quoi il se fonde. Il est douteux qu'il ait eu des statistiques en main ; est-ce par de vagues sondages, ou par l'intuition, qu'il en arrive à faire de telles déclarations ?

CONCLUSION DU CHAPITRE

Que reste-t-il de tout cela, et de quel Hugo se souvient-on après être passé par les bancs de l'école ? Le mieux était encore de le demander aux principaux intéressés. C'est ce que Gaston Picard a fait en 1935, réalisant dans plusieurs classes de lycée une enquête auprès des élèves, dont il a rendu compte dans *La Muse française*²³⁶. Les réponses sont naturellement variées mais on peut chercher à dégager quelques traits saillants. D'abord, beaucoup de lycéens se forment une image mentale de Hugo. En général, c'est la figure du vieillard barbu qui s'impose ; plus rarement, il s'agit du poète aux cheveux longs (ce détail a frappé²³⁷) méditant sur son rocher à Guernesey. On souligne parfois sa bonté, sa générosité, et certains élèves croient devoir compléter leur ébauche d'hagiographie en signalant, à tort bien sûr, qu'il est mort pauvre et abandonné de tous²³⁸. En ce qui concerne l'œuvre, les drames ne sont presque pas mentionnés et ne le sont guère qu'en mauvaise part : André C. trouve que « son théâtre est trop triste et trop compliqué pour nos jeunes et gais esprits²³⁹ ». Rares sont ceux qui, comme Pierre T.²⁴⁰, placent la prose au sommet de son œuvre ; il s'agit alors, en particulier, des *Misérables* – Gaston Picard estime que le succès de l'adaptation de ce roman par Fescourt explique sa bonne fortune auprès des adolescents²⁴¹. Les romans font souvent l'objet de réserves : ils sont trop longs, ou trop compliqués, et contiennent trop de digressions. Leur lecture, semble-t-il, se fait plutôt en dehors du cadre scolaire ; ainsi, l'élève T. est « en train de lire les principaux romans », car « Papa a toute la bibliothèque de Victor Hugo dans un meuble spécial »²⁴², et Jean H., douze ans, a lu

²³⁶ Gaston PICARD, « Victor Hugo en proie aux enfants : une enquête auprès des élèves des lycées et des écoles », *La Muse française*, 14^e année, n° 3, 15 juillet 1935, p. 288-298. Nous remercions Jean-Marc Hovasse de nous avoir signalé cet article.

²³⁷ *Ibid.*, p. 291.

²³⁸ *Ibid.*, p. 296.

²³⁹ *Ibid.*, p. 289.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 290.

²⁴¹ L'adaptation des *Misérables* par Henri Fescourt (1925) est, pour Jean Mitry, un chef-d'œuvre qui « domine toutes les adaptations d'œuvres littéraires faites en France au temps du muet » (Jean MITRY, « Le cinéma », in *La gloire de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 773) et l'une des rares versions cinématographiques à respecter la structure épique du roman (*ibid.*, p. 773-774).

²⁴² Gaston PICARD, « Victor Hugo en proie aux enfants », *art. cit.*, p. 292.

« quelques romans qui faisaient un peu peur » : il en frissonne encore²⁴³. La poésie en revanche est le genre le plus souvent évoqué par les élèves interrogés. Elle est parfois associée au souvenir de récitations (en l'occurrence, « À l'obéissance passive » des *Châtiments* et l'« Hymne » des *Chants du crépuscule*²⁴⁴), et semble transmise par l'école bien davantage que le roman ou le théâtre. Qu'il s'agisse de *La Légende des siècles*, des poèmes sur la famille ou de la poésie patriotique, souvent mentionnée, la part poétique de l'œuvre hugolienne s'attire généralement des éloges, parfois hyperboliques. Ainsi A. J., quatorze ans, « songe, avec une admiration immense, à ses poésies qui viennent jusqu'au fond du cœur et qui vous transportent aussitôt comme dans un paradis de fraîcheur et de beauté²⁴⁵ ». Parmi les reproches adressés au style du poète, on retrouve l'emphase²⁴⁶ et le manque de simplicité²⁴⁷, poncifs des manuels. Il se confirme donc, globalement, que le Hugo scolaire est surtout un Hugo poète, perçu favorablement.

Les discours scolaires sur Hugo ont notamment ceci d'intéressant que, soumis à des contraintes institutionnelles fortes, destinés à un jeune public, pris dans une logique sérielle, ils tendent à se fonder sur des choix et des opérations critiques d'une grande netteté. Les poèmes retenus dans les morceaux choisis sont souvent les mêmes, les axes de commentaire critiques varient peu, les jugements axiologiques sont repris d'un auteur à l'autre : on est, dans l'ensemble, à l'abri des grosses surprises. On a tâché de mettre au jour quelques-unes de ces options critiques. Un certain nombre d'entre elles n'ont guère de quoi surprendre : Hugo, et surtout le Hugo poète, est largement représenté dans les morceaux choisis, on retient surtout de lui une poignée de poèmes dont beaucoup sont encore aujourd'hui considérés comme des classiques (mais d'autres moins : apprend-on encore dans les écoles « Napoléon II » ou la troisième des quatre « Promenades dans les rochers » ?) ; le discours critique répète, certainement en le simplifiant, une série de points de vue déjà cristallisés en clichés sur la force visuelle des images, le talent rhétorique, l'usage voire l'abus de l'antithèse, et parfois le vide de la pensée. Tout cela est parfaitement en phase avec ce que disent les manuels d'histoire littéraire de l'époque. Mais on constate toute de même, en considérant les statistiques des sujets proposés au baccalauréat, que la consécration scolaire de Hugo demeure incomplète : il est un auteur de

²⁴³ *Ibid.*, p. 294.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 291.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 297.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 289.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 297.

morceaux choisis, mais pas un auteur d'examen. Dans le détail des discours tenus sur son compte, on remarque en outre une série de phénomènes intéressants, pour peu que l'on considère les facteurs de variation internes à nos différents corpus, comme les évolutions diachroniques ou les variations relatives à l'âge des élèves.

Par ailleurs les manuels scolaires, écrits par des auteurs non spécialistes de Hugo pour des lecteurs qui le sont encore moins, amorcent un processus de radicalisation et d'épurement du discours critiques, processus qui culmine dans le discours des copies d'élèves. Ce phénomène de condensation et de cristallisation révèle ce qui, dans la masse des discours critiques ambiants, est considéré comme constituant les clés d'accès essentielles à l'œuvre du poète. Le discours scolaire sur Hugo n'est donc pas un discours savant, mais il est, au moins partiellement, le reflet des discours savants ; il en constitue peut-être une variante à la fois déformée, épurée et synthétisée, compte tenu toutefois de tous les phénomènes de latence et d'inertie qui font que le passage des discours scientifiques dans l'institution scolaire peut se faire avec quelques années ou décennies de retard. Inversement, le discours scolaire constitue aussi, inévitablement, le substrat intellectuel commun de générations d'élèves dont certains vont devenir écrivains, critiques ou journalistes, de sorte qu'il est utile de savoir ce qui se dit de Hugo à l'école, c'est-à-dire, plus ou moins, ce que tout le monde sait sur Hugo, pour comprendre au prix de quelles trahisons et de quelles fidélités s'élaborent ensuite d'autres types de discours.

Chapitre 2 : Dans les anthologies

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

ce sont [...] [l]es critères d'organisation et l'importance du péri-texte qui constituent les principaux éléments de l'anthologie et la différencient des autres formes, lointaines ou apparentées, de recueil et de rassemblement littéraire. Ils soulignent le fait que l'anthologie est l'expression d'une conscience critique de la littérature, d'une littérature, d'un moment ou d'un mouvement littéraire¹.

L'anthologie, donc, se définit essentiellement, pour cet auteur, par un geste *critique*, fût-il minimal : le simple classement chronologique des œuvres ou des auteurs suffit, selon lui, à fonder ce geste critique, dans la mesure où un tel classement se présente « comme l'expression explicite d'une conscience du devenir littéraire² ». Un pas de plus, et Emmanuel Fraisse voit dans la présence d'un « péri-texte » un fait constitutif du genre : en un sens, « il n'y a pas d'anthologie sans préface³ ». Ces éléments de définition, contestables bien sûr si on les prend trop au pied de la lettre, justifient une approche de l'anthologie comme objet théorico-critique, porteur d'un discours en clair ou en creux sur l'histoire littéraire, sur un thème littéraire, sur un moment littéraire, ou, en ce qui nous concerne, sur un auteur.

Si l'anthologie laisse constitutivement hors de son périmètre les pures collections de textes non introduits, non reliés, non organisés, elle se distingue également du pôle opposé, constitué par ces recueils scolaires de morceaux choisis que nous venons d'étudier et dans lesquels les notes et les commentaires noient les textes – Kléber Haedens, auteur en 1942 d'une anthologie intitulée *Poésie française*, utilise explicitement comme repoussoir les paratextes étouffants des

¹ Emmanuel FRAISSE, *Les anthologies en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, p. 95. La matière de ce chapitre a donné lieu à un article : Jordi BRAHAMCHA-MARIN, « La poésie de Victor Hugo dans les anthologies (1919-1949) », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/14-05-24brahamcha.htm> (communication du 24 mai 2014), consulté le 3 septembre 2018.

² Emmanuel FRAISSE, *Les anthologies en France*, *op. cit.*, p. 95.

³ *Ibid.*, p. 96.

manuels scolaires⁴. Sans doute faut-il rester circonspect face à la tentative de Dietger Pforte et Joachim Bark, spécialistes de l'anthologie germanophone, de quantifier la proportion maximale du « péritexte » dans une anthologie : leur chiffre de vingt-cinq pour cent⁵, un peu abrupt, aurait l'inconvénient d'exclure de notre champ d'étude, de manière bien contre-intuitive, l'importante et séminale *Introduction à la poésie française* de Thierry Maulnier (1939). Nous annexons cet ouvrage à notre corpus, en notant toutefois que c'est bien peut-être sa préface de plus de cent pages qui lui vaut de ne pas s'appeler, précisément, « anthologie ». Entre ces deux extrémités, donc, d'une part le recueil de morceaux choisis, scolaire ou parascolaire, à visée pédagogique, au paratexte fourni et visant un public de jeunes gens, et d'autre part la libre collection sans ordre et presque sans logique de textes, de poèmes ou de pensées, se tient l'anthologie proprement dite, à laquelle nous consacrons ce chapitre : au-delà de leur diversité, les anthologies sont toujours adressées à un public adulte cultivé (suffisamment, en tout cas, pour lire de la poésie hors de toute contrainte scolaire), et sont toujours le lieu d'un discours critique discret, qui existe mais se refuse à prendre la forme un peu lourde de l'exposé en forme, et qui choisit, c'est sa raison d'être, de laisser parler les textes.

Hugo, c'est bien normal compte tenu de l'ampleur de son œuvre, est un auteur pour anthologies – il a été mis en recueil dès le milieu du XIX^e siècle : que l'on pense par exemple au *Livre des mères*, composé de poèmes sur l'enfance, établi par Hetzel et publié pour la première fois en 1858⁶. Ce sont, en particulier, ses poèmes qui sont recueillis : ce n'est pas là une caractéristique propre à son œuvre, mais plutôt à la forme de l'anthologie elle-même, tant il est vrai que les textes dramatiques et les textes narratifs en prose se prêtent mal à la fragmentation⁷. Si l'on trouve, ça et là, des extraits de prose dans les anthologies que nous examinons, nous les maintenons hors de notre champ d'étude – le cas le plus litigieux, pour Hugo, est peut-être celui du théâtre en vers, parfois annexé à la poésie au nom d'une conception extensive de cette dernière, mais le cas est suffisamment rare pour que l'on puisse considérer que le problème n'en est pas véritablement un. Cependant, même ainsi restreinte à la seule poésie, l'œuvre hugolienne continue, par sa taille et sa diversité, de poser des problèmes qui lui sont spécifiques et qui se posent moins, ou moins dramatiquement, par exemple, pour La

⁴ Kléber HAEDENS, *Poésie française : une anthologie* [1942], Paris, La Table ronde, coll. « La petite vermillon », 2009, p. 16.

⁵ Cité dans Emmanuel FRAISSE, *Les anthologies en France*, op. cit., p. 96.

⁶ Et commenté *infra*, p. 412 sqq.

⁷ Emmanuel FRAISSE, *Les anthologies en France*, op. cit., p. 120-125.

Fontaine ou Baudelaire ; chez ces deux auteurs, l'enjeu de la compilation anthologique est moindre compte tenu de l'ampleur moins grande de leur œuvre poétique, et compte tenu du fait que, pour la postérité, le premier a tendance à se résumer aux *Fables*, le second aux *Fleurs du mal*. Mettre Hugo en anthologie, au contraire, c'est à la fois l'une des conditions de sa diffusion, et l'origine d'une opération critique nécessaire et radicale, celle du choix. Quel est le Hugo, donc, qui figure dans les anthologies (quels recueils, quels poèmes, bref, quel canon) : telle est l'une des questions les plus évidentes que nous aurons à nous poser ; mais plus généralement, aussi, et même auparavant : quelle place est faite à Hugo, et quel accueil lui est réservé ?

Avant tout chose, il convient ici de justifier les bornes chronologiques que nous assignons à notre étude. L'importante *Anthologie de la poésie française* de Gide, mûrie pendant la guerre, ne voit le jour qu'en 1949. Elle s'inscrit dans un moment bien particulier de l'histoire de l'anthologie poétique en France, inaugurée dès 1939 par l'ouvrage déjà mentionné de Thierry Maulnier. Dans ce chapitre, et afin de ne pas briser l'unité de cette séquence de l'histoire littéraire, nous tiendrons compte de l'anthologie de Gide, mais aussi de celle d'Éluard qui a paru immédiatement après la Seconde Guerre mondiale. À l'autre extrémité de la période, nous ne prenons pas en compte les ouvrages parus avant 1914, quand bien même ils connaissent des rééditions après cette date. Si, naturellement, de tels livres continuent à être lus, et à former l'esprit de leurs lecteurs, ils ne peuvent pas témoigner de la réception de Hugo dans la période qui nous intéresse. Il a donc fallu arbitrer, pour fixer les limites de notre période, entre une conception de l'anthologie comme outil de diffusion de Hugo, et une conception de l'anthologie comme reflet d'un discours critique, à une époque donnée : c'est le second de ces deux partis qui a emporté notre préférence. Notre choix avait été différent dans le chapitre consacré à la réception scolaire, car nous avons considéré que l'intérêt de cette étude résidait essentiellement dans la mise au jour d'une certaine transmission pédagogique de la poésie de Hugo. Mais précisément, dans ce chapitre-ci, nous envisagerons plutôt les anthologies comme des formes secondes, réactives, qui tiennent compte – pour les valider ou les refuser – de discours et de canons produits ailleurs, et notamment à l'école : comme nous le verrons, la forme du manuel scolaire sert de repoussoir à plusieurs de nos auteurs. Bien sûr, en théorie, les deux questions ne sont pas mutuellement exclusives : il est tout aussi légitime d'étudier des œuvres données, en l'occurrence des anthologies, comme étant produites par (ou contre) des discours critiques préexistants, ou des canons préexistants, que de les envisager comme étant elles-mêmes des outils de diffusion d'un discours ou d'un canon. Cependant, la diffusion des anthologies non scolaires est, en règle générale, beaucoup moins massive que celle des manuels scolaires (il y a

certes des différences notables entre les différents ouvrages concernés, nous y reviendrons) : elles contribuent moins activement à façonner une doxa hugolienne. Nous prendrons donc plutôt les anthologies comme des témoignages d'une certaine réception de Hugo poète.

Mais les anthologies ne dialoguent pas qu'avec les manuels scolaires ou la critique scolaire : elles dialoguent aussi entre elles, s'appuient les unes sur les autres, s'opposent les unes aux autres. C'est cette intertextualité interne au genre anthologique qui permet de parler d'un « canon ». Or là surviennent des difficultés : la mise au jour d'un hypothétique canon anthologique de Hugo est évidemment compliquée par l'hétérogénéité de la forme anthologique. Les anthologies que nous examinerons sont en effet diverses : elles n'ont pas toutes la même taille, et n'aspirent pas toutes au même degré d'exhaustivité – leur ambition théorique est également plus ou moins importante. Sur l'ensemble de notre période se font également jour un certain nombre d'évolutions diachroniques qui, on va le voir, épousent partiellement l'évolution des discours scolaires *et* critiques sur la poésie de Hugo. Mais la distinction la plus évidente au sein de notre corpus est celle qui sépare les anthologies thématiques (anthologies de poésie amoureuse, de poésie religieuse, des poètes de la mer, etc.) des anthologies généralistes, qui prétendent offrir un aperçu de la poésie française en général, en se bornant ou non à une période donnée.

Par ailleurs, le degré de subjectivité revendiqué par les auteurs dans leurs choix varie aussi beaucoup. Ainsi, d'un côté, Éluard ne retient dans son *Meilleur choix de poèmes* que des poèmes qu'il aurait lui-même voulu écrire⁹, assumant la forte dimension subjective de sa sélection. À l'opposé, une anthologie, parce qu'elle laisse les poètes parler, menace toujours d'être une œuvre sans auteur – dans l'édition de 1949 de son *Anthologie de la poésie française*, Gide n'est encore indiqué que comme préfacier ; il faudra quelques décennies pour que Gallimard, dans ses catalogues, le considère comme l'auteur de l'ouvrage¹⁰. S'être voulue

⁹ Paul ÉLUARD, *Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi (1818-1918)*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1947, p. 8.

¹⁰ Emmanuel Fraisse propose un bref mais intéressant développement théorique sur le statut de l'auteur d'anthologie dans Emmanuel FRAISSE, *Les anthologies en France, op. cit.*, p. 98-102. En 1949, le principe de la Bibliothèque de la Pléiade, qui accueille l'anthologie de Gide, est de donner accès à des œuvres de grands écrivains, présentés par d'autres grands écrivains (Joëlle GLEIZE, Philippe ROUSSIN, « Métamorphose d'une bibliothèque », in Joëlle GLEIZE, Philippe ROUSSIN (dir.), *La Bibliothèque de la Pléiade : travail éditorial et valeur littéraire*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, p. 55). Gide présentant les poètes français a le même statut (de commentateur, non d'auteur) que quand il introduit, pour la même collection, Shakespeare en 1938 et Goethe en 1942, ou qu'André Billy quand il présente Diderot (1935), Giono quand il présente Machiavel (1952), Camus quand il présente Roger Martin du Gard (1955), etc. La collection change un peu de politique à partir des années soixante et se met alors à proposer des éditions critiques de références, établies par des universitaires. Perdant son

« objective », « complète », « impartiale », c'est d'ailleurs bien le reproche que Kléber Haedens, lui-même auteur d'une anthologie très personnelle, formule contre une anthologie de Charles-Ferdinand Ramuz dans une recension¹¹.

Enfin, un autre facteur d'hétérogénéité interne à notre corpus tient aux conditions de diffusion des différents ouvrages. D'une part, quelques livres constituent de véritables événements éditoriaux : c'est le cas de l'*Introduction à la poésie française* (1939) de Thierry Maulnier, des *Anthologie[s]* d'Arland (1941) et de Gide (1949), et antérieurement de l'anthologie Kra (1924). À propos du livre de Maulnier, son biographe Étienne de Montety signale ainsi que dans les deux mois consécutifs à sa publication, plus de mille exemplaires sont vendus, en particulier à des jeunes hommes appelés sous les drapeaux¹². Quant à l'anthologie Kra, elle « peut être considérée, signale Emmanuel Fraisse, comme un événement littéraire maquant. Son succès a été immédiat et durable (sans doute plus de 100 000 exemplaires en 1931)¹³ ». Un autre signe fiable de la fortune d'un ouvrage est le nombre de ses rééditions ; or l'anthologie d'Arland est rééditée en 1943, 1945 et 1947 (et, plus tard, à nouveau en 1956 et 1969)¹⁴. Celle de Gide l'est tout au long du second XX^e siècle¹⁵ ; au-delà de son assez bonne diffusion, garantie notamment par la remarquable maniabilité et la compacité de l'ouvrage, ainsi que par son coût relativement bas¹⁶, elle fait événement grâce au prestige de la collection où elle paraît et grâce à la renommée de son auteur, alors au faîte de sa gloire. Un tel volume n'a

magistère intellectuel, l'écrivain abandonne aussi son rôle de commentateur ; Gide n'est plus alors légitime qu'en tant qu'auteur.

¹¹ Kléber HAEDENS, « Anthologie de Ramuz », *Présent : hebdomadaire politique et littéraire*, 27 décembre 1943, p. 3. En particulier, Haedens reproche à l'entreprise de Ramuz d'être redondante avec celle d'Arland ; elle « n'offre pas grand chose [*sic*] de singulier », et « n'apporte aucune révélation intéressante ». « Presque toujours, le choix se recommande par sa banalité. » L'ultime pique de Haedens consiste à ravalier les deux volumes de l'ouvrage au rang d'un manuel scolaire : « Les élèves des petites classes des lycées les consulteront avec profit. »

¹² Etienne DE MONTETY, *Thierry Maulnier*, Paris, Julliard, 1994, p. 162. Emmanuel Fraisse signale, à propos de cet ouvrage, le « retentissement » considérable d'une publication qui fait « d'emblée [...] référence et scandale » (Emmanuel FRAISSE, *Les anthologies en France, op. cit.*, p. 175).

¹³ Emmanuel FRAISSE, *Les anthologies en France, op. cit.*, p. 194-195.

¹⁴ Michel Murat souligne le bon accueil dont a bénéficié l'ouvrage, et son succès éditorial (Michel MURAT, « Les anthologies de la poésie française d'André Gide et de Marcel Arland », in Didier ALEXANDRE (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Berne – Berlin – Bruxelles, etc., Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », p. 21).

¹⁵ En 1959, 1978, 1983, 1986, 1990.

¹⁶ En considérant que le prix moyen du livre, en 1930, est de quinze francs, Joëlle Gleize et Philippe Roussin relèvent que le prix d'un volume Pléiade correspond à celui de trois livres de librairie, alors que ses neuf cents pages serrées en contiennent bien davantage (Joëlle GLEIZE, Philippe ROUSSIN, « Métamorphose d'une bibliothèque », *art. cit.*, p. 49). L'anthologie de Gide contient huit cent quarante-quatre pages, préface comprise, dans sa première édition.

pas la massive sobriété muséale de l'*Anthologie de la poésie française* de Ramuz (1942-1943), en deux lourds volumes très aérés et élégamment mis en page : paru chez un éditeur certes réputé (Corrêa), le livre ne sera pas réédité en France¹⁷, et ne semble pas avoir significativement marqué les esprits de son temps : il s'agit d'un ouvrage plus confidentiel, davantage destiné aux bibliophiles, et qui ne saurait prétendre jouer le même rôle, dans l'histoire littéraire, que les anthologies dont nous avons parlé plus haut. « Ce sont des volumes de bibliothèque, écrit Kléber Haedens dans sa recension, respectables mais difficiles à manier et qui ne conviendront pas aux amoureux de la poésie qui cherchent un bréviaire pour s'en aller rêver sous les saules¹⁸. » L'*Anthologie de la poésie lyrique française* (1923) de Georges Duhamel semble avoir été publiée de manière plus discrète encore, et ce malgré la notoriété de son auteur, déjà acquise à l'époque : il publie, depuis 1920, son premier grand cycle romanesque, *Vie et aventures de Salavin*, et a reçu le prix Goncourt, en 1918, pour son roman *Civilisation (1914-1917)*. Mais il faut dire que la première édition de son *Anthologie* est parue... à Leipzig, chez un éditeur connu (Insel-Verlag) qui s'attache à diffuser en Allemagne des œuvres empruntées à diverses littératures (notamment dans la collection *Bibliotheca Mundi*, qui accueille le livre de Duhamel)¹⁹. Cet ouvrage, destiné donc à un public allemand francophone, ne franchit guère le Rhin ; il faudra attendre 1946 pour voir la première édition française²⁰. L'*Anthologie des poètes français* de Fernand Mazade (1925-1927) est plus massive encore que celle de Ramuz

¹⁷ Charles-Ferdinand RAMUZ, *Anthologie de la poésie française* [1942], Paris, Corrêa, 1943, 2 vol. L'édition française de 1943 est en fait une réédition : l'ouvrage avait paru en 1942-1943 à Lausanne, chez la Guilde du Livre. Au début des années 1940, le romancier suisse d'expression française Charles-Ferdinand Ramuz est au sommet de sa notoriété et passe pour le plus grand écrivain de son pays ; l'éditeur lausannois Henry-Louis Mermod fait appel à lui pour constituer une anthologie puis se retire du projet, laissant à un autre éditeur, Albert Mermoud, le soin de diriger l'entreprise (Stéphane PÉTERMANN, « L'anthologie poétique de C. F. Ramuz », in Didier ALEXANDRE (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, op. cit., p. 140-141). Quoique presque exclusivement romancier, Ramuz, « tout au long de sa carrière, [...] s'est considéré avant tout comme un poète. Un poète écrivant de la prose, certes, mais un poète tout de même ». Il a consacré de nombreux textes à la poésie (*ibid.*, p. 139). Il n'est donc pas si étonnant de le voir préfacier et signer une anthologie poétique – signalons que le choix des textes et même la rédaction des notices sur les auteurs ont été, en revanche, largement délégués à sa collaboratrice Alice Rivaz (*ibid.*, p. 143-144).

¹⁸ Kléber HAEDENS, « Anthologie de Ramuz », *art. cit.*, p. 3. La même page du même journal reproduit une annonce publicitaire de Corrêa : les deux volumes « luxueusement présentés » de l'anthologie de Ramuz sont vendus pour pas moins de deux cent quarante francs.

¹⁹ Félix PIQUET, comptes rendus, *Revue germanique : Allemagne, Autriche, Pays-Bas, Scandinavie*, 15^e année, 1924, p. 489.

²⁰ Marcel SAURIN, *Les écrits de Georges Duhamel : essai de bibliographie générale*, Paris, Mercure de France, 1951, p. 112-113. La préface de l'anthologie, toutefois, a été reprise dès 1924 dans la revue *Europe* (*ibid.*, p. 112). De manière générale, cet ouvrage semble rarement mentionné dans les bibliographies duhaméliennes : la notice biographique du *Nouveau dictionnaire des auteurs* ne la mentionne pas, non plus que les « repères chronologiques » qui figurent dans Françoise DANSET, Paul MAUNOURY, *Georges Duhamel parmi nous*, Saint-Ouen-l'Aumône, Éditions du Valhermeil, 2000, p. 142-144.

(quatre volumes), et ornée de frontispices, culs-de-lampes, bandeaux et gravures, mais elle est moins épurée, plus chargée : les poèmes sont accompagnés d'assez longues notices sur les auteurs et de notes de bas de page explicatives. Malgré son format et son élégance luxueuse, l'ouvrage se présente moins comme un objet pour bibliophile que comme un ouvrage commode et informatif. On se trouve sans doute là face à un cas moyen, face à un ouvrage qui ne cherche ni ne trouve un public massif (il est d'ailleurs cher : quatre cents francs pour les quatre volumes reliés, cent quatre-vingts francs pour les quatre volumes brochés), mais qui balance entre deux usages possibles (décoratif et commémoratif d'une part, instructif et presque pédagogique d'autre part) et qui se recommande à tout honnête homme cultivé. Ces considérations sont importantes, car dans la mesure où les auteurs d'anthologies dialoguent entre eux, et dans la mesure où la forme anthologique, comme on l'a dit plus haut, est un moyen privilégié de diffusion de la poésie de Hugo, il n'est pas du tout indifférent de savoir, parmi les ouvrages qui figurent dans notre corpus, lesquels sont plus ou moins lus que les autres.

Pour conclure sur cette question de l'hétérogénéité du corpus, signalons que nous avons tout de même essayé de la réduire, en excluant les anthologies, non de poèmes, mais de fragments, ou de vers – il en existe quelques unes, mais elles ne sont pas très intéressantes à étudier, dans la mesure où elles obéissent à des principes de sélection difficilement identifiables et qui ne sont pas du tout définis par les paratextes²¹.

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

²¹ Par exemple : Michel ÉPUY, *Les heures de l'amour*, Paris, Payot, coll. « Petite anthologie », s. d. ; Michel ÉPUY, *Le livre de la nature*, Paris, Payot, 1918 ; Pierre SALET, *Le livre de la sagesse*, Lausanne, Payot, coll. « Les petites anthologies », s. d. ; John CHARPENTIER, *Fleurs du jardin lyrique : anthologie des plus beaux vers français*, Paris, Mercure de France, 1939. Signalons tout de même que chez Charpentier, le XIX^e siècle est très bien représenté. Hugo est le poète le plus souvent cité ; il devance Baudelaire et, plus loin derrière, Mallarmé, Musset, La Fontaine, Gautier et Banville.

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

LA GLOIRE CONTESTÉE DE VICTOR HUGO

UNE GLOIRE TRANQUILLE

Il y a semble-t-il, autour de Hugo, un consensus tranquille : Hugo est le plus grand de nos poètes. Selon les anthologies, l'idée est plus ou moins explicite ; quand la taille des préfaces et autres notices le permet, les compilateurs sont parfois très clairs sur ce point. Marcel Arland, dans la notice sur Hugo de son *Anthologie de la poésie française*, glisse ainsi qu'il est « [le] plus éclatant de nos poètes », quoi que l'adjectif veuille dire²² ; en 1927, dans son *Anthologie des poètes français*, le poète Fernand Mazade (bien oublié aujourd'hui, mais pas si méconnu que cela à l'époque²³) consacre à la poésie de Hugo un commentaire de deux pages, tout en hyperboles et en exclamations, qui commence par dire que Hugo est « un des plus prodigieux chanteurs que la planète ait eu la jouissance d'entendre²⁴ ». Mais la doxa critique est ainsi faite que pour Hugo, c'est l'excès qui est neutre : l'éloge superlatif va de soi (on en trouve d'ailleurs dans la plupart des manuels scolaires), et se retrouve vite soumis au risque d'un déclassement en lieu commun. Comment ou pourquoi chanter les louanges d'un poète si l'enthousiasme est

²² Marcel ARLAND, *Anthologie de la poésie française*, Paris, Stock, 1941, p. 458. En 1941, Marcel Arland (1899-1986) est un écrivain reconnu, récompensé du Goncourt en 1929 pour son grand roman *L'Ordre* ; il est aussi une figure importante de *La NRF*, à laquelle il collabore jusqu'en 1942, avant d'être à l'origine de sa relance en 1953 (Mokhtar CHAOUI, « Jalons pour une biographie », in Bernard ALLUIN, Yves BAUDELLE (dir.), *Marcel Arland ou la grâce d'écrire*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2004, p. 17-20).

²³ Fernand Mazade (1861-1939) est un poète d'expression française et occitane (Ivan GAUSSEN, *Poètes et prosateurs du Gard en langue d'oc depuis les Troubadours jusqu'à nos jours*, Paris, Les Belles Lettres, 1962, p. 85-86). Robert Sabatier parle très favorablement de cet « harmonieux symboliste », disciple de Moréas, qui « excelle à traduire les harmonies d'un paysage réel ou d'un paysage d'âme ». Sabatier nous apprend en outre qu'il fut remarqué par Charles Le Goffic et Maurice Barrès pour son recueil *De sable et d'or* (1889) (Robert SABATIER, *Histoire de la poésie française : la poésie du vingtième siècle*, t. 1, Paris, Albin Michel, 1982, p. 91).

²⁴ Fernand MAZADE, *Anthologie des poètes français des origines à nos jours*, t. 4, Paris, Librairie de France, 1927, p. 82.

condamné à passer pour un cliché ? D'où des stratégies parfois curieuses, de contournement du problème. Georges Duhamel, à la fin de la préface à son *Anthologie de la poésie lyrique en France* (1923), passe en revue les auteurs qu'il a sélectionnés et commente, à chaque fois, en quelques lignes, les raisons de son choix de textes. Pour Hugo, au contraire, il se replie sur une mise en scène un peu surjouée de sa propre impossibilité à parler : « Hugo ! Hugo ! Quelle goutte désigner dans cet océan ? Je me suis décidé pour douze poèmes pris dans les recueils lyriques et même dans *la Légende des Siècles*. Je ne commente pas mon choix, je ne le prône point : je le propose²⁵. »

Si, d'une part, la forme anthologique ne se prête guère aux épanchements paratextuels, et si, d'autre part, l'éloge soutenu menace de tourner court, le moyen le plus efficace et le plus sûr de rendre hommage à Hugo est encore de le citer beaucoup – dans une anthologie, le nombre de pages ou de textes dévolus à un auteur a tendance à être fonction de l'estime qu'on lui attribue ou de la place qu'on lui reconnaît dans l'histoire littéraire. L'anthologie d'Arland se veut équilibrée, et nivelle un peu les hiérarchies, mais Hugo, avec quatorze pages, partage la première place avec Ronsard, Agrippa d'Aubigné et André Chénier. Chez Mazade, Hugo, en tête, fait à peu près jeu égal avec Lamartine et Villon – le trio de tête est suivi par Vigny, Baudelaire et Ronsard. D'autres auteurs ne se sentent pas tenus aux mêmes principes de composition et réservent à Hugo une franche première place : c'est le cas de Duhamel, qui lui donne trente pages (vingt seulement pour Ronsard, même si celui-ci a plus de poèmes). Le déséquilibre, chez Ramuz, est plus net encore : Hugo a quarante-sept pages à lui tout seul – suivent Lamartine, Baudelaire, Péguy et Ronsard avec une grosse vingtaine de pages chacun. L'*Anthologie de la poésie française* de Gide donne cinquante-cinq pages de Hugo, qui devance assez nettement Ronsard puis Baudelaire. La norme générale est donc de réserver à Hugo la première place en termes de nombre de pages, Ronsard, Lamartine et Baudelaire se partageant souvent les places suivantes.

Reste qu'en général, Hugo est bien loti. Savoir exactement de quoi cette première place hugolienne est le signe n'est toutefois pas chose aisée, car les critères de sélection sont parfois peu clairs. Ainsi Duhamel nous assure, dans sa préface, qu'il a respecté les rangs, et que les poètes du premier ordre sont les mieux servis²⁶... Mais s'agit-il là d'un pur jugement de valeur, d'une considération sur l'importance historique des auteurs ou d'un acte de révérence à l'égard

²⁵ Georges DUHAMEL, *Anthologie de la poésie lyrique en France : de la fin du XV^e siècle à la fin du XIX^e siècle* [1923], Paris, Flammarion, 1946, p. XXXVII.

²⁶ Georges DUHAMEL, *Anthologie de la poésie lyrique en France*, op. cit., p. XV.

d'une histoire littéraire officielle ? Arland, lui, prétend faire « œuvre d'amour et de foi²⁷ », et n'avoir mis dans son *Anthologie* que des poèmes dont il est intimement convaincu qu'ils relèvent de la poésie²⁸, mais tient aussi compte du critère de la notoriété²⁹. Quant à Gide, il a choisi les poèmes « où la poésie adultérerait le moins son essence », qui se trouvent être aussi ceux qui « sont [...] les plus appréciés aujourd'hui »³⁰ : le critère axiologique (ou, plus exactement, le critère de l'adéquation avec une certaine idée de la poésie) rejoint donc opportunément la consécration par la postérité. La question de savoir à quel titre Hugo est le plus grand poète français tourne donc un peu court : il l'est à différents titres, selon des critères divers et éventuellement divergents ; peut-être, au fond, l'ambiguïté de l'adjectif utilisé par Arland (« le plus *éclatant* de nos poètes ») était-elle, à défaut d'être calculée, opportune. Dans une étude consacrée à des anthologies de la poésie française parues depuis 1980, François Dumont signale que beaucoup d'ouvrages de son corpus hésitent entre deux critères de choix, la « représentativité » et la « valeur », pour, finalement, ne pas choisir : « Plusieurs anthologies, écrit-il, évacuent carrément l'alternative entre représentativité et valeur en endossant simplement des conventions, fussent-elles contradictoires entre elles. » C'est par le silence, dans ce cas, que s'abolit « la dimension conflictuelle de plusieurs conceptions de la poésie »³¹. Rapportées à notre objet, ces considérations restent éclairantes. Mais c'est peut-être le propre d'un canon, du reste, de faire en sorte que ces distinctions analytiques entre les différents critères de sélection possibles paraissent devenir oiseuses. Auquel cas le signe de la consécration de Hugo comme auteur canonique serait précisément qu'il n'est pas toujours possible de savoir si on le retient pour sa qualité, son importance objective, sa notoriété ou les trois à la fois.

À cet égard, les anthologies thématiques ont apparemment moins de choses à nous apprendre : la place qu'y occupe chaque poète est *a priori* moins déterminée par sa valeur ou sa place dans l'histoire littéraire, que par la plus ou moins grande adéquation de son œuvre au sujet du volume. D'ailleurs, cette nécessité d'illustrer un thème plutôt que de reconstituer une histoire de la poésie française fait que les anthologies thématiques ont tendance à niveler les

²⁷ Marcel ARLAND, *Anthologie de la poésie française*, *op. cit.*, p. 8.

²⁸ *Ibid.*, p. 8-9.

²⁹ *Ibid.*, p. 10-11.

³⁰ André GIDE, *Anthologie de la poésie française* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 11.

³¹ François DUMONT, « Formes et fonctions de l'anthologie en poésie », *Méthode !*, n° 2, 2002, p. 37.

hiérarchies : dans les trois anthologies publiées chez Garnier Frères autour de 1930 (sur *La poésie de l'amour*, sur *La poésie religieuse* et sur *Les poètes de la mer*)³², Hugo a trois ou quatre poèmes à chaque fois : ce n'est ni plus ni moins que les autres. Mais certains faits sont plus étonnants, et peut-être significatifs. Ainsi, que penser du fait que René Bray, spécialiste de la littérature du XVII^e siècle, réserve à Hugo, dans son *Anthologie de la poésie précieuse* (1945), une franche première place, avec vingt-quatre pages, assez loin devant des auteurs du Moyen-Âge (Thibaut de Champagne), du XVI^e siècle (Scève, Desportes) ou du premier XVII^e siècle (Tristan L'Hermitte, Voiture) ? Il est vrai que Bray a les coudées franches, puisqu'il ne définit pas, dans sa très courte préface (deux pages), ce qu'il entend par « préciosité »³³. Hugo, plus grand poète précieux de France : voilà qui peut surprendre, d'autant plus que dans la préface, c'est Gautier, Banville et Mallarmé qui se chargeaient d'incarner le XIX^e siècle précieux³⁴. Hugo, explique l'auteur dans une notice, n'était pourtant pas fait pour la préciosité, et ce n'est qu'à partir de 1850 qu'il ajoute cette corde à sa lyre ; à côté des *Châtiments*, des *Contemplations* ou de *La Légende des siècles*, il donne libre cours à une imagination plus « badine », qui s'exprime dans les *Chansons des rues et des bois* ainsi que dans le *Théâtre en liberté*³⁵. Bray donne trois extraits des *Chansons* et un assez large extrait de « La forêt mouillée » : le compte y est. Mais quelles que soient les explications de la notice, si Hugo est à ce point mieux loti que ceux-là même que l'auteur présente pourtant comme ses maîtres en préciosité (Gautier,

³² Charles LE GOFFIC, *Les poètes de la mer du moyen âge à nos jours*, Paris, Garnier Frères, coll. « Les thèmes poétiques », 1928 ; Maurice ALLEM, *La poésie de l'amour : anthologie poétique du moyen âge à nos jours*, Paris, Garnier Frères, coll. « Les thèmes poétiques », 1932 ; Maurice ALLEM, *La poésie religieuse : anthologie poétique du moyen âge à nos jours*, Paris, Garnier Frères, coll. « Les thèmes poétiques », 1932. – Le Goffic est un auteur non négligeable, écrivain breton néo-romantique, dont la poésie, d'après la notice d'Yves-Gérard Le Dantec dans *Le nouveau dictionnaire des auteurs*, égale celle du meilleur Verlaine et les « *Pauca Meae* » de Hugo. S'il y a peut-être là quelque exagération, Le Goffic n'en sera pas moins élu à l'Académie française en 1931 (Yves-Gérard LE DANTEC, « LE GOFFIC Charles », in LAFFONT – BOMPIANI, *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 2, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, p. 1844-1845). Maurice Allem (1872-1959), de son vrai nom Maurice Léon Allemand, n'a pas fait œuvre d'écrivain ; il est connu comme spécialiste de la littérature du XIX^e siècle (notice de Maurice Allem (1872-1959), catalogue général de la BnF, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11888498x>, consulté le 26 mai 2018). Le catalogue de la BnF nous apprend qu'il a réalisé plusieurs autres anthologies, notamment une anthologie d'épigrammes, parue en 1911, et des anthologies de la poésie française par siècles (pour le XVI^e, le XVII^e et le XVIII^e siècles, mais pas le XIX^e).

³³ Il sera toutefois un peu plus disert dans la réédition de 1957 (René BRAY, *Anthologie de la poésie précieuse de Thibaut de Champagne à Giraudoux* [1945], Paris, Nizet, 1957, p. 9-16).

³⁴ René BRAY, *Anthologie de la poésie précieuse de Thibaut de Champagne à Giraudoux*, Paris – Fribourg (Suisse), Egloff, 1945, p. 9-10.

³⁵ *Ibid.*, p. 190.

Banville), on peut faire l'hypothèse que c'est d'abord parce que sa gloire générale, son nom seul, suffissent presque à lui assurer la première place³⁶.

Dans ces anthologies qui consacrent une place prééminente à Hugo, la louange n'est pas toujours sans mélange ; les paratextes, comme on l'a déjà dit, sont souvent restreints, mais dans deux cas, chez Mazade et chez Gide, ils sont suffisamment étendus pour donner lieu à une discussion sur un sujet rebattu, la bêtise du poète. Hugo bête, et même « bête comme l'Himalaya », c'est un lieu commun ancien, qui remonte au moins à Leconte de Lisle³⁷ ; sous une forme plus policée et moins polémique, on trouve souvent dans les manuels scolaires l'idée que Hugo, s'il est un immense poète, manque parfois un peu de contenu. Mazade travaille cette question, d'une manière un peu contournée et qui masque peut-être une certaine gêne. Plutôt que de bêtise, il commence ainsi par parler de « non-pensée » : « Ce ne sont pas ses moins belles chansons que celles qu'il a faites au hasard de la non-pensée [...]. » Mais l'auteur se rétracte aussitôt – à moitié seulement : « Ai-je avoué qu'il chantait sans penser ? J'ai cru, je crois que ce lui advenait quelquefois, et heureusement. Heureusement aussi, ce ne lui arrivait pas toujours. » Mazade n'ose pas dire que Hugo a été intelligent, mais il ne le nie pas non plus ; il loue, plutôt, son « bon sens », son « habileté », sa « pénétration », en une série d'éloges partiels et bien ambigus³⁸.

La démarche de Gide est, au choix, plus retorse ou plus subtile. En même temps qu'il proteste contre l'idée d'un Hugo bête, il cite quelques vers de « *Mugitusque boum* » (*Les Contemplations*) :

Qu'on sente le baiser de l'être illimité ;
Et paix, vertu, bonheur, espérance, bonté,
Ô fruits divins, tombez des branches éternelles !

pour s'extasier en ces termes : « Imagine-t-on rien de plus beau, de plus glorieux... et de plus vide³⁹ ? » C'est une manière de retrouver par la bande la vieille accusation de verbalisme qui

³⁶ Signalons aussi, même si le fait semble plus anecdotique, la première place de Hugo dans l'*Anthologie des jeux floraux*, publiée en 1924 (on donne de lui quatre poèmes, dont trois pièces primées des *Odes*). Cette première place est justifiée par une notice élogieuse : « La grande gloire des Jeux Floraux est d'avoir découvert le génie naissant de Victor Hugo » (Joseph ROZÈS DE BROUSSE, Armand PRAVIEL, *L'anthologie des jeux floraux (1324-1924)*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1924, p. 136).

³⁷ André Gide cite dans sa préface ce mot fameux que le chef du Parnasse aurait prononcé au retour d'exil de Hugo (André GIDE, *Anthologie de la poésie française, op. cit.*, p. 34).

³⁸ Fernand MAZADE, *Anthologie des poètes français des origines à nos jours*, t. 4, *op. cit.*, p. 82.

³⁹ André GIDE, *Anthologie de la poésie française, op. cit.*, p. 34.

s'attache à Hugo. Michel Lioure, dans un article consacré à la réception de Hugo par Gide, a rendu compte de manière convaincante de cette dialectique : pour Gide, Hugo est trop intelligent pour ne pas être bête ; trop intelligent pour ne pas décharger ses vers de toutes ces idées qui risqueraient de les encombrer⁴⁰. La platitude de l'émotion hugolienne est versée par Gide au profit du poète, dans la mesure où elle permet paradoxalement de faire de Hugo le représentant d'une poésie conforme aux goûts de Gide, c'est-à-dire d'une poésie qui privilégie la musicalité et la forme : Hugo reste pour Gide « le plus puissant assembleur d'images, manieur de sonorités et de rythmes, d'évocations et de symboles, le plus sûr maître de notre syntaxe et des formes de notre langue que la littérature française ait connu⁴¹ », et ce n'est pas un hasard si Gide consacre d'assez longs développements à la rime et à la césure hugoliennes⁴². Ce cliché d'un Hugo bête, quoi qu'il en soit, est de ceux dont on ne se défait pas aisément. Les auteurs d'anthologie qui prennent le risque d'en faire mention ne peuvent complètement l'écarter : ils doivent plutôt composer avec lui pour élaborer de subtils dépassements dialectiques et restaurer ainsi l'honneur et la dignité du poète.

L'HUGOPHOBIE MAURASSIENNE ET LA QUERELLE DES ANTHOLOGIES

En ce qui concerne les anthologies généralistes, toutes bien sûr font une part à Hugo – impossible de l'occulter complètement ; mais celle de Thierry Maulnier (1939), et à un moindre degré celle de Kléber Haedens (1942) le maltraitent presque autant qu'il est possible. L'anthologie de Maulnier, jeune (il est né en 1909) et brillant essayiste, journaliste et critique d'extrême droite, est en fait une *Introduction à la poésie française*, qui se présente comme un long texte d'une centaine de pages suivi d'un large choix de poèmes ; cette « introduction » théorique, grâce à ses vastes dimensions, a tout loisir de dire pis que pendre de Hugo en particulier et du romantisme en général (sauf de Nerval, seul vrai romantique aux yeux de Maulnier). La ligne de Maulnier est conforme aux doctrines de l'Action française, à laquelle il appartient⁴³, et repose sur une condamnation générale du romantisme, pour des raisons inextricablement littéraires et politiques : le romantisme est d'après lui un courant « plébéien »,

⁴⁰ Michel LIOURE, « “Hugo, – hélas” (Gide et Hugo) », in Catherine MAYAUX (dir.), *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004, p. 61-62. Le chapitre 19 reviendra plus en détail sur les lectures de Hugo poète par Gide.

⁴¹ André GIDE, *Anthologie de la poésie française*, op. cit., p. 33.

⁴² *Ibid.*, p. 35-37.

⁴³ Le chapitre 29 reviendra sur les lectures maurassiennes de Hugo poète.

« emphatique et débraillé »⁴⁴, qui a le tort de susciter l'agrément du public. Pour Maulnier, Nerval seul a assumé « la tâche véritable qui s'imposait au romantisme : *rendre à la poésie les difficultés inhérentes à son exercice*⁴⁵ » ; les autres se sont complus dans une facilité coupable, dont il n'est pas étonnant qu'elle plaise à la foule. Celle-ci s'est toujours trompée dans ses élections littéraires :

Ce n'est pas à Nerval que va la faveur du public français, c'est à Casimir Delavigne ; ce n'est pas à Baudelaire, c'est à Béranger. Ce n'est pas à Rimbaud, c'est à Déroulède. Ce n'est pas à Valéry, c'est à Rostand. Ce n'est pas bon signe, pour Hugo, qu'il faille le ranger dans la catégorie de ceux qui plaisent à la foule⁴⁶.

De manière générale, la cause est entendue : Lamartine, Vigny, Hugo et Musset manquent de génie poétique et n'apportent aucune nouveauté ; si les romantiques, éclipsant le XVI^e siècle et le premier XVII^e siècle (qui sont pour Maulnier l'âge d'or de la poésie française), se taillent la part du lion dans les histoires littéraires officielles et notamment scolaires, c'est parce qu'ils « ont eu l'étrange et injuste bénéfice du contraste avec l'absolue stérilité qui les avait précédés⁴⁷ » (c'est-à-dire le grand désert poétique du XVIII^e siècle). Tout vaut mieux, donc, que le romantisme et Hugo. Tout est bon pour attaquer ce dernier, au détour de comparaisons désobligeantes et un peu gratuites, dans lesquelles Hugo est convoqué comme repoussoir alors que le passage concerne d'autres auteurs : par exemple, Maulnier écrit que l'hermétisme « aboutit en fin de compte au même résultat que les grands alignements d'insignifiances sonores de Musset ou de Hugo⁴⁸ », ou que « Maynard [...] plane et respire à l'aise à une altitude lyrique que Lamartine et Hugo ne songent même pas à atteindre⁴⁹. » L'idée d'une insignifiance et d'une médiocrité des romantiques, dont Hugo, se retrouve donc martelée avec insistance. Notons d'ailleurs que la forme de l'*Introduction*, et son retentissement anticipé et vite confirmé, suscitent de la part de Maulnier une virulence polémique qui s'assagira un peu par la suite, ou au moins se nuancera : en 1942, il avouera admirer *Les Chansons des rues et des bois* et même

⁴⁴ Thierry MAULNIER, *Introduction à la poésie française*, Paris, Gallimard, 1939, p. 54.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 41. À trois reprises sur les quatre exemples cités, le poète apprécié par « la foule » est antérieur d'une génération à celui que lui oppose Maulnier (le couple Rimbaud – Déroulède fait exception : les *Chants du soldat* du second paraissent en 1872 et connaissent effectivement un immense succès). Sans doute cela traduit-il l'idée que le goût du public n'est pas seulement médiocre mais aussi retardataire.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 90.

« la moitié des *Châtiments* » ; en 1943, il reconnaîtra le « rayonnement poétique » et la « richesse poétique incontestable » des « recueils métaphysiques » de Hugo (sans doute pense-t-il à *Dieu* et à *La Fin de Satan*). Paul Renard, auteur d'un ouvrage consacré à *L'Action française* et « *La vie littéraire* », note d'ailleurs que les critiques de l'Action française sont impitoyables avec le romantisme, mais font souvent preuve d'un jugement plutôt modéré sur les auteurs eux-mêmes⁵⁰. On peut faire l'hypothèse que la dimension manifestaire de l'*Introduction* a pu contribuer à radicaliser le propos de Maulnier, en particulier en ce qui concerne son anti-hugolisme.

Kléber Haedens propose en 1942 une anthologie aux dimensions et aux ambitions théoriques plus modestes. Jean d'Ormesson, dans sa préface à une récente réédition (2009) de ce texte chez La Table ronde, souligne que Haedens s'inspire de Maulnier, mais en se montrant moins abrupt dans son rejet du romantisme : Hugo, Lamartine, Vigny et Musset sont représentés⁵¹. Certes, mais l'argument de d'Ormesson convainc peu : ces poètes figuraient aussi chez Maulnier ; et si Haedens est moins brutal dans ses condamnations, c'est d'abord, selon nous, parce qu'il a la tête moins théorique. Mais les raisonnements des deux auteurs, pour partie, se rejoignent. Pour Haedens, les romantiques n'ont rien inventé : « Désarticuler le vers, [...] faire appel à de nouveaux mots, [...] entrer en communion avec la nature, [...] chérir la mélancolie », « on avait fait tout cela bien avant eux ! »⁵² Et Haedens reprend à Maulnier sa méfiance à l'égard des jugements de la foule : « Ronsard n'a pas eu beaucoup de lecteurs en son temps et nous ne parlons pas de Maurice Scève. Villon n'est pas un poète populaire, ni Malherbe, ni Corneille, ni Racine, ni Chénier, ni Gérard de Nerval, ni Baudelaire, ni Mallarmé, ni Valéry⁵³ » – manière évidente, en creux, de relativiser la gloire de Hugo. Plus original par rapport à son maître, Haedens reproche aussi aux romantiques leur tristesse et leur sérieux : il oppose Hugo qui « portait toujours son étoile au front », ou Lamartine et Vigny qui « ne devaient pas sourire tous les jours », à la « joyeuse bande : Molière, La Fontaine, Boileau, Racine »⁵⁴. Mais chez nos deux auteurs, l'essentiel est que les arguments s'enchaînent, sans

⁵⁰ Paul RENARD, *L'Action française et « La vie littéraire »*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003, p. 75-76. Les citations de Maulnier que nous venons de reproduire sont tirées des mêmes pages.

⁵¹ Jean D'ORMESSON, préface à Kléber HAEDENS, *Poésie française, op. cit.*, p. 8.

⁵² Kléber HAEDENS, *Poésie française, op. cit.*, p. 22.

⁵³ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 43.

grand souci de la nuance : les attaques se caractérisent par leur densité et leur sévérité. Les sélections de poèmes sont à l'avenant : trois pièces de Hugo retenues seulement chez Haedens, pour quatre pages (contre treize pages d'Apollinaire, douze de Ronsard, onze de La Fontaine, neuf de Nerval). Chez Maulnier, le déséquilibre est pire encore : Hugo a quatre pages, contre vingt-trois pour d'Aubigné, dix-neuf pour Robert Garnier, dix-sept pour Scève, etc. Maurras, en nombre de vers, est mieux représenté que lui.

Maulnier, en outre, maltraite ostensiblement le texte de Hugo : il « découp[e] en lamelles⁵⁵ » les textes retenus, propose quelques strophes éparses piochées ça et là dans *Les Chansons des rues et des bois*, sélectionne quelques quatrains dans *Les Contemplations*, et pousse même à sa limite la logique du charcutage en proposant un unique vers de « *Veni, vedi, vixi* », et un autre de « Booz endormi ». Manière de dire, bien sûr, que Hugo n'est poétique que par éclat, au hasard d'un alexandrin réussi : Maulnier parlait, à la fin de son introduction, des « quelques beaux et rares éclairs » de Lamartine, Hugo ou Verlaine, qui illuminent fugitivement une immense nuit de médiocrité⁵⁶. Le choix des vers hugoliens retenus, d'ailleurs, est un peu singulier : il semble obéir à une logique de contrepoint déceptif, car à deux reprises Maulnier reprend non pas un vers clausule, un vers conclusif, mais un vers qui, dans l'économie du poème d'où il est tiré, précède immédiatement un vers clausule qui a peut-être autant voire plus de densité expressive, ou qui a quelque chose de plus frappant. De « *Veni, vedi, vixi* », Maulnier préfère : « Ô seigneur, ouvrez-moi les portes de la nuit », à : « Afin que je m'en aille et que je disparaisse », qui suit immédiatement. Peut-être citer le premier des deux vers est-il une façon, pour Maulnier, d'accuser la supposée faiblesse du deuxième ? Gide, dans la neuvième de ses *Interviews imaginaires*, critiquera ce choix : son beau commentaire vise à souligner la richesse du vers absent, tout ce qui sépare sémantiquement les verbes *s'en aller* et *disparaître*, de sorte que Hugo, contrairement à ce que Maulnier a peut-être cru, ne tombe pas dans le piège de la redondance⁵⁷. De « Booz », Maulnier conserve : « Quel dieu, quel moissonneur de l'éternel été », et abandonne la « faucille d'or dans le champ des étoiles » qui vient deux vers plus loin, laissant l'interrogative indirecte dans une sorte de flottement syntaxique. À tout le moins, on

⁵⁵ L'expression vient de Michel MURAT, « Les anthologies de la poésie française d'André Gide et de Marcel Arland », *art. cit.*, p. 36.

⁵⁶ Thierry MAULNIER, *Introduction à la poésie française*, *op. cit.*, p. 104. Si Verlaine n'est pas du tout reproduit, Lamartine subit le même sort que Hugo : un seul vers de lui est donné, tiré de « La semaine sainte à La Roche-Guyon », poème des *Méditations poétiques* (« Nautoniers sans étoile, abordez, c'est le port ! »).

⁵⁷ André GIDE, « Roman et genres littéraires (suites) » [1942], in André GIDE, *Essais critiques* (éd. Pierre MASSON), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 355-356.

peut supposer que le fait d'avoir prélevé des alexandrins, certes réussis, mais qui gagnent incontestablement à être replacés dans la séquence courte d'où ils viennent (c'est toujours le cas, mais cela l'est peut-être encore plus ici qu'ailleurs), obéit à une logique de preuve par la frustration, comme s'il s'agissait d'une démonstration paradoxale de la supériorité, pour ce qui est de Hugo en tout cas, de la partie sur l'ensemble, et de contrecarrer une tendance naturelle du lecteur à l'enchaînement, voire à l'épanchement, qui est la hantise du néo-classique Maulnier⁵⁸.

La parution de l'*Introduction à la poésie française*, en 1939, donne lieu à ce que Michel Lioure appelle une « querelle des anthologies⁵⁹ ». Si Maulnier trouve un allié en la personne de Kléber Haedens, la quasi-totalité des autres auteurs d'anthologies, dans les années qui suivent, définissent leurs propres entreprises en s'opposant à la sienne : c'est le cas de Ramuz, de Gide (qui entreprend son anthologie en 1941, même s'il ne la publie qu'en 1949) ou d'Arland⁶⁰. On a parlé plus haut d'un « consensus tranquille » autour de Victor Hugo : il est difficile de savoir, chez ces auteurs-là, ce qui relève effectivement de l'entérinement d'une gloire acquise et ce qui relève d'une posture réactive et défensive, anti-maulnérienne. On ne peut pas faire, en tout cas, comme si Maulnier n'était pas passé par là : Arland proteste à demi mot contre lui en avouant qu'il entend « réagir [...] contre des entreprises plus érudites ou plus audacieuses, qui, au nom d'un poète ou d'un aspect de la poésie méconnus, négligent ou méprisent tout ce qui les éclipsait jusqu'alors⁶¹ » ; mais l'allusion est discrète, voilée, et Arland ici ne mentionne pas Hugo. Ramuz franchit le pas lorsque, visant Maulnier sans le nommer, il accuse certains théoriciens d'appauvrir la poésie en la privant des « poètes-orateurs », dont Hugo, dit-il, « serait le plus marquant »⁶². Gide, surtout, rompt des lances contre Maulnier, dans ses *Interviews imaginaires* ; sa propre anthologie, où il défend et illustre Hugo, a une portée explicitement

⁵⁸ Paul RENARD, *L'Action française et « La vie littéraire »*, *op. cit.*, p. 173.

⁵⁹ Michel LIOURE, « "Hugo, – Hélas !" (Gide et Hugo) », *art. cit.*, p. 67.

⁶⁰ Ramuz ou Haedens se positionnent par rapport aux anthologies déjà parues mais leurs propres ouvrages, au contraire de ceux de Maulnier, Arland et Gide, ne constituent pas des événements éditoriaux importants. Gide, significativement, ne fait aucune allusion à l'*Anthologie* de Ramuz ou à *Poésie française* de Haedens, ni dans son *Journal*, ni dans les *Essais critiques* réunis par Pierre Masson dans un volume de la Pléiade. Haedens n'est cité dans les *Interviews imaginaires* que comme l'auteur d'un *Paradoxe sur le roman* (André GIDE, « Roman et genres littéraires » [1942], in André GIDE, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 350-351 ; André GIDE, « Roman et genres littéraires (suites) », *art. cit.*, p. 352 ; André GIDE, « L'intervieweur interviewé » [1942], in André GIDE, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 357). Gide en revanche commente longuement Maulnier et cite aussi en bonne part un extrait de la préface d'Arland dans des « feuillets retrouvés » datés de 1941 (André GIDE, *Journal*, vol. 2 (éd. Martine SAEGERT) Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 794).

⁶¹ Marcel ARLAND, *Anthologie de la poésie française*, *op. cit.*, p. 8.

⁶² Charles-Ferdinand RAMUZ, *Anthologie de la poésie française*, t. 1 [1942], Paris, Correa, 1943, p. 8.

réactive⁶³. On doit bien parler d'une « querelle des anthologies », parce que l'entreprise de Maulnier ne demeure pas sans réponse ; mais l'on dira que la place éminente accordée à Hugo par Arland, Ramuz ou Gide est moins le pur produit d'un réflexe défensif qu'elle n'est doublement déterminée par une tradition hugophile déjà ancienne et, conjoncturellement, par la nécessité de répondre au démolisseur.

HUGO À L'ÉCART DE LA MODERNITÉ ?

Si Maulnier et Haedens représentent une hugophobie d'extrême droite maurrassienne, il existe un autre front sur lequel la gloire de Hugo est un peu écornée, représenté par ceux qui s'occupent de jeter les bases et de découvrir les origines d'une poésie moderne. Maulnier porte sur l'histoire nationale de la littérature un regard rétrospectif : son ambition est sans doute de *refonder* une histoire littéraire française, mais son principal objectif n'est pas une quête des origines. Au contraire, les poètes qui se disent « nouveaux » ou « modernes », au premier rang desquels les dadaïstes ou les surréalistes, ont des préoccupations de nature généalogique. Les questions qu'ils posent sont souvent de cet ordre : qu'est-ce que la poésie moderne, où commence-t-elle ? Et, pour ce qui nous occupe, Hugo en fait-il partie ? Le problème se pose : Michel Murat, en effet, rappelle, dans *La langue des dieux modernes*, que la question de savoir s'il faut ou non inclure Hugo dans la modernité poétique est une question brûlante chez les historiens de la littérature du premier vingtième siècle⁶⁴.

Les surréalistes, notamment, ont beaucoup pratiqué le genre de l'anthologie. Or malgré son inclusion par Breton dans sa fameuse liste des surréalistes avant la lettre (« Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête », écrit-il dans le *Manifeste du surréalisme*⁶⁵), Hugo trouve difficilement sa place dans les anthologies surréalistes qui voient le jour : Breton, par exemple, ne cite Hugo ni dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, ni dans l'*Anthologie de l'humour noir*⁶⁶. En particulier, la façon dont l'anthologie Kra, parue en 1924, règle le cas Hugo est intéressante.

⁶³ André GIDE, « Outrelouanges, injustes critiques » [1941], in André GIDE, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 331 ; André GIDE, « Peuple et poésie » [1941], in André GIDE, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 343.

⁶⁴ Michel MURAT, *La langue des dieux modernes*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2002, p. 22-23.

⁶⁵ Emmanuel Fraisse voit dans ce bref passage une « anthologie virtuelle » du surréalisme (Emmanuel FRAISSE, *Les anthologies en France*, *op. cit.*, p. 204). Pour les lectures de Hugo poète par les surréalistes, voir *infra*, chapitre 22.

⁶⁶ André BRETON, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* [1938], in André BRETON, *Œuvres complètes*, vol. 2 (éd. Marguerite BONNET), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 787-862 ; André BRETON, *Anthologie de l'humour noir* [1940], in André BRETON, *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 863-1176.

Cet ouvrage anonyme, attribué par certains à Philippe Soupault⁶⁷, par d'autres à Georges Ribemont-Dessaignes⁶⁸, est en tout cas de la main d'un surréaliste. Organisée selon un principe chronologique, cette anthologie aboutit aux représentants contemporains de l'esprit moderne, notamment surréalistes (Soupault, Max Jacob, Drieu la Rochelle⁶⁹), dadaïstes (Tzara) ou modernistes en un sens plus large (Apollinaire, Cendrars, Supervielle...). Mais les précurseurs de cet esprit moderne ont également leur place : Nerval, Baudelaire, Cros, Laforgue, Rimbaud figurent en bonne place. Point de Hugo, en revanche ; la préface de la première édition est l'occasion de construire une histoire littéraire dans lequel le geste révolutionnaire du romantisme, exprimé via un emprunt tronqué à un vers de la « Réponse à un acte d'accusation » (*Les Contemplations*), est analysé comme fondamentalement différent de celui des modernistes :

Alors que les romantiques ont commencé par « mettre un bonnet rouge au dictionnaire », pour réagir et se révolter, les poètes de ces écoles [c'est-à-dire les représentants de l'esprit moderne] ont bouleversé la technique poétique pour s'exprimer et non pour le plaisir de se révolter. L'exemple du futurisme italien, qui n'a jamais eu de disciple en France, est, à ce point de vue, typique. Marinetti et ses amis lançaient des « mots en liberté » sans avoir à exprimer un sentiment nouveau et par simple besoin de contradiction. Le futurisme n'a donc été qu'un prolongement tardif du romantisme, bien qu'il ait participé à la révolution poétique de ces dernières années⁷⁰.

Autrement dit, les romantiques n'ont donc pour successeurs que les seuls futuristes, que l'auteur refuse ici d'intégrer à la modernité poétique, car leur geste est purement négatif, réactif, et manque de cette positivité que l'on trouve chez les authentiques « modernes » (dont les futuristes sont exclus). Cette exclusion plutôt arbitraire des futuristes peut obéir à des raisons politiques : il s'agit de ne pas adouber un mouvement dont le chef de file, Marinetti, est devenu un partisan vigoureux du fascisme mussolinien. Mais de fait, les romantiques sont mal lotis : le seul romantique dont des poèmes soient reproduits, c'est Nerval – mais c'est un cas à part : l'auteur des *Chimères* est encore, à l'époque, un écrivain marginal, absent ou presque des manuels scolaires, et que toutes les historiographies, jusqu'à celle de Maulnier incluse, mettent

⁶⁷ Emmanuel FRAISSE, *Les anthologies en France*, op. cit., p. 191 et p. 195 sqq.

⁶⁸ Antoine BERTRAND, *Les curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, vol. 2, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1996, p. 753.

⁶⁹ Les absences de Breton, Éluard, Aragon ne s'expliquent, indique la préface à la nouvelle édition, que par des contraintes liées au droit d'auteur (préface de la nouvelle édition de *l'Anthologie de la nouvelle poésie française* [1924], Paris, Kra, 1926, p. 6).

⁷⁰ *Anthologie de la nouvelle poésie française*, op. cit., p. 2.

en marge du principal courant romantique⁷¹. Deux généalogies distinctes se dessinent donc : une généalogie de la modernité poétique d'une part, et une généalogie romantique-futuriste d'autre part. La question de l'inclusion du romantisme à la modernité se pose – l'auteur la considère, et la règle assez vite ; rien n'est dit sur Hugo en particulier, mais le fait que ce soit un vers des *Contemplations*, reproduit approximativement, qui serve d'emblème à la poésie romantique, indique assez que c'est aussi, ou surtout, lui que l'on vise.

Mentionnons aussi, pour finir, le cas d'Éluard : celui-ci, grand auteur d'anthologies, ne connaît ni n'aime Hugo, d'après Jean Gaudon⁷². Il réserve certes une place à Hugo dans son étrange *Poésie intentionnelle et poésie involontaire*, paru en 1942⁷³ : c'est le début d'un poème peu connu de *Toute la Lyre*, « *La belle s'appelait Mademoiselle Amable...* », qui retient son attention. Même pour un volume aussi bref, la moisson est maigre. L'anthologie *Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi* paraît en 1947 ; elle permet une meilleure vue d'ensemble des goûts d'Éluard dans la mesure où les auteurs retenus, couvrant la période qui va de 1818 à 1918, y sont classés par ordre chronologique, ce qui permet de comparer l'espace assigné à chacun. Par ailleurs l'anthologie, comme son titre l'indique et comme la préface le souligne (« chacun des poèmes de ce livre si varié, j'aurais voulu, passionnément, l'écrire⁷⁴ »), est résolument subjective : c'est à la fois une généalogie et un panthéon personnel que le poète nous propose. Et alors que Baudelaire ou Rimbaud sont généreusement reproduits, Hugo n'a droit qu'à un seul extrait, la fin de « Booz endormi ».

CONCLUSION

Un survol des anthologies permet donc d'aboutir à la conclusion suivante : la gloire de Hugo comme poète majeur, et même comme plus grand poète de l'histoire de France, est à peu près assurée. Nous nous sommes longuement attardé sur les ouvrages qui se démarquent de

⁷¹ D'après Jean Richer, les études nervaliennes ne commencent vraiment qu'après 1914, date d'une biographie de Nerval par Aristide Marie (Jean RICHER, « Albert Béguin, critique de Nerval », *Esprit*, n° 268, décembre 1958, p. 854). Puis vient Proust, en 1920, qui réhabilite Nerval au détour de son article sur le style de Flaubert (Claude PICHOS, Michel BRIS, *Dictionnaire Nerval*, Tusson, Du Lérot, 2006, p. 393). L'école met naturellement un peu de temps avant d'enterrer la gloire nouvellement acquise de l'auteur des *Filles du feu*. Surréalistes et maurrassiens peuvent donc tomber d'accord sur une réhabilitation de Nerval, notamment au détriment des autres romantiques : voilà une ruse intéressante de l'histoire littéraire.

⁷² Jean GAUDON, « Hugophobie et modernité », *Elseneur*, n° 10, juillet 1995, p. 21.

⁷³ Paul ÉLUARD, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, Villeneuve-lès-Avignon, Poésie 42, 1942. La diffusion de cet ouvrage semble avoir été assez confidentielle sur le moment, mais le livre a connu ensuite plusieurs rééditions, y compris tardives (1963, 1989, 2011), chez Seghers.

⁷⁴ Paul ÉLUARD, *Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi*, *op. cit.*, p. 8.

cette célébration consensuelle, mais il ne faut pas pour cela perdre de vue que les dissensus viennent des marges. Ils viennent, en fait, de deux pôles opposés : l'Action française d'une part, les surréalistes d'autre part, tiennent Hugo à l'écart, ou presque, de leurs anthologies qui sont autant de manifestes réactifs. Mais parce qu'elles assument moins leur dimension personnelle et subjective, ce sont les premières seules qui suscitent un véritable débat et l'écriture, en réponse, de nouvelles anthologies.

FIGURES ET CANONS HUGOLIENS

LE CANON ANTHOLOGIQUE HUGOLIEN AU MIROIR DU CANON SCOLAIRE

Hugo, d'après la plupart de nos auteurs, trône donc au sommet du panthéon littéraire. Cela ne nous dit encore rien du Hugo précis qui est retenu dans les anthologies. Peut-on parler, à son propos, d'un canon anthologique, et quelles figures de Hugo les anthologies mettent-elles en valeur ? Pour répondre à cette question, on fera l'hypothèse que ces productions ne sont pas sans rapport avec cette forme sœur qu'est le recueil scolaire de morceaux choisis ; on comparera les deux genres de manière à voir les phénomènes de reprise, d'imitation et de différenciation qui s'y manifestent. Cette comparaison se justifie en outre par le fait que dans notre corpus, à deux reprises, la lecture scolaire de Hugo joue le rôle d'un contre-modèle explicite – chez Gide, qui déplore qu'on professe en classe un « facile mépris à l'égard de Victor Hugo⁷⁵ », mais aussi chez Haedens, qui, déplorant une approche scolaire jugée stérilisante des grands textes, se souvient de l'ennui avec lequel il a dû faire en classe le plan de « Tristesse d'Olympio », ou apprendre la date d'*Hernani*⁷⁶.

Parler de « canon », en outre, suppose que le corpus qui se dégage des anthologies obéisse à une logique de tradition, de transmission, de variation, et qu'il soit orienté notamment par des critères de valeur : en reproduisant des textes dans une anthologie, on signale que ce sont ces textes-là qu'il est bon d'avoir lus et de connaître. Les critères de valeur, comme on l'a vu dans la première partie de ce chapitre, sont parfois flous, mais ils sont presque toujours mis en œuvre, au moins implicitement, même s'ils sont parfois concurrencés par le critère du goût personnel du compilateur : il s'agit toujours de choisir des textes parmi les plus beaux, les plus

⁷⁵ André GIDE, *Anthologie de la poésie française*, op. cit., p. 38. C'est, explique-t-il à la même page, ce « facile mépris » impunément professé qui lui a donné envie de relire et de faire relire Hugo – en l'occurrence, « Le Satyre » (*La Légende des siècles*, Première Série).

⁷⁶ Kléber HAEDENS, *Poésie française*, op. cit., p. 17.

représentatifs, les plus poétiques, les plus importants dans la généalogie de tel courant (la poésie « moderne », par exemple), ou éventuellement les plus conformes à une certaine idée que l'on se fait du genre de l'anthologie. Comme on va le voir, il existe en effet une influence de la forme anthologique elle-même (de ses normes et de ses codes) sur les choix des anthologistes, phénomène qui relève typiquement de ce que Gérard Genette nomme l'« architextualité »⁷⁷. Quant aux effets de transmission et de variation d'un ouvrage à l'autre, qui relèvent plutôt de l'« hypertextualité » au sens large⁷⁸, ils obéissent à une logique à la fois interne et externe au genre de l'anthologie : le Hugo anthologique est toujours à la fois déterminé par les anthologies précédentes, *et* par des ouvrages relevant d'autres genres éditoriaux, comme les manuels scolaires.

Impossible, bien sûr, de présenter et de commenter tous les choix réalisés par tous les compilateurs. Un rapide survol parmi les anthologies généralistes – celles où, par définition, la sélection est la plus libre – nous permet cependant de repérer les morceaux qui figurent en tête du palmarès. Faisons le point ici sur ce que nous appelons « anthologies généralistes » : nous entendons par là, dans le cadre de ce chapitre, toutes les anthologies non spécifiquement hugoliennes et dont le titre n'exclut pas *a priori* telle ou telle partie de la production poétique hugolienne. Cet ensemble inclut les anthologies, déjà mentionnées, de Maulnier et de Haedens, celle de Mazade, ainsi que celles de Gide et de Ramuz et l'*Anthologie de la poésie française* d'Arland. L'*Anthologie du romantisme* (1927) de Pierre Paraf⁷⁹ et *Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi* d'Éluard, quoique bornés dans le temps (l'anthologie d'Éluard couvre uniquement la période 1818-1918) sont inclus, dans la mesure où ils n'imposent pas d'exclusion *a priori* au sein de l'œuvre poétique de Hugo. Nous intégrons également à cet ensemble l'*Anthologie de la poésie lyrique en France* de Duhamel, car l'auteur, dans sa préface, prend le parti de se fonder sur une définition très large du mot *lyrique*⁸⁰. La poésie lyrique, explique-t-il, se confond avec la poésie elle-même, car les genres que l'esprit lyrique ne vivifie pas sont étrangers à la poésie⁸¹ ; de fait, il donne des poèmes épiques, et notamment, de Hugo, deux extraits de *La Légende des siècles*.

⁷⁷ Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », p. 11.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 14-17.

⁷⁹ Pierre PARAF, *Anthologie du romantisme*, Paris, Albin Michel, 1927.

⁸⁰ Georges DUHAMEL, *Anthologie de la poésie lyrique en France*, *op. cit.*, p. V-VI.

⁸¹ *Ibid.*, p. VI.

Le poème le plus reproduit dans ce corpus est « Booz endormi » (*La Légende des siècles*, Première Série), devant « Tristesse d'Olympio » (*Les Rayons et les Ombres*) et « À Villequier » (*Les Contemplations*) ; Fernand Mazade ou Charles-Ferdinand Ramuz, qui sont à coup sûr parmi les moins fantaisistes de nos compilateurs, reproduisent chacun ces trois poèmes. Un certain consensus se dégage autour de ces pièces, y compris chez des anthologistes qui se piquent d'hétérodoxie. Ainsi, si le Hugo de Marcel Arland est étonnamment déséquilibré, puisque quatre des six poèmes retenus appartiennent à *Dieu* ou à *La Fin de Satan*, il n'empêche que malgré ce tropisme fort vers les deux grands poèmes posthumes, Arland donne aussi « À Villequier », car « Victor Hugo, affirme-t-il, n'a pas poussé de plaintes à la fois plus sincères et plus hautes⁸² ». Quant à Thierry Maulnier, qui découpe Hugo en tranche et n'en cite ici qu'un vers, là qu'une strophe, il reproduit au moins quelques vers d'« À Villequier » (mais c'est beaucoup pour lui), et un seul (mais ce n'est pas si mal) de « Booz endormi ». Éluard, dans *Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi*, ne donne de Hugo que la fin de « Booz » – peut-être est-ce ici le moment de rappeler la boutade de Jean Gaudon à René Char selon laquelle « Booz endormi » est le poème de Hugo que préfèrent les gens qui n'aiment pas Hugo⁸³... Gide, lui, affirme dans sa préface qu'il n'aime pas le lyrisme intime de Hugo⁸⁴ ; il n'apprécie guère les poèmes sur la mort de Léopoldine⁸⁵, et « À Villequier » ne figure pas dans les pièces qu'il retient (d'autres pièces de « *Pauca Meae* » y sont pourtant), mais il reproduit huit vers de « Tristesse d'Olympio » malgré son aversion explicite pour ce morceau, duquel il trouve tout de même à extraire « une strophe et quelques vers incomparables⁸⁶ ». D'autre part, « Tristesse d'Olympio » figure logiquement dans une anthologie de poésie amoureuse publiée par Maurice Allem en 1932, et « Booz endormi » a sa place dans l'anthologie de B. Mastronardi consacrée aux poèmes inspirés par l'Ancien Testament (1930)⁸⁷.

« Tristesse d'Olympio », « À Villequier », « Booz endormi » : notons immédiatement que les trois poèmes les plus cités ne sont pas des poèmes courts. Pourtant, Emmanuel Fraise souligne que « l'anthologie privilégie les formes poétiques brèves : elle répugne non seulement

⁸² Marcel ARLAND, *Anthologie de la poésie française*, op. cit., p. 458.

⁸³ Cité dans Jean GAUDON, « Hugophobie et modernité », art. cit., p. 21.

⁸⁴ André GIDE, *Anthologie de la poésie française*, op. cit., p. 35.

⁸⁵ *Id.*

⁸⁶ *Id.*

⁸⁷ Maurice ALLEM, *La poésie de l'amour*, op. cit. ; B. MASTRONARDI, *De la harpe à la lyre : anthologie de poèmes inspirés par la Bible*, t. 1, Paris, Fischbacher, 1930 (le prénom complet de l'auteur n'est pas indiqué).

à citer le poème épique, mais est mal à l'aise face à toute forme de poème narratif⁸⁸ ». Cependant cette idée générale ne se vérifie pas du tout pour Victor Hugo ; lorsque les auteurs reculent face à l'idée de citer *in extenso* (mais ce n'est pas toujours le cas : Maurice Allem donne « Tristesse d'Olympio » en entier...), on coupe, et l'on n'a guère de scrupule à le faire. Ainsi Gide, s'il ne va pas jusqu'aux excès de Thierry Maulnier, ne donne tout de même que douze vers de « La Fête chez Thérèse », ou huit de « *Veni, vedi, vixi* » et autant de « Tristesse d'Olympio ». Il semble, dans le cas de Hugo, que la célébrité de certains poèmes longs les ait préservés de l'exclusion : on a préféré les prendre sous forme d'extraits que de ne pas les prendre du tout. Et puis il faut faire avec la réputation, méritée, d'abondance et de *copia* qui s'attache au poète : ce serait le trahir que de privilégier principalement des pièces brèves. Ajoutons enfin, à titre d'hypothèse, qu'a pu jouer aussi le fait que Hugo se soit tenu éloigné des formes fixes ; ainsi, contrairement à Verlaine, Baudelaire, Rimbaud, Nerval, il n'offre aucun sonnet, ou presque, à l'appétit des compilateurs. C'est en tout cas un point important à noter, et qui singularise Hugo par rapport aux autres poètes : les poèmes que l'on retient de lui sont éventuellement raccourcis, mais ce ne sont pas des poèmes courts⁸⁹.

Ces trois poèmes de tête figurent parmi les classiques scolaires de l'époque. En particulier, ils ont tous les trois l'honneur de figurer dans au moins une anthologie scolaire importante, très diffusée et utilisée : « À Villequier » est dans le Cahen consacré au second cycle de l'enseignement secondaire ; « Tristesse d'Olympio » est chez Chevaillier et Audiat et chez Abry, Bernès, Crouzet et Léger ; « Booz endormi » apparaît chez Braunschvig, etc. Pour ce qui est des autres pièces qui ont, d'un point de vue numérique, la faveur des auteurs de manuels, elles apparaissent parfois en bonne place dans les anthologies non scolaires : « *Oceano Nox* » (*Les Rayons et les Ombres*) et « L'expiation » (*Les Châtiments*), qui figurent en tête du palmarès scolaire, sont chez Mazade et Gide⁹⁰. « Napoléon II » (*Les Chants du crépuscule*) n'est pas chez Mazade, mais il est chez Gide et Ramuz. En revanche, plusieurs grands classiques des manuels disparaissent de nos anthologies, notamment « Aymerillot » et « Saison des semailles – le soir » (ce dernier poème figure tout de même dans une anthologie thématique

⁸⁸ Emmanuel FRAISSE, *Les anthologies en France, op. cit.*, p. 118.

⁸⁹ Signalons aussi que les anthologies ne semblent pas particulièrement privilégier les poèmes en vers longs par rapport aux poèmes en vers courts, ni l'inverse, et qu'un classement des poèmes en fonction de leur éventuelle structure strophique ne ferait pas non plus apparaître de tendance notable. Les choix des compilateurs, de ce point de vue, respectent la diversité de l'œuvre hugolienne.

⁹⁰ Précisons tout de même qu'en ce qui concerne « L'expiation », qui est un poème long et divisé en plusieurs sections assez autonomes, ce n'est pas toujours le même passage qui est reproduit.

consacrée au paysan dans la littérature, publiée par Arland en 1941⁹¹). Pour expliquer ces absences, on peut d'abord invoquer des raisons générales. Le recueil scolaire de morceaux choisis est par nature un genre éditorial qui cherche à façonner une doxa : les poèmes passent facilement d'un manuel à l'autre, car il s'agit explicitement de constituer un canon scolaire, et il est dommageable pour l'élève de le priver d'un morceau incontournable. De telles pesanteurs institutionnelles ne pèsent pas sur les anthologies non scolaires. En particulier, nous avons émis l'hypothèse dans notre chapitre précédent qu'une partie du canon scolaire se maintenait notamment grâce à sa capacité à exemplifier des traits stylistiques perçus comme spécifiquement hugoliens : « *Oceano Nox* » est très souvent mobilisé afin de montrer le goût de Hugo pour les détails réalistes, et « Saison des semailles » sert à montrer le caractère visuel, voire pictural, de l'imagination hugolienne⁹². Dégagés de ces impératifs pédagogiques, les auteurs d'anthologie peuvent se passer de poèmes qui ont en outre l'inconvénient de souffrir d'une certaine usure. Mais ces raisons générales ne doivent pas nous faire perdre de vue des explications plus particulières, que l'on peut au moins avancer à titre d'hypothèses, concernant certains textes. Ainsi, de nombreux poèmes de *La Légende des siècles* (« Aymerillot », « Les Pauvres Gens », « Après la bataille ») sont absents des anthologies ; or ces poèmes sont très majoritairement étudiés dans les petites classes de lycée. Il a pu s'attacher à de telles pièces une connotation de puérilité qui les rendait difficilement intégrables dans des ouvrages destinés à un public adulte. Gide, d'ailleurs, attribue à « Après la bataille », comme à « L'Enfant » des *Orientales*, une espèce de naïveté maladroite : il les range tous les deux parmi ces « médiocres morceaux célèbres qui prêtent le plus à la moquerie⁹³ ». Peut-être est-ce le signe d'une réticence de cette nature. Le même genre de considération a pu jouer contre les poèmes *sur* l'enfance, et notamment certains poèmes célébrant une enfance tendre ou euphorique : le Hugo des anthologies apparaît beaucoup moins que le Hugo des morceaux choisis scolaires comme un poète de l'enfance ; si les auteurs des manuels se font un devoir de célébrer la famille, la paternité et la grand-paternité, souvent sous un jour heureux⁹⁴, les auteurs d'anthologie ne se

⁹¹ Marcel ARLAND, *Le paysan français à travers la littérature*, Paris, Stock, coll. « Études françaises », 1941. La parution de cet ouvrage semble avoir constitué un événement éditorial extrêmement discret. L'anthologie n'a jamais été rééditée et, du fait de son enthousiasme ruraliste en plein régime de Vichy, elle a dû paraître suffisamment compromettante à son auteur pour disparaître, après la guerre, du catalogue des œuvres d'Arland (voir Emmanuel FRAISSE, *Les anthologies en France*, op. cit., p. 178).

⁹² Voir *supra*, p. 90-91

⁹³ André GIDE, *Anthologie de la poésie française*, op. cit., p. 38.

⁹⁴ Voir *supra*, p. 72-76.

sentent pas soumis à la même obligation. « *Pauca Meae* » éclipse un peu les tendres poèmes de *L'Art d'être grand-père*, et « *Lorsque l'enfant paraît...* » (*Les Feuilles d'automne*), morceau phare des manuels, n'est jamais repris.

Il semble donc qu'en dehors d'une poignée de morceaux vraiment consensuels (« À Villequier », « Booz endormi », « Tristesse d'Olympio »), la transmission du canon scolaire aux anthologies non scolaires n'aille pas de soi – il y a au minimum, d'un univers à l'autre, de sérieux infléchissements. Surtout, il faut remarquer qu'à cet égard, toutes les anthologies ne se valent pas. La plus proche du canon scolaire est celle de Fernand Mazade. Le cas de Gide est un peu à part : s'il est vrai que son anthologie reproduit beaucoup de pièces incontournables du canon scolaire, c'est d'abord et surtout parce qu'il cite très amplement Hugo (quarante-deux poèmes au total)⁹⁵. Ce n'est sans doute pas un hasard si ce sont ces deux auteurs-là qui reprennent « *Oceano Nox* » et « L'expiation ».

TROIS FIGURES DE HUGO POÈTE

Au-delà de ces considérations quantitatives, qui s'attachent à la fortune des *poèmes*, on peut se demander dans quelle mesure les anthologies construisent ou donnent à voir des *figures* du Hugo poète ; dans quelle mesure elles privilégient ou non certaines zones, plus ou moins vagues, de cet abondant corpus, définies par un thème ou par un ton. Nous allons ici nous focaliser sur trois aspects de Hugo poète dont le traitement peut, à certains égards, surprendre : le Hugo léger et fantaisiste, le Hugo social et politique, le Hugo métaphysique et religieux.

HUGO LÉGER ET FANTAISISTE

Alors que les manuels d'enseignement sont écrits par des pédagogues graves et sérieux, le geste anthologique se présente volontiers comme une entreprise de plaisir, puisqu'il s'agit, pour l'auteur, de faire partager au public une jouissance esthétique sans considération de rentabilité scolaire. Et puis on a affaire à un genre qui, par nature, ne réclame guère d'effort de la part du

⁹⁵ Émile Henriot croit devoir signaler que Gide établit sa sélection hugolienne à partir de *Morceaux choisis* scolaires parus chez Delagrave (« *L'Anthologie de la poésie française* d'André Gide », *Le Monde*, 1949 (date exacte non indiquée), reproduit dans *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 114-115, avril-juillet 1997, p. 303, cité par Michel MURAT, « Les anthologies de la poésie française d'André Gide et de Marcel Arland », *art. cit.*, p. 35). Mais cet auteur est simplement induit en erreur par cette mention, qui figure au début de la section Hugo : « Les extraits de Victor Hugo qui suivent sont reproduits avec l'autorisation de la Librairie Delagrave, éditeur des *Morceaux Choisis* de Victor Hugo » (André GIDE, *Anthologie de la poésie française*, *op. cit.*, p. 442). En fait, comme le souligne Jean-Bertrand BARRÈRE, cette mention est obligatoire car Hugo ne tombera dans le domaine public qu'en 1950 (Jean-Bertrand BARRÈRE, « Vingt ans de recherche sur Victor Hugo », *L'Information littéraire*, vol. 13, n° 4, septembre-octobre 1961, p. 141) ; plusieurs poèmes choisis par Gide ne figurent pas, en tout cas, dans les ouvrages de Delagrave publiés par Levaillant seul ou par Levaillant et Daubray.

lecteur : l'idée qui sous-tend toute entreprise anthologique est que le compilateur a lui-même sélectionné les meilleures pages, épargnant au public d'avoir à se confronter aux moins gratifiantes. Par conséquent, l'anthologie tend naturellement à se conformer à une logique de confort, d'aise, et par extension de plaisir. Aussi les anthologies font-elles largement place à un Hugo léger, voire fantaisiste : l'image de Hugo semble dans ce cas déterminée par un certain éthos inhérent à la forme même de l'anthologie. Certaines anthologies thématiques sont visiblement faites pour susciter la bonne humeur, plus ou moins égrillarde, du lecteur : *L'anthologie libertine* proposée en 1926 par Guy de La Batut⁹⁶ révèle un Hugo coquin, voire leste, mais peut-être apocryphe : deux quatrains sont reproduits, « Elephantis Georges »⁹⁷, et un autre adressé « à une femme dont l'emblème était la violette et qui avait mal aux pieds »⁹⁸. On a déjà mentionné *Poésie intentionnelle et poésie involontaire* d'Éluard, et *L'anthologie de la poésie précieuse* de René Bray qui, tout en signalant que la veine badine est *a priori* étrangère à Hugo, reproduit trois charmants poèmes des *Chansons des rues et des bois* (« *L'enfant avril est le frère...* », « À doña Rosita Rosa » et « La sainte chapelle », première section de « Clôture »). Ce recueil, évidemment, est un réservoir utile pour qui veut mettre en avant un Hugo sans lourdeur, fût-ce éventuellement pour opposer ce Hugo fantaisiste au reste de son œuvre : ce n'est pas un hasard si Maulnier, dans les quelques pages qu'il consacre à Hugo, emprunte plusieurs strophes aux *Chansons*, ni si Haedens, parmi les trois poèmes seulement qu'il retient, fait figurer les « Choses écrites à Créteil ». Paradoxalement, donc, c'est entre autres aux hugophobes qu'il revient de promouvoir ce Hugo badin – manière aussi de faire comprendre qu'il eût mieux valu que le poète s'en tînt là, plutôt que de donner dans le pathos ou la peinture d'histoire.

⁹⁶ Guy DE LA BATUT, *L'anthologie libertine, ou la fleur française de la satire galante*, Paris, Fort, 1926.

⁹⁷ « Par la superbe George / L'éléphant fut vaincu ! / Elle montra sa gorge... / On croyait voir son cu » (*ibid.*, p. 230). Ce poème n'est pas répertorié dans les index qui figurent à la fin du tome 16 de l'édition Massin. La Batut l'a sans doute trouvé dans *Le Nouveau Parnasse satyrique*, édité en 1866 par Poulet-Malassis, où il voisine avec quelques poèmes charges dirigés contre Hugo. La source n'est pas indiquée (*Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*, Éleuthéropolis, [Poulet-Malassis], 1866, p. 71). « La superbe George » (le s du titre, présent chez La Batut et déjà chez Poulet-Malassis, est une erreur) est Mademoiselle George (1787-1867), célèbre actrice française qui a fini sa carrière obèse.

⁹⁸ « Mon illusion se dissipe, / Car je vois que vous me trompiez ; / Vous devez être une tulipe, / Ayant des oignons à vos pieds » (Guy DE LA BATUT, *L'anthologie libertine*, *op. cit.*, p. 230) Là non plus, on ne trouve pas trace de ce quatrain dans les index de Massin. Il s'agirait d'un poème improvisé par Hugo, chez Mme Zimmermann, à propos d'une certaine Mme Doche. Flaubert a noté l'anecdote (et le quatrain) dans ses carnets et Louis Bertrand a publié quelques extraits desdits carnets (dont celui-là) dans la *Revue des deux mondes* en 1910 : il peut s'agir de la source de La Batut (Louis BERTRAND, « Les carnets de Gustave Flaubert », *Revue des deux mondes*, 5^e période, t. 58, 1910, p. 378).

Mais cette tendance n'est pas propre aux anti-hugoliens : chez Duhamel, par exemple (dont on se souvient qu'il renonce à justifier les choix qu'il opère au sein du corpus hugolien) figurent beaucoup de poèmes légers ou gracieux (« Guitare », des *Rayons et les Ombres* ; la « Vieille Chanson du jeune temps », des *Contemplations* ; les « Choses écrites à Créteil », des *Chansons des rues et des bois*), ainsi que plusieurs poèmes exotiques ou orientalistes (« La Fille d'O-Taiti » et « Moïse », des *Odes* ; « Clair de lune » dans les *Orientales*). Même les poèmes les plus sombres parmi ceux qu'il retient échappent à la lourdeur de l'élégie grâce au rythme sautillant de l'heptasyllabe, qui infléchit la tonalité mélancolique du propos : il en va ainsi de « *Je respire où tu palpites...* », des *Contemplations*, ou de « *À des âmes envolées* », de *L'Art d'être grand-père*. Ce n'est sans doute pas un Hugo euphorique que nous présente Duhamel, mais c'est au moins un Hugo dépayçant, parfois enjoué, qui se tient à l'écart des épanchements douloureux – et la tonalité d'ensemble est plutôt gaie. Mentionnons aussi la remarquable *Anthologie du romantisme*, publiée par Pierre Paraf chez Albin Michel en 1927 et rééditée en 1947. Dans cette anthologie-apologie, l'auteur propose une « invitation au voyage romantique », selon le titre de sa préface, et cherche surtout à défendre et illustrer le romantisme littéraire par ce qu'il a de moins connu et de plus original. Plutôt que le mal du siècle, c'est la drôlerie d'un Nodier ou les joyeuses chansons à boire d'un Béranger qui ont les faveurs du compilateur ; et si Vigny (« Sur la mort de Lord Byron ») ou quelques autres fournissent des notes plus graves, c'est au sein d'une composition générale qui vise d'abord le sourire du lecteur. Paraf est un connaisseur de Hugo⁹⁹, et propose même dans son anthologie deux inédits en vers et un en prose, qui figureront plus tard dans *Tas de pierre*. Il s'est semble-t-il ingénié à faire découvrir à son lecteur un Hugo inattendu et surprenant, volontiers drôle : il emprunte à *Dernière Gerbe* le spirituel « Billet à Charles Nodier » et reproduit deux poèmes où Hugo pousse l'art de la versification jusqu'au calembour : « Nos amusements avec Lamartine, Soumet, Vigny, les deux Deschamps, Sainte-Beuve et Nodier, vers 1827 », également repris de *Dernière Gerbe*, et où le poète fait rimer *mémorable, même au râble et mais mort, hâble*, et « Un tableau d'Albert Dürer », trouvé dans *Toute la Lyre* et dans lequel un vers sur deux est monosyllabique. Le volume se conclut par un « épilogue » tout entier occupé par la « chanson de Jean Prouvaire », prise dans *Les Misérables*, et toute empreinte d'une mélancolie légère. Ces

⁹⁹ Pierre Paraf (1893-1989) a publié en 1925 chez Goulet un « hommage à Victor Hugo » intitulé *Quarante ans après*, et donnera en 1929 un ouvrage critique intitulé *Victor Hugo : le roman de sa vie*. La bibliographie Cassier signale en outre, pour cet auteur, une édition critique et treize articles (publiés de 1919 à 1985 !) relatifs à Hugo. Pour son *Anthologie* il a collaboré, comme il le signale lui-même, avec Cécile Daubray et Gustave Simon (Pierre PARAF, *Anthologie du romantisme*, op. cit., p. 18).

poèmes voisinent avec d'autres plus convenus : « Enthousiasme » et « Mazeppa » des *Orientales* (dans un chapitre sur l'Orient), ou « *Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées...* », des *Feuilles d'automne* (dans un chapitre sur « La Nature – L'Homme et son destin »). Mais Pierre Paraf a visiblement pour objectif d'infléchir et de rééquilibrer l'image du romantisme d'une part, de Hugo d'autre part, en insistant sur une dimension plaisante, joyeuse, gaie, sans doute trop souvent négligée à son goût.

Enfin, l'anthologie ...*La Bouche d'ombre*, publiée par Henri Parisot en 1943, et uniquement constituée de poèmes de Hugo, fait une large place à des poèmes caractérisés par « leur densité, leur cocasserie ou la nouveauté de leurs accents¹⁰⁰ ». Il s'agit d'un Hugo résolument moderne, et appartenant au second versant de son siècle : aucun des poèmes reproduit n'a été publié avant l'exil. La préface de Léon-Paul Fargue, nommée « Un poète d'avenir », propose à plusieurs reprises de faire de Hugo le grand générateur de toute poésie, de toute littérature, voire de tout art, ultérieurs. Ainsi, « l'auteur du *Satyre* a comme autorisé le Parnasse, le Symbolisme, la poésie industrielle, la publicité, la Tour Eiffel, Dada, le Surréalisme et les dérivés d'Apollinaire¹⁰¹ ». Cette modernité, comme l'explique Parisot dans l'avant-propos, est double : si certains poèmes de Hugo sont modernes par leur cocasserie, d'autres (qui figurent également dans l'anthologie) le sont parce qu'ils s'inscrivent dans la lignée de William Blake et annoncent le surréalisme¹⁰². Nous reviendrons plus loin sur les poèmes chargés d'illustrer la filiation Blake – Hugo. L'idée de la « cocasserie » de Hugo (requalifiée en « fantaisie » par Pierre Albouy¹⁰³), largement soutenue par de très nombreux emprunts à *Toute la lyre* (qui fournit vingt et un poèmes sur trente-trois !), emprunte beaucoup au discours d'Aragon sur « Hugo réaliste », prononcé en 1935¹⁰⁴. Cette catégorie large du « cocasse » permet de regrouper des poèmes humoristiques, comme « Le Blasphème de l'amour », « Pourboire royal » ou « Bon conseil aux

¹⁰⁰ Henri PARISOT, avant-propos à Victor HUGO, ...*La Bouche d'ombre* (éd. Henri PARISOT), Paris, Gallimard, 1943, p. 15. Henri Parisot (1908-1979) est surtout connu pour être le traducteur de Lewis Carroll en français. Il fréquente assidûment le groupe surréaliste à partir de 1933 (Henri VAN HOOF, « Parisot (Henri) (1908-1979) », in Henri VAN HOOF, *Dictionnaire universel des traducteurs*, Genève, Slatkine, 1993, p. 287).

¹⁰¹ Léon-Paul FARGUE, « Un poète d'avenir » [1935], in Victor HUGO, ...*La Bouche d'ombre*, *op. cit.*, p. 11. Cette préface a d'abord été un article, paru le 20 avril 1935 dans *Les Nouvelles artistiques, scientifiques et littéraires* sous le titre « Le vieux dieu ».

¹⁰² Henri PARISOT, avant-propos à Victor HUGO, ...*La Bouche d'ombre*, texte cité, p. 15. Tout cela est commenté brièvement par Pierre Albouy : Pierre ALBOUY, « La vie posthume de Victor Hugo », in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 16 (éd. Jean MASSIN), p. XXXI-XXXII. Nos remarques visent à préciser et à compléter les siennes.

¹⁰³ Pierre ALBOUY, « La vie posthume de Victor Hugo », *art. cit.* p. XXXII. Ce choix terminologique s'explique par la volonté d'établir un lien entre l'anthologie de Parisot et la thèse de Jean-Bertrand Barrère, *La fantaisie de Victor Hugo* (1949).

¹⁰⁴ Voir *infra*, p. 841.

amants », tous trois tirés de *Toute la lyre* : le troisième servait de point d'appui à la lecture d'Aragon en 1935¹⁰⁵, et justifie peut-être, avec des pièces de *L'Art d'être grand-père* également reproduites, l'image très originale d'un Hugo « Père Noël », sur laquelle s'achève la préface de Léon-Paul Fargue : Hugo est « un Père Noël qui a déposé des jouets jamais vus, des jouets merveilleux, des jouets insensés, dans les souliers de la littérature¹⁰⁶ ». L'aïeul bienveillant, généreux et volontiers farceur a plus d'un point de contact avec le Hugo d'Aragon qu'il faut « prendre par la barbe¹⁰⁷ ». Étrangement, ce Hugo blagueur est également illustré par « Booz endormi » (*La Légende des siècles*, Première Série), reproduit pour l'humour et la désinvolture du « Jérimadeth »¹⁰⁸. On trouve aussi des poèmes précieux et galants, empruntés à *L'Art d'être grand-père* ou à *Toute la lyre* (le sonnet « Ave, Dea ; moriturus te salutatur », par exemple), et des pièces virtuoses sur le plan de la versification, « À Albert Dürer », de *Toute la lyre*, et « Nos amusements avec Lamartine, etc. », de *Dernière Gerbe*. Ces deux poèmes sont également reproduits dans l'anthologie de Pierre Paraf. Ils sont ici préférés aux fantaisies métriques des années vingt (dans *Cromwell*, dans les *Ballades*, dans *Les Orientales*), ce qui permet d'ouvrir le recueil sur « Ce que dit la Bouche d'ombre » tout en maintenant une organisation chronologique (basée sur la date de publication).

HUGO SOCIAL ET POLITIQUE

Cette orientation des anthologies va de pair avec une certaine désaffection à l'égard du Hugo social et politique et du Hugo engagé – avec des exceptions, un peu marginales : l'anthologie *Pro Patria*, exclusivement composée de poèmes de Hugo, et procurée par Gustave Simon en 1915¹⁰⁹ ; *La voix de Victor Hugo dans la guerre mondiale et ses prophéties extraites*

¹⁰⁵ Louis ARAGON, « Hugo réaliste » [1935], in Louis ARAGON, *L'Œuvre poétique*, t. 6, Paris, Livre Club Diderot, 1975, p. 279.

¹⁰⁶ Léon-Paul FARGUE, « Un poète d'avenir », texte cité, p. 15.

¹⁰⁷ Louis ARAGON, « Hugo réaliste », texte cité, p. 277. Mais il faut immédiatement préciser que l'inspiration aragonienne s'arrête là : Aragon n'essayait pas seulement de réhabiliter, avant Éluard, le « Hugo bien vulgaire » (*ibid.*, p. 279), mais aussi le poète politique des *Châtiments* (*ibid.*, p. 281-282 ; voir *infra* p. 838-844). Rien de tel chez Parisot : aucun poème engagé, ni des *Châtiments*, ni de *L'Année terrible*, ni d'ailleurs, ne figure dans l'anthologie.

¹⁰⁸ Henri PARISOT, avant-propos à Victor HUGO, ...*La Bouche d'ombre*, texte cité, p. 15. Ce nom de ville a été inventé par Hugo pour rimer avec *se demandait* ; il peut se lire « J'ai rime à dait ».

¹⁰⁹ Gustave Simon (1848-1928) est le fils de Jules Simon. Il prend en charge, après la mort de Paul Meurice (1905), l'édition dite de l'Imprimerie nationale des œuvres complètes de Hugo (voir *infra*, chapitre 3). Outre *Pro Patria*, on lui doit un ouvrage sur *L'enfance de Victor Hugo* (1904), une biographie d'Adèle Hugo mère (*La vie d'une femme*, 1914, voir *infra*, p. 429-430) et une publication partielle des comptes rendus des séances de tables parlantes (1923, voir *infra*, p. 348-349) (Bernard LEULLIOT, « SIMON Gustave (1848-1928) », in David CHARLES, Claude MILLET (dir.), *Dictionnaire Victor Hugo*, à paraître).

de son œuvre, qui contient des vers et de la prose, procurée par Albert Fua en 1920. Il s'agit là de gestes éditoriaux qui relèvent de la propagande de guerre dans le premier cas, de la célébration après la victoire dans le second cas¹¹⁰. Ces cas mis à part, notons pour commencer la très spectaculaire absence des *Châtiments* dans notre corpus. Dans les manuels scolaires, ce recueil à lui seul représente un neuvième des poèmes cités ; « L'expiation », et dans une moindre mesure « *Sonnez, sonnez toujours, clairons de la pensée...* », « À l'obéissance passive » ou « Le manteau impérial » y font figure de valeurs sûres. Or dans l'ensemble de notre corpus d'anthologies généralistes et thématiques, et sans compter *Pro Patria* (qui reprend trois pièces de ce recueil : « L'art et le peuple », « *Patria* »¹¹¹, « À l'obéissance passive ») et l'anthologie de Fua (qui reproduit des extraits de « *Nox* » et de « *Lux* », ainsi que la préface du recueil), *Les Châtiments* ne fournissent que deux poèmes : « *Sonnez, sonnez toujours...* » dans l'anthologie de Mastronardi réunissant des poèmes inspirés par l'Ancien Testament¹¹², et « L'expiation », chez Mazade et chez Gide. Chez Ramuz, par exemple, qui consacre tout de même quarante-sept pages et vingt-deux poèmes à Hugo, on passe directement des *Rayons et les Ombres* aux *Contemplations*, ce dernier recueil étant d'ailleurs abondamment représenté. *L'Année terrible* est purement et simplement ignorée par les compilateurs (à l'exception, là encore, de Gustave Simon, qui y puise largement) ; quant aux autres recueils, on ne peut pas dire que ce soient les poèmes les plus engagés qui y figurent : *Les Orientales* sont plutôt bien représentées, mais jamais par « L'Enfant ». Certes Mazade donne tout de même l'« Hymne » des *Chants du crépuscule* (« Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie... »), mais il s'agit d'un auteur qui se démarque peu du canon scolaire, et cet « hymne » est par excellence un morceau d'enseignement¹¹³. Même les poèmes sur la misère et les humbles, indirectement politiques, n'ont pas la faveur de nos anthologies : pas de « *Pauvres gens* » (*La Légende des*

¹¹⁰ Nous reviendrons sur ces ouvrages dans notre chapitre 27, sur la Première Guerre mondiale.

¹¹¹ Nationalisme musical oblige, la mention *Musique de Beethoven* qui figure dans l'édition de 1870 est supprimée par Gustave Simon (voir Victor HUGO, *Châtiments*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie II* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 237). Sur l'attribution erronée, par Hugo, d'un air de Mélesville à Beethoven, voir *infra*, p. 930. Rappelons qu'en 1914-1915 la musique allemande fait l'objet d'un boycott par les principales salles de concert françaises (Christophe PROCHASSON, Anne RASMUSSEN, *Au nom de la patrie : les intellectuels et la Première Guerre mondiale (1910-1919)*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1996, p. 178-179).

¹¹² Dans ce cas, il s'agit bien à l'origine d'un poème politique, mais qui se trouve reproduit dans un contexte qui le décharge de sa portée militante : Mastronardi en fait simplement un poème biblique.

¹¹³ Voir *supra*, p. 80-82, pour la réception scolaire de ce poème et voir *infra*, chapitre 27, pour des remarques plus générales sur sa réception pendant et après la Grande Guerre.

siècles, Première Série), pas de « Pour les pauvres » (*Les Feuilles d'automne*), l'un et l'autre très utilisés dans les morceaux choisis scolaires.

Il est vrai qu'il y a un biais : plusieurs des auteurs d'anthologie de notre corpus sont, sinon des militants actifs d'extrême droite, du moins des soutiens complaisants du régime de Vichy – on n'attend pas d'un Arland ou d'un Haedens qu'ils entonnent, en 1941 ou en 1942, les louanges de la résistance à Napoléon le Petit¹¹⁴. Même chez Ramuz, l'absence de poèmes des *Châtiments* peut être surdéterminée par le contexte historique : son anthologie paraît en 1942, date à laquelle ce recueil est investi d'une dimension évidemment patriotique et résistante¹¹⁵. Thierry Maulnier, naturellement frileux envers l'engagement républicain de Hugo, pose en outre que la poésie française ne puise jamais ses grands thèmes dans l'histoire ; il égratigne d'un même coup de griffe les chansons de geste médiévales et Victor Hugo, auquel Napoléon n'a inspiré « que des déclamations insupportables¹¹⁶ » (on ne sait pas de quel Napoléon il parle, mais l'idée semble valoir pour les deux). Maulnier joue le XVI^e siècle contre le XIX^e, et Agrippa d'Aubigné contre Hugo :

D'Aubigné est notre Hugo, il est celui que Hugo crut être, et réussit à faire croire qu'il était. Aucun autre poète de France n'a cette carrure terrible, cette voix de géant inspiré, ce souffle fait pour les trompettes des désastres cosmiques, pour le rassemblement des nuées du déluge, la chute des murs réprouvés, l'appel de l'aube à Josaphat¹¹⁸.

Cette parenté entre les deux poètes, Maulnier l'exprime par le choix de ses métaphores, lorsqu'il évoque, empruntant son image à la « Réponse à un acte d'accusation » (*Les Contemplations*), les « noirs bataillons d'alexandrins rangés sous [les] enseignes farouches » des *Tragiques*¹¹⁹. Mais précisément, ce n'est pas tant le d'Aubigné des *Tragiques* que retient Maulnier, que celui de *L'Hécatombe*, des *Psaumes*, du *Printemps* et de leurs « grandes vagues lyriques¹²⁰ » : ce n'est donc pas d'abord et principalement le d'Aubigné qu'on pourrait dire, avant la lettre, engagé. Quant à ses choix positifs, ils illustrent une conception de la poésie qui n'est pas à

¹¹⁴ Emmanuel Fraisse rappelle l'adhésion d'Arland aux thèmes et aux thèses de la Révolution nationale, adhésion qu'il a manifestée « avec retenue et discrétion sans doute, mais avec constance » (Emmanuel FRAISSE, *Les anthologies en France*, op. cit., p. 177).

¹¹⁵ Voir *infra*, p. 928-933.

¹¹⁶ Thierry MAULNIER, *Introduction à la poésie française*, op. cit., p. 37.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹¹⁹ *Id.* Hugo écrit dans la « Réponse à un acte d'accusation » : « Et sur les bataillons d'alexandrins carrés, / Je fis souffler un vent révolutionnaire » (Victor HUGO, *Les Contemplations*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie II*, op. cit., p. 265).

¹²⁰ Thierry MAULNIER, *Introduction à la poésie française*, op. cit., p. 79.

proprement parler formaliste, mais qui assume une préférence pour la fulgurance de l'image plutôt que pour le déroulement d'une pensée, puisque, comme on l'a déjà dit, Maulnier découpe en tranche les poètes qu'il n'aime pas ; Michel Murat note que les quelques strophes qu'il pioche ça et là dans *Les Chansons des rues et des bois* sont choisies pour leur allure « pléiadisante »¹²¹.

Mais le cas de Maulnier n'explique pas tout : Gide non plus ne fait guère de place à la poésie politique, si l'on excepte « Napoléon II » (*Les Chants du crépuscule*). Gide, pourtant, défend contre Maulnier, dans la sixième de ses *Interviews imaginaires*, la « poésie directe », qu'il assimile immédiatement à la poésie engagée en citant en exemple *Le Crève-cœur* d'Aragon¹²². Mais dans la préface à l'*Anthologie* elle-même, Gide établit que l'essence de la poésie française est dans la musicalité¹²³, ce qui semble le conduire à déprécier les poèmes qui valent pour leur contenu militant, sans doute suspectés d'une trop grande transitivity au réel, au profit de ceux qui brillent par leurs qualités formelles¹²⁴.

Peut-être est-il difficile de faire la part, dans ce refus d'un Hugo politique, de ce qui relève d'un choix idéologique explicite ou évident, comme chez Maulnier et Arland, et de ce qui relève de l'influence d'une forme anthologique qui se méfie, précisément aussi parce que le manuel scolaire est partiellement un contre-modèle, de tout ce qui ressemble à du didactisme et de tout ce qui menace d'être pontifiant. Il arrive tout de même que les anthologies thématiques fassent un usage politique de Hugo, mais les deux exemples que nous avons trouvés, tirés de recueils idéologiquement à droite, utilisent Hugo pour servir leur dessein sans toutefois citer de poème directement politique. L'anthologie *Notre bon pain de France*, anthologie « agricole », « chrétienne » et « patriotique »¹²⁵, parue en 1927, vise à faire l'éloge de la « terre » et de son travail. Au milieu de beaucoup d'inconnus (Albert Letombe, François Fabié...), quelques grands noms servent visiblement d'arguments d'autorité : Lamartine, Verlaine, George Sand, Rostand, et, donc, Hugo, présent avec « La Terre » (de la Nouvelle Série de *La Légende des siècles*) et le début d'« Au bord de la mer », des *Chants du crépuscule* (« Vois, ce spectacle est

¹²¹ Michel MURAT, « Les anthologies d'André Gide et de Marcel Arland », *art. cit.*, p. 36. Pour Michel Murat, ce choix d'un Hugo pléiadisant vise à le faire ressembler à d'Aubigné.

¹²² André GIDE, « Peuple et poésie », *art. cit.*, p. 343-344.

¹²³ André GIDE, *Anthologie de la poésie française*, *op. cit.*, p. 12.

¹²⁴ Sur ce formalisme chez Gide critique de Hugo, voir *infra*, p. 590-593.

¹²⁵ *Notre bon pain de France*, Paris, Éditions du Renouveau français, coll. « La lecture moderne illustrée », 1927, p. 4, p. 5 et p. 7.

beau... »). Ce poème est assez malhonnêtement rebaptisé : « La terre est belle » ; l'extrait s'achève à : « ... regarde, c'est la terre ! » mais les compilateurs, ici, jouent sur la polysémie du mot *terre* : dans son poème, Hugo parle du monde en général, non des champs que l'on cultive. En 1941, Arland propose une anthologie intitulée *Le paysan français à travers la littérature*, qui se charge d'exalter les vertus de la « race » paysanne¹²⁶ dans une perspective d'exaltation de la terre qui n'est bien sûr pas dépourvue d'implications idéologiques : Hugo est mis à contribution avec « *Mugitusque boum* » (*Les Contemplations*) et « Saison des semailles – le soir » (*Les Chansons des rues et des bois*).

HUGO RELIGIEUX

Si le Hugo politique est un peu délaissé par les anthologies, il n'en va pas de même du Hugo religieux. Clarifions ce terme : la poésie religieuse, chez Hugo, va du christianisme sage et édifiant de « Jéhovah » (*Odes*) au panthéisme à coloration mystique de *Dieu* et de *La Fin de Satan*, de la « Bouche d'ombre », du « Satyre » – sans même parler des nombreux poèmes bibliques : le théologien protestant Mastronardi, dans son *Anthologie de poèmes inspirés par la Bible*, donne neuf poèmes de Hugo, seulement dépassé par Lamartine (treize). On pourrait s'attendre à ce que le Hugo des anthologies pieuses soit plutôt le Hugo d'avant l'exil, et même le Hugo jeune – celui des *Odes* en particulier. De fait, l'*Anthologie de la renaissance catholique*, publiée par Louis Chaigne chez Alsatia en 1938 et préfacée par Claudel, reproduit « Jéhovah » (*Odes*)¹²⁸. Le caractère assez direct du message (« Gloire à Dieu seul ! son nom rayonne en ses ouvrages !... ») en fait une pièce tout indiquée pour les anthologies catholiques : dans ce poème, au moins, les idées religieuses de Hugo sont au-dessus de tout soupçon. Le même poème figure également dans l'anthologie de Maurice Allem consacré à *La poésie religieuse*. L'avertissement de Maurice Allem, très bref, ne lui lie pas les mains quant au choix des textes : l'auteur ne s'étend pas sur la définition de la religion ; il parle simplement d'un « appétit du divin » et insiste surtout sur la variété de ses manifestations (souffrance, allégresse, joie, sérénité...)¹²⁹. Mais prudemment, Allem se contente pour Hugo des poèmes témoignant de la religiosité la plus catholique et la moins personnelle : « Jéhovah », donc, et « Écrit au bas d'un crucifix » des

¹²⁶ Marcel ARLAND, *Le paysan français à travers la littérature*, op. cit., p. 10.

¹²⁸ Louis CHAIGNE, *Anthologie de la renaissance catholique*, t. 1, Paris, Alsatia, 1938. Il s'agit en fait d'une anthologie de poèmes catholiques contemporains, où Hugo n'a bien sûr pas sa place – mais cette sélection est précédée de cinq poèmes, pris chez cinq grands précurseurs du XIX^e siècle, et dont la liste peut étonner : Hugo figure aux côtés de Lamartine, Baudelaire, Rimbaud et Verlaine.

¹²⁹ Maurice ALLEM, *La poésie religieuse*, op. cit., p. V-VI.

Contemplations. Il propose aussi « Extase », des *Orientales*, un peu moins conventionnel il est vrai : Franck Laurent note que ce poème substitue « aux religions dogmatiques [...] la relation entre un “je” impersonnel et Dieu [...], qui passe par la médiation des deux grands infinis naturels : la mer et le ciel étoilé¹³⁰ ». Un vague panthéisme affleure déjà ; mais enfin, ce poème est tout de même bien antérieur à l'exil, et l'hétérodoxie hugolienne en matière religieuse est nettement moins spectaculaire qu'elle ne le sera plus tard.

Mais on ne peut pas indéfiniment faire l'impasse sur le caractère tout de même très hétérodoxe des idées religieuses du poète. Deux attitudes possibles, face à elles : en tirer argument pour ignorer Hugo, ou les annexer, quitte à forcer un peu, à une conception généreusement extensive du catholicisme. Dominique Aury représente le premier parti : dans son *Anthologie de la poésie religieuse française* (1943), c'est Lamartine qui, chez les romantiques, est le vrai représentant de la poésie religieuse. « Viennent après lui, écrit-elle dans sa préface, viennent en vain, parmi les foudres et les tonnerres, les appels de Victor Hugo au Dieu sans visage, sans culte et sans nom dont il s'est fait le prophète, l'ombre du premier des romantiques n'en saurait être troublée¹³¹. » L'affaire est entendue : rien de Hugo ne figure dans sa sélection. L'autre parti est représenté par Robert Vallery-Radot, dont l'*Anthologie de la poésie catholique* paraît en 1916¹³². L'auteur, très étonnamment, cite exclusivement le Hugo de l'exil : un poème de la *Légende des siècles* (la « Première Rencontre du Christ avec le tombeau ») et des extraits de *La Fin de Satan* et de *Dieu*. En ce qui concerne *La Fin de Satan*, citée pour cinq extraits différents, il s'agit principalement du chapitre « Jésus-Christ », le plus biblique et le plus biblico-compatible, de sorte que Vallery-Radot peut écrire :

Hugo, non plus que Lamartine, malgré son orgueil insensé et sa tendance au panthéisme, – inclination tout intellectuelle, – n'a jamais cessé de croire, au fond de lui-même, au Dieu personnel, à la divinité du Christ. Hugo, même, de sensibilité plus populaire que Lamartine, avait une foi plus précise. C'est surtout dans *La Fin de Satan* et *Dieu*, en dépit de l'utopie des conceptions et des préjugés d'anticléricalisme, qu'éclate cette vérité. Tout ou presque tout le chapitre intitulé *Jésus-Christ* respire l'adoration du Christ fils de Dieu ; le public

¹³⁰ Franck LAURENT, note 1 à « Extase », in Victor HUGO, *Les Orientales – Les Feuilles d'automne* (éd. Franck LAURENT), Paris, Librairie générale française – Le Livre de poche, coll. « Le Livre de poche classique », 2000, p. 205.

¹³¹ Dominique AURY, *Anthologie de la poésie religieuse française* [1943], Paris, Gallimard, collection « Poésie », 1997, p. IX-X.

¹³² La couverture indique la date de 1919, mais la page de garde indique 1916, et l'achevé d'imprimé est daté de décembre 1915. Le dépôt légal n'a été effectué qu'en 1921, sans doute à cause de délais dus à la guerre ; c'est à cette date que la *Bibliographie de la France* enregistre la parution de l'ouvrage.

connaît à peine ces pages ; elles ne sont pas encore dans les anthologies ; et cependant Hugo, avec les *Pauca meae*, n'a peut-être rien écrit de plus sublime¹³³...

Il s'agit de sauver Hugo contre Hugo lui-même, de le rechristianiser malgré lui ; les trésors de rhétorique que déploie l'auteur en ce sens justifient l'inclusion assez massive de Hugo dans une anthologie où il n'est devancé, en nombre de pages, que par Corneille et Péguy.

Car l'autre facette du Hugo religieux est précisément le Hugo métaphysique des grands poèmes de l'exil – Gide, pensant certainement au « Satyre » et à son dernier vers (« Place à Tout ! Je suis Pan ; Jupiter ! à genoux ») parlera des « poèmes d'inspiration panique¹³⁵ ». Alors que ce Hugo-là est presque totalement ignoré des classes, il est assez significatif que les anthologies non scolaires, elles, accordent une place réelle à cette facette du poète. Considérons d'abord, à cet égard, l'anthologie de Mazade. Celui-ci, on l'a vu, se débat avec la question lancinante de la bêtise de Hugo ; l'une des manières qu'il a de le sauver consiste à observer que « Ce que dit la Bouche d'ombre » « ne manqu[e] pas de justesse, ni même de subtilité », et que « le *Satyre* a la grandeur et le charme de la création étoilée »¹³⁶ : en même temps qu'il réhabilite les facultés intellectuelles du poète, Mazade se démarque, de façon intéressante, d'une certaine doxa scolaire et du caractère un peu étriqué du corpus hugolien qu'elle impose. Il semble en tout cas connaître la littérature critique la plus contemporaine, et être au fait de la redécouverte, après les travaux de Paul Berret (1910) et Gustave Simon (1923)¹³⁷, du Hugo visionnaire de la « Bouche d'ombre », du Hugo mythographe du « Satyre », d'un Hugo qui possède la « sagesse d'un mage¹³⁸ ». Par le biais, sans doute, de quelques médiations, Mazade semble donc sensible à un discours critique novateur et très contemporain, qui commence à réhabiliter une veine métaphysique ignorée de l'institution scolaire, et pour conservateurs et stéréotypés que soient, dans l'ensemble, ses choix de textes¹³⁹, il fait malgré tout figurer dans son anthologie un

¹³³ Robert VALLERY-RADOT, *Anthologie de la poésie catholique de Villon jusqu'à nos jours*, Paris, Georges Crès et C^{ie}, 1916, p. 179.

¹³⁵ André GIDE, *Anthologie de la poésie française*, *op. cit.*, p. 35.

¹³⁶ Fernand MAZADE, *Anthologie des poètes français des origines à nos jours*, t. 4, *op. cit.*, p. 83.

¹³⁷ Voir *infra*, p. 358 *sqq.*

¹³⁸ Fernand MAZADE, *Anthologie des poètes français des origines à nos jours*, t. 4, *op. cit.*, p. 83. Le terme résonne, plus de dix ans à l'avance, avec le titre de l'article « Hugo mage » de Marcel Raymond (voir *infra*, p. 353 *sqq.*).

¹³⁹ Comme les manuels de lycée du début du siècle, il donne une large place aux recueils d'avant l'exil ; mais contrairement aux manuels, cette large place se fait au détriment des recueils de l'exil. – En ce qui concerne les autres poètes, Mazade se montre également très conformiste. Il s'inspire largement, en particulier, du canon scolaire – ce qui implique, aussi, qu'il en réitère les exclusions : on ne trouve chez lui ni Rimbaud, ni Laforgue, ni Apollinaire. Chez les romantiques, aux côtés de l'inévitable quatuor formé par Hugo, Lamartine, Musset et Vigny, et d'autres auteurs un peu moins massivement reproduits (Gautier, Desbordes-Valmore – et Nerval, tout de même), figurent tous les *minores* aujourd'hui tombés dans l'oubli, mais alors chéris des classes : Auguste Brizeux, Auguste

fragment du « Satyre », poème très commenté par Paul Berret depuis 1910¹⁴⁰ du point de vue de son contenu religieux et philosophique. Il ne va certes pas jusqu'à donner « La Bouche d'ombre », ni des extraits de *Dieu* ou de *La Fin de Satan*.

Après lui, l'intérêt pour cette veine métaphysique et visionnaire de Hugo s'exprime, dans les anthologies, par des emprunts faits, quelquefois, à *La Fin de Satan*, à *Dieu* ou aux dernières sections des *Contemplations*. Ramuz propose « *Religio* » (*Les Contemplations*) et des fragments de *Dieu* ; Gide des extraits des « Malheureux », de « Claire », de « Cérigo » (tous les trois dans *Les Contemplations*), du « Satyre » et un extrait de *Dieu* (plus quatre fragments du reliquat de *Dieu*) ; Arland un extrait de *Dieu* et trois de *La Fin de Satan*, dont la huitième section de « *Et Nox Facta Est* » qui raconte la chute de Satan dans l'abîme. Mais l'exhumation de *Dieu* et de *La Fin de Satan* permet aussi aux compilateurs d'y puiser tout autre chose qu'une matière philosophique, surtout dans le livre deuxième de *La Fin de Satan*, intitulé « Le Gibet », et composé de pièces narratives d'inspiration biblique : Arland, justement, et Gide, en retiennent tous les deux des passages du très beau « Cantique de Bethphagé ». De ce poème, Arland donne la partie en quatrains d'alexandrins (« Elle dormait, la tête appuyée à son bras / Ne la réveillez pas avant qu'elle le veuille... ») dont la matière et la manière font un peu penser à « Booz endormi ». Contrairement à Gide, Arland ne donne pas « Booz » ; il explique, dans sa préface, qu'il a toujours préféré, quand c'était possible, « remplacer un poème très connu par un autre moins célèbre, mais qui offrait à [s]es yeux une égale valeur¹⁴¹ ». On peut supposer que, thématiquement et stylistiquement, le « Cantique » vaille comme substitut à « Booz endormi »¹⁴².

Il faut enfin revenir sur l'anthologie ...*La bouche d'ombre*, de Parisot. Comme l'indique son titre, cet ouvrage reproduit intégralement « Ce que dit la Bouche d'ombre » (*Les Contemplations*), et il est dans notre corpus le seul à le faire : peut-être les autres compilateurs

Barbier, Victor de Laprade, etc. En dépit de la belle photographie de Mazade qui orne le premier volume, et de bizarreries stylistiques dans certaines notices, cette entreprise ne paraît guère marquée par la personnalité de son auteur. Les quelques audaces critiques que nous avons signalées à propos de Hugo sont donc d'autant plus remarquables.

¹⁴⁰ Paul BERRET, *La philosophie de Victor Hugo en 1854-1859, et deux mythes de « la Légende des siècles » : « le Satyre » ; « Pleine Mer – Plein Ciel »*, Paris, Paulin, 1910.

¹⁴¹ Marcel ARLAND, *Anthologie de la poésie française, op. cit.*, p. 11.

¹⁴² En 1929, dans un cours à la Société des Conférences recueilli en volume l'année suivante, André Bellessort avait bien vu la communauté d'inspiration et de ton des deux poèmes, qui va au-delà d'une même matière biblique. Pour Bellessort, les « strophes ardentes et parfaitement belles » (André BELLESSORT, *Victor Hugo : essai sur son œuvre*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1930, p. 201) du « Cantique de Bethphagé » ne sont pas inférieures à celles de « Booz ». Mais celles que cite Bellessort (*ibid.*, p. 199-202) ne sont pas celles que reproduit Arland.

ont-ils été un peu gênés par le ton un peu trop didactique du poème, par son aspect d'exposé en forme, qui oblige à prendre absolument au sérieux les idées religieuses pour le moins hétérodoxes que Hugo y développe. Chez Parisot, la présence de poèmes métaphysiques vient illustrer la filiation William Blake – Hugo dont nous avons parlé un peu plus haut ; l'ouvrage couronne un mouvement de redécouverte du Victor Hugo métaphysique et religieux, amorcé dès les années vingt avec, notamment, la publication par Gustave Simon de certaines séances de tables parlantes, puis les ouvrages de Claudius Grillet, Denis Saurat, etc.¹⁴³ « La Bouche d'ombre » est suivie de trois longs passages de *La Fin de Satan*. Et il ne s'agit pas de la paraphrase évangélique du « Gibet », mais bien des parties relevant de l'épopée cosmique : « *Et nox facta est* », « Satan dans la nuit » et « L'Ange Liberté ». Tout cela est placé sous le patronage des esprits : un extrait de la séance spirite du 23 septembre 1854 figure en épigraphe. Rien, en revanche, ne justifie explicitement l'absence de *Dieu*. Mais comme l'éditeur se refuse apparemment à couper les textes qu'il propose, il aurait fallu reproduire une section entière du poème, au risque de donner à lire soit la section « L'Ange », redondante dans son contenu avec « Ce que dit la Bouche d'ombre », soit éventuellement de vastes exposés doctrinaux que Hugo ne reprend pas à son compte, puisqu'ils sont dépassés dans la suite du poème.

BILAN SUR LE « CANON ANTHOLOGIQUE »

Il serait vain d'aller beaucoup plus loin dans l'analyse du canon anthologique : on se retrouvera vite gêné par la faiblesse numérique du corpus et par son hétérogénéité. Résumons simplement quelques tendances : alors que dans les manuels scolaires c'est *La Légende des siècles* (la Première Série uniquement) qui occupe la première place, dans nos anthologies cette place revient aux *Contemplations*, que Gide et Ramuz, notamment, citent abondamment. Un déplacement s'opère, au sein de ce recueil, par rapport au canon scolaire : si les « *Pauca Meae* » demeurent très dignement représentées par « À Villequier », les anthologies incorporent un grand nombre de pièces de tonalité plus méditative et philosophique, empruntées aux dernières sections. Dans les anthologies scolaires, *a contrario*, le poème le plus cité est « La vie aux champs ». D'autre part, dans *La Légende des siècles*, un resserrement s'opère autour de « Booz endormi », au détriment des petites épopées médiévales ou d'« Après la bataille », qui fournissent de belles histoires aux petites classes de lycée. L'éclipse des *Châtiments* interpelle ; les autres textes de l'exil (*Les Chansons des rues et des bois* et les deux grands poèmes

¹⁴³ Voir *infra*, chapitre 11.

posthumes) sont raisonnablement bien lotis – plutôt mieux qu’au lycée. Les recueils d’après l’exil sont spectaculairement peu représentés : on ne trouve rien de *L’Année terrible*, et presque rien non plus de *L’Art d’être grand-père* – et, fait notable, presque rien des *Quatre Vents de l’Esprit*, pourtant souvent mobilisés par les auteurs de morceaux choisis scolaires. Quant aux recueils d’avant l’exil, leur fortune est variable ; elle dépend aussi largement de l’époque. En 1927, Mazade considère encore que les meilleurs recueils de Hugo sont les quatre recueils de la monarchie de Juillet et *Les Contemplations*¹⁴⁴ : c’est un palmarès relativement conforme à celui qui se dégage des manuels scolaires d’avant 1920. En revanche chez Arland, en 1941, l’exil est vu comme une césure fondamentale au sein de l’œuvre poétique de Hugo, et l’auteur peut condamner sans nuance « la fréquente médiocrité ou la fantaisie souvent laborieuse des six premiers recueils¹⁴⁵ » (c’est-à-dire jusqu’aux *Rayons et les Ombres*). Dans l’ensemble, les six recueils en question ne sont pas outrancièrement négligés dans les anthologies ; ce sont *Les Orientales* qui sont le plus souvent citées, et non *Les Feuilles d’automne*, comme dans les manuels de lycée : ce recueil doit largement sa fortune scolaire aux poèmes sur l’enfance (« *Lorsque l’enfant paraît...* ») et aux poèmes sociaux (« Pour les pauvres »), qui sont à peu près absents des anthologies.

CONCLUSION

À quelles conditions, donc, l’anthologie est-elle un moyen adéquat pour mesurer l’état de la fortune de Hugo poète dans les années qui nous occupent ? On a insisté, en introduction de ce chapitre, sur le fait que la composition d’une anthologie représente toujours une opération critique, même minimale ; mais précisément, et sauf à la rigueur dans les cas rares où des auteurs (Maulnier, Gide) donnent à leur avant-propos la dimension d’un essai, cette opération critique est essentiellement discrète, voire silencieuse : il s’agit de laisser parler des textes. De là vient que notre approche a été, massivement, quantitative ; les discours critiques explicites, eux, sont rares, et souvent avortés – c’est une grosse différence avec les manuels scolaires, qui s’efforcent de fournir aux élèves des clés d’interprétation, notamment stylistiques, et des pistes de commentaire. En voici tout de même deux exemples. Nous avons mentionné en passant que Mazade disait de Hugo qu’il était « l’un des plus prodigieux chanteurs que la planète ait eu la jouissance d’entendre ». Mazade, dans les quelques lignes qui suivent, file la métaphore du

¹⁴⁴ Fernand MAZADE, *Anthologie des poètes français des origines à nos jours*, t. 4, *op. cit.*, p. 83.

¹⁴⁵ Marcel ARLAND, *Anthologie de la poésie française*, *op. cit.*, p. 458.

chanteur, mais ne la justifie guère¹⁴⁶ ; l'intuition est intéressante, même originale, il est frustrant de la voir si peu développée. Gide, d'autre part, s'attarde un peu sur le problème du vers hugolien : comme on l'a déjà noté, il consacre d'intéressants développements au problème de la césure hugolienne, en relativisant à juste titre les innovations apportées par Hugo dans ce domaine, et il souligne le rôle que joue la rime dans l'élaboration de la pensée. Michel Lioure a donc raison de dire que Hugo est pour Gide, comme pour Valéry, un « créateur par la forme¹⁴⁷ », mais au-delà même de Valéry, l'idée est un lieu commun dès le XIX^e siècle, présent chez Sainte-Beuve et Banville¹⁴⁸ ; elle est reprise par Charles Renouvier¹⁴⁹, dont les écrits sur Hugo ont eu une grande diffusion. Il n'empêche que c'est à peu près tout ; en-dehors de ces rares exemples, les anthologies ne donnent pas lieu à des remarques critiques sur Hugo, à l'exception de considérations extrêmement générales et de jugements axiologiques généralement positifs.

L'anthologie est donc une production critique paradoxale. La forme souffre, en outre, d'un défaut d'homogénéité interne, qui fait que l'on peut se demander, au fond, de quoi l'on parle lorsqu'on parle de la poésie de Hugo dans les anthologies. Les remarques que nous avons faites dans cet exposé sont toujours susceptibles de répondre à trois interrogations distinctes.

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

Deuxièmement, l'anthologie peut être vue comme le reflet d'une époque, et, en ce qui concerne Hugo, d'un certain état de la critique hugolienne. Dans la mesure même où on déniera à la forme anthologique une homogénéité suffisante pour constituer un champ de recherches pertinent, on cherchera à identifier chez tel ou tel auteur les signes d'une perméabilité aux

¹⁴⁶ Fernand MAZADE, *Anthologie des poètes français des origines à nos jours*, t. 4, *op. cit.*, p. 82.

¹⁴⁷ Michel LIOURE, « "Hugo, – Hélas !" (Gide et Hugo) », *art. cit.*, p. 67.

¹⁴⁸ Voir Jean-Marc HOVASSE, « Victor Hugo créateur par la rime ? », in Michel MURAT, Jacqueline DANGEL (dir.), *Poétique de la rime*, Paris, Honoré Champion, coll. « Métrique française et comparée », p. 314-316 et p. 320-330.

¹⁴⁹ Charles RENOUVIER, *Victor Hugo, le poète* [1893], Paris, Armand Colin, 1902, p. 70 *sqq.*

discours, scolaires ou savants, du temps. Ainsi, chez Mazade, la valorisation des recueils lyriques de la monarchie de Juillet ; ainsi, après Maulnier, l'intégration au corpus hugolien (sensible, mais hésitante jusqu'à Parisot exclu) des poèmes posthumes *Dieu* et *La Fin de Satan*. Ainsi, également, la conscience manifestée par Mazade de l'existence d'un Hugo mage, visionnaire, voire mystique.

Enfin, à l'opposé, et partant du constat que la plupart de nos auteurs d'anthologies sont par ailleurs de grandes plumes – soit de grands critiques, comme Maulnier ou Arland, soit de grands écrivains, comme Ramuz ou Gide¹⁵⁰ –, on pourra être sensible au fait que l'anthologie témoigne d'une lecture personnelle, idiosyncrasique de Hugo (c'est par excellence le cas pour Gide) ou, à la rigueur, d'une lecture collective mais cantonnée à un camp ou à un parti : les anthologies de Maulnier ou Haedens donnent accès à une conception maurrassienne de Hugo ; l'anthologie Kra, relayée plus tard par les anthologies d'Éluard, proposent une relecture surréaliste de la situation historique du poète. Dans tous ces cas, les choix anthologiques peuvent être analysés comme l'expression d'un point de vue critique et politique, qu'il s'agisse d'une subjectivité individuelle ou bien d'une vision collective (mais restreinte à un certain milieu intellectuel) de l'histoire littéraire.

Ces trois problématiques complémentaires doivent, bien sûr, être tenues ensemble. En même temps qu'on dégage, en ayant conscience des limites de l'entreprise, un Hugo anthologique, on jette aussi des éclairages partiels sur des tendances historiques plus générales et sur des approches qui, pour être marquées par la subjectivité d'un auteur, n'en sont pas moins pertinentes quand elles concernent un Maulnier ou un Gide – ces lectures individuelles de Hugo, de toute façon, sont aussi aux prises avec l'histoire. Voilà, peut-être, l'intérêt même de cette étude ; par contraste, le discours des manuels scolaires sur Hugo est plus homogène, mais il intègre moins, et moins vite, les innovations critiques, et ne laisse évidemment que très peu de place à l'idiosyncrasie des auteurs.

¹⁵⁰ Et même Mazade qui, pour oublié qu'il soit aujourd'hui, a eu son heure de gloire au début du XX^e siècle et s'est acquis une réputation de bon poète.

Chapitre 3 : L'édition de l'Imprimerie nationale

Dans ce chapitre et les suivants, nous allons étudier les rééditions de l'œuvre poétique de Hugo entre 1914 et 1944, question qui nous intéresse à deux titres. D'une part, le geste consistant à éditer Hugo est en soi un geste critique : il suppose toujours un choix au sein des œuvres à éditer et, éventuellement, une certaine manière de les associer entre elles, lorsque plusieurs recueils paraissent en un seul volume. De plus, dans certains cas, on a affaire à des éditions critiques et/ou illustrées : dans ce cas, le texte est accompagné d'un matériau qui prétend donner un éclairage sur lui, et qui constitue donc un discours critique plus ou moins implicite. D'autre part, l'étude des éditions de Hugo peut et doit aussi donner lieu à une étude de la *diffusion* de Hugo : elle doit permettre de comprendre, sinon ce que les gens lisent, du moins ce que les gens (et lesquels) ont à leur disposition. Cette double vocation pose un problème de borne chronologique du même type que celui qu'on a évoqué dans le précédent chapitre. En effet, s'il s'agit de considérer les éditions de Hugo comme des *témoignages* sur la réception de Hugo, il peut suffire de prendre en compte les ouvrages parus entre 1914 et 1944. En revanche, s'il s'agit de savoir dans quelles éditions on lit Hugo entre ces deux dates, il peut être utile de s'intéresser aux ouvrages parus avant 1914 mais qui continuent à circuler et à être lus – le problème étant que l'on peut difficilement mesurer ce genre de phénomène. Mais on peut par exemple supposer qu'une édition d'œuvres complètes commencée avant la Première Guerre mondiale et poursuivie après, comme l'édition de l'Imprimerie nationale, demeure dans les bibliothèques personnelles, et que la durée de péremption de chaque volume, et en particulier des premiers, est d'au moins quelques décennies. Pour tenir ensemble le double programme que nous avons énoncé, et pour nous épargner la tâche énorme d'envisager avec la même précision toutes les éditions de Hugo publiées entre, par exemple, 1885 et 1914, nous nous sommes résolu au parti suivant : nous considérons comme l'objet central de notre étude les livres parus après 1914, mais nous commenterons aussi rapidement des éditions plus anciennes. Sur l'édition de l'Imprimerie nationale, en particulier, nous aurons l'occasion de formuler plusieurs remarques relatives à toute la période courant de 1904 à 1952.

Ce chapitre sera consacré à l'édition des œuvres complètes de Hugo dite de l'Imprimerie nationale, sans doute l'entreprise éditoriale hugolienne la plus importante et la plus marquante de la première moitié du XX^e siècle. Le suivant abordera les éditions critiques isolées : celle du *Conservateur littéraire* (avec plusieurs poèmes de Hugo) par Jules Marsan, et surtout celles parues dans la collection des « Grands écrivains de la France », chez Hachette, c'est-à-dire *La Légende des siècles* et *Les Châtiments* par Paul Berret, et *Les Contemplations* par Joseph Vianey. Après les éditions savantes et critiques, nous nous pencherons dans un troisième temps sur les éditions de luxe de la poésie de Hugo. Enfin, nous consacrerons un chapitre aux éditions bon marché d'œuvres complètes (pour notre période : Nelson, Flammarion, Charpentier et Fasquelle, Ollendorff et Albin Michel, Fayard), chapitre dont la conclusion sera aussi l'occasion de récapituler et d'articuler plusieurs points abordés tout au long de cette séquence.

HISTOIRE ET PRÉSENTATION DE L'ÉDITION DE L'IMPRIMERIE NATIONALE

GENÈSE ET LANCEMENT (1901-1914)

La première édition critique des œuvres complètes de Hugo est lancée en 1904, sous la houlette de Paul Meurice, exécuteur testamentaire de l'écrivain. Éditée par Ollendorff, tirée aux presses de l'Imprimerie nationale, cette édition, dite de l'Imprimerie nationale (I.N. dans la suite du chapitre)¹, restera pendant des décennies la principale édition de référence de l'œuvre de Hugo. Son objectif est de réaliser les vœux exprimés par l'écrivain dans son « Testament littéraire » du 23 septembre 1875 :

Je veux qu'après ma mort tous mes manuscrits non publiés, avec leurs copies s'il en existe, et toutes les choses écrites de ma main que je laisserai, de quelque nature qu'elles soient, je veux, dis-je, que tous mes manuscrits, sans exception, et quelle qu'en soit la dimension, soient réunis et remis à la disposition des trois amis dont voici les noms :

Paul Meurice,

Auguste Vacquerie,

Ernest Lefèvre. [...]

Je les prie de publier, avec des intervalles dont ils seront juges entre chaque publication :

D'abord, les œuvres terminées ;

Ensuite, les œuvres commencées et en partie achevées ;

Enfin, les fragments et idées éparses.

¹ On l'appelle aussi, parfois, « édition Ollendorff ». Ce nom nous semble être une source possible de confusion, car il existe d'autres éditions de Hugo chez Ollendorff, d'un format et d'une ambition bien plus modestes (voir *infra*, p. 238).

Cette dernière catégorie d'œuvres, se rattachant à l'ensemble de toutes mes idées, quoique sans lien apparent, formera, je pense, plusieurs volumes, et sera publiée sous le titre Océan².

Meurice et Vacquerie, depuis la mort de l'écrivain, ont fait paraître plusieurs volumes correspondant aux deux premières catégories, à savoir, pour nous en tenir à la poésie, *Toute la Lyre* (1888, 1893), *Les Années funestes* (1898) et *Dernière Gerbe* (1902) dans le groupe des « œuvres terminées », *Dieu* (1886) et *La Fin de Satan* (1891) dans celui des « œuvres commencées et en partie achevées ». Reste l'énorme masse des « fragments et idées éparses » : c'est, entre autres, pour les publier que Paul Meurice décide dès 1901 de lancer une nouvelle collection d'œuvres complètes, et qu'en décembre 1902 les ayants droit du poète accordent à la maison d'édition Ollendorff le droit d'exploiter les œuvres³.

La nouvelle collection poursuit simultanément deux buts. Premièrement, il s'agit de fournir une édition critique des œuvres de Hugo, et de proposer à l'intérieur des volumes un riche matériau documentaire – variantes du manuscrit, historique de la publication, revue de presse, documentation iconographique. Deuxièmement, il s'agit de publier les inédits, soit sous forme de « reliquats » des œuvres déjà publiées (reproduits dans les volumes correspondants), soit sous la forme de volumes propres : deux tomes d'inédits sont prévus, avec les morceaux qui n'auront pas pu être assignés à un reliquat. Le premier volume paraît en 1904, sous la direction de Meurice : il s'agit de *Notre-Dame de Paris*.

Quarante-cinq volumes s'échelonnent jusqu'en 1952, sous la direction de trois responsables successifs, Meurice (jusqu'en 1905), Gustave Simon (jusqu'en 1928) et Cécile Daubray (jusqu'à la fin). Le rythme, dès le départ, se voulait trépidant – six à huit volumes par an, si l'on en croit Eugène Rigal⁴. Vingt-sept volumes paraissent entre 1904 et 1914. La publication ne suit ni un ordre chronologique, ni une logique générique : paraissent d'abord *Notre-Dame de Paris*, puis un volume contenant cinq pièces de théâtre des années 1830, puis *Les Contemplations*, puis *Le Rhin*, puis *La Légende des siècles*. À l'exception de *Quatrevingt-Treize* et des *Chansons des rues et des bois*, la plupart des œuvres majeures sont toutes parues

² Victor HUGO, *Testament littéraire*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : politique* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p 1077.

³ Pascal FOUCHÉ, *Chronologie de l'édition française de 1900 à nos jours*, <http://www.editionfrancaise.com/resultat.php>, consulté le 12 août 2015.

⁴ Eugène RIGAL, compte rendu des *Œuvres complètes de Victor Hugo* (édition de l'Imprimerie nationale, Paris, Paul Ollendorff, Roman, tome II ; Théâtre, tome III), *Revue des langues romanes*, vol. 48, 5^e série – tome 8, mai-juin 1905, p. 281.

avant la guerre – et *Quatrevingt-Treize* était sous presse à la veille du conflit⁵ : les éditeurs successifs semblent avoir eu à cœur de publier d’abord les œuvres les plus célèbres.

Les volumes frappent d’abord par leur élégance formelle : ce sont de lourds in-quarto, au beau papier, à la mise en page claire et aérée, à la typographie soignée. Ils présentent, soit en fin de volume, soit à la fin de chacune des œuvres qui les composent, un cahier d’illustrations comprenant, dans des proportions variables selon les œuvres, des dessins de Hugo lui-même et des dessins d’autres artistes (souvent empruntés à des éditions antérieures), parfois des photographies, ainsi que quelques fac-similés du manuscrit et la reproduction de la couverture de l’édition originale. Les volumes se distinguent, ensuite, par la richesse du matériau critique qu’ils mettent à la disposition du lecteur : des remarques sur le manuscrit (notes et variantes⁶), une histoire du livre ou de la pièce, une revue de la critique de l’époque (assez brève), une notice bibliographique, une notice iconographique indiquant la provenance des illustrations, et des reliquats, parfois volumineux : celui de *Quatrevingt-Treize* représente quatre-vingt-cinq pages. Ce paratexte critique est parfois le lieu d’importantes avancées scientifiques – ainsi Meurice est le premier à relever que les dates des manuscrits des *Contemplations* ne correspondent pas aux dates indiquées dans le recueil⁷. L’architecture éditoriale demeurera identique pour tous les ouvrages publiés jusqu’en 1952, avec des variations dans la taille des différentes sections du paratexte. La qualité à la fois formelle et scientifique de ces volumes explique leur coût assez élevé : dix francs chacun avant-guerre⁸.

DIFFICULTÉS (APRÈS 1914)

Plus que par les changements de maître d’œuvre, la principale césure dans l’histoire de cette entreprise éditoriale est constituée par la longue pause de dix ans qui sépare *L’Année terrible* (1914) de *Quatrevingt-Treize* (1924), à l’issue de laquelle la publication reprend mais à un rythme bien moins soutenu. Que se passe-t-il entre 1914 et 1924 ? En 1921, Gustave Simon invoque la guerre pour justifier le retard pris ; Paul Souday n’a pas tort de répondre qu’elle

⁵ Lucien DESCAYES, « Les “copeaux” de 93 », *Le Journal*, 26 mai 1925, p. 4.

⁶ Occasionnellement, les « notes explicatives » sur les manuscrits reproduisent aussi quelques fac-similés ou dessins de Hugo.

⁷ « Le manuscrit des *Contemplations* » in Victor HUGO, *Les Contemplations*, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », Paris, Ollendorff, 1905, p. 456-457.

⁸ D’après Eugène RIGAL, compte rendu des *Œuvres complètes de Victor Hugo*, art. cit., p. 280.

n'explique sans doute pas tout⁹, ce qui est aussi l'avis de Bernard Leuilliot¹⁰. Le délai étonne d'autant plus que, comme on l'a dit, *Quatrevingt-Treize* est sous presse depuis la veille de la guerre. Sans doute les raisons tiennent-elles, pour une large part, aux infortunes de l'éditeur : depuis la guerre, la librairie Ollendorff (privée de son fondateur Paul Ollendorff, décédé en 1920) périclité peu à peu. En 1924, Albin Michel réalise une excellente opération commerciale en rachetant le fonds Ollendorff, et en obtenant le droit de publier des livres d'auteurs à succès comme Georges Ohnet, Georges de Porto-Riche ou Romain Rolland¹¹. Les « Œuvres complètes de Victor Hugo » tombent aussi dans son escarcelle, et Albin Michel réimprimera les ouvrages parus avant 1914, en en modifiant seulement la page de titre, qui porte désormais : « D'après l'édition de l'Imprimerie nationale » et « Albin Michel éditeur, 22, rue Huygens, 22 [sic] » au lieu de « Imprimé par l'Imprimerie nationale » et « Édité par la librairie Ollendorff ». Autre différence : la date (en chiffres romains dans les volumes édités par Ollendorff) a disparu. C'est le minimum que pouvait faire Albin Michel : conserver la date initiale, pour une réédition, aurait été mensonger. En n'indiquant pas la date de la réédition, en revanche, Albin Michel atténue la portée de son geste – et, presque, le dissimule. Il s'agit de fournir des volumes qui puissent le moins possible être distingués des volumes publiés avant 1914, par souci d'homogénéité de la collection, sans doute, mais aussi probablement pour des raisons commerciales : Albin Michel peut d'autant mieux, de la sorte, exploiter le légitime prestige qui s'attache à l'édition I.N. – Ollendorff¹².

Quant aux volumes qui paraissent pour la première fois après la guerre, ils portent, sur leur page de titre, une indication selon laquelle ils sont édités par Ollendorff. La maison Ollendorff, en effet, n'a cédé à Albin Michel que les droits d'exploitation des ouvrages déjà édités¹³ : elle peut en revanche parfaitement poursuivre l'entreprise commencée en 1904. Cependant, certains volumes paraissent chez les deux éditeurs : le volume contenant la « tétralogie

⁹ Paul SOUDAY, « Victor Hugo sans éditeur », *Le Temps*, 16 septembre 1921, p. 1. La lettre de Gustave Simon est reproduite dans cet article.

¹⁰ Bernard LEUILLIOT, « Éditer Victor Hugo », *Romantisme*, n° 6, 1973, p. 116.

¹¹ Emmanuel HAYMANN, *Albin Michel : le roman d'un éditeur*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 162-163 et p. 167-168.

¹² Les rééditions, qui sont donc à très peu de choses près des réimpressions à l'identique, n'ont d'ailleurs pas fait l'objet de dépôt légal et ne figurent ni dans la *Bibliographie de la France*, ni dans le catalogue de la BnF – elles ne sont pas non plus dans la *Bibliographie Cassier*. Celle-ci indique, à partir de 1926, des rééditions Ollendorff – Albin Michel (également ignorées de la BnF et de la *Bibliographie de France*) des œuvres de Hugo, mais il s'agit d'une reprise de l'édition *ne varietur* en cinquante-huit volumes. Peut-être est-ce aussi vers cette date qu'Albin Michel a entrepris de rééditer les volumes de l'I.N. parus avant la guerre.

¹³ Emmanuel HAYMANN, *Albin Michel : le roman d'un éditeur*, *op. cit.*, p. 162.

philosophique »¹⁴ (*Le Pape, La Pitié suprême, Religions et religion, L'Âne*) paraît en 1927 chez Ollendorff, mais il en existe aussi une version, sans date, éditée (d'après la page de titre) par Albin Michel. Sans doute ces doubles éditions étaient-elles prévues par l'accord de 1924. À partir de 1934, en revanche, tous les volumes indiquent à la fois « Édité par la librairie Ollendorff » et, en plus gros caractères et au-dessus, « Albin Michel ». La présence des deux noms suggérerait qu'il s'agit d'une co-édition ; seulement, Ollendorff dépose le bilan en 1940¹⁵, et les volumes parus après cette date continuent d'arborer les deux noms. L'indication « Édité par la librairie Ollendorff », au-delà de cette date, ne correspond plus à aucune réalité. Par conséquent, peut-être est-ce dès 1934 qu'Albin Michel utilise comme une simple marque le nom d'Ollendorff.

Mais le déclin d'Ollendorff après la guerre n'explique qu'en partie la lenteur de l'édition. Si dix ans se sont écoulés entre le vingt-septième volume (*L'Année terrible*, en 1914) et le vingt-huitième (*Quatrevingt-Treize*, en 1924), un seul autre volume paraît dans les années 1920 : celui de la tétralogie philosophique, en 1927. Puis trois ans à nouveau s'écoulent avant le trentième volume (*Les Chansons des rues et des bois*), qui ne verra le jour qu'en 1930. À en croire un article nécrologique sur Gustave Simon paru en 1928, celui-ci semblait pourtant confiant dans le fait d'achever rapidement l'entreprise – en deux ans, disait-il avec optimisme¹⁶. Un article d'Émile Henriot, en 1932, se réjouit de la reprise prochaine des publications : les éditeurs ayants droit (Ollendorff et Albin Michel, donc) et les héritiers du poète (à cette date, Jeanne et Jean Hugo, respectivement sa petite-fille et son arrière-petit-fils) se sont mis d'accord pour « tirer de l'ombre où ils dormaient dans un coin de la Bibliothèque nationale [...] les innombrables inédits de l'auteur d'*Hernani* et des *Feuilles d'automne*¹⁷ ». Il semble donc y avoir eu des désaccords entre les deux parties, vraisemblablement d'ordre scientifique. Dans ses mémoires, Jean Hugo évoque en effet une rencontre avec Gustave Simon et Cécile Daubray, en 1925, et signale que Simon

ne prenait [...] qu'une petite part au travail. Il se contenait d'ajouter de plats « chapeaux » et des « sauces » insipides à la documentation souvent désinvolte de Mme Daubray. C'est

¹⁴ D'après l'expression d'Émile Blémont : Émile BLÉMONT, notice à *Le Pape – La Pitié suprême – Religions et Religion – L'Âne*, in Émile BLÉMONT (dir.) *Le livre d'or de Victor Hugo*, Paris, Launette, 1883, p. 273.

¹⁵ Pascal FOUCHÉ, *Chronologie de l'édition française de 1900 à nos jours*, document cité.

¹⁶ « Mort de M. Gustave Simon », *Le Temps*, 21 janvier 1928, p. 4.

¹⁷ Émile HENRIOT, « Une édition critique des *Châtiments* », *Le Temps*, 15 novembre 1932, p. 3.

elle qui collationnait, coupait, corrigeait, assemblait, séparait, rapetassait, remaniait tout à sa guise¹⁸.

Vraie ou fausse, une telle appréciation laisse entendre que l'héritier du poète n'avait pas la meilleure opinion des éditeurs de son arrière-grand-père. Après la mort de Simon en 1928, Daubray devient la principale maîtresse d'œuvre de l'édition, et sa désinvolture supposée a certainement pu susciter, de la part des héritiers de Hugo, quelques réticences à la laisser continuer le travail. Il est donc probable que les déboires d'Ollendorff et les mésententes entre ayants droit et éditeurs se soient combinés pour expliquer, entre 1914 et 1930, la grande lenteur de l'entreprise.

LES VOLUMES DE POÉSIE APRÈS LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE (1927-1942)

Commençons par indiquer l'ensemble des volumes, tous genres confondus, parus entre 1924 et 1952 (figurent en gras les volumes de poésie, ou qui contiennent de la poésie) :

1924 : *Quatrevingt-Treize*

1927 : *Le Pape – La Pitié suprême – Religions et Religion – L'Âne*

1933 : *Les Chansons des rues et des bois*

1933 : *Torquemada – Amy Robsart – Les Jumeaux*

1934 : *Théâtre de jeunesse – Mille francs de récompense*

1934 : *Littérature et philosophie mêlées*

1935 : *Toute la lyre (deux volumes)*

1937 : *Actes et paroles I (Avant l'exil)*

1937 : *William Shakespeare – Post-scriptum de ma vie*

1938 : *Actes et paroles II (Pendant l'exil)*

1940 : *Actes et paroles III (Depuis l'exil)*

1941 : *Les Années funestes – Dernière Gerbe*

1942 : *Océan – Tas de pierres*

1947-1952 : quatre volumes de correspondance.

¹⁸ Jean HUGO, *Le regard de la mémoire (1914-1945)*, Le Paradou, Actes Sud, 1983, p. 241.

RÉÉDITION DES RECUEILS ET POÈMES NON POSTHUMES

LA TÉTRALOGIE PHILOSOPHIQUE

Le premier volume de poésie à voir le jour après la guerre est celui de la « tétralogie philosophique » comprenant *Le Pape*, *La Pitié suprême*, *Religions et Religion* et *L'Âne* (1927). À propos du choix de publier les quatre œuvres ensemble, les éditeurs signalent que cette pratique est constante depuis l'édition Hetzel de 1881 :

Ce fut, écrivent-ils, une heureuse inspiration de grouper les quatre poèmes en un volume. Ils constituaient « une sorte de tétralogie philosophique ». C'était, sous des formes variées, l'affirmation des doctrines que Victor Hugo avait défendues pendant toute sa vie¹⁹ [...].

Sinon « pendant toute sa vie », il les avait « défendues » depuis 1857-1858, en tout cas, date de *La Pitié suprême*. Pour justifier ce parti pris, Simon et Daubray se contentent d'ailleurs d'affirmer que « réunis, les quatre poèmes prennent un relief plus saisissant²⁰ », ce qui est un peu vague, mais enfin cette décision éditoriale, d'ailleurs validée par Hugo, n'appelle guère contestation. Les éditeurs affirment aussi que « *La Pitié suprême* est le poème le plus important de ce volume²¹ » : on ne sait trop dans quelle mesure cette formulation fait allusion au succès du poème, lors de sa publication, en 1880, ou s'il s'agit d'un jugement de goût propre ; en tout cas, à l'appui de la seconde hypothèse, relevons que les éditeurs jugent « perspicaces » et « clairvoyants » « ceux qui, en immense majorité, glorifièrent la noblesse de la pensée et la beauté des vers²². » Ils relèvent aussi, et c'est peut-être l'une des raisons de ce goût qu'ils expriment, que les idées de ce poème trouvent des échos dans des poèmes fameux des *Contemplations*, « Les Malheureux », « Pleurs dans la nuit »²³ : ce Hugo-là est peut-être plus familier, et semble atteindre à plus de hauteur philosophique, que le polémiste anticlérical du *Pape*, et antichrétien de *Religions et Religion*.

¹⁹ Notes de l'éditeur pour *L'Âne*, in Victor HUGO, *Le Pape – La Pitié suprême – Religions et Religion – L'Âne*, Paris, Ollendorff, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », 1927, p. 423.

²⁰ *Ibid.*, p. 426.

²¹ *Ibid.*, p. 424.

²² Notes de l'éditeur pour *La Pitié suprême*, in Victor HUGO, *Le Pape – La Pitié suprême – Religions et Religion – L'Âne*, *op. cit.*, p. 175.

²³ Notes de l'éditeur pour *L'Âne*, texte cité, p. 424.

En ce qui concerne les reliquats, les éditeurs en ont peu à fournir²⁴. Dans la section consacrée au « manuscrit de *La Pitié suprême* », ils donnent quelques vers constituant une apostrophe à Henri IV²⁵ que Hugo a hésité à placer dans *La Pitié suprême* ou dans « La Révolution » (*Les Quatre Vents de l'Esprit*), pour finalement ne la mettre nulle part²⁶. Ils ne parlent pas, là, de « reliquat », mais c'est bien de cela qu'il s'agit. De même, la section sur « Le manuscrit de *L'Âne* » reproduit le contenu d'un dossier explicitement rattaché par Hugo à *L'Âne*²⁷. Le reliquat de *Religions et Religion*, le seul du volume à être identifié comme tel, occupe dix pages, dont des fragments assez étendus. Mais dans l'ensemble, les quatre poèmes du volume sont des œuvres assez brèves, dont l'élaboration n'a pas été d'assez longue haleine pour donner lieu, chez Hugo, à la production de nombreux brouillons ou de rebuts. D'autre part, les quatre poèmes ne constituent peut-être pas des corps assez massifs pour pouvoir satelliser beaucoup de textes : sauf raison impérieuse (indication explicite de Hugo, ou longueur suffisante pour que la communauté d'inspiration avec l'un des poèmes soit indéniable), et compte tenu de l'arbitraire avec lequel les éditeurs ont procédé dans l'établissement des reliquats, il n'est pas illogique de destiner la plupart des bribes au volume ultérieur de fragments inédits.

LES CHANSONS DES RUES ET DES BOIS

Dans *Les Chansons des rues et des bois* (1933), le paratexte critique est cette fois fort épais : il occupe plus de deux cents pages sur les cinq cent quatre que compte le volume. Ce sont surtout les notes explicatives et les variantes qui occupent de la place, tandis que le reliquat n'est pas par lui-même excessivement abondant : quelques projets de préfaces, qui occupent trois pages et demi, puis douze poèmes inédits, et quelques poèmes explicitement destinés au recueil avant d'avoir été abandonnés par Hugo et publiés par Paul Meurice dans les recueils posthumes²⁸. Il faut aborder ici la question, qui n'est pas simple, des choix qui président à la

²⁴ Nous évoquerons les principes qui président à leur constitution à propos des *Chansons des rues et des bois*, où ils sont plus nombreux et permettent une étude plus fouillée.

²⁵ « Le manuscrit de *La Pitié suprême* », in Victor HUGO, *Le Pape – La Pitié suprême – Religions et Religion – L'Âne*, op. cit., p. 163.

²⁶ Notes de l'éditeur pour *L'Âne*, texte cité, p. 425.

²⁷ « Le manuscrit de *L'Âne* », in Victor HUGO, *Le Pape – La Pitié suprême – Religions et Religion – L'Âne*, op. cit., p. 309.

²⁸ Pour les republier ici, et non dans le volume du recueil posthume correspondant, Daubray s'abrite derrière l'autorité et l'exemple de ses prédécesseurs Meurice et Simon : voir le reliquat des *Chansons des rues et des bois*,

constitution des reliquats. D'un volume à l'autre, la politique varie. À l'époque de Meurice, les reliquats ne visent pas à l'exhaustivité : il s'agit seulement de sélectionner, dans le dossier d'une œuvre, les textes jugés les plus intéressants. « Le reliquat de *Notre-Dame de Paris* est l'un des plus abondants », note ainsi Meurice, pour préciser aussitôt qu'« il n'y avait pas lieu de donner intégralement ces notes trop nombreuses »²⁹. Finalement, le reliquat de *Notre-Dame* occupe huit pages seulement. Sous Simon, les reliquats vont grossir – celui de *Quatrevingt-Treize*, en particulier, est considérable. Encore le reliquat de *Quatrevingt-Treize* obéit-il à un principe, parfois proclamé mais inégalement respecté, de n'inclure que des pièces appartenant à des dossiers constitués par Hugo lui-même. Quand un tel dossier n'existe pas, le principe devient plus lâche : la communauté d'inspiration et la concordance des dates peut suffire à rattacher un inédit à un volume – ce qui ouvre la porte, bien entendu, à tous les arbitraires. Déjà, en 1927, les éditeurs notaient :

Nous avons eu la bonne fortune, pour *Religions et Religion*, de trouver, parmi les nombreuses pages inédites, des fragments se rapportant à ce poème. Ils sont de papier et d'écritures différentes, mais se rapprochant tous de l'époque où l'œuvre a été conçue³⁰.

On voit ce qu'autorise ici le flou sémantique d'un verbe comme *se rapporter*.

Le reliquat des *Chansons* a le mérite de clarifier un peu, à condition de savoir lire entre les lignes, les raisons qui guident les choix de l'éditrice. Ceux-ci, en ce qui concerne les inédits, sont parfois contestables : « Les Tuileries », sous-titré « Chanson des deux barbares », se retrouve dans le reliquat, parce que le manuscrit porte l'inscription « La poésie de la rue / Volume de vers », alors même qu'il date de 1847 et est composé en pentasyllabes, mètre absent du recueil. La supposition selon laquelle il se « rapport[e] » au recueil ne va donc pas de soi. Ce poème, relève Fernand Gregh dans un compte-rendu, « eût utilement représenté la poésie des Rues, moins fréquente dans le volume en dépit du titre que celle des Bois³¹ ». Daubray, plus loin, allègue cette pièce pour affirmer que, si la plupart des poèmes du recueil ont été écrits en

in Victor HUGO, *Les Chansons des rues et des bois*, Paris, Ollendorff, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », 1933, p. 303.

²⁹ Reliquat de Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris, 1482*, Paris, Ollendorff, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », 1904, p. 427.

³⁰ Reliquat de *Religions et Religion*, in Victor HUGO, *Le Pape – La Pitié suprême – Religions et Religion – L'Âne*, *op. cit.*, p. 257.

³¹ Fernand GREGH, « À propos d'une nouvelle édition des *Chansons des Rues et des Bois* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 18 septembre 1933, p. 1.

1859, le projet de recueil remonte à plus loin³². Mais cette permanence supposée du projet ne se vérifie que par celle, d'ailleurs partielle, du titre : la démarche de Daubray paraît fondée, comme parfois celle de Meurice et de Simon avant elle, sur un essentialisme du titre, seul garant, mais garant supposé efficace, de l'identité à travers le temps d'un projet qu'elle appelle recueil. Cet essentialisme du titre est soutenu, à l'occasion, par une analyse de thème et/ou de ton, mais assez vague et générale : Daubray justifie l'exclusion du reliquat d'un poème intitulé « Les Châtiments » (et son inclusion future dans *Les Années funestes*) par le fait que cette pièce « ne fait aucune allusion au “rayon d'avril” qui a fait fondre la colère du poète³³ » et qui est supposé être une caractéristique thématique des *Chansons*. On voit comme sont précieuses, et volontiers impressionnistes, les critères retenus. Plus loin encore, elle publie des fragments dont l'inspiration semble venir des *Châtiments*, mais qui voisinent avec des strophes rattachées aux *Chansons*³⁴ : choix arbitraire, là encore, car ces fragments-là auraient fort bien pu être réservés pour le *Tas de pierres* ou *Les Années funestes*, à défaut d'avoir été placés dans le reliquat des *Châtiments* en 1910. En l'absence de classification opérée par Hugo lui-même, les principes d'inclusion dans les reliquats sont donc les suivants : identité partielle des titres, communauté d'inspiration, proximité sur le manuscrit. Aucun ne permet de dissiper tout arbitraire, et on est parfois perplexe devant l'inclusion d'un poème dans tel reliquat plutôt que dans tel autre, ou bien dans tel recueil posthume ou inédit plutôt que dans tel autre ou que dans tel reliquat.

REÉDITION DES POSTHUMES

TOUTE LA LYRE

En ce qui concerne l'édition des recueils posthumes, Daubray respecte d'assez près les choix de ses prédécesseurs, notamment Meurice. Daubray travaille, pour *Toute la lyre*, à partir de l'édition de 1897 : celle-ci est la dernière réalisée du vivant de l'éditeur Paul Meurice. Puisque ce recueil est bien dû à Meurice, et n'a jamais existé chez Hugo lui-même autrement qu'à l'état de vague projet³⁵, on peut admettre que la responsabilité du livre se reporte sur l'éditeur, et que l'édition de 1897 fasse figure de pseudo-*ne varietur*. Daubray conserve le plan de 1897, en huit parties (les sept cordes, plus la « corde d'airain ») et respecte certaines

³² Note de l'éditeur, in Victor HUGO, *Les Chansons des rues et des bois* (I. N.), *op. cit.*, p. 449.

³³ Reliquat des *Chansons des rues et des bois*, texte cité, p. 351.

³⁴ *Ibid.*, p. 356.

³⁵ Bernard LEULLIOT, notice de *Toute la lyre*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie IV* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1986, p. 1124.

interventions éditoriales de Meurice, jugées « intempestives » par Bernard Leuilliot, comme le partage en deux (III, 11 et III, 48) d'un poème unique³⁶. L'édition de 1897 résultait de la fusion et de l'enrichissement des éditions de 1888 et de 1893. L'édition de 1935, par rapport à celle de 1897, est à nouveau augmentée de soixante-dix-neuf poèmes³⁷. Bernard Leuilliot écrit que Cécile Daubray a « complét[é] une dernière fois le choix de son prédécesseur³⁸ » ; or il nous semble, si l'on se fie à ce que Daubray écrit elle-même, que son rôle dans la sélection des poèmes supplémentaires est nul. L'éditrice mentionne l'existence de deux volumes de manuscrits, vraisemblablement réunis par Meurice et/ou Vacquerie, contenant, l'un, les poésies publiées en 1897, et l'autre, intitulé *Toute la lyre : reliquat et copies annotées*, des copies annotées, des brouillons, et des poèmes inédits. Ces deux dossiers représentent, au total, quatre cent deux poèmes. Or l'édition de 1897, réalisée par Meurice, contenait trois cent vingt-six pièces, à condition de compter « Comédies non jouables qui se jouent sans cesse » (VII, 22) et « Chansons » (VII, 23) pour autant de poèmes différents qu'elles ont de subdivisions (ce n'est que par l'intervention de Meurice que des textes, provenant de manuscrits différents, ont été rangés sous un même titre). Ces trois cent vingt-six poèmes correspondant à trois cent vingt-trois dans le volume de manuscrits : en effet, les manuscrits de « Talaveyra » (I, 28) et de « Margot » (VII, 23, 9) manquent³⁹, et les deux poèmes sans titre III, 11 et III, 48 correspondent, d'après Bernard Leuilliot, à un seul manuscrit⁴⁰. Si l'on y ajoute les soixante-dix-neuf inédits, le compte est bon : Daubray, semble-t-il, n'a fait qu'inclure dans les deux volumes les poèmes déjà classés par Meurice sous l'appellation « reliquat », sans en omettre et sans en ajouter. Les choix de Meurice sont sans doute contestables, comme le signale Leuilliot : plusieurs de ces poèmes trouveraient aisément leur place dans le dossier d'une autre œuvre (« Invocation du mage contre deux rois », I, 11, porte ainsi, sur le manuscrit, la mention « Lég. des S. »⁴¹), et certains ont été enlevés au dossier de *Dieu*⁴². Mais Daubray se montre en l'occurrence assez peu interventionniste. Son rôle s'est limité, pour l'établissement du texte, à insérer dans *Toute*

³⁶ *Ibid.*, p. 1125.

³⁷ Elle en promet quatre-vingts à la fin du premier volume (« Les manuscrits de *Toute la lyre* », in Victor HUGO, *Toute la lyre*, vol. 1, Paris, Albin Michel, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », 1935, p. 345), mais le décompte des poèmes indiqués comme inédits donne bien le chiffre de soixante-dix-neuf.

³⁸ Bernard LEUILLIOT, notice de *Toute la lyre*, texte cité, p. 1124.

³⁹ « Les manuscrits de *Toute la lyre* », texte cité, vol. 1, p. 358, et vol. 2, p. 394.

⁴⁰ Bernard LEUILLIOT, notice de *Toute la lyre*, texte cité, p. 1125.

⁴¹ « Les manuscrits de *Toute la lyre* », texte cité, vol. 1, p. 349.

⁴² Bernard LEUILLIOT, notice de *Toute la lyre* », texte cité, p. 1125.

la lyre des poèmes abandonnés par Meurice. Par Meurice, et non par Hugo : lesdits poèmes ne sauraient figurer dans une section « Reliquat », comme si leur mise à l'écart était un geste du poète. Ils sont au contraire rattachés à la « corde » qui paraît adéquate à Daubray, à la place qui lui paraît convenir – ici, l'intuition reprend ses droits : les deux strophes composant « *Quinze cents ans avaient fait sur l'homme la nuit...* » (II, 27) lui ont « semblé bien placées » après le long poème sur la révolution, « *Les révolutions, ces grandes affranchies...* » (II, 26)⁴³. À ces choix de composition près, pour lesquels Daubray ne fait que suivre le geste de Meurice, l'édition de 1935 se veut « scrupuleusement conforme aux manuscrits⁴⁴ ».

LES ANNÉES FUNESTES ET DERNIÈRE GERBE

En 1941 paraît un volume contenant deux recueils posthumes, *Les Années funestes* et *Dernière Gerbe*. *Les Années funestes* contiennent des poèmes satiriques écrits par Hugo entre 1852 et 1870 ; l'auteur les avait réservés pour un futur volume, qui ne verra pas le jour de son vivant. *Les Années funestes* est l'un des titres auxquels le poète avait songé, avec, notamment, *Nouveaux Châtiments*⁴⁵. Les poèmes finalement publiés par Meurice en 1898 sous le titre *Les Années funestes* viennent pour la plupart du dossier des *Nouveaux Châtiments*, dont l'essentiel avait été versé au volume des *Châtiments* en 1910. Mais Gustave Simon, prévoyant la publication des *Années funestes* dans un volume à part, se justifiait alors de ne pas les reproduire⁴⁶. Ce choix de Simon validait le choix éditorial de Meurice : *Les Années funestes*, dès lors, constituent un recueil à part entière, dont la réédition en tant que tel dans l'édition I.N. se justifie, comme pour n'importe quel recueil de Hugo. La tradition éditoriale, même récente, fait loi. C'est donc à Cécile Daubray que revient, en 1941, la tâche de mener à bien la réédition des *Années funestes*. Mais ce traditionalisme s'accompagne tout de même de quelques suppressions et ajouts. Daubray retire des *Années funestes* deux poèmes parus ailleurs, « La Mort de Saint-Arnaud » (publié dans l'édition de 1870 des *Châtiments* sous le titre « Saint-Arnaud ») et « *Mentana* » (paru dans les *Actes et Paroles*)⁴⁷. Ces suppressions visent à éviter

⁴³ « Les manuscrits de *Toute la lyre* », texte cité, vol. 1, p. 357.

⁴⁴ Avertissement de l'éditeur, in Victor HUGO, *Toute la lyre*, vol. 1, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁵ Pierre LAFORGUE, notice des *Années funestes*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie IV*, *op. cit.*, p. 1154-1155.

⁴⁶ Reliquat de Victor HUGO, *Les Châtiments*, Paris, Ollendorff, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », 1910, p. 334.

⁴⁷ Notes de l'éditeur, in Victor HUGO, *Les Années funestes, 1852-1870 – Dernière Gerbe*, Paris, Albin Michel, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », 1941, p. 262.

les redondances d'un volume l'autre. D'autre part, Daubray ajoute, sans apporter de justification, trois poèmes : « *J'applique mon oreille à travers mon cachot...* », « Entendu dans le ciel » et « *Toi qui derrière moi vantes la guillotine...* ». C'est bien le ton des *Châtiments*, certes, mais cet argument ne suffit pas. Peut-être s'agit-il de textes écartés arbitrairement (ou par erreur ?) des *Nouveaux Châtiments* en 1910, et qui ont trouvé là leur place... Quant aux raisons des emplacements choisis, on peut partiellement les deviner : « *J'applique mon oreille à travers mon cachot...* » a une dimension manifestaire qui justifie sa place quasi-liminaire, juste après cette belle ouverture que constitue « *J'ai dit à l'Océan : – Salut ! veux-tu que j'entre...* » ; « Entendu dans le ciel » fait référence à un événement daté du 5 mars 1855, et s'insère sans problème dans un recueil organisé par Meurice, comme l'indique le sous-titre (*1852-1870*), sur une base pseudo-chronologique. En revanche « *Toi qui derrière moi vantes la guillotine...* », daté par Daubray de 1853⁴⁸, figure entre deux poèmes écrits en 1868-1870. Cela ne s'explique pas – si ce n'est, éventuellement, par un simple souci de contraste : ce poème, très bref, en précède un, « Lesurques », qui est fort long.

Pour *Dernière Gerbe*, en revanche, Daubray s'émancipe assez largement des choix de Meurice. Celui-ci avait composé, en 1902 (à l'occasion du centenaire du poète), une anthologie d'inédits parue chez Calmann-Lévy. La première intervention de Daubray consiste à corriger ce qu'elle interprète comme une erreur de son prédécesseur : celui-ci a classé les poèmes selon un ordre approximativement chronologique, et les a séparés en trois parties, intitulées, sur le modèle des *Actes et paroles*, « Avant l'exil », « Pendant l'exil » et « Depuis l'exil ». Sur la base de l'étude des manuscrits, Daubray conclut au caractère erroné de certaines datations, et supprime ces divisions⁴⁹, redistribuant les poèmes sans justifier le nouvel ordre adopté. En ce qui concerne le texte lui-même, Daubray revient au manuscrit, en respecte les lacunes et rétablit les extraits coupés⁵⁰ ; en outre, elle supprime les titres ajoutés par Meurice lorsque ceux-ci ne figurent pas sur le manuscrit : « *Le Hartz est un pays de frênes et d'érables...* » cesse de s'appeler « Campagne de Westphalie » et « *Ami, tu m'es présent en cette solitude...* » perd son titre « À un historien poète » (une note, chez Meurice, indiquait qu'il s'agissait de Charles de Lacretelle). Le souci d'exactitude documentaire, déjà relevé à propos de *Toute la lyre* et qui est

⁴⁸ « Le manuscrit des Années funestes », in Victor HUGO, *Les Années funestes, 1852-1870 – Dernière Gerbe*, op. cit., p. 203.

⁴⁹ Avertissement de l'éditeur pour *Dernière Gerbe*, in Victor HUGO, *Les Années funestes, 1852-1870 – Dernière Gerbe*, op. cit., p. 291.

⁵⁰ *Id.*

l'un des principes directeurs de cette édition, va, dans des cas comme ceux-là, contre la clarté référentielle, et le paratexte critique, chez Daubray, n'est pas assez précis pour compenser la perte d'information liée à la disparition des titres. Mais le principal changement concerne le choix des poèmes eux-mêmes. Contrairement aux principes qui prévalaient jusque-là, Daubray propose un recueil à l'aspect fort différent de celui de 1902. Daubray retire six poèmes figurant dans d'autres recueils : « Swedenborg » et « Le Naufragé » sont dans *Dieu*, « Dialogue avec l'esprit » dans le reliquat de *Dieu* ; « *Oh ! l'amour est pareil aux perles de rosée...* » est une variante d'un poème de *Toute la lyre*, « *Vois-tu, mon ange, il faut accepter nos douleurs...* » ; « À une âme qui ne s'aperçoit pas qu'elle est une femme » se trouve dans le reliquat des *Chansons des rues et des bois* ; « La cité décrépète » se trouve dans *Toute la lyre*. De plus, la division « Scènes et dialogues » a été restituée au *Théâtre en liberté*. Ces interventions, bien sûr, visent à éviter les redondances d'un volume à l'autre. Mais elles masquent mal le relatif arbitraire de certaines opérations. Certaines pièces parues en 1902 dans *Dernière Gerbe* ont été publiées dans des reliquats, plutôt que d'être réservées pour un recueil postérieur. Dans ce cas, le reliquat semble l'emporter sur le recueil posthume : les recueils posthumes peuvent être démembrés au profit des reliquats. Mais alors, on ne comprend pas pourquoi l'intégralité des *Années funestes* ne figurent pas dans les reliquats des *Châtiments*, ni pourquoi certains poèmes de *Toute la lyre* n'ont pas été rendus au dossier de *Dieu*, ni pourquoi certains manuscrits rattachés à *Dieu* se retrouveront dans le *Tas de pierres*. En fait, les solutions adoptées semblent manquer d'homogénéité, et, au-delà de tous les principes, des contraintes trivialement matérielles (des raisons de place) semblent avoir joué : le reliquat de *Dieu* a dû être jugé trop volumineux pour être encore augmenté, et *Les Années funestes* pour figurer en appendice des *Châtiments*... Dans le cas de *Dieu*, se pose malgré tout, même admis ce motif peu scientifique, la question du choix des fragments à publier dans le reliquat et des fragments à réserver.

Mais l'opération la plus visible effectuée par Daubray consiste dans l'ajout, spectaculaire, de soixante-quinze poèmes supplémentaires (dont certains, d'ailleurs, issus de *Dieu*, et non recueillis en 1911). Ceux-ci ne sont pas choisis complètement au hasard : comme le note Pierre Laforgue, ils renforcent l'image que le recueil de 1902 donnait de l'œuvre poétique de Hugo, fondée sur une double inspiration « bucolique et amoureuse » (pour les poèmes d'avant l'exil) et « contemplative et métaphysique » (pour les poèmes de l'exil)⁵¹. Mais leur sélection, malgré tout, au sein de l'ensemble des inédits de Hugo, relève pour une grande part de l'arbitraire de

⁵¹ Pierre LAFORGUE, notice de *Dernière Gerbe*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie IV, op. cit.*, p. 1160.

l'éditrice. Dans une large mesure, au fond, *Dernière Gerbe* devient une antichambre d'*Océan – Tas de pierres*, qui paraîtra l'année suivante : l'entreprise de sélection et d'organisation du vaste magma d'inédits commence dès 1941. Il faut dire, aussi, que se pose un problème de place. On s'avise, un peu tard sans doute, que le volume d'*Océan* ne pourra pas tout accueillir : la souscription initiale prévoyait deux volumes d'inédits, or un volume de théâtre inédit est déjà paru en 1934. Comme Daubray s'en explique en tête d'*Océan*, il a fallu réunir en un seul volume (et donc, condenser et élaguer) *Océan vers* et *Océan prose*, dont il était initialement prévu qu'ils fussent publiés séparément⁵². Dès lors, il n'était pas inutile de gonfler un peu la matière de *Dernière Gerbe*.

Cet interventionnisme de Daubray s'explique par le fait qu'au sein de l'ensemble constitué par les trois recueils posthumes, *Dernière Gerbe* semble occuper une place à part : son titre, d'ailleurs, contrairement à ceux de *Toute la lyre* et des *Années funestes*, n'est pas de Hugo. Et puis, comme le signale Pierre Laforgue, la légitimité même d'un recueil comme *Dernière Gerbe* est discutable : composé de fragments très courts piochés au hasard, il ne vise pas à présenter, comme *Toute la lyre*, toute l'étendue de l'inspiration hugolienne, ni, comme *Les Années funestes*, à offrir une suite aux *Châtiments*. Ce livre, privé d'« unité organique⁵³ », est facilement malléable, et n'impose pas le même respect que les deux autres.

UN RECUEIL D'INÉDITS : OCÉAN – TAS DE PIERRES

OCÉAN

Qui est à l'origine d'*Océan* ? « Il y a pour *Océan* quatre volumes de manuscrits, trois pour les vers, [...] un seul [...] pour la prose », écrit Daubray dans le volume de 1942⁵⁴. Ces quatre volumes, si l'on en croit René Journet⁵⁵, n'ont pas été préparés par Meurice, mais par ses successeurs, et sans doute en particulier par Daubray elle-même. Lorsque Daubray sélectionne des poèmes, parmi les trois volumes de vers manuscrits, pour composer *Océan vers*, elle le fait donc peut-être au sein d'un ensemble qu'elle a elle-même constitué, ou contribué à constituer.

⁵² Avertissement de l'éditeur, in Victor HUGO, *Océan – Tas de pierres*, Paris, Albin Michel, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », 1942, p. 7.

⁵³ Pierre LAFORGUE, notice de *Dernière Gerbe*, texte cité, p. 1160.

⁵⁴ « *Océan – Les manuscrits* », in Victor HUGO, *Océan – Tas de pierres*, Paris, Albin Michel, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », 1942, p. 555.

⁵⁵ René JOURNET, présentation de Victor HUGO, *Océan* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. IX.

La question est impossible à trancher, et Journet lui-même avance avec prudence sur cette question. En tout cas, on ne saurait considérer que la matière où puise Daubray pour former le volume de 1942 s'impose à elle : les poèmes insérés dans *Dernière Gerbe*, en 1941, auraient pu y entrer, n'eût été le manque de place. *Océan vers*, en 1942, réunit les pièces qui semblent les plus achevées – quelques fragments plus informes sont relégués dans la deuxième partie, *Tas de pierres*, où vers et prose voisinent⁵⁶. Dans *Océan* proprement dit, l'éditrice peut même feindre un semblant d'organisation : les poèmes ou les textes en prose, comme dans les volumes précédents, sont soigneusement isolés (il n'y en a jamais plusieurs sur une même page) et numérotés ; les vers sans rime au début ou à la fin y sont relativement rares, et les lacunes internes encore davantage.

Rien ne vient justifier explicitement l'agencement du recueil de 1942. Celui-ci n'est pas subdivisé, mais la succession des poèmes fait parfois sens : nous allons la décrire analytiquement dans un premier temps, avant d'en tirer quelques rapides conclusions. Les neuf premières pièces sont des poèmes de jeunesse, écrits entre 1816 et 1821, et placés dans un ordre strictement chronologique – choix qui n'est pas aberrant, mais qui a peut-être l'inconvénient de mettre en tête du volume des pièces médiocres. Le poème X, « Les joyeux fils de Nature et d'Amour », constitue une parenthèse enjouée. Puis le poème XI, « *Promeneurs qui hantez la terrasse sablée...* », inaugure une série plus mélancolique qui, après un poème sur la peine de mort (« La foule », XIV), débouche sur des méditations historiques et politiques. Un diptyque, un peu plus loin (poèmes XX et XXI), relève d'une inspiration anticléricale. Puis la tonalité s'infléchit : le poème XXVI (« *Janvier doit grelotter près du vieillard qui tremble...* ») et son dernier vers (« L'unité c'est la loi ; tout vit par l'harmonie ») offre une note plus apaisée, que vient contredire, certes, un poème plus inquiétant sur les fléaux de la nature (« Les Écréaux – Écueil », XXVIII), mais que vient ensuite confirmer le poème XXX, un quatrain :

La justice, l'amour, la force, la beauté
Dans l'immobile azur des voûtes éthérées,
Sont autant de lyres sacrées
Qui chantent l'Éternel pendant l'éternité.

⁵⁶ Pour la clarté de l'exposition, nous distinguerons *Océan* (première partie du volume) et *Tas de pierres* (deuxième partie), comme le titre du volume et sa table des matières nous y invitent. Mais dans la partie *Tas de pierres*, l'entête des pages paires portent encore l'indication *Océan* : on peut donc aussi considérer *Tas de pierres* comme une subdivision d'*Océan*.

Par l'intermédiaire d'un poème selon lequel, c'est sa conclusion, « [...] le ciel bleu sourit aux paysages verts » (XXXI), on passe à un groupe de pièces sur la nature, euphorique ou plus triste (XXXII-XXXVIII), puis à un groupe de poèmes nocturnes qui chevauche le précédent (XXXV-XL). Le « bel ange » du poème XL (« La nuit ») permet d'inaugurer une longue série de poèmes d'amour (XL-LXI). Les poèmes XL, XLI et XLIV sont adressés à Juliette, les poèmes LI et LII, écrits en 1878, parlent de personnages lyriques nommés Lise et Anna et évoquent la fin de l'amour et de la trahison amoureuse, et le poème LXI (« *Jeanne disait : toujours je te serai fidèle...* ») clôt le mouvement sur une note plus triste en rappelant le caractère éphémère de l'amour et de la vie. L'agencement des pièces esquisse (de manière certes peu rigoureuse) une pseudo-biographie sentimentale romancée du poète. Les pièces suivantes sont plus difficilement classables : on trouve par exemple deux poèmes sur l'enfance échappés des brouillons et des manuscrits de *L'Art d'être grand-père* (bien sûr, là encore, se pose la question de savoir pourquoi ils ne figurent pas dans le reliquat correspondant), ou une charge violente contre Sainte-Beuve (« À S.-B. », LXVIII). À partir du poème LXIX (« *Je vous l'ai déjà dit, un soir, sur le chemin...* ») commence un cycle de poèmes philosophiques, notamment sur la mort (LXIX, LXXI, LXXIII, LXXIV). Certains poèmes (LXXV, LXXVI, LXXXI, LXXXIII) viennent du manuscrit de *Dieu*. Les poèmes de ce cycle sont particulièrement courts, comme si la brièveté convenait mieux que l'épanchement à l'expression du mystère philosophique et manifestait mieux l'indicible du songe, de la méditation ou de la stupeur – soit que les pièces concernées s'achèvent en interrogations (LXIX, LXXV, LXXIX, LXXXI, LXXXII), soit qu'elles tournent à l'aphorisme :

.....
 Crois à ta conscience avant de croire aux codes.
 Le jour qui luit dans l'âme est le meilleur, crois-moi ;
 La justice de l'homme est écrite en la loi ;
 La justice de Dieu s'écrit au cœur du juge⁵⁷. (XC)

Puis, de la méditation métaphysique, on passe au portrait du songeur (XCV, XCVI) et du prophète (XCVIII). Après les envolées métaphysiques et religieuses, l'inspiration philosophique est continuée sur un mode mineur : attaque contre les « doctrinaires » (XCIX), défense de l'idéal (C, CI), hommage au rôle du poète (CIV).

⁵⁷ La ligne de pointillés est dans le volume. Elle indique que Hugo ne considérait pas ce fragment comme le début d'un poème : d'autres vers auraient dû venir avant et, notamment, fournir une rime à *codes*.

À partir du poème CVIII commence une série de trois pièces relevant d'un thème inhabituel chez Hugo, la vieillesse et les vieillards. Après quoi Daubray fait figurer une nouvelle série de poèmes philosophiques, plus longs que les précédents, qui recherchent moins cette fois l'éclat de l'aphorisme ou le vertige de la pensée suspendue que la démonstration argumentée. « *Oui, tu veux saisir Dieu, le tenir et n'y croire...* » (CXIII) dénonce l'*hybris* du chercheur de vérité (« Et toute ta science est un grand piège à Dieu ») – « *D'autres disent – c'est là leur sagesse – : que sert...* », qui lui fait immédiatement suite, dénonce au contraire l'obscurantisme de ceux qui défendent à l'homme de chercher Dieu et

D'entrer en pourparler avec le phénomène,
De chercher à s'entendre, en ce monde où tout fuit,
Avec ce qui l'attend dans la profonde nuit [...].

Les poèmes CXV et CXVI déclarent enviables, respectivement, le martyr et la mort, inaugurant par ces paradoxes une série de poèmes d'allure plus optimiste : le poème CXVIII (« *Les morts – songez aux morts et laissez là vos bibles ! –...* ») déclare que « les morts [...] / Ne sont point les absents, ils sont les invisibles » ; le poème CXXI (« *Dieu de fraternité, d'égalité, de joie...* ») est une louange au Christ. Après ces poèmes religieux et philosophiques, on en revient à une inspiration plus tranquille, avec de brefs poèmes d'avant l'exil, adressés à des amis (« À Mademoiselle L. B. » [Louise Bertin], CXXII ; « *Louis, je te connais. Quoi que dise l'envie...* », CXXV⁵⁸), ou un éloge du foyer et de l'hospitalité (« *Ô foyer paternel ! ô foyer domestique !...* » : CXXII). Suit un groupe de trois poèmes d'inspiration antique (CXXXVIII-CXXX). À partir de « ... *Au tournebride...* » (CXXXI) commence une série de poèmes spirituels et enjoués, parmi lesquels l'étonnante et fantaisiste « Querelle du 6 et du 9 » (CXXXV). Le poème CXL (« *Vous dites : – De nos jours nul n'est impunément...* »), avec sa charge amère contre Edmond Cavé, directeur des Beaux-Arts et des Théâtres au ministère de l'Intérieur à l'époque du poème (1840), inaugure une série plus sérieuse, qui s'achève par une sorte de tétrapyque testamentaire : « Fuite des nuées. Avenir » (CXLIII) et « *La Révolution fait le tour de l'Europe...* » (CXLV), par leur place terminale et leur optimisme universaliste et humanitaire, rappellent la fin de la première *Légende des siècles* ; « *Enfant, le peuple te regarde...* » (CXLIV), poème de 1883, constitue une sorte d'ultime conseil apaisé du grand-

⁵⁸ D'après René Journet, le « Louis » en question est probablement Louis Boulanger (René JOURNET, note 33 à *Océan vers*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie IV*, op. cit., p. 1165).

père à Georges et Jeanne ; dans « *Ô terre qui verdis sous le fourmillement...* » (CXLVI), qui clôt le recueil, le poète entrevoit sa mort prochaine.

Voilà donc la manière dont Daubray, peut-être s'inspirant du travail de Meurice et/ou de Simon, sélectionne et organise la matière dont elle dispose. Nous sommes allé vite, et nous nous sommes surtout attardé sur les effets de composition les plus massifs ; il est évident, d'une part, qu'une étude plus serrée en ferait apparaître beaucoup d'autres, plus souterrains, à l'échelle parfois de trois ou de deux poèmes, et, d'autre part, que les plages que nous avons identifiées ne sont pas homogènes : certaines pièces, à l'intérieur d'un regroupement, font scories, et s'y rattachent mal, ou bien ne s'y rattachent que par leur tonalité et non par leur thème ; il y a parfois, entre des séries évidentes, des poèmes isolés ; de toute façon, un classement rigoureux est peut-être impossible, et n'a sans doute pas été visé par Daubray. Toutes les facettes de Hugo ne sont pas également représentées dans le recueil : le Hugo poète de l'enfance, par exemple, n'y occupe qu'une petite place ; le Hugo social et politique n'est quasiment pas représenté (mais il y avait *Les Années funestes* pour cela). En revanche, la lyrique amoureuse et la poésie métaphysique et religieuse occupent une place privilégiée, non seulement parce que beaucoup de poèmes se rattachent à l'une ou l'autre veine, mais aussi, et peut-être surtout, parce que Daubray les regroupe en des séries assez longues et plutôt homogènes. L'impression ne serait pas la même si les poèmes concernés étaient éparpillés dans le recueil. *A contrario*, les poèmes esquissant une philosophie de l'histoire auraient pu, regroupés, constituer un troisième pôle : c'est un choix de classement, autant que de sélection, qui explique la relative discrétion de ce thème dans le recueil tel qu'il est proposé. Les deux inspirations dominantes du recueil, en l'état, sont les mêmes que dans *Dernière Gerbe* : cela tient sans doute à la fois à la matière dont disposent les éditeurs (les brouillons de *Dieu*, par exemple, fournissent des textes à profusion pour illustrer l'inspiration métaphysico-religieuse) et à leur subjectivité – leurs goûts, mais aussi peut-être leurs préjugés inconscients sur le génie hugolien.

TAS DE PIERRES

Tas de pierres est subdivisé en plusieurs chapitres, dont les titres sont ceux de dossiers constitués par Hugo⁵⁹. Ce dernier sépare les titres des chapitres de prose et les titres des chapitres de vers ; certains titres sont propres à la prose ou aux vers, mais d'autres sont communs aux deux : dans ce cas, l'édition de l'Imprimerie nationale regroupe vers et prose

⁵⁹ Notice à *Tas de pierres*, in Victor HUGO, *Océan – Tas de pierres*, *op. cit.*, p. 241-242.

dans la même section. Le dispositif consistant à mêler prose et vers nie, au fond, la pertinence de la distinction fondamentale qui organisait jusque-là les volumes précédents de l'I.N., et toutes les éditions d'œuvres complètes, comme si la forme brève résumait ou dépassait l'un et l'autre : un fragment est d'abord un fragment, avant d'être en vers ou en prose. Matériellement, du reste, il n'est pas facile de voir au premier coup d'œil ce qui est vers et ce qui est prose, car il y a souvent, dans les fragments de prose, de nombreux retours à la ligne qui leur donnent de loin l'allure d'un poème. Considérons ce fragment :

Passer d'un âge à l'autre, c'est une sorte de naissance.
On meurt à l'enfance et on naît à la virilité.
On meurt à la jeunesse et on naît à la vieillesse.
On meurt à la vie et on naît à la mort⁶⁰.

Il peut passer, si on ne s'attarde pas à le lire, pour un pseudo-quatrain ; même une fois lu, en 1942, il est interprétable, de manière anachronique, comme un poème en vers libres.

Nous ne reviendrons que brièvement sur l'architecture générale de *Tas de pierres*. En un mot, elle est confuse : c'est inévitable, compte tenu des titres de chapitres imposés à Daubray par les choix de Hugo. Certains sont très généraux (« Moi », « Politique », « Histoire »), d'autres le sont beaucoup moins (« Explication de la vie et de la mort », « Le soir », « Choses de la Bible », « Étymologie – grammaire »), d'autres sont redondants (« Philosophie » et « Philosophie de ma vie », « Explication de la vie et de la mort » et « *Post mortem* », ou « La femme » et « Amour ») : bref, ils ne permettent pas un classement cohérent et homogène. C'est Daubray qui assigne chaque fragment à un chapitre, selon des choix forcément contestables : tel fragment (« *Et maintenant veux-tu savoir le résultat...* ») relatif au combat politique de l'exilé se retrouve dans la section « Moi », plutôt que dans la section « Politique »⁶¹... De plus les sections sont de taille très disparate. Certaines n'ont que quelques pages tandis les plus longues en ont plus de vingt : vingt-huit pour « Moi », vingt-trois pour « Philosophie », vingt pour « Politique », sans compter la section « Plans », qui en a une cinquantaine (cette section clôt le volume, et regroupe des textes ébauchés, pleins de lacunes, des textes, donc, qui se tiennent encore moins bien que ceux du reste de *Tas de pierres*). Ces chapitres longs, à chaque fois, mêlent vers et proses, et leur titre, on le voit, est très général. Beaucoup de choses, en particulier, peuvent entrer dans « Moi », puisque tout peut, à la rigueur, avoir valeur de

⁶⁰ Victor HUGO, *Tas de pierres*, in Victor HUGO *Océan – Tas de pierres*, op. cit., p. 336.

⁶¹ *Ibid.*, p. 254.

témoignage autobiographique. L'impression d'avoir affaire à un recueil mal construit tient peut-être à la difficulté objective qu'il y a à classer cette foisonnante matière, mais elle répond bien au programme du titre, *Tas de pierres*, qui évoque le désordre et la négligence. Au fond, par ce refus même (ou cette impossibilité, peu importe) du classement soigneux, Daubray est fidèle à l'état des manuscrits de Hugo tels qu'ils ont été légués à la postérité, et tels qu'elle a dû, après ses prédécesseurs, s'y confronter. Mais c'est aussi une image de Hugo et de son œuvre qui se dégage finalement d'un tel livre : celle d'une œuvre, littéralement, inclassable (puisque la tentative de Daubray, pleine de bonne volonté, pour la classer efficacement, est un échec) ; celle d'un poète débordant, foisonnant, incontrôlable.

Il faut s'attarder sur ce geste plus fort qu'il n'y paraît : publier Hugo en fragments. D'abord, la publication des fragments, des plus brefs en particulier, a quelque chose à voir avec ce qu'on pourrait appeler la fétichisation de l'œuvre de Hugo. Certes, c'est Hugo qui a tenu à ce que l'on publie tout ; il n'empêche : si des phrases seules, voire des suites de mots (dans la section « Plans » par exemple), peuvent être publiées, alors qu'elles n'ont pas, à l'évidence, de valeur littéraire particulière, c'est seulement parce que l'on présuppose, et que l'on affirme du même coup au lecteur, que tout texte venant de Hugo, si minime soit-il, si peu digne d'intérêt, mérite de lui être présenté. Le dispositif, réglé par Hugo de son vivant, et réalisé par Daubray, revient à sacraliser le grand homme.

Ensuite, la décision a beau être commandée par le testament littéraire du poète, elle a quelque chose de presque scandaleux tant Hugo passe, à juste titre, pour un poète de la *copia*, de l'épanchement, de la longue haleine. Cette surprise est à la source d'une belle étude d'André du Bouchet, en 1951, qui fait paradoxalement du fragment, du heurt, du discontinu, l'essence même du génie poétique hugolien, les textes longs n'étant au fond que des éclats miraculeux tant bien que mal (et plutôt mal que bien) joints ensemble. Du Bouchet, écrivant sur *Océan* et sur *Pierres*, que Henri Guillemin vient de faire paraître, retrouve dans ces anthologies la forme la plus accomplie de la poésie de Hugo⁶², car le fragment s'y donne à nu comme tel. Cette intuition, dans une certaine mesure, se vérifie – en particulier dans *Tas de pierres*. À la limite, *Tas de pierres* transforme Hugo en faiseur d'aphorismes, en vers aussi bien qu'en prose – puisque cette distinction, on l'a dit, est caduque : « Le grand chêne offre une ombre utile au nid qui tremble » (c'est un alexandrin)⁶³ ; « L'amour veut qu'on lui dise toujours la chose qu'il

⁶² André DU BOUCHET, « L'infini et l'inachevé » [1951], in André DU BOUCHET, *L'Œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent, par Victor Hugo, suivi de L'infini et l'inachevé*, Paris, Seghers, 2001, p. 69-95.

⁶³ Victor HUGO, *Tas de pierres*, *op. cit.*, p. 401.

sait » (ce n'en est pas un)⁶⁴. Ailleurs, on trouve une image, en attente de poème, et que Hugo n'a même pas insérée dans une syntaxe : « Les sapins, chevelure énorme des montagnes⁶⁵ » ou « Les liserons, ces vases de rosée⁶⁶ ». Dans les textes un peu plus longs, l'effet produit par une image finale laissée en suspens peut ne pas laisser insensible :

La nuit tombait, les eaux se changeaient en miroirs,
Les collines fuyaient en escarpements noirs,
Au fond, dans l'ombre, un feu s'allumait dans un bouge ;
Au couchant s'allongeait un grand nuage rouge
Comme si le soleil était mort en laissant
Sur l'horizon sinistre une mare de sang⁶⁷

ou :

Elle est encor couchée, elle songe, elle boude ;
Sa manche est retroussée et laisse voir son coude,
Et sa fine chemise éparse mollement
Aux deux bouts de ses seins ébauche un pli charmant⁶⁸.

Sans doute la thèse de Du Bouchet est-elle, à force de systématisation, un peu trop radicale : parmi les fragments (dont il donne d'ailleurs peu d'exemples), peu manifestent une densité de sens vraiment étonnante, peu sont réellement des « lueurs » ou des « purs diamants »⁶⁹ ; certains « aphorismes », disons-le, sont même un peu plats. Le geste de Hugo consistant à reporter sur le papier les idées qui lui viennent peut au fond nourrir deux interprétations totalement opposées, celle de la vision fulgurante du génie inspiré, vers laquelle tend Du Bouchet, ou bien celle du travail appliqué et laborieux de l'artiste qui ne veut rien laisser se perdre. La première interprétation, qui rencontre une certaine idéologie du génie romantique, a l'intérêt de rendre lisible ce livre *a priori* rébarbatif, bizarre, peu engageant, en proposant un programme de lecture qui donne au lecteur l'impression d'être sans cesse au plus près du génie hugolien. La seconde, plus modeste, est appelée par le dispositif éditorial, par l'apparat critique, par la volonté avouée de Cécile Daubray de faire œuvre documentaire en livrant les brouillons de Hugo, et programme une lecture cette fois plus érudite qu'esthétique. Sans remettre en cause la pertinence et la

⁶⁴ *Ibid.*, p. 413.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 400.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 399.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 397.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 419.

⁶⁹ André DU BOUCHET, « L'infini et l'inachevé », texte cité, p. 86.

fécondité de la lecture de Du Bouchet, nous pensons qu'elle constitue, à certains égards, un coup de force, et qu'elle témoigne d'une difficulté réelle à lire le texte édité par Daubray. Mais elle exprime, à n'en pas douter, une potentialité réelle du livre.

Notons, pour finir sur *Tas de pierres*, que l'esthétique du discontinu découlant de la reproduction de fragments brefs est partiellement compensée par l'architecture d'ensemble du recueil, foisonnant, désordonné, incontrôlable, profus : à l'image, sans doute, des manuscrits de Hugo tels qu'ils ont été légués à ses exécuteurs testamentaires ; à l'image, peut-être, aussi, d'une certaine conception de son œuvre (c'est encore de la *copia*, à un autre niveau). Quand Du Bouchet publiera une anthologie de fragments hugoliens, en 1956, sous le titre *L'Œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent*, chez Lévis-Mano, il misera au contraire sur la rareté, qui, peut-être, donne son prix aux éclats et aux « diamants » : vingt-six pages. C'est exactement le contraire de *Tas de pierres* ; or les remarques de Du Bouchet valent sans doute mieux pour *L'Œil égaré* que pour *Tas de pierres* : le contraste entre les deux recueils manifeste sans doute les limites de l'analyse de Du Bouchet.

LES ILLUSTRATIONS

Ce passage en revue achevé, et avant de conclure sur l'édition I.N., nous voudrions consacrer quelques pages à la manière dont les volumes sont illustrés. On trouve un cahier d'illustration hors texte à la fin de chaque œuvre et à la fin de chaque volume de l'édition I.N. ; parfois, il y a en outre une illustration liminaire, portrait de l'auteur ou reproduction du frontispice. Ces cahiers sont très inégalement fournis. On peut essayer de rendre compte de ces différences en examinant deux variables (et en en neutralisant, inévitablement, quelques autres) : la date de publication du volume d'une part, le genre d'autre part.

Il est clair que les volumes publiés après la guerre sont moins abondamment illustrés que ceux publiés avant. Hormis *Quatrevingt-Treize*, qui était sous presse en 1914, aucun volume ne présente plus de cinq illustrations. La raison essentielle est que les éditeurs sont contraints par la rareté du matériau iconographique : les volumes publiés à partir de 1927 contiennent des œuvres peu connues, tardives, posthumes, voire inédites ; or la richesse de l'iconographie disponible est, logiquement, d'autant plus grande que l'œuvre est ancienne, et qu'elle a eu le temps d'être souvent illustrée. Parmi les quatorze volumes de poésie les deux premiers⁷¹ sont

⁷¹ Les volumes sont numérotés non selon l'ordre chronologique de leur parution, mais selon l'ordre chronologique de première parution des textes qu'ils contiennent. Ainsi, « Poésie I » contient les *Odes et Ballades* et *Les Orientales*, « Poésie II » les quatre recueils de la monarchie de Juillet, « Théâtre I » *Cromwell* et *Hernani*,

les deux plus richement illustrés (treize et quinze reproductions) ; de même pour le théâtre (onze et dix-huit). Pour le roman, les deux premiers volumes (quatorze et douze reproductions) ne sont dépassés que par le volume VII (*L'Homme qui rit*). Le fait que les premiers volumes, dans chaque genre, contiennent souvent plusieurs œuvres différentes a pu jouer aussi : on a pu sentir le besoin d'illustrer chacune par quelques reproductions au moins – et parmi les volumes d'après-guerre, *Quatrevingt-Treize* excepté, « Poésie IX » (la tétralogie philosophique) est le plus illustré (cinq reproductions : deux pour le *Pape*, une pour chacun des trois autres poèmes). Mais la date de première publication demeure un critère significatif : dans le volume « Poésie IX » (contenant les quatre poèmes de la « tétralogie philosophique »), la brièveté des notices iconographiques, recensant les illustrations et les œuvres graphiques inspirées par les poèmes, est frappante. Parfois le matériau existe : ainsi, pour *Le Pape*, Jean-Paul Laurens a réalisé (pour l'édition Quantin en 1885) vingt et une gravures correspondant à chacune des vingt et une sections des poèmes⁷². L'une d'entre elles est reproduite, mais un souci d'équilibre avec les autres poèmes du volume a pu dissuader Gustave Simon et Cécile Daubray d'en proposer d'autres – des critères de goût, éventuellement, ont pu jouer aussi pour exclure certaines illustrations.

Face à la pénurie, plusieurs recours existent. Les deux volumes de *Toute la lyre* proposent respectivement sept et neuf fac-similés de poèmes manuscrits : cette solution, qui dans un autre cas aurait pu paraître artificielle, se trouve ici justifiée par les remarquables différences d'écriture, dues à des dates et à des circonstances de composition très éloignées (figures 3 et 4). Cécile Daubray signale d'ailleurs le « bizarre assemblage » en quoi consistent les manuscrits de *Toute la lyre*⁷³. Les éditeurs choisissent parfois de publier des illustrations inédites, et dont la faible adéquation avec l'œuvre qu'elles illustrent est compensée par la nouveauté : ainsi, dans le premier volume de *Toute la lyre*, figure un dessin de Hugo représentant la « Chaire de pierre hors de l'église » (de Saint-Lô), qui n'est sans doute pas le plus intéressant de toute son œuvre graphique, mais qui provient de la collection Barthou (figure 5). Celle-ci fournit aussi, pour le volume « Théâtre VI », incluant le théâtre de jeunesse, un intéressant portrait de Hugo à seize ou dix-sept ans. *Océan – Tas de pierres* s'ornera, en 1941, d'une photographie représentant

« Théâtre II » *Marion de Lorme*, *Le roi s'amuse* et *Lucrèce Borgia*, « Roman I » *Han d'Islande*, *Bug Jargal*, *Le Dernier Jour d'un condamné* et *Claude Gueux*, « Roman II » *Notre-Dame de Paris*.

⁷² Notes de l'éditeur pour *Le Pape*, in Victor HUGO, *Le Pape – La Pitié suprême – Religions et Religion – L'Âne*, *op. cit.*, p. 90.

⁷³ « Les manuscrits de *Toute la lyre* », texte cité, vol. 1, p. 345.

Hugo avec ses deux fils, communiquée par Jeanne Hugo. Parfois, également, les choix illustratifs s'affranchissent de tout lien avec l'œuvre et la vie de Hugo : le *William Shakespeare* est illustré par un portrait de Shakespeare et un dessin de la maison du dramaturge anglais. Exceptionnellement, on commande un dessin pour l'occasion : Jean Hugo, peintre de son état, en a fourni un pour *La Pitié suprême*, « dont l'iconographie manquait d'images⁷⁴ » (figure 6).

L'approche générique, elle, fait apparaître que la poésie est moins bien illustrée que le roman ou le théâtre – conformément à une hiérarchie déjà sensible dans les éditions illustrées du XIX^e siècle⁷⁵. Cette hiérarchie se maintient d'autant mieux que la partie iconographique de l'I.N. puise largement dans les illustrations des éditions précédentes : le fonds disponible est plus important pour le théâtre et pour le roman. Dans l'ensemble des volumes de l'I.N., toutes périodes confondues, les statistiques sont les suivantes :

–les neuf volumes de roman contiennent quatre-vingt-sept illustrations, soit 9,7 par volume ;

–les six volumes de théâtre contiennent quarante-cinq illustrations, soit 7,5 par volume ;

–les quatorze volumes de poésie contiennent quatre-vingt-huit illustrations, soit 6,3 par volume.

Si l'on ne considère que les volumes parus après la guerre, le théâtre compte cinq illustrations pour deux volumes, et la poésie douze pour cinq volumes, soit 2,5 par volume dans les deux cas. Quant au seul roman concerné, *Quatrevingt-Treize*, il compte sept reproductions.

L'abondance des illustrations, pour le roman et le théâtre, tient à ce que les illustrations en question sont souvent, soit la reproduction d'une scène, soit le portrait d'un personnage (ou d'un acteur jouant un personnage). La poésie souffre, à cet égard, de sa faible narrativité, et c'est justement pourquoi *La Légende des siècles* ou *L'Année terrible* tiraient plutôt les statistiques vers le haut. Cette réticence de la poésie à l'illustration explique, pour l'après-guerre, la relative pauvreté du dossier iconographique des *Chansons des rues et des bois* (quatre reproductions). Dans les volumes de poésie, les éditeurs peuvent compenser cette faiblesse en recourant, premièrement, à des illustrations allégoriques (c'est le cas de la composition de Fantin-Latour pour *Religions et Religion*), ou renvoyant, plutôt qu'à un passage précis, à l'ensemble du texte, dont il s'agit d'illustrer l'esprit (c'est le cas du dessin de Jean Hugo pour *La Pitié suprême*). Une autre solution consiste à proposer des illustrations documentaires, se

⁷⁴ Jean HUGO, *Le regard de la mémoire (1914-1945)*, op. cit., p. 241.

⁷⁵ Ségolène LE MEN, « L'édition illustrée, un musée pour lire », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 533-537.

rapportant à la vie du poète ou de ses proches – en particulier, des portraits : dans le cas de recueils lyriques, comme *Les Contemplations* (où l'on a des portraits de Hugo, d'autres de Léopoldine, etc.), la porosité entre la vie du poète et la matière de l'œuvre légitime ce parti. Après-guerre, les textes de poésie édités s'y prêtent sans doute moins – cependant, l'unique illustration d'*Océan – Tas de pierres* est une photographie de Hugo avec ses fils ; la légende renvoie à un fragment poétique tiré de la section « Moi » de *Tas de pierres* (mais qui n'a aucun intérêt particulier, et qui semble servir de justification à la publication de la photographie, intéressante et belle – figure 7) :

Mes grands garçons de fils m'embrassent en rentrant.
Ce sont d'anciennes mœurs que nous avons gardées⁷⁶.

Ces raisons, génériques et chronologiques, se combinent donc pour expliquer la faiblesse numérique des illustrations dans les volumes de poésie d'après-guerre. Les éditeurs, pour garnir leurs cahiers iconographiques, doivent recourir à des illustrations à vocation documentaire, à des fac-similés de manuscrits, à des dessins allégoriques ; mais ces sections d'illustrations sont aussi l'occasion de fournir au public des documents graphiques inédits.

CONCLUSION

L'importance de l'édition I.N. dans l'histoire éditoriale de Hugo est incontestable, à deux titres au moins : en ce qu'elle inaugure ce que l'on peut bien appeler, rétrospectivement, une critique génétique hugolienne ; en ce qu'elle met à disposition de nombreux textes jusqu'alors inédits. Mais en tentant désespérément d'être fidèle au testament littéraire de Hugo, une telle entreprise ne pouvait que se heurter à d'insurmontables difficultés – de là vient l'arbitraire qui caractérise le plus souvent la répartition des textes, et en particulier des poèmes, dans tel ou tel volume. Les procédés de Meurice, Simon et Daubray ont été assez critiqués :

Bouleversant l'ordre des dossiers laissés par Hugo, écrit Guy Rosa, ses exécuteurs testamentaires qui étaient aussi les éditeurs de l'Imprimerie nationale les avaient redistribués, en vue de leur publication, partie aux reliquats des œuvres, partie dans les fourre-tout intitulés *Océan* ou *Tas de pierres*, confectionnant ainsi des manuscrits

⁷⁶ Victor HUGO, *Tas de pierres*, op. cit., p. 255. Ces vers sont de 1856 ; vu l'apparence du poète et de ses fils, la photographie date également de cette époque.

découpés, au sens propre, sur l'édition qu'ils projetaient d'en donner – quitte, devant la masse, à n'en imprimer qu'une partie. [...] Tout était à refaire⁷⁷.

Arbitraire de la sélection, mais aussi, on y est beaucoup revenu à propos de *Tas de pierres*, arbitraire du classement. Ce classement, comme le signalent généreusement René Journet et Guy Robert, a certes l'avantage de « met[tre] immédiatement sous les yeux du lecteur des textes qui méritent en effet d'être rapprochés par leur contenu » ; mais comme le précisent aussi ces deux auteurs, l'organisation adoptée est sans valeur historique⁷⁸. Exhumation, mise à disposition, organisation des textes (tant bien que mal) : c'est là la première étape de la critique, et les éditeurs de l'I.N. ne prétendent d'ailleurs guère aller au-delà. C'est à une seconde génération de scientifiques, dans les années 1920 et 1930, que l'on devra des éditions critiques moins exhaustives (il n'est plus question d'œuvres complètes), mais plus ambitieuses, fortement marquées par les tendances contemporaines de la recherche littéraire.

⁷⁷ Guy ROSA, « Hugo complet », in Béatrice DIDIER, Jacques NEEFS (dir.), *Éditer des manuscrits : archives, complétude, lisibilité*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 1996, p. 90-91.

⁷⁸ René JOURNET, Guy ROBERT, introduction à Victor HUGO, *Boîte aux lettres*, Paris, Flammarion, coll. « Cahiers Victor Hugo », 1965, p. 5-10.

Chapitre 4 : Les autres éditions critiques

L'édition de l'Imprimerie nationale a publié les principales œuvres de Hugo avant la Grande Guerre : dans notre période, l'entreprise se poursuit, comme on l'a vu, à un rythme plus lent, en suivant des principes éditoriaux déjà fixés. Dans l'entre-deux-guerres, en revanche, deux nouvelles entreprises d'éditions critiques de l'œuvre de Hugo voient le jour, d'inégale importance. D'un côté, Jules Marsan réalise, pour la Société des textes français modernes, une édition du *Conservateur littéraire*. D'autre part, Joseph Vianey et Paul Berret mettent au point, dans une sous-collection de Hachette dirigée par Lanson, de très riches éditions des *Contemplations*, de *La Légende des siècles* et des *Châtiments*.

L'ÉDITION PAR JULES MARSAN DU *CONSERVATEUR LITTÉRAIRE*

La Société des textes français modernes publie chez Hachette, à partir de 1922, l'ensemble du *Conservateur littéraire* (1819-1821), journal dans lequel Hugo a fait ses premières armes d'écrivain et de poète. Cette édition critique en quatre volumes¹ très espacés dans le temps (1922, 1926, 1935, 1938), réalisée par Jules Marsan², fait suite à celle, par le même Marsan, de *La Muse française* en 1907-1909. *La Muse française* était un creuset du premier romantisme³ : Hugo y participait, auréolé de son prestige de jeune chef d'école⁴, mais sans s'y montrer très actif⁵. *Le Conservateur littéraire*, en revanche, est bien l'œuvre des frères Hugo, principalement Abel et Victor : en continuant l'édition de *La Muse* par celle du *Conservateur*, Marsan passe d'un travail relevant de l'histoire du romantisme à une étude plus spécifiquement hugolienne.

¹ Ou deux volumes de deux tomes chacun, si l'on suit la nomenclature de l'éditeur.

² Jules Marsan (1867-1939) est docteur ès lettres, professeur à l'université de Toulouse. Il est en outre membre de l'Académie des Jeux floraux, bibliophile et collectionneur de la correspondance de Nerval (« Jules Marsan (1867-1939) », *data.bnf.fr*, http://data.bnf.fr/12340323/jules_marsan/, consulté le 23 juillet 2018).

³ Jules MARSAN, introduction à *La Muse française (1823-1824)*, t. 1, Paris, Droz, 1907, p. V.

⁴ *Ibid.*, p. XVII.

⁵ *Ibid.*, p. XIX.

Son introduction, après avoir longuement exposé la genèse et l'histoire de l'entreprise jusqu'à son arrêt brusque en 1821, revient sur les questions d'attribution, en particulier sur les poèmes et articles dus à Victor Hugo – dans la revue, beaucoup étaient signés par un pseudonyme ou une initiale. Sur ce point, le travail de Marsan ne fait que compléter les conclusions d'Émile Paul, publiées en 1886, qui lui servent de base⁶. L'apparat critique, une fois passé l'introduction, est relativement discret : il consiste, pour l'essentiel, dans un relevé des variantes ultérieures – en ce qui concerne les textes de Hugo, beaucoup ont été repris ensuite, dans *Littérature et philosophie mêlées* (1834) pour les textes en prose et pour un poème (l'« Épître à Brutus »), dans les *Odes et poésies diverses* (1822) et/ou dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* (1863) pour les textes en vers. Voici les poèmes de Hugo publiés dans *Le Conservateur* : « L'enrôleur politique », « Les vierges de Verdun », « L'Avarice et l'Envie », « Épître à Brutus », « Cacus », « Les destins de la Vendée », « Achéménide », « Ode sur la mort de S.A.R. Charles-Ferdinand d'Artois, duc de Berri [*sic*], fils de France » (future « Ode sur la mort du duc de Berry » dans les *Odes et poésies diverses*), « Les derniers bardes », « L'ancre des Cyclopes », « César passe le Rubicon », « Imitation d'Owen », « Le rétablissement de la statue de Henri IV », « À Lydie », « Moïse sur le Nil », « Ce que j'aime », « Le jeune banni (Raymond à Emma) », « Le génie », « Le vieillard de Galèse », « Les deux âges ». Les poèmes repris dans les *Odes et Ballades* et dans le *Victor Hugo raconté* étaient tous aisément accessibles (le *Victor Hugo raconté* était toujours inclus dans les éditions d'œuvres complètes) ; « Les Deux âges », non repris dans les *Odes et poésies diverses*, avaient été inclus dans les « Essais et poésies diverses » du volume *Odes et Ballades – Les Orientales* de l'Imprimerie nationale en 1912, de même que « Les derniers bardes », recueillis dans les *Odes et poésies diverses* en 1822 mais exclus des éditions suivantes des *Odes* : dans ce cas non plus, Marsan n'exhume pas des textes rares. Deux brefs poèmes, en revanche, sont apparemment réédités pour la première fois : « Imitation d'Owen » et « Ce que j'aime ». Ils valent surtout à titre de curiosité : « Imitation d'Owen », daté de 1816, est ainsi le plus ancien que Hugo ait jugé digne de publication⁷. Mais les autres poèmes, quoique accessibles, étaient dispersés : l'entreprise de Marsan a pour intérêt de les réunir et de les faire lire en contexte, aux côtés des textes d'Abel et d'Eugène Hugo et de quelques autres collaborateurs, et dans le texte d'origine (mais les variantes, cela dit, sont peu nombreuses). Contrairement à ce que feront Vianey et

⁶ Jules MARSAN, introduction au *Conservateur littéraire (1819-1821)* vol. 1, t. 1, Paris, Hachette, 1922, p. XXXIV.

⁷ Jean MASSIN, Éliette VASSEUR, note 30 à Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 1 (éd. Jean MASSIN), Paris, Club français du livre, 1967, p. 40.

Berret pour leurs éditions des *Contemplations*, de *La Légende des siècles* et des *Châtiments*, Marsan ne se préoccupe ni des manuscrits – il n'en dit d'ailleurs rien et n'a sans doute pas eu l'occasion de les consulter – ni des sources intertextuelles possibles des textes qu'il reproduit. Finalement, l'apport scientifique de cette édition se révèle plutôt limité, tant le paratexte critique est maigre : l'introduction constitue simplement une solide mise au point historique et biographique. Par ailleurs ces ouvrages n'ont pu avoir qu'une diffusion confidentielle, d'une part parce qu'ils donnent à lire des textes peu connus et, pour ce qui est des textes de Hugo, mineurs dans son œuvre ; d'autre part à cause d'un prix relativement élevé, quoique justifié par la qualité du travail d'édition : quarante francs les quatre volumes d'après le catalogue figurant à la fin du premier tome du second volume.

LES CONTEMPLATIONS DE JOSEPH VIANEY, LA LÉGENDE DES SIÈCLES ET LES CHÂTIMENTS DE PAUL BERRET

Les volumes parus dans la collection « Les grands écrivains de la France », chez Hachette, dans les années 1920 et 1930, constituent incontestablement des sommets de l'édition hugolienne. Mais ils sont, tout autant, des sommets de la critique positiviste et lansonienne : parus dans une série dirigée par Lanson lui-même, ils relèvent de l'« histoire littéraire » au sens où ce savant l'a définie, et manifestent dans leurs paratextes l'ambition de faire de l'œuvre un fait historique, inscrit dans le monde social. Ils présentent un appareil critique essentiellement consacré à des questions philologiques (établissement du texte, étude de sa genèse et relevé des variantes), à l'élucidation des allusions et au repérage des sources, comprises dans un sens large : non seulement les sources textuelles, mais aussi les faits biographiques ou historiques à l'origine d'un poème, d'un vers, d'une formule, etc.⁸ Et les réactions parfois virulentes que ces ouvrages ont suscitées ne se comprennent qu'en rapport avec les tensions propres au champ critique du temps.

⁸ Ces différents aspects sont tout à fait conformes au programme fixé par Gustave Lanson : Gustave LANSON, « La méthode de l'histoire littéraire », *La Revue du mois*, vol. 10, n° 58, 1910, p. 399-400.

COMPOSITION ET ORGANISATION DES OUVRAGES

CHOIX DES ÉDITIONS *PRINCEPS*

Trois ouvrages de Hugo paraissent dans cette collection : *La Légende des siècles* (1920-1927) et *Les Châtiments* (1932), édités par Paul Berret ; *Les Contemplations* (1922), éditées par Joseph Vianey⁹. Pour *La Légende* et *Les Châtiments*, se pose d'abord un problème d'établissement du texte : quelle édition choisir ? En ce qui concerne *La Légende des siècles*, deux choix s'offrent aux éditeurs, qui peuvent soit publier l'édition intégrale, refondue, *ne varietur*, parue dans les *Œuvres complètes* de Hetzel-Quantin en 1883-1884¹⁰, soit reproduire séparément les trois séries (1859, 1877, 1883). L'Édition nationale, l'édition Hugues et l'édition de l'Imprimerie nationale étaient restées fidèles à la *ne varietur* et avaient présenté le texte refondu. Berret adopte l'autre parti, et fera école puisque plusieurs éditions de référence ultérieures l'imiteront, que ce soit l'édition de Bernard Leuillot au Seuil (1972) ou l'édition Bouquins (1985)¹¹. Matériellement, dans l'édition Berret, la Première Série occupe deux volumes, parus en 1920 ; la nouvelle en occupe trois, parus en 1925 ; la dernière n'en occupe qu'un, paru en 1927. Le choix de Berret est explicitement posé comme réactif : « Rares sont

⁹ Victor HUGO, *La Légende des siècles* (éd. Paul BERRET), Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains de la France », 1920-1927, 6 vol. ; Victor HUGO, *Les Châtiments* (éd. Paul BERRET), Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains de la France », 1932, 2 vol. ; Victor HUGO, *Les Contemplations* (éd. Joseph VIANEY), Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains de la France », 1922, 3 vol. Dans la suite du chapitre, on abrégera de la façon suivante les références à ces trois ouvrages : *LS* pour *La Légende des siècles*, *Chât.* pour *Châtiments*, *Cont.* pour *Les Contemplations*. On fera suivre le titre du numéro du volume et du numéro de page.

En ce qui concerne *La Légende*, seuls les premier et troisième volumes portent une indication de date, respectivement 1921 et 1925. Mais les premiers comptes rendus critiques remontent à la fin de l'année 1920 : le livre était déjà paru à cette date, comme l'indique d'ailleurs la Bibliographie Cassier. La date de 1927, également indiquée par la Bibliographie Cassier, nous est confirmée par l'existence d'un compte rendu d'André Bellessort en mars 1927 (André BELLESSORT, « Une édition critique de la *Légende des Siècles* », *Journal des débats politiques et littéraires*, 9 mars 1927, p. 3).

Paul Berret (1861-1943), professeur à l'université de Lille, est l'un des plus grands spécialistes de Hugo dans notre période. Originaire du Dauphiné, il est également spécialiste de l'histoire et du folklore de cette région (P. HAMON, « BERRET (PAUL-ANTOINE) », in Michel PRÉVOST, Jean-Charles ROMAN D'AMAT (dir.), *Dictionnaire de biographie française*, vol. 6, Paris, Letouzey et Ané, 1954, p. 143 – le prénom complet de l'auteur de la notice n'est pas indiqué). Joseph Vianey (1864-1939) a été maître de conférences à la faculté des lettres de l'université de Montpellier. Il est spécialiste de la littérature française du XIX^e siècle, mais aussi du XVI^e siècle. On lui doit notamment des études sur Hugo, bien sûr, mais aussi Mathurin Régnier, Ronsard et Leconte de Lisle (« Joseph Vianey (1864-1939) », *data.bnf.fr*, http://data.bnf.fr/12393467/joseph_vianey/, consulté le 24 juillet 2018).

¹⁰ Plutôt que simplement 1883 : Arnaud Laster argumente en faveur de cette double date dans Arnaud LASTER, introduction à Victor HUGO, *La Légende des siècles*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002, p. XXV.

¹¹ Mais dans quelques éditions de poche (Léon Cellier en 1967, Arnaud Laster en 2002), le choix de se fonder sur l'édition définitive est revendiqué : Léon CELLIER, introduction à Victor HUGO, *La Légende des siècles*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 26 ; Arnaud LASTER, introduction à Victor HUGO, *La Légende des siècles*, texte cité, p. XXXIX-XL.

maintenant les appréciations relatives à la seule *Légende* de 1859, écrit-il ; aujourd'hui, on ne la détache plus guère (et c'est sans doute un tort) des deux séries de 1877 et de 1883¹². »

Berret ne dit pas explicitement pourquoi « c'est sans doute un tort », mais ses raisons se donnent à lire entre les lignes. Il ne semble pas partager l'avis d'éditeurs critiques ultérieurs qui, à l'instar de Claude Millet, considèrent que la Dernière Série et l'édition refondue ont été agencées par des collaborateurs (Paul Meurice en particulier)¹³ : son introduction à la Dernière Série insiste au contraire sur la grande capacité de travail du vieil Hugo ; il reconnaît une « diminution de [s]a capacité créatrice », mais souligne qu'il ne faut pas en conclure à une « déchéance du jugement » : « Rien ne s'oppose donc à croire que V. Hugo organisa lui-même le recueil de la troisième *Légende des Siècles*¹⁴ ». Si l'on suit la logique de Berret, et à moins que les facultés de travail du poète ne se soient brutalement effondrées en quelques mois, il y a donc tout lieu de penser que celui-ci a bien pu préparer lui-même l'édition définitive. En revanche Berret insiste sur l'unité propre des différents volumes. La Nouvelle Série ne se distingue pas par ses thèmes ou ses inspirations, mais par son ton : « La seconde *Légende* est presque partout montée d'une octave. La sonorité de l'épopée, la majesté de la philosophie, l'ampleur de la satire, tout y prend des proportions nouvelles. Instinctive ou voulue, la surenchère est partout manifeste¹⁵ [...]. » Et la Dernière Série, qui complète les deux premières dont elle a les qualités et les défauts (mais un peu plus les défauts que les qualités)¹⁶, a perdu presque totalement « l'inspiration des *Petites Épopées* » et ne présente même plus les poèmes selon un ordre chronologique¹⁷. D'autre part, Berret justifie l'exclusion par Hugo, en 1859, de certains poèmes, par une crainte de la redondance. Ainsi, « Le jour des rois » fait exclure de la Première Série le poème « Les quatre jours d'Elciis »¹⁸, repris dans le volume de 1883. Cet argument esthétique a pu convaincre Berret de séparer les trois séries.

Mais l'autre raison fondamentale du choix de Berret tient au privilège qu'il accorde à l'édition *princeps* au nom de l'authenticité : le respect de l'exactitude documentaire impose de

¹² *LS*, vol. 1, p. LXXXVII-LXXXVIII.

¹³ Claude MILLET, présentation de Victor HUGO, *La Légende des siècles. Première Série. Histoire – Les Petites Épopées*, Paris, Librairie générale française – Le Livre de poche, coll. « Classiques de poche », 2000, p. 10.

¹⁴ *LS*, vol. 6, p. IV.

¹⁵ *LS*, vol. 3, p. XXXIV.

¹⁶ *LS*, vol. 6, p. VII.

¹⁷ *Ibid.*, p. V.

¹⁸ *LS*, vol. 1, p. L.

donner au public de 1920 le livre tel que le public du XIX^e siècle l'a d'abord lu et dans une édition que Hugo a pu contrôler et corriger lui-même¹⁹. Du moins, cette logique se déduit des justifications données par Berret quant à son choix d'éditer (*Les*) *Châtiments* dans l'édition de 1853 : « Nos éclaircissements et nos notes ont tendu à replacer l'œuvre dans le milieu de cette époque ; nous avons voulu la présenter dans sa période d'action²⁰. » Là encore, Berret innove par rapport à ses prédécesseurs : l'édition Hetzel-Quantin, l'Édition nationale, l'édition de l'Imprimerie nationale donnaient toutes le texte de 1870 ; et là encore, l'édition Bouquins de 1985 suivra Berret (mais en intitulant correctement le recueil *Châtiments*, sans l'article, conformément au titre de 1853). On est d'autant plus fondé à croire que l'explication vaut aussi pour la *Légende*, que Berret n'a de cesse de souligner l'inspiration satirique des « Petites Épopées » et de mettre en rapport la dénonciation des tyrans avec l'opposition à Napoléon III ; c'est même sur cette idée que le critique ouvre son introduction, proposant d'emblée la thèse forte selon laquelle « la *Légende des Siècles* est inséparable de l'exil de Victor Hugo : elle est pour une large part la continuation des *Châtiments*²¹ ». Le reste du paratexte (introductions, notes, notices) aura entre autres pour fonction de justifier cette thèse. Le Second Empire est donc la « période d'action » de la première *Légende* aussi bien que celle des *Châtiments*. Pour *Les Châtiments* (auxquels Berret conserve curieusement leur titre de 1870, avec l'article²²), un appendice présente tout de même, avec un riche appareil critique et savant, les pièces rajoutées. *A contrario*, « Le Retour de l'Empereur », présent dans *La Légende* refondue mais dans aucune des trois séries, ne figure pas dans les six volumes.

DISPOSITION MATÉRIELLE DU TEXTE

Le découpage de chaque série en plusieurs volumes ne respecte pas la disposition initiale du texte. En 1859, le second tome de la Première Série commençait à « Ratbert » ; Berret ouvre son second volume par « Les trônes d'Orient ». Cette altération est due à un souci d'équilibre : s'il avait contenu « Les trônes d'Orient », le premier volume, déjà doté d'une importante introduction, aurait été considérablement plus long que le second. Dans ce cas, le choix de Berret ne prête guère à conséquence : il n'y a probablement pas de véritable enjeu à couper ici

¹⁹ *Ibid.*, p. I.

²⁰ *Chât.*, vol. 1, p. I.

²¹ *LS*, vol. 1, p. III.

²² Une note souligne tout de même le changement de titre d'une édition à l'autre : *Chât.*, vol. 2, p. 705.

plutôt que là dans le continuum chronologique des *Petites Épopées*. Il en va différemment pour la seconde série : en 1877, la coupure passait entre « Les sept merveilles du monde » et « L'épopée du ver », le second poème étant une réponse au premier ; « L'épopée du ver », en outre, inaugurerait un second volume dont la tonalité était notablement différente de celle du premier – beaucoup plus philosophique. Berret lui-même, dans la notice commune qu'il donne aux deux poèmes, souligne l'importance de cet effet de composition²³ et le restitue tant bien que mal en intercalant entre les deux pièces une reproduction de la page de faux-titre du second tome de 1877. Albert Cahen, dans un compte rendu par ailleurs très élogieux, lui a reproché cette infidélité²⁴, mais Berret n'avait sans doute guère le choix : l'importance du paratexte est telle que le passage de deux à trois volumes, pour la deuxième *Légende*, s'imposait. Et surtout, le but de Berret n'est pas tellement de restituer les conditions d'accès à l'œuvre qui pouvaient être celles d'un lecteur de 1877, car la richesse de l'apparat critique interdit de toute façon au lecteur d'en faire abstraction. Il s'agit d'une édition critique et savante, à visée documentaire, dans laquelle le respect de la disposition matérielle de l'édition *princeps* est le moindre souci du critique : son seul devoir est de l'indiquer et de la décrire.

Le même problème exactement vaut pour *Les Contemplations* de Vianey, publiées en trois volumes contre deux seulement en 1856 : les livres troisième et quatrième sont placés l'un à la suite de l'autre au milieu du second volume. Mais les méthodes respectives de Berret et de Vianey font apparaître des différences de degré. Berret prend au sérieux les divisions constitutives de *La Légende des siècles*. Ainsi, dans son introduction à la Nouvelle Série, il mentionne et commente, certes brièvement, la division en deux tomes du volume de 1877²⁵. Et les différentes sections de *La Légende* ont parfois une notice propre, même si la chose n'est pas systématique : c'est le cas, par exemple, des « Trônes d'Orient » dans la Première Série, d'« Entre géants et dieux » et du « Groupe des idylles » dans la deuxième, des « Grandes lois » ou des « Esprits » dans la troisième. Il en va différemment dans *Les Châtiments* où Berret ne considère pas le « livre » comme un objet d'études pertinent. Il s'en justifie de manière très convaincante :

Nous n'avons pas cru devoir examiner, du point de vue littéraire, cette charpente à sept étages. S'il apparaît clairement que dans le septième livre les visions d'avenir et les *Ultima*

²³ *LS*, vol. 4, p. 481.

²⁴ Albert CAHEN, compte rendu de Victor Hugo, *La Légende des siècles*, Nouvelle Série, vol. 3 (éd. Paul Berret), *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 33, 1926, p. 300.

²⁵ *LS*, vol. 3, p. XL.

verba constituent une conclusion, il n'est pas moins évident que la plupart des poèmes des autres sections sont transposables : dans le troisième livre, sur seize pièces, à peine quatre ou cinq se rapportent à l'idée de famille²⁶.

Cet argument, évidemment, ne tient pas pour *Les Contemplations*, dont chaque livre a bien une tonalité propre – or Vianey ne donne de notice à aucun des six livres du recueil, ni *a fortiori* à aucun des deux tomes. Le début de l'introduction nous éclaire un peu sur la question. Vianey y évoque la division en deux tomes et souligne que c'est la chronologie des poèmes qui la fonde (d'où leurs titres : « Autrefois », « Aujourd'hui »). Or il rappelle immédiatement que les dates indiquées par Hugo sont fausses²⁷. Conclusion : « Seule l'étude chronologique des poèmes peut nous apporter les précisions nécessaires²⁸ [...] ». Sans le dire clairement, Vianey laisse entendre que l'organisation du recueil est frappée de nullité par les antidatations et les postdatations. L'essentiel de l'introduction (des pages XIII à LIX) est dès lors consacré à une biographie du poète : chaque pièce se retrouve replacée dans, et éclairée par, les circonstances de la vie de Hugo qui lui ont donné naissance. Les seuls regroupements qui vailent sont donc des regroupements chronologiques, et l'on ne contestera d'ailleurs pas à Vianey que ceux-ci soient parfois pertinents et éclairants, mais le sont-ils toujours plus que les regroupements proposés par le recueil lui-même ? Il n'est pas inintéressant de montrer que l'activité de Hugo, en juin 1855, est essentiellement consacrée à l'écriture de poèmes d'amour dans un cadre printanier, mais ceux-ci appartiennent presque tous au livre II : cela justifierait une étude thématique de ce livre, or le critique s'y refuse ; ou encore qu'elle est, en juillet-août de la même année, notamment consacrée à l'écriture de pièces adressées à des amis, Louise Bertin, Alexandre Dumas, Paul Meurice, Jules Janin – mais elles sont toutes recueillies dans le livre V²⁹, ce qui justifierait là encore de prendre au sérieux les découpages du recueil.

PARATEXTES

On touche là du doigt la question des orientations critiques de Berret et de Vianey. À ce stade, il est utile de replacer ces productions dans le contexte intellectuel des années 1920 et 1930, marqué, en ce qui concerne les études littéraires, par les débats autour du lansonisme. Les

²⁶ *Chât.*, vol. 1, p. LXXVII.

²⁷ *Cont.*, vol. 1, p. IX-X. On connaît les dates réelles de composition des poèmes depuis la parution, sous la direction de Paul Meurice, du volume des *Contemplations* dans l'édition de l'Imprimerie nationale (1905).

²⁸ *Ibid.*, p. XIII.

²⁹ *Ibid.*, p. LV-LVI.

trois ouvrages que nous considérons paraissent chez Hachette, dans la collection des « Grands écrivains de la France ». Cette collection a été inaugurée en 1862 par la publication des lettres de Mme de Sévigné. D’abord exclusivement consacrée aux écrivains du Grand Siècle (et à Saint-Simon), elle se voit dotée à partir de 1915 d’une « deuxième série », dirigée par Gustave Lanson, accueillant des textes des XVIII^e et XIX^e siècles : c’est une réponse d’ailleurs un peu tardive à l’idée, chère aux conservateurs (Brunetière, Faguet, Lemaître...), de la supériorité du classicisme dans les lettres françaises – idée que le dispositif éditorial de la collection, confondant « grands écrivains de la France » et grands écrivains classiques, entérinait absolument jusque-là³⁰. Ce sont les *Méditations poétiques* de Lamartine, en deux volumes, qui inaugurent la deuxième série : Lanson s’en charge lui-même. Hugo suivra³¹. Mais cette deuxième série va tourner court, car outre Hugo et Lamartine, seul Rousseau (pour *La Nouvelle Héloïse*, dans une édition procurée par Daniel Mornet) y prendra place dans l’immédiat. Tous les critiques concernés (Berret, Vianey, Mornet) sont des disciples de Lanson. Mais celui-ci, déjà moins actif depuis quelques années, meurt en 1934 ; l’entreprise ne survivra guère à son maître d’œuvre et ne sera que brièvement ressuscitée, en 1958-1960, par la publication en cinq volumes du *De l’Allemagne* de Mme de Staël.

À chaque fois, dans les volumes hugoliens, le paratexte est organisé de la même manière : une introduction contenant à la fois des éléments biographiques, des appréciations sur l’art hugolien (thèmes, inspirations...), un relevé des principales sources, un récit de la première publication de l’ouvrage et une revue de la critique de l’époque. Certaines de ces rubriques apparaissent déjà dans l’édition de l’Imprimerie nationale, mais ce dispositif très étoffé (sauf pour la troisième *Légende*, dont l’introduction est très brève) imite moins l’Imprimerie nationale que les volumes des *Méditations* procurés par Lanson³². Il s’inscrit parfaitement dans le projet lansonien d’étudier la littérature en la contextualisant – en amont et en aval : en amont, parce que l’identification des événements biographiques et des sources textuelles est supposée

³⁰ Robert KOPP, « Maurras lecteur de Rousseau et de Chateaubriand », in Olivier DARD, Michel LEYMARIE, Neil MCWILLIAM (dir.), *L’Action française. Culture, société, politique (III) : le maurrassisme et la culture*, Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2010, p. 154-155.

³¹ Le projet d’éditer la première *Légende* et *Les Contemplations* date en fait d’avant la guerre : l’introduction de Berret à la Première Série est datée d’octobre 1914 (*LS*, vol. 1, p. LXXXI) et Vianey révèle que l’édition des *Contemplations* avait initialement été confiée à un certain M. Chatelain, professeur à l’université de Manchester, mort aux premiers jours de la guerre (*Cont.*, vol. 1, p. XC).

³² En revanche, l’introduction aux volumes dix-septémistes consistait presque exclusivement en une notice biographique parfois très longue : celle de Molière compte quatre cent cinquante-neuf pages, celle de Sévigné trois cent trente-cinq.

contribuer à expliquer la genèse de l'œuvre ; en aval, parce que la revue de la critique de l'époque fournit un indice de l'influence. Théoriquement, pour Lanson, l'étude de l'influence d'une œuvre ne peut se limiter à cela : elle devrait aussi inclure une étude sur la circulation du livre, les catalogues de bibliothèque, les inventaires après décès, les correspondances privées et les journaux intimes³³... Mais la revue de la critique d'époque est un premier pas dans cette direction.

Après l'introduction, vient le texte de Hugo, entouré là encore d'un paratexte imposant. Les notes sont très nombreuses et envahissent parfois presque tout l'espace de la page. Deux types de notes figurent sous les poèmes, les premières relatives aux variantes des éditions ultérieures et aux leçons du manuscrit, les secondes consistant, pour une part, dans l'élucidation d'allusions, pour une autre part dans la proposition de rapprochements suggestifs avec des faits biographiques ou historiques, ou avec de possibles sources textuelles pour tel ou tel vers ou groupe de vers³⁴. Aucun rapprochement ou presque n'est fait, en revanche, avec des textes ultérieurs : ces notes ne sont pas le lieu d'une étude d'influence, contrairement à l'introduction. D'autre part, les poèmes sont précédés d'une notice, plus ou moins étendue, qui commente la genèse du poème et propose des sources possibles pour l'ensemble du poème.

Le format et la fréquence des notices varient légèrement d'un volume à l'autre. Seule la Première Série de *La Légende des siècles* s'attache à proposer une notice pour chaque poème (sauf un, « Mahomet ») ; à quelques exceptions près, la Nouvelle Série adopte le même principe, mais dans la Dernière Série, une quinzaine de poèmes sont dépourvus de notice. Dans *Les Contemplations* et *Les Châtiments*, la proportion de poèmes dotés d'une notice baisse encore. L'exhaustivité scrupuleuse de Berret, en 1920, tient peut-être à ce qu'il a déjà, à cette date, écrit deux livres sur *La Légende des siècles* (tirés de ses thèses de doctorat d'État)³⁵ et plusieurs articles sur certains poèmes. Il signale d'ailleurs lui-même que ses notices, à plusieurs reprises, réutilisent une matière dont il dispose déjà, notamment en ce qui concerne les sources des poèmes médiévaux de la Première Série³⁶. Et puis il y a le modèle de Lanson qui, dans son édition des *Méditations*, obéissait à la même rigueur : la richesse du paratexte critique est aussi

³³ Gustave LANSON, « La méthode de l'histoire littéraire », *art. cit.*, p. 400-401.

³⁴ Les variantes et les élucidations étaient déjà présentes, quoique moins fréquentes, dans les volumes de la Première Série. Le relevé des sources, en revanche, y était vraiment exceptionnel.

³⁵ Paul BERRET, *La philosophie de Victor Hugo en 1854-1859, et deux mythes de « la Légende des siècles » : « le Satyre » ; « Pleine Mer – Plein Ciel »*, Paris, Paulin, 1910 (thèse secondaire) ; Paul BERRET, *Le moyen âge européen dans la « Légende des siècles », et les sources de Victor Hugo*, Paris, Paulin, 1911 (thèse principale).

³⁶ *LS*, vol. 1, p. 178.

une garantie de sérieux, et un manifeste en acte pour la méthode de l'histoire littéraire. Cette rigueur se relâchera par la suite, d'autant plus facilement que Berret est moins spécialiste de la Dernière Série ou des *Châtiments* qu'il ne l'est de la Première Série. Par ailleurs, les poèmes qui sont précédés de notices sont souvent les plus longs³⁷ – ou ceux, éventuellement, sur lesquels le critique dispose déjà d'un matériau : si « L'autre président », dans *Les Châtiments*, a une notice, c'est peut-être bien parce que Berret avait déjà eu l'occasion d'examiner, pour « La colère du bronze » (Nouvelle Série), la biographie d'André-Marie Dupin (président de l'Assemblée législative sous la Seconde République) et ses rapports avec Hugo. En tout cas, le choix de faire précéder (toujours ou parfois) les poèmes de notices tend à consacrer la pertinence du poème comme objet d'étude, par opposition, donc, aux ensembles de taille supérieure (groupe de poèmes, livre, tome) : le poème, sauf exception, est écrit en une fois, par conséquent datable avec une précision satisfaisante ; s'il s'agit, comme c'est le cas chez ces critiques, d'examiner les conditions de production des textes, alors le poème constitue bien une unité naturelle, moins sujette à caution que des regroupements de poèmes écrits à des dates différentes.

LA PRATIQUE LANSONIENNE : « CRITIQUE DE SOURCES » ET ÉLUCIDATION DES ALLUSIONS

« CRITIQUE DE SOURCES », BIOGRAPHISME ET PSYCHOLOGISME

Dirigée par Lanson, la deuxième série de la collection est donc une illustration de sa méthode, et un terrain de polémiques : Albert Thibaudet, dans un article aussi lumineux qu'équitable sur la « querelle des sources » opposant lansonniens et anti-lansonniens, relève la fraîcheur voire l'agressivité avec lesquelles *Les Contemplations* de Vianey ont été accueillies³⁸. La querelle oppose, d'un côté, les universitaires, et en particulier la Sorbonne, où Lanson règne en maître ; de l'autre, les journalistes (Paul Souday, René Benjamin), certains écrivains (Gide, Valéry, Suarès) et la droite littéraire anti-lansonienne (Fernand Vandérem). Ceux-ci reprochent à ceux-là d'étouffer le texte sous les notes, les commentaires, les sources souvent très hypothétiques, et font valoir l'inspiration, « la liberté, la spontanéité du génie³⁹ » ; les autres

³⁷ Il est vrai qu'il y a plus de poèmes courts dans *Les Contemplations* et *Les Châtiments* que dans *La Légende*. Mais même dans la Première Série, les poèmes brefs ont une notice, comme « Le temple » ou « Dieu invisible au philosophe » – à l'exception, déjà signalée, de « Mahomet ».

³⁸ Albert THIBAUDET, « La querelle des sources » [1923], in Albert THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature* (éd. Antoine COMPAGNON, Christophe PRADEAU), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, p. 837.

³⁹ *Ibid.*, p. 838.

défendent la nécessité d'une rigoureuse érudition et le principe de ce qu'ils nomment souvent l'explication par la cause. À ce jeu, la pratique des épigones ne rend pas toujours justice à la richesse et à la subtilité des idées du maître : c'est devenu, dans la seconde moitié du XX^e siècle, un lieu commun que d'accuser les lansonniens de la seconde génération (notamment Mornet et Gustave Rudler) d'avoir rigidifié la doctrine et de s'être complus dans une recherche stérile, exhaustive jusqu'à l'absurde, des sources de la création littéraire⁴⁰. Or les démarches de Vianey et Berret tombent bel et bien, parfois, sous le coup de telles critiques. Nous allons d'abord mettre en évidence ce qui nous semble constituer les principaux travers de leur approche, quitte à choisir, pour les besoins de l'exposition, les exemples les plus clairs et peut-être les plus caricaturaux. Nous nuancerons et circonscrivons ensuite notre propos en montrant comment, malgré tout, dans bien des cas, les deux savants (mais Berret davantage que Vianey) se prémunissent partiellement contre ces risques.

Vianey, en particulier, postule souvent que chaque élément ou presque de chaque poème des *Contemplations* peut et doit s'expliquer par les circonstances biographiques auxquelles il renvoie ou qui lui ont donné naissance – présumé qui ne va pas sans danger. D'abord, le critique a tendance à refuser toute autonomie à l'image poétique : si, dans *Les Contemplations*, Hugo évoque le « jardin si beau » de la femme aimée, il ne peut pas s'agir d'un cliché remobilisé, d'un *topos* littéraire ; c'est nécessairement à un vrai jardin (nécessairement beau) que Hugo fait allusion. Du coup Vianey, suivant sur ce point une suggestion de Louis Guimbaud, s'autorise à affirmer que le poème « *Mes vers fuiraient, doux et frêles...* » (II, 2) a été écrit pour Léonie Biard plutôt que pour Juliette Drouet, car la première « avait à Sannois une villa et un jardin [c'est lui qui souligne] que tous les témoignages s'accordent à juger délicieux : en 1841, Juliette n'avait pas de jardin⁴¹ ». Pourtant, l'absence dans ce bref poème de toute autre référence à une topographie précise et le fait qu'il soit essentiellement construit à partir d'un jeu sur des images topiques (l'esprit et l'amour ailés) doit nettement nous dissuader, nous semble-t-il, de le rapporter à des faits biographiques précis et univoques. De même Paul Berret, dans *La Légende des siècles*, voit Napoléon III derrière chaque tyran. Parfois, on le suit

⁴⁰ Par exemple Gérard DELFAU, Anne ROCHE, *Histoire, littérature : histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1977, p. 149 ; Antoine COMPAGNON, « Lanson (Gustave) », in Jacques JULLIARD, Michel WINOCK (dir.), *Dictionnaire des intellectuels français : les personnes, les lieux, les moments* [1996], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 815-816. Alain Vaillant (dans Alain VAILLANT, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p. 89), sans repousser absolument cette lecture, est plus indulgent envers les disciples et moins envers le maître.

⁴¹ *Cont.*, vol. 2, p. 9.

sans peine : qu'il y ait un rapport entre « Le parricide » de *La Légende* et « *Sacer Esto* » des *Châtiments*, soit⁴² ; que certains traits du personnage de Ratbert évoquent l'empereur⁴³, pourquoi pas. Mais Berret ne se contente pas de suggérer des rapprochements : il postule parfois une identité symbolique entre Napoléon III, ou bien entre Hugo lui-même, et tel personnage de *La Légende*. Sa lecture du « Romancero du Cid » est caractéristique : l'introduction commence par dire que « V. Hugo s'est complaisamment assimilé au Cid, jusque dans les moindres détails », et que la figure de Napoléon III « se dessine » et « se précise » derrière celle du roi Don Sanche⁴⁴. Bien sûr, le critique invoque des extraits à l'appui de sa thèse : telle strophe peut faire allusion à la naissance illégitime de l'empereur⁴⁵, l'inquiétude exprimée par le roi (« Le Cid est mal muselé ») ressemble à celle que Napoléon III ressentait vis-à-vis de Hugo exilé⁴⁶, etc. Mais il ne suffit pas d'opérer des rapprochements, encore faut-il aussi savoir ce qu'on en fait ; le danger, auquel Berret succombe parfois, est de lire les poèmes comme des textes à clé. Le vers « Alphonse a pour maîtresse une fille assez laide », dans « Le Cid exilé », provoque en note une longue spéculation : « Faut-il voir là une allusion à une maîtresse de Napoléon III, en février 1859 ? et à laquelle⁴⁷ ? » Au moins Berret recourt-il ici à la forme interrogative. En revanche, Berret ne doute pas que le Cid, décidément, ne soit Hugo. Or cette position nous semble intenable : on ne peut pas imaginer que Hugo, dans un texte à clé supposément dirigé contre Napoléon III, se soit caché derrière un chevalier espagnol qui ne cesse, dans tout le poème, de rappeler ses exploits guerriers... et d'affirmer sa loyauté et sa fidélité à l'égard de son suzerain (donc, si l'on en croit Berret, de l'empereur). Le système d'équivalence élaboré par Berret ne peut pas résister à l'existence d'éléments aussi massifs et aussi difficiles à intégrer.

On voit les difficultés de la méthode adoptée par ces critiques. À quoi exactement tient le problème ? Premièrement, on peut supposer que la recherche érudite des sources *vers par vers* tend parfois à faire perdre de vue l'ensemble du poème – pourtant, si l'on cherche des équivalences et des clés de lecture, il semble difficile de le faire à un niveau inférieur à celui du poème, qui constitue une unité de sens cohérente. Mais surtout, entre les deux termes qui se

⁴² *LS*, vol. 1, p. 143.

⁴³ *LS*, vol. 2, p. 473, p. 503, p. 529.

⁴⁴ *LS*, vol. 3, p. 233.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 245. Voici la strophe en question (c'est le Cid qui parle) : « Ton vieux père, âme loyale, / Dit – Quelque bohémien / A dans la crèche royale / Mis son fils au lieu du mien ! »

⁴⁶ *Ibid.*, p. 243.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 349.

trouvent mis en rapport (tel fait biographique ou historique, et tel élément de tel poème), le critique pose une simple relation d'engendrement, mobilisant une théorie implicite un peu rudimentaire aussi bien de la création poétique que de la psychologie humaine. Si l'on tient (pourquoi pas !) à chercher les allusions à Napoléon III derrière les portraits de tyrans, on pourrait alors se contenter de dire que Hugo pense peut-être parfois à l'empereur quand il dépeint un tyran, ou bien encore que, pour des raisons biographiques bien compréhensibles, sa conception du tyran type se trouve plus ou moins consciemment associée à des traits empruntés à Napoléon III – par exemple, la bâtardise ; traits qui peuvent, au gré de la création littéraire, se combiner à d'autres. Mais à défaut d'avoir cette prudence, Vianey et Berret étouffent la poésie plus qu'ils ne l'éclairent, en refusant toute autonomie du texte par rapport à sa source biographique et même toute médiation entre celle-ci et celui-là.

Ou bien, si le critique s'intéresse à cette médiation, c'est en spéculant sur la psychologie de l'auteur. C'est particulièrement vrai chez Vianey, qui tente partout d'établir à quoi Hugo pense en écrivant ses poèmes. Ainsi, pourquoi Hugo a-t-il écrit « À Aug. V. » (V, 1) ? Parce qu'en décembre 1854, il « avait l'esprit hanté par l'idée de la mort⁴⁸ » (comme Vianey l'a démontré dans son introduction⁴⁹). Or, songeant à la mort, il n'a pas pu ne pas songer à sa fille et à son gendre, Charles Vacquerie ; et donc, en pensant à Charles Vacquerie, il a bien dû penser à son frère Auguste⁵⁰. Avec un tel raisonnement, Vianey enfreint d'ailleurs un principe explicite de la méthode lansonienne, le refus des inférences en chaîne⁵¹. On voit comment la volonté positiviste de rigueur documentaire peut faire très bon ménage avec son apparent contraire, la spéculation psychologique, nécessairement incertaine : une fois qu'on tient une source (biographique, historique ou textuelle) et qu'on en a fait un principe causal, reste à combler l'hiatus entre cette cause alléguée et sa conséquence supposée en recourant à de hasardeuses reconstructions quant aux intentions, aux associations d'idées, etc., du poète. Il est remarquable, en particulier, que Vianey (beaucoup plus que Berret) ait tendance à interpréter en termes d'inclinations psychologiques la récurrence de certaines images. C'est ainsi que « la comparaison entre l'étoile et la lampe a toujours été chère à V. Hugo », apprend-on à propos d'un quatrain d'« À celle qui est voilée »⁵² ; c'est ainsi que les « bizarres terrains / pleins

⁴⁸ *Cont.*, vol. 3, p. 4.

⁴⁹ *Cont.*, vol. 1, p. XLVIII.

⁵⁰ *Cont.*, vol. 3, p. 4.

⁵¹ Gustave LANSON, « La méthode de l'histoire littéraire », *art. cit.*, p. 403-404.

⁵² *Cont.*, vol. 3, p. 312.

d'angles » de la « Lettre » (II, 6) appellent ce commentaire : « Hugo aime les expressions empruntées à la géométrie. »⁵³ Le choix de tournures de ce genre pourrait être anodin (dans un sens un peu faible du verbe, on peut dire qu'un auteur, même inconsciemment, « aime » ses tics...), mais c'est sa fréquence, chez Vianey, qui nous paraît significative d'une propension à interpréter les choix poétiques de Hugo comme les reflets de goûts préexistants à l'écriture.

Deux conséquences frappantes, encore, de ce parti pris méthodologique. Si la démarche du critique est fondée sur une mise en correspondance des textes et de la vie, alors le mouvement est réversible : on peut déduire, à partir des textes, des morceaux de la biographie de Hugo. Ainsi, pour Vianey, les pièces de décembre 1854 nous suggèrent que Hugo « semble passer » de l'optimisme au pessimisme, puis à nouveau à l'optimisme⁵⁴. Cette attitude, consistant à partir de l'œuvre pour accéder à l'homme et non l'inverse, remonte à Sainte-Beuve beaucoup plus qu'à Lanson⁵⁵. Ensuite, il faut rendre compte des cas où la correspondance entre la vie et l'œuvre ne se fait pas, ou bien se fait mal. Vianey, encore, s'étonne naïvement que Hugo ait pu écrire des pièces printanières en plein mois d'octobre, et alors qu'il vient d'achever une série de poèmes à la tonalité plutôt sombre. Sa solution à ce problème, qu'il semble juger épineux, n'est rien d'autre qu'une pirouette : ce « spectacle », relève-t-il, « serait fort déconcertant » chez un autre poète ; mais « Hugo est bien l'homme de l'antithèse »⁵⁶ ! Le critique, aveuglé par ses règles de méthode, s'enferme dans un problème qui n'en est pas un, et ne se tire d'affaire qu'en mobilisant de manière complètement artificielle un cliché sur Hugo.

Outre l'identification des sources, une autre grande mission du critique lansonien consiste dans l'élucidation des allusions. C'est à l'évidence un travail utile : *Les Châtiments* de Berret sont la première édition critique à fournir au lecteur toutes les clés pour identifier, notamment, les personnalités de l'époque : « nous avons tenté de faire la lumière sur ce passé », écrit sobrement Berret⁵⁷, pour s'acquitter ensuite avec rigueur et précision de cette tâche. Berret parvient toujours ou presque à suspendre son commentaire au seuil de la poésie, traquant les sources et clarifiant les obscurités, mais il a le mérite de ne pas chercher à rendre compte des beautés qui appartiennent en propre au poète. Vianey, beaucoup plus souvent, pousse sa volonté d'élucidation jusqu'aux images inclusivement : il les aplatit et les appauvrit, les privant du

⁵³ *Cont.*, vol. 2, p. 24 (nous soulignons).

⁵⁴ *Cont.*, vol. 1, p. XLIX.

⁵⁵ Voir Alain VAILLANT, *L'histoire littéraire*, op. cit., p. 71.

⁵⁶ *Cont.*, vol. 1, p. XL.

⁵⁷ *Chât.*, vol. 1, p. XLVIII.

même coup, assez lourdement, de toutes leurs ambiguïtés possibles et en tout cas de toute leur suggestivité. À propos du vers initial de « Mes deux filles », « Dans le frais clair-obscur du soir charmant qui tombe », Vianey se demande assez vainement si l'adjectif *charmant* ne devrait pas être pris dans son sens étymologique : le soir serait un « charmeur », un « magicien », qui transformerait les filles en cygne et en colombe⁵⁸. Vianey ne se demande pas si le sens étymologique de l'adjectif vient discrètement revitaliser son sens habituel, engendrant de riches connotations, mais s'interroge sur le *vrai* sens de ce vers, comme s'il y en avait nécessairement un, et un seul. Quand les commentaires ne sont pas triviaux⁵⁹, ils font parfois subir à la poésie une opération analytique qui, prétendant l'expliquer, en appauvrit le sens – on comprend que cela ait pu susciter les sarcasmes de journalistes comme Paul Souday ou René Benjamin⁶⁰.

FERTILITÉ DE LA CRITIQUE DE SOURCES

Tout cela étant dit, le travail d'érudition des critiques est par ailleurs, précieux, absolument fondateur, et les résultats obtenus sont souvent incontestables : Berret, par exemple, signale ce que « Les pauvres gens » doivent à Charles Lafont et « Le mariage de Roland » à Achille Jubinal (et donc, *a contrario*, ce qu'il ne leur doit pas, c'est-à-dire la part propre de l'originalité hugolienne) ; il identifie aussi toutes les allusions historiques que Hugo a pu trouver dans le *Grand dictionnaire historique* de Louis Moréri. Ces résultats sont importants et convaincants, et les chercheurs ultérieurs leur seront tous redevables. De même, leur scrupule dans l'établissement des variantes sera un outil précieux pour les chercheurs des générations ultérieures suivantes, quand bien même leur rigueur peut quelquefois être prise en défaut⁶¹.

Les apories méthodologiques auxquelles les critiques se heurtent parfois ne doivent pas faire perdre de vue à quel point souvent, malgré tout, leurs remarques sont aussi riches qu'ingénieuses. En fait, il faut circonscrire le problème que nous avons identifié : celui-ci survient quand le critique essaie de reconstituer un lien causal à la fois conscient et direct entre

⁵⁸ *Cont.*, vol. 1, p. 24.

⁵⁹ Dans une note de « *La clarté du dehors ne distrait pas mon âme...* », Vianey observe que les sillons ici sont « bruns » parce qu'ils s'opposent aux blés verts – le sillon, en revanche, est profond quand il s'oppose à la silhouette du semeur (dans « Saison des semailles – le soir », *Les Chansons des rues et des bois*), et noir quand il s'oppose à la blancheur de la neige (dans « Il fait froid », *Les Contemplations*). Conclusion : « L'épithète est toujours appropriée à la circonstance. » (*Cont.*, vol. 2, p. 237)

⁶⁰ René BENJAMIN, « Un monument critique », *La Revue universelle*, t. XII, n° 21, 1^{er} février 1923, p. 331-346 (le titre de l'article est ironique) ; Paul SOUDAY, « Les livres », *Le Temps*, 13 septembre 1923, p. 3.

⁶¹ René Journet et Guy Robert regrettent ainsi qu'au moment de relever les variantes des *Contemplations*, Vianey en ait omis un grand nombre (René JOURNET, Guy ROBERT, *Le manuscrit des « Contemplations »*, Besançon, Faculté des lettres, coll. « Annales littéraires de l'Université de Besançon », 1956, p. 4).

la source et le fait textuel considéré. C'est bien autour du problème de la « cause », de l'explication par la cause, que se noue, dans les années 1920, la « querelle des sources ». Or il y a bien une manière, souligne Albert Thibaudet, de proposer des éléments d'explication causale sans aplatir ni forcer le texte. Certes, Thibaudet écrit, dans l'article déjà mentionné : « L'idée qu'on pourra connaître les causes d'un acte d'inspiration, d'une explosion imprévisible de génie, comme le *Lac* ou la *Prière sur l'Acropole*, me paraît, à moi journaliste, d'un comique puissant⁶². » Mais quelques pages plus loin, le critique de *La NRF* donne ce conseil aux lansonien(ne)s : « Le commentaire n'y réussira que s'il est franchement analytique, s'il donne ces rapprochements en vrac, laissant à celui qui l'utilise le soin de conclure⁶³. » Car le rapprochement d'un texte avec sa source supposée peut très bien indiquer, plutôt qu'une inspiration directe, la trace d'une influence vague, éventuellement médiée par d'autres textes, ou bien l'effet lointain d'une image ou d'une formule cristallisée en cliché. Thibaudet commente sept vers des *Méditations poétiques*, dans l'édition de Lanson, et remarque, mi-amusé mi-irrité, que chacun de ces vers est rapporté, en note, à sa source ; mais il est remarquable aussi que Lanson, dans la majorité des cas, donne la « source » sans préciser la manière, plus ou moins directe, dont elle a nourri le texte de Lamartine : tel vers est simplement « platonicien d'inspiration », tel autre « tout rousseauiste », tel autre encore comparable à ce que « Voltaire avait dit sur le même sujet... »⁶⁴. Or voilà justement ce que font, souvent, Vianey et Berret : ils indiquent en note un rapprochement possible, laissant sauf exception⁶⁵ le soin au lecteur de conclure ou non. Dans « La rose de l'infante », par exemple, Hugo évoque « Un bassin qu'assombrit le pin et le bouleau » ; la note de Berret cite un passage de *Tra los montes*, de Théophile Gautier (1843), qui évoque les arbres présents dans le parc d'Aranjuez (dont des bouleaux, mais il n'y est pas question de pins)⁶⁶. Le critique ne s'aventure pas à reconstituer une hypothétique relation de causalité directe ; il constate un fait objectif, un rapprochement possible avec un texte que Hugo connaissait sans doute (il le possédait dans sa bibliothèque⁶⁷) et dont il a éventuellement pu se souvenir ou s'inspirer, pour autant que la nécessité de la rime

⁶² Albert THIBAUDET, « La querelle des sources », *art. cit.*, p. 838.

⁶³ *Ibid.*, p. 842.

⁶⁴ Cité *ibid.*, p. 841-842.

⁶⁵ Il y a des cas bien sûr où l'influence directe d'une source précise est indiscutable. Le travail de Berret visant à déterminer ce que le poème « Les pauvres gens » doit à Charles Lafont constitue ainsi une enquête remarquable. Voir *LS*, vol. 2, p. 746-757.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 634.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 625.

ne suffise pas à expliquer le choix de cet arbre plutôt que d'un autre. Nous citons un exemple, parmi plusieurs dizaines dans les trois ouvrages : lorsque la causalité directe entre la source et le texte n'est pas évidente, c'est généralement à des formulations comme celle-là, prudentes et incontestables, que Vianey ou Berret ont recours. Il ne nous paraît donc pas évident que Thibaudet, comme l'affirme Alain Vaillant, prenne « clairement [...] parti contre la méthode de Lanson⁶⁸ » : les précautions qu'il prône sont en fait, le plus souvent, mises en œuvre par Lanson lui-même et par ses disciples. Ou du moins, si l'on met à part certaines formulations parmi les plus contestables de Berret et surtout de Vianey, Thibaudet a peut-être plus de points d'accord qu'il ne le croit lui-même avec la méthode lansonienne. Car Lanson lui-même, d'ailleurs, mettait en garde, en 1910, contre l'erreur dénoncée plus tard par Thibaudet :

Nous étendons d'une façon illégitime la portée des faits que nous avons observés. Nous constatons une analogie, nous en faisons une dépendance. « X... ressemble à Y... » devient... « X copie ou imite Y ». Nous constatons une dépendance, nous la déclarons directe ou immédiate : « X... s'inspire de Y... » ; mais nous oublions qu'il y a eu ou qu'il peut y avoir un Y'... qui s'est inspiré de Y... et qui seul a inspiré X⁶⁹...

Même quand elle est la plus étonnante, voire la plus contestable, même quand elle met en lumière les apories possibles d'un certain lansonisme, la critique produit donc en creux d'intéressants discours sur les auteurs. En l'occurrence, Berret et Vianey, en raison de leur formation théorique, conjuguent leurs efforts pour nous dire, sur Hugo, au moins deux choses : premièrement, qu'il est un poète érudit, et que ses sources sont précises et nombreuses ; deuxièmement, qu'il met sa vie partout, sinon dans son œuvre, du moins dans sa poésie de l'exil. Or cette idée tend à contredire, discrètement, l'image fréquente chez les anti-hugoliens d'un poète insincère et verbeux. En particulier, Berret insiste souvent sur l'incontestable sincérité de l'auteur des *Châtiments*⁷⁰. Enfin, il est assez clair que la méthode critique adoptée impose l'image d'un Hugo très appliqué et très conscient de son art (les centaines de ratures dans les manuscrits, exhibées par les deux critiques, en témoignent), par opposition implicite

⁶⁸ Alain VAILLANT, *L'histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 92.

⁶⁹ Gustave LANSON, « La méthode de l'histoire littéraire », *art. cit.*, p. 404. Il est vrai que par ailleurs, des formules moins prudentes du même Lanson ont pu prêter le flanc à la critique : sa déclaration fameuse selon laquelle la tâche du critique est de « découvrir pour chaque phrase le fait, le texte ou le propos qui a mis en branle l'intelligence ou l'imagination de Voltaire » (Gustave LANSON, introduction à VOLTAIRE, *Lettres philosophiques* [1734] (éd. Gustave LANSON) [1909], Paris, Hachette, coll. « Société des textes français modernes », 1930, p. L-LI) a, on s'en doute, suscité quelques railleries.

⁷⁰ Par exemple *Chât.*, vol. 1, p. XX, p. XLVII, etc.

au mythe du génie inspiré. Mais cette opposition n'est qu'implicite, justement, car ni Berret ni Vianey n'excluent jamais clairement que le travail consciencieux puisse se combiner heureusement au coup de génie. Il n'empêche : si une qualité de Hugo se dégage des appareils critiques, c'est peut-être d'abord son ardeur laborieuse et sa frénésie d'érudition.

REMARQUES SUR L'ART ET LE STYLE HUGOLIENS

LA LÉGENDE DES SIÈCLES

Des trois recueils considérés, c'est *La Légende des siècles* qui possède le paratexte le plus riche du point de vue des analyses proprement littéraires. Certes, dans les notes et les notices, Berret se risque rarement à des commentaires de cet ordre – les réflexions stylistiques, notamment, sont exceptionnelles. En voici une, particulièrement développée, sur sept vers du « Cimetière d'Eylau » :

L'orchestration du passage est remarquable : la coupe bucolique du premier vers, le rejet au second, le choc des syllabes aiguës *s'insultèrent, battait, altièrè* avec les sourdes et les explosives *énormes, bouches, farouches, bombes*, les sonorités prolongées *éperdûment*, ou brusquement retentissantes *fanfare altièrè*, sont les éléments ingénieusement combinés d'une phrase musicale où résonnent tous les bruits de la bataille⁷¹.

Mais nous citons ce passage comme un quasi-hapax, non comme l'illustration d'une tendance. C'est sur d'autres aspects que l'introduction de la première *Légende* est très riche : elle vise à identifier et distinguer les différentes inspirations du recueil, pour conclure finalement à leur fusion dans un tout unitaire et cohérent : si *La Légende* est le chef-d'œuvre du génie hugolien, c'est parce qu'elle en présente tous les éléments, harmonieusement rassemblés⁷². Ces inspirations sont au nombre de cinq : Berret s'étend longuement sur l'inspiration épique et l'inspiration philosophique ; plus loin, il mentionne encore la qualité visuelle picturale des poèmes, leur inspiration dramatique et leur inspiration satirique – il dit aussi parfois, en ce sens, « lyrique », ou parle d'« épopée subjective⁷³ ».

Berret commente les inspirations épique et philosophique en survolant la biographie intellectuelle de Hugo. Il montre ainsi comment, dans les années cinquante, le poète a été successivement accaparé par l'une et par l'autre, et comment la dimension philosophique du

⁷¹ *LS*, vol. 5, p. 982.

⁷² *LS*, vol. 1, p. LXXXI.

⁷³ *Ibid.*, p. LXXIV.

recueil a été conservée contre l'avis de Hetzel. La dimension philosophique de *La Légende*, Berret la connaît bien puisqu'il y a consacré sa thèse complémentaire de doctorat en 1910⁷⁴ – il insiste à plusieurs reprises, notamment, sur les échos entre les poèmes de *La Légende* et ces poèmes métaphysiques que sont *Dieu* ou *La Fin de Satan*⁷⁵. Ses analyses sur la question, telles qu'elles sont présentes dans l'introduction de 1920, résument celles de sa thèse : l'expérience des tables parlantes à Jersey a donné corps à une philosophie qui lui préexistait, forgée par Hugo au contact des fouriéristes et des saint-simoniens. Mais certaines des formulations les plus radicales de sa thèse ont disparu. Berret, ainsi, n'écrit plus qu'en donnant à la métaphysique le masque de l'épopée, Hugo aurait cherché à accoutumer le public, de façon détournée, à ses idées philosophiques, comme s'il préparait sciemment le terrain pour les lui livrer toutes nues en 1877 et en 1883⁷⁶. Même si Berret ne les présente pas aussi distinctement, on peut, en se fondant sur ce qu'il expose, séparer deux aspects dans la métaphysique hugolienne, d'une part l'« hylozoïsme », la croyance que tout dans la création a une âme, inséparable de la croyance dans la métempsychose (c'est la doctrine de la « Bouche d'ombre »), et d'autre part la croyance dans un progrès continu de l'humanité. Il est clair que le second aspect est beaucoup plus trivial, nettement moins idiosyncrasique – et c'est celui que Berret identifie, dans *La Légende*, de la manière la plus incontestable : son livre de 1910 consacrait de vastes développements au « Satyre » et à « Pleine mer – Plein ciel », dont il montrait sans peine que ce sont deux hymnes au progrès, et ces analyses se retrouvent dans son livre de 1920. En revanche, Berret est moins convaincant sur l'hylozoïsme et la migration des âmes : il semble qu'il lui faille un peu forcer le texte pour déceler des signes évidents de cette croyance jusque dans les poèmes de *La Légende des siècles*. Le Satyre s'écrie : « Ô dieux, l'arbre est sacré, l'animal est sacré », mais faut-il vraiment en conclure que Hugo veuille dire par là que « la vie, la sensibilité, la pensée [sont] dans tous les degrés de la matière⁷⁷ » ? Commentant la fin de « La rose de l'infante », et le mot de la duègne : « Tout sur terre appartient aux princes, hors le vent », Berret se demande (mais il reconnaît assez vite, pris de scrupule, que le débat est peut-être un peu vain) si Hugo ne veut pas dire par là que la nature, dotée d'une volonté propre, contrecarre exprès les projets de Philippe II – ce qui, précise-t-il, répèterait la philosophie du « Satyre »⁷⁸. Dans « La

⁷⁴ Paul BERRET, *La philosophie de Victor Hugo en 1854-1859*, op. cit.

⁷⁵ Lorsqu'il commente « Le Satyre » (*LS*, vol. 2, p. 561), « Le crapaud » (*ibid.*, p. 730), etc.

⁷⁶ Paul BERRET, *La philosophie de Victor Hugo en 1854-1859*, op. cit., p. 20.

⁷⁷ *LS*, vol. 1, p. 600.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 650-651.

trompette du jugement », Hugo écrit que le clairon « vivait » : revoilà l'« hylozoïsme », la « vie de la matière inerte⁷⁹ » – mais le critique, aussitôt, se rétracte presque, en relevant que l'image était chez Milton⁸⁰, laissant donc entendre qu'il n'y a pas besoin d'être animiste pour faire des métaphores. Berret se montre ici disciple de Charles Renouvier : le lien établi par ce philosophe entre création de mythes et usage de métaphores (et, en particulier, de personnifications)⁸¹ menace bien de tourner parfois chez Berret, quand celui-ci ne se surveille pas, à une interprétation métaphysique hasardeuse de toute image présente chez Hugo. Berret ne paraît pas donc toujours tout à fait convaincant dans son décryptage des allusions philosophiques – c'est en partie pour une raison que nous avons déjà signalée : il cherche toujours une correspondance précise entre le hors-texte et le texte, sous la forme d'une causalité exhaustive, capable d'épuiser la signification du poème. Notons par ailleurs que la mobilisation dans l'œuvre de toute cette philosophie n'est pas vraiment portée au crédit de l'intelligence du poète. Ainsi, le saint-simonisme attribué à Hugo est dénoncé comme déjà caduc à l'époque où le poète l'adopte et sa métaphysique est qualifiée de « simpliste » dans l'introduction de la Nouvelle Série⁸².

En ce qui concerne l'inspiration épique, il est remarquable que Berret en fasse l'essence de la poésie de Hugo : le poète a toujours eu l'esprit plus épique que lyrique ; il est même « véritablement superflu » de le démontrer⁸³. Mais les exemples donnés par Berret ne sont guère propres à justifier une thèse aussi forte, et moins évidente qu'il le prétend : il les choisit dans les « Ballades » et dans *Les Orientales*, mais contourne les *Odes* et les recueils lyriques de la monarchie de Juillet : c'est une facilité dans sa démonstration, mais c'est au moins significatif du fait que la critique, au début des années vingt, est en train de cesser de reconnaître aux recueils de la monarchie de Juillet une place vraiment centrale dans l'œuvre de Hugo. De *Cromwell* aux *Burgraves*, c'est, pour Berret, le théâtre qui permet à la dimension épique de s'épanouir. Mais les arguments ne sont pas toujours convaincants : Berret se contente de rapprocher certains passages du théâtre hugolien et certains poèmes de *La Légende*, du point de

⁷⁹ *Ibid.*, p. 851.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 852.

⁸¹ Charles RENOUVIER, *Victor Hugo, le poète* [1893], Paris, Armand Colin, 1900, p. 33 *sqq.* Voir *supra*, p. 89-90, et surtout *infra*, p. 360-361.

⁸² *LS*, vol. 3, p. XL. Dans cette page et la suivante, Berret répète, avec moins de prudence que cinq ans plus tôt, que l'hylozoïsme inspire « Le Satyre », le dénouement de « La rose de l'infante », etc.

⁸³ *LS*, vol. 1, p. XXXIV.

vue de leur contenu surtout. Ici, il se sert de ces rapprochements pour dire que le théâtre de Hugo est épique ; plus loin, il s'en servira pour souligner l'inspiration dramatique de *La Légende*. En fait, Berret met en place une lecture téléologique de la carrière de l'écrivain, et cherche dans toute son œuvre antérieure des signes annonciateurs du chef-d'œuvre, *La Légende des siècles*. C'est aussi une façon de justifier par avance les nombreux rapprochements internes à l'œuvre de Hugo, proposés dans les notices et les notes : rapprochement entre un vers des « Quatre jours d'Elciis » et un passage des *Burgraves*, par exemple, ou bien entre « Le bey outragé » et « La chanson des doreurs de proue » d'une part, *Les Orientales* d'autre part⁸⁴. La position d'une telle thèse, dès l'introduction, permet en partie d'éviter le caractère trop pointilliste des remarques, de les ressaisir dans le cadre d'un système synthétique qui justifie que Hugo puisse être, au fond, si massivement sa propre source.

L'épique et le philosophique sont présentés par Berret comme les deux inspirations essentielles de la Première Série de *La Légende des siècles*. Au chapitre des caractères et des mérites de l'ouvrage, il souligne ensuite « l'alliance intime de [la] vibration continue de la pensée philosophique avec la puissance descriptive, le mouvement dramatique et la véhémence satirique⁸⁵ ». En ce qui concerne la puissance descriptive, Berret reprend l'idée d'un Hugo poète visuel, doué pour décrire de puissants tableaux, notamment des tableaux de la nature : c'est un *topos* critique inauguré par Léopold Mabillean à la fin du siècle précédent⁸⁶, et réactualisé par André Joussain, auteur en 1915 d'une thèse sur *Le pittoresque dans le lyrisme et l'épopée*⁸⁷ – mais dans le détail des analyses, Berret ne doit rien ni à l'un ni à l'autre.

En ce qui concerne l'inspiration dramatique, il est clair que son repérage dans *La Légende* contribue (de même que sa réciproque, le repérage de l'inspiration épique dans le théâtre) à une conception à la fois téléologique et homogénéisante de l'œuvre de Hugo. Les arguments de critique ne sont pas toujours absolument convaincants : ainsi le repérage de thèmes communs entre l'épopée et le théâtre⁸⁸ n'implique en soi aucune contamination générique, et les éléments identifiés comme proprement dramatiques relèvent simplement d'effets de composition :

⁸⁴ *LS*, vol. 6, p. 97 et p. 195.

⁸⁵ *LS*, vol. 1, p. LXXIX-LXXX.

⁸⁶ Léopold MABILLEAU, *Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1893.

⁸⁷ Publiée en 1920 : André JOUSSAIN, *L'esthétique de Victor Hugo. Le pittoresque dans le lyrisme et dans l'épopée : contribution à l'étude de la poétique romantique*, Paris, Boivin et C^{ie}, 1920. Nous reviendrons sur cet ouvrage *infra*, p. 484-490.

⁸⁸ *LS*, vol. 1, p. LXXII.

péripiétés, coups de théâtre, dénouement brusques, etc. Dans l'ensemble, son analyse de l'inspiration « dramatique » de *La Légende* repose partiellement sur un glissement de sens, car Berret prend à la fois le mot dans son acception stricte (« théâtral »), par exemple quand il s'appuie sur les indications scéniques présentes dans « Welf, castellan d'Osbor » (poème dialogué, écrit comme une pièce de théâtre et initialement destiné au *Théâtre en liberté*) pour justifier cette inspiration dramatique de *La Légende*, et dans son acception dérivée (« qui provoque une émotion violente »). Mais ce glissement, il est vrai, peut s'autoriser en partie de Hugo lui-même⁸⁹.

Quant au repérage de l'inspiration satirique, il est conforme à la déclaration, faite au tout début de l'introduction, selon laquelle *La Légende* « est pour une large part la continuation des *Châtiments*⁹⁰ ». On a déjà dit comment Berret soulignait cette filiation en démasquant Napoléon III derrière chaque tyran, au prix d'une méthode parfois hasardeuse. En outre, contrairement aux typologies génériques traditionnelles, Berret assimile parfois le satirique et le lyrique – non dans l'introduction elle-même, mais dans les notes et les notices de plusieurs poèmes : « Le travail des captifs » est fondé sur un « lyrisme d'invectives⁹¹ », et la pièce des « Quatre jours d'Elciis » est jugée « voisine de l'inspiration lyrique des *Châtiments*⁹² ». Sur ce point encore, Berret pourrait se réclamer de Hugo : *Les Châtiments* se veulent non seulement satiriques, mais aussi épiques (il s'agit, dans « *Nox* », de dresser « Assez de piloris pour faire une épopée⁹³ ») et lyriques (« Ne vous attendez pas à ce que ce livre soit aussi impersonnel que *Nap[oléon]-le-Petit* ; il n'y a pas de poésie lyrique sans le moi⁹⁴ »). Dans l'introduction de la Première Série, déjà, même si le mot *lyrique* n'apparaissait pas, le critique opposait l'épique de *La Légende* à l'« épopée objective », et le définissait donc en creux comme épopée subjective, soulignant que « la personnalité de V. Hugo s'y manifest[e]⁹⁵ ». Berret cherche à souligner la dimension synthétique de *La Légende* en y montrant la présence de tous les sous-genres

⁸⁹ Ainsi l'adjectif *dramatique* chez Hugo renvoie à la fois au genre du drame et à un registre ou à un certain type d'effets (qui, bien entendu, se trouvent de préférence dans le genre dramatique). Voir Judith WULF, « Dramatique », in David CHARLES, Claude MILLET (dir.), *Dictionnaire Victor Hugo*, à paraître.

⁹⁰ *LS*, vol. 1, p. III.

⁹¹ *LS*, vol. 4, p. 418.

⁹² *LS*, vol. 6, p. 87.

⁹³ Victor HUGO, *Châtiments*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie II* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 16.

⁹⁴ Victor HUGO, lettre à Hetzel du 21 décembre 1852, in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 8 (éd. Jean MASSIN), p. 1040.

⁹⁵ *LS*, vol. 1, p. LXXIV.

poétiques : l'épique, le dramatique et le lyrique (si l'on reprend les termes de la triade traditionnelle) ou l'épique, le philosophique, le satirique (si l'on choisit une classification plus moderne) – la classification traditionnelle, pseudo-aristotélicienne⁹⁶, incite d'ailleurs à faire du « lyrique » un genre incluant, entre autres, le satirique. Sans doute Berret sent-il qu'il y a chez Hugo – et dans le romantisme en général, d'ailleurs – une tendance à la fusion des différents sous-genres poétiques : *Les Châtiments* sont une « satire épique » comme *La Légende* est une « épopée satirique »⁹⁷ – une différence majeure étant que, en général, cette fusion romantique des genres poétiques se fait sous hégémonie lyrique⁹⁸, tandis que Berret affirme, à propos de Hugo, la primauté et la supériorité de l'épique.

On ira nécessairement beaucoup plus vite dans l'étude du paratexte des deux séries suivantes. Berret dit explicitement que l'inspiration de la Nouvelle Série est identique à celle de la première, à ceci près que les pièces épiques aussi bien que les pièces satiriques gagnent en envergure. Mais le critique relève aussi que l'inspiration philosophique prend plus de place, et que la métaphysique du poète s'infléchit, car son panthéisme exalté de l'époque des tables cède le pas à un spiritualisme déiste qui s'affirme notamment contre l'athéisme. La communauté d'inspiration entre ces deux séries, reconnue par Berret, nous a autorisé occasionnellement, dans les paragraphes précédents, à prendre nos exemples aussi bien dans l'une que dans l'autre. L'introduction à la Nouvelle Série est encore de taille considérable (cent neuf pages) ; celle de la Dernière Série, en revanche, n'en compte que vingt. C'est surtout la biographie qui est plus courte. Dans la Nouvelle Série, en effet, Berret avait rappelé les événements de la vie du poète entre 1859 et 1877 ; or pour l'essentiel, les poèmes de la troisième *Légende* datent d'avant 1877. Il est donc bien inutile, dans le sixième volume, de poursuivre la biographie jusqu'en 1883. Les analyses sont extrêmement rapides, et consistent en ceci : l'inspiration des *Petites Épopées* a presque disparu (sauf dans « Les quatre jours d'Elciis », « Le bey outragé », « La chanson des doreurs de proue »), la philosophie du poète se précise et se complète, le pamphlétaire s'exaspère. Le recueil de 1883 est jugé moins bon que les deux premiers et Berret n'y repère rien de fondamentalement nouveau.

⁹⁶ Gérard Genette a montré que l'origine aristotélicienne de cette triade était plus fantasmée que réelle, mais que cette attribution erronée était déjà présente chez des auteurs antérieurs au XIX^e siècle (Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 9-13).

⁹⁷ Claude MILLET, « Cinquième partie (1820-1898) », in Michel JARRETY (dir.), *Histoire de la poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle* [1997], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007, p. 344.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 342-343.

LES CHÂTIMENTS

Dans son introduction aux *Châtiments*, Berret propose un panorama beaucoup plus éclaté des différentes inspirations de Hugo. À quoi tiennent « la beauté et la grandeur des *Châtiments*¹⁰⁰ » ? La réponse va consister en une énumération d'éléments assez disparates, développés à chaque fois sur quelques pages. Les deux premiers éléments signalent la coprésence, dans le recueil, de deux grands systèmes d'énonciation : *Les Châtiments* frappent aussi bien par la « richesse verbale » et le « pittoresque » des injures, que par l'habileté des récits et leur capacité à émouvoir. Discours, récit : Berret, évidemment, ne dispose pas de ces catégories développées par Benveniste¹⁰¹, mais nous pouvons, nous, les rétablir, et comprendre grâce à elles, peut-être mieux même que Berret (qui n'y insiste d'ailleurs pas), que les deux premiers termes de son énumération ont pour effet, sinon pour but, de fixer l'image d'un recueil riche et varié, pas seulement du point de vue des thèmes et des genres, mais plus fondamentalement de son système énonciatif. Ces deux premiers termes de l'énumération sont aussi l'occasion, pour le critique, de rappeler la supériorité de Hugo par rapport à ceux qui l'ont précédé, au XIX^e siècle, dans la poésie satirique, Joseph Cahaigne, Jacques Arago, Auguste Barthélémy. Soulignons aussi une intuition originale, développée sous la forme d'une métaphore, mais guère étayée par des micro-analyses précises : Berret remarque la musicalité qui se dégage des suites d'injures, écrivant notamment que « l'invective devient un thème à variations qui va de la strette à la symphonie grave, du pizzicato au maestoso¹⁰² ». Mais son commentaire s'arrête là. En ce qui concerne les récits, Berret refuse de leur reconnaître la qualité d'« épiques » : il ne parle pas encore, à ce moment, de « L'expiation », mais des récits qui, comme « Souvenirs de la nuit du 4 », sont relatifs à des événements récents qui ne sauraient constituer « matière d'épopées »¹⁰³. Curieusement, Berret emprunte plutôt pour les décrire un vocabulaire emprunté à la tragédie, parlant de leur « capacité à provoquer vraiment en nous la terreur et la pitié¹⁰⁴ ». Là encore, on n'est pas très loin de l'idée que l'inspiration « dramatique » infuse les recueils poétiques de Hugo. Berret souligne aussi le « réalisme » émouvant de

¹⁰⁰ *Chât.*, vol. 1, p. XXXIV.

¹⁰¹ Jacques BENVENISTE, « Les relations de temps dans le verbe français », *Bulletin de la société linguistique de Paris*, t. 54, fasc. 1, 1959, p. 69-82.

¹⁰² *Chât.*, vol. 1, p. XXXVI.

¹⁰³ *Ibid.*, p. XXXIX.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. XXXVII.

« Souvenir de la nuit du 4 » (Aragon aura la même intuition fertile¹⁰⁵), les « saisissantes évocations visuelles », les « brusques antithèses finales » et les « apostrophes lyriques » insérées dans les récits¹⁰⁶. Les remarques sont parfois originales, mais elles ne sont guère développées, étant essentiellement subordonnées à une démonstration de la supériorité de l'art de Hugo sur celui de ses prédécesseurs. Mais on voit tout de même que Berret, d'une part, applique (efficacement) à son propre objet des clichés de la critique hugolienne (la dimension visuelle de sa poésie, les antithèses – la musicalité semble un peu plus originale¹⁰⁷) et continue à suggérer la variété d'inspiration en soulignant l'entremêlement du narratif avec le lyrique.

Le troisième et le quatrième point de l'énumération sont plus spécifiques : Berret remarque la place importante qu'occupe la nature dans *Les Châtiments*, puis la manière dont Hugo s'assimile aux prophètes bibliques. Après des considérations d'ordre générique, ou énonciatif, viennent donc des remarques thématiques et *éthiques* (au sens de l'éthos rhétorique). La présence de la nature dans la poésie satirique est une « originalité » de Hugo (et c'en est une, de la part de Berret, que de la constater dans *Les Châtiments*). D'une critique de sources au sens strict, qui consistait à identifier les modèles et les contre-modèles, Berret passe alors à une critique de sources au sens large, incluant au nombre des « sources » l'expérience biographique du poète, et suggère que c'est le contact de la nature, à Jersey, qui lui en a donné un sentiment si vif¹⁰⁸. La thèse de Berret est simple, et brièvement exprimée, mais forte : la nature des *Châtiments* n'est ni la nature objective qui apparaît dans certaines pièces des *Quatre vents de l'Esprit*, ni un prétexte à métaphysique, mais une « compagne d'exil » avec laquelle il entre en communion¹⁰⁹. Ces développements sont l'occasion de saluer la « profondeur », la « pureté » et la « majesté » de « *Stella* »¹¹⁰, et de conclure, explicitement cette fois, sur la richesse apportée au recueil par la présence de ce thème inattendu, la nature : « Quel élargissement d'horizon, quelle trouée de lumière elle apporte dans l'œuvre¹¹¹ ! » Puis la réflexion sur l'inspiration prophétique de Hugo donne lieu à une critique de sources, au sens strict (fondée sur une comparaison avec le texte biblique), tout à fait éclairante. Sans doute sont-ce justement la

¹⁰⁵ Voir *infra*, p. 842.

¹⁰⁶ *Chât.*, vol. 1., p. XXXIX.

¹⁰⁷ On reviendra sur ce dernier point *infra*, p. 483-484.

¹⁰⁸ *Chât.*, vol. 1, p. XXXIX-XL. Cette analyse revient dans la notice de « Floréal » : *Chât.*, vol. 2, p. 553-554.

¹⁰⁹ *Chât.*, vol. 1, p. XL.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. XLII.

¹¹¹ *Id.*

richesse et l'intérêt des rapprochements possibles avec le texte biblique qui conduisent Berret à consacrer quelques pages à cet aspect pourtant bien spécifique et, somme toute, moins massif que la verve satirique ou la place de la nature.

Le cinquième point nous ramène, cette fois, à l'épopée, plus particulièrement à l'épopée impériale : « La grande ombre de Napoléon I^{er} plane sur *Les Châtiments*¹¹² [...] ». Cette fois, c'est de nouveau d'une évidence qu'il s'agit, mais qui vaut d'être relevée, parce qu'elle clôt le passage en revue à peu près exhaustif des sous-genres poétiques : comme il y a du satirique dans *La Légende*, il y a de l'épique dans *Les Châtiments*. Et les grands poèmes doivent souvent leur statut de chef-d'œuvre à la diversité de leurs traits génériques : la notice de « L'expiation » signale à la fois son appartenance au genre épique, son caractère de « satire âpre » et son « mouvement dramatique » (le sens de cet adjectif n'est toujours pas très clair ; ici, Berret désigne même le poème comme un « drame »)¹¹³. Pour le moment, le critique cantonne l'épique aux poèmes sur Napoléon, mais il aura bientôt l'occasion de dire aussi de « *Nox* » que ce poème hausse le recueil à la hauteur de la grande épopée¹¹⁴. Chose remarquable, pour Berret, l'épique des *Châtiments* est presque supérieur à celui de *La Légende* :

Qu'il s'agisse, dans *La Légende des Siècles*, de Roland, de Charlemagne ou d'Eviradnus, nous admirons certes tout ce que la poésie hugolienne a pu leur prêter de prestige, mais nous nous reprenons facilement ; des visions grandioses de l'épopée impériale, dans les *Châtiments*, il émane une force créatrice de foi¹¹⁵.

Cette réserve sur les *Petites Épopées* est étonnante : rien en tout cas, dans les notices des poèmes concernés, ne la laissait attendre. Berret paraît sensible à l'enthousiasme napoléonien du poète, et y trouve, peut-on supposer, une sincérité que n'ont pas les récits chevaleresques, charmants et efficaces mais plus gratuits, de *La Légende*. Cette interprétation s'impose d'autant plus que, dans les pages qui suivent, Berret va insister sur la sincérité avec laquelle Hugo donne libre cours, dans *Les Châtiments*, à sa colère inspiratrice¹¹⁶. C'est une prise de position importante, dans la mesure où elle répond indirectement à un discours anti-hugolien fréquent, selon lequel le poète ne ferait que se payer de mots. À l'issue de ce premier parcours, en tout

¹¹² *Ibid.*, p. XLV.

¹¹³ *Chât.*, vol. 2, p. 438.

¹¹⁴ *Chât.*, vol. 1, p. 9.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. XLVI.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. XLVII.

cas, Berret peut conclure à l'extraordinaire variété d'inspiration du recueil¹¹⁷. Tel est vraiment l'axe principal de son analyse : appliqué à un recueil comme *Les Châtiments*, si orienté vers un but unique, et si emblématique de la poésie satirique, c'est bien quelque chose comme un coup de force que de consacrer, à propos du recueil, quelques pages seulement à cette dimension du livre, mise sur le même plan, par exemple, que la poésie de la nature. C'est un lieu commun, scolaire notamment, de souligner la variété d'inspiration de Hugo, mais ce n'en est pas un d'aller aussi loin dans la défense de cette thèse à propos d'un recueil comme *Les Châtiments*. Évidemment, une telle analyse est au crédit de Hugo ; elle l'est aussi, plus sourdement, au crédit de l'entreprise éditoriale elle-même : on édite *Les Châtiments* plutôt qu'autre chose parce que, comme dans *La Légende* d'ailleurs, tout Hugo y est.

À l'intention de ceux qui ne seraient pas encore convaincus par l'originalité et l'intérêt du recueil, Berret termine sur une idée fort intéressante, et neuve : *Les Châtiments* restituent l'« atmosphère du Paris de 1850 », ses figures, ses lieux, ses anecdotes¹¹⁸. Même ceux qui ne partagent pas les émotions politiques du proscrit, précise Berret, devraient être sensibles au « charme » de ces évocations¹¹⁹. Mais Berret fait comme si ces éléments, ces « visions fugitives », ces « ombres légères d'un passé disparu¹²⁰ », étaient dissociables de leur contexte satirique. On croit deviner, au fond, que le critique s'est souvenu de ses propres notes, des allusions qu'il a lui-même éclaircies relativement au monde parisien de l'époque, mais que celles-ci se sont autonomisées du texte qui les justifiait... Peut-être est-ce un écueil propre à la méthode critique de Berret : à certains égards, son lansonisme menace de tourner à la myopie. Sans doute, quand Hugo traite l'empereur de « Tom-Pouce Attila » dans « On loge à la nuit », s'agit-il d'une référence à Charles Stratton, le célèbre nain du cirque Barnum, effectivement surnommé Tom-Pouce¹²¹. Mais cette évocation, en contexte, a la pesanteur de l'injure, et non le charme fugitif ou la légèreté d'une réminiscence émue.

LES CONTEMPLATIONS

L'étude littéraire des *Contemplations* menée par Vianey dans son introduction se confond, plus radicalement que chez Berret, avec l'enquête chronologique, tant l'examen des thèmes et

¹¹⁷ *Ibid.*, p. XLVI.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. XLVIII.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. XLIX.

¹²⁰ *Id.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 362.

des inspirations repose sur la périodisation des poèmes. Berret, dans l'introduction de *La Légende*, séparait à grands traits les périodes d'inspiration épique et les périodes d'inspiration philosophique, mais ne cherchait guère à aller au-delà. Vianey, en revanche, se veut beaucoup plus précis. Ainsi, en février-mars 1854, Hugo écrit « une série de poèmes aux titres sinistres, [qui] tous ont pour objet le problème de la destinée¹²² » ; il écrit en octobre de la même année une « série de pièces printanières¹²³ », etc. Une telle démarche est incontestablement fructueuse, car les ensembles chronologiques ainsi dégagés ont leur cohérence et Vianey en propose, à chaque fois, une assez brève explication. Toutefois, cette approche perd en efficacité quand les plages chronologiques considérées, d'un mois ou deux, s'étendent à plusieurs années. Vianey adopte alors un point de vue plus synthétique : il examine les poèmes d'inspiration amoureuse écrits entre 1834 et 1843¹²⁴, puis affirme que « d'autres pièces des mêmes années nous montrent chez Hugo le père, l'ami, l'humanitaire, le songeur¹²⁵ ». On attend alors un développement sur chacun de ces points ; or Vianey n'illustre le « père » et l'« humanitaire » que par un seul poème à chaque fois, respectivement « Mes deux filles » et « Intérieur ». Là éclate l'insuffisance d'une étude purement chronologique, qui ne tient pas compte des effets de sens produits par les dates fictives et par les regroupements en livres. Mais à mesure que l'on avance dans le temps, Vianey se fonde sur une chronologie de plus en plus serrée : à partir de l'exil, c'est le mois qui devient l'échelle pertinente. Le lecteur voit donc défiler de nombreux poèmes regroupés par thèmes, ou par tonalités, selon une logique kaléidoscopique beaucoup plus que synthétique. Rares sont les poèmes qui fassent l'objet d'un commentaire un peu étendu dans l'introduction – il s'agit, de préférence, des poèmes métaphysiques : après avoir évoqué assez longuement « Tout le passé et tout l'avenir » et « *Inferi* », qui ne figurent pas dans le recueil (mais, respectivement, dans la deuxième et dans la troisième *Légende*), Vianey consacre plus d'une page à « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, 26)¹²⁶. Le critique, aidé par les travaux de Berret, est assez précis sur la nature et l'origine des doctrines philosophiques de Hugo ; il tombe d'ailleurs d'accord avec son collègue pour mettre en avant l'influence du saint-simonisme et du pythagorisme sur les idées du poète¹²⁷. Les textes philosophiques, de toute façon, font logiquement partie de ceux qui se

¹²² *Cont.*, vol. 1, p. XXIX.

¹²³ *Ibid.*, p. XLI.

¹²⁴ *Ibid.*, p. XIV.

¹²⁵ *Ibid.*, p. XV.

¹²⁶ *Ibid.*, p. XXXVIII-XXXIX.

¹²⁷ *Ibid.*, p. LXIX-LXXV.

prêtent le mieux à la critique des sources : on comprend l'intérêt particulier que leur porte Vianey.

Si l'on ne trouve donc pas chez Vianey, de synthèse audacieuse sur la manière dont les différentes inspirations se combinent dans *Les Contemplations*, on repère tout de même, à la lecture, quelques idées récurrentes. D'abord, la notion de romantisme est plusieurs fois mobilisée, sans être vraiment expliquée, et souvent en lien avec l'expression du sentiment amoureux : « Chanson » (II, 4 : « Si vous n'avez rien à me dire... »), supposément écrite pour Juliette Drouet, témoigne de la part de Hugo d'un sentiment « bien romantique et peut-être bien humain¹²⁸ ». Les « images », le « décor », la « psychologie » de « *Mon bras pressait ta taille frêle...* » sont aussi jugés typiquement romantiques par le critique¹²⁹. Le romantisme devient fréquemment le nom d'une inspiration un peu vague : la « Lettre » présente une peinture qui « ressemble à toutes celles que font alors les autres romantiques¹³⁰ » ; c'est par romantisme encore que, dans « En écoutant les oiseaux », Hugo se sépare de Virgile et fait du moineau un moqueur¹³¹. Voilà pour le romantisme badin et amoureux ; mais Vianey trouve aussi que « Trois ans après », dans les « *Pauca Meae* », « fait songer à d'autres poèmes romantiques, où est aussi exprimé le sentiment de l'abattement, de l'aspiration à la mort¹³² ». Une analyse identique est menée à propos de « *Veni, vedi, vixi* »¹³³. En fait, le romantisme joue là le même rôle que les sources ailleurs : il fournit une explication, d'ailleurs souvent peu éclairante, à la présence de tel ou tel élément dans un poème de Hugo. En revanche, la référence au romantisme devient significativement moins fréquente dans le paratexte des poèmes des livres V et VI, car à mesure que l'inspiration métaphysique augmente, et que Hugo développe une philosophie de plus en plus personnelle, les sources livresques précises, identifiées par Vianey dans l'introduction, se substituent à l'explication par l'appartenance à un courant littéraire¹³⁴. Autrement, dit, le

¹²⁸ *Cont.*, vol. 2, p. 15.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹³¹ *Ibid.*, p. 34.

¹³² *Ibid.*, p. 347.

¹³³ *Ibid.*, p. 389.

¹³⁴ Le site *Internet archive* (archive.org) reproduit en mode texte le contenu des volumes de Vianey. Une recherche plein texte sur le mot *romanti** donne vingt-huit résultats pour le volume 2 (livres II à IV), contre quinze seulement pour le volume 3 (livres V et VI). Même en tenant compte des oublis éventuels dus à la reconnaissance défectueuse des caractères, la différence est significative, d'autant plus que le volume 3 est plus épais (cinq cent pages, contre quatre cent vingt-neuf). Voir « Full text of *Les contemplations* », *Internet archive*, https://archive.org/stream/lescontemplation02hugouoft/lescontemplation02hugouoft_djvu.txt (deuxième volume) et <http://archive.org>

« romantisme » joue le rôle d'un substitut à la critique de sources. Autant Vianey ne cesse de dire que Hugo est romantique et s'explique par le romantisme¹³⁵, autant Berret est beaucoup plus discret sur la question : certes Hugo, dans « Le Satyre », romantise la mythologie grecque¹³⁶ ; certes, les « détails odieux et répugnants » de « L'Épopée du ver » sont « l'aboutissement et l'imitation parfois littérale de toute une tradition romantique¹³⁷ » ; mais le recours à cette étiquette est moins fréquent que chez Vianey et, le plus souvent, ne semble pas valoir comme équivalent d'une source. Dans la notice de « L'Épopée du ver », la référence à la « tradition romantique » introduit une liste de prédécesseurs, elle ne s'y substitue pas.

On peut aussi souligner à quel point Vianey relève fréquemment des « antithèses » dans les poèmes, voire dans la vie, de Hugo. La tendance à l'antithèse serait bien une disposition d'esprit du poète, pas seulement un trait stylistique. Ainsi, en 1843, « la récente visite de la brumeuse Germanie [...] inspir[e] à ce grand ami de l'antithèse le désir de revoir les régions lumineuses qu'il avait connues pendant son enfance¹³⁸ ». Or la notion d'antithèse perd en précision autant qu'elle gagne en extension : si Vianey en fait une réalité psychologique autant que stylistique, il lui donne par ailleurs un sens assez vague. Dans la notice du « Rouet d'Omphale », le critique souligne combien ce poème est hugolien, à cause de l'« abondance des antithèses » ; puis il glose : « Contraste de l'horrible et du gracieux, de la force et de la faiblesse, de l'énormité et de la petitesse, de la roue blanche et de la quenouille noire, du taureau blanc et du pied rose¹³⁹ [...] ». L'antithèse désigne donc aussi bien la présence de tonalités contradictoires dans le même poème, que la juxtaposition d'éléments contraires (le blanc et le noir) ou simplement hétérogènes (le taureau blanc et les pieds roses) ; elle peut être soutenue par l'architecture du vers (« La roue agile est blanche et la quenouille est noire ») ou non (le taureau blanc et les pieds roses sont à deux vers de distance, et ni la versification ni la syntaxe n'invite particulièrement à les rapprocher). Surtout, le fait de traduire immédiatement le mot *antithèse* par son quasi-synonyme *contraste*, moins technique et plus général, ressemble à un aveu : si l'on parle tant d'antithèse, plutôt que de « contraste » ou d'« opposition », c'est parce que le

/stream/lescontemplation03hugouoft/lescontemplation03hugouoft_djvu.txt (troisième volume), consultés le 8 août 2015.

¹³⁵ Dans son introduction, il donne trois poètes parmi les sources principales de Hugo, dont deux romantiques, Lamartine et Gautier (le troisième est Milton). Voir *Cont.*, vol. 1, p. LXXX-LXXXIX.

¹³⁶ *LS*, vol. 2, p. 564.

¹³⁷ *LS*, vol. 4, p. 544.

¹³⁸ *Cont.*, vol. 1, p. XVII.

¹³⁹ *Cont.*, vol. 2, p. 12.

mot fait hugolien, désigne un stylème personnel du poète, et paraît en outre susceptible de renvoyer, au-delà de sa poésie, à sa vie. On a déjà mentionné le passage où Vianey, constatant que le poète écrit des poèmes printaniers en plein mois d'octobre, conclut que « décidément, Hugo est bien l'homme de l'antithèse¹⁴⁰ » : double illustration, à la fois de la portée psychologique donnée au terme, et de son sens extrêmement large. Conformément à ces présupposés, Vianey traque l'antithèse et en voit où il n'est pas nécessaire d'en voir. C'est assez imprudemment, selon nous, que le critique identifie une antithèse dans « le sombre miroir des eaux » que « ride » le vent, dans « *Viens ! – Une flûte invisible...* » (II, 13), au prétexte qu'« un miroir est d'habitude une surface rigide, donc qui ne se ride pas¹⁴¹ ». Mais en l'occurrence, le poète prend le mot *miroir* dans son sens étymologique (il est parfaitement loisible à quiconque de se mirer dans un plan d'eau), mobilisant en outre les connotations de coquetterie et d'élégance qui s'attachent à son sens habituel. L'analyse lexicologique, dans un cas comme celui-là, a vraiment tout à perdre à se subordonner au repérage mécanique du stylème hugolien.

Sur ce point, Berret ne va pas aussi loin que Vianey, mais donne tout de même au terme une extension assez large, en particulier dans *Les Châtiments* – il est compréhensible que ce recueil-là, qui joue souvent sur une opposition entre les deux Napoléon, incline le critique au repérage des antithèses. Berret souligne en introduction que l'imagination du poète est « toujours portée à rechercher les antithèses¹⁴² » ; puis l'ensemble constitué par « Le bord de la mer », « Non » et « *Sacer Esto* » constitue une « antithèse psychologique et morale¹⁴³ » : soit, mais il n'est pas plus éclairant de parler ici d'« antithèse » que de dire que Hugo exprime les contradictions de son état d'esprit. Et il est sans doute excessif, encore, de parler d'« antithèse malicieuse » à propos du vers de « *Nox* » qui signale qu'« on riait au sermon de l'abbé Ravignan », abbé dont la parole, précise Berret, « passait pour froide et monotone¹⁴⁴ ». Hugo dépeint ici, ironiquement, une société dérégulée : la description du dérèglement a nécessairement quelque chose de surprenant et d'inhabituel mais il n'y a là pas plus d'antithèse que dans n'importe quelle représentation d'un fait surprenant et inhabituel, qui suppose toujours un contraste entre ce qui nous est montré et ce à quoi on aurait pu s'attendre. Aussi bien chez Vianey que chez Berret, le recours (parfois inopportun) à la catégorie stylistique et

¹⁴⁰ *Cont.*, vol. 1, p. XL

¹⁴¹ *Cont.*, vol. 2, p. 47.

¹⁴² *Chât.*, vol. 1, p. XV.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 271.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 29.

psychologique de l'antithèse nous révèle sa cristallisation en cliché et son caractère de *topos* critique hugolien.

JUGEMENTS DE GOÛT ET POLÉMIQUES

Ces analyses de l'art hugolien nourrissent, chez les deux critiques, des jugements de valeur, généralement positifs. Ils ne sont pas si fréquents que cela et sont toujours, de toute façon, relativement sobres, car le critique lansonien doit toujours arbitrer entre l'exigence d'objectivité, qui tend à lui faire censurer ses réactions affectives spontanées, et une nécessaire prise en compte de la subjectivité du critique comme lecteur, censée être un indice de la réception de l'œuvre par le public. Car le critique est un lecteur, pas plus mais pas moins qu'un autre, dit Lanson¹⁴⁵ : par conséquent, « [s]on impression entre dans le plan de l'histoire littéraire¹⁴⁶ ». De là cette recherche d'un équilibre délicat, cette propension à indiquer au lecteur que tel passage d'un poème donné est une réussite ou un échec (le critique doit alors supposer, sur la base de son intuition et sans pouvoir le prouver, que son sentiment est partagé par de nombreux lecteurs), et une frappante austérité du ton. Vianey peut signaler, comme en passant et sans s'y arrêter, que tel poème (« Aux arbres ») est un chef-d'œuvre¹⁴⁷ ; dans la notice correspondante, il adopte un ton très mesuré, souligne l'originalité du texte (dans le cadre d'une critique de sources, et d'une comparaison avec quelques autres écrivains)¹⁴⁸ et sa richesse « de pittoresque et d'impression¹⁴⁹ ». Mais ces commentaires discrets sont noyés dans une notice qui compte quatre pages et dont le ton est celui de la neutralité scientifique. Dans les trois ouvrages, les jugements de goût sont épars et ne permettent pas de dégager un palmarès en ce qui concerne les préférences des critiques pour tel ou tel poème ; ceux dont les mérites sont signalés sont bien trop nombreux pour être énumérés. Il est assez clair, cependant, que Berret apprécie moins la troisième *Légende* que les deux premières¹⁵⁰. Il arrive que le critique censure telle formulation, ou tel passage d'un poème, y compris d'un chef-d'œuvre qu'il reconnaît comme

¹⁴⁵ Gustave LANSON, « La méthode de l'histoire littéraire », *art. cit.*, p. 393.

¹⁴⁶ *Id.*

¹⁴⁷ *Cont.*, vol. 1, p. XVIII.

¹⁴⁸ *Cont.*, vol. 2, p. 251.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 252.

¹⁵⁰ *LS*, vol. 6, p. VII-VIII. On a l'impression d'ailleurs, en lisant ces pages, que Berret résiste quelque peu avant de nous faire part de son avis : il commence par signaler de manière neutre que le recueil a dérouté la critique, puis estime que ses défauts et ses qualités sont les mêmes que ceux des recueils précédents ; cependant, le commentateur semble ensuite surmonter ses réticences à parler en mal de son objet (« il faut l'avouer ») et signale, rapidement, quelques « défauts de l'inspiration ».

tel. Ainsi, dans « Souvenir de la nuit du 4 », Berret trouve « un peu artificielle » la comparaison des plaies de l'enfant avec les mûres qui « saignent dans les haies »¹⁵¹. Le jugement, parfois, passe du plan artistique au plan moral : Berret trouve que la mise en scène de soi, dans « Paroles dans l'épreuve », est un peu complaisante¹⁵². Mais il faut faire aussi la part de ce qui relève de l'éthos du critique : Philip Stewart, dans un article sur (et contre) *La Nouvelle Héloïse* de Daniel Mornet (et celle, plus récente, de Bernard Guyon), écrit que Mornet « affirme [...] sa maîtrise critique en s'efforçant [...] de mettre lucidement le doigt aussi bien sur [l]es défauts que sur [l]es mérites » de Rousseau¹⁵³. Cette exhibition de lucidité critique, cette ostentation d'un goût délicat, fait partie des codes de l'époque, qui valent aussi pour Vianey ou Berret.

Mais dans l'ensemble, le critique se montre favorable à son auteur. Pourtant, Paul Souday, dans son compte rendu de la première *Légende* pour *Le Temps*¹⁵⁴, reproche à Berret de dénigrer Hugo. Le journaliste ne lui pardonne pas d'avoir porté sur la carrière politique de Hugo quelques jugements peu charitables – notamment sur son évolution sous la Seconde République : c'est parce qu'il aurait été frustré d'un ministère qu'il se serait retourné contre Bonaparte¹⁵⁵... Souday s'empresse, également, de défendre Hugo contre les jugements un peu tièdes que Berret a portés sur sa philosophie – et il invoque Jean-Marie Guyau et Charles Renouvier comme cautions de la solidité philosophique du poète. Mais Souday est excessif quand il lit l'édition de Berret comme une entreprise de dénigrement. L'éditeur en effet reconnaît partout la fertilité poétique des idées métaphysiques du poète¹⁵⁶, et surtout, il les prend au sérieux – fût-ce pour les critiquer : l'image qu'il donne de Hugo est à l'opposé du cliché hugophobe du poète qui ne pense pas. De même, Souday reprochera aussi à Vianey¹⁵⁷ de moins aimer les livres V et VI des *Contemplations* que les pièces plus légères du tome premier, ou que les « *Pauca Meae* », mais cela ne nous semble pas évident : le critique du *Temps*, par esprit polémique, force un peu l'analyse pour faire de ses adversaires des hugophobes qui

¹⁵¹ *Chât.*, vol. 1, p. 143.

¹⁵² *LS*, vol. 2, p. 777.

¹⁵³ Philip STEWART, « Le roman de l'éditeur : la *Julie* de Bernard Guyon », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n° 2, 2003, p. 417-418.

¹⁵⁴ Paul SOUDAY, « Les livres », *Le Temps*, 24 août 1922, p. 3.

¹⁵⁵ *Id.* Il est amusant de constater que dans le même journal, à propos des *Châtiments* en 1932, Émile Henriot reprochera au contraire à Berret de se montrer un peu trop favorable à Hugo et en particulier de ne pas mettre assez scrupuleusement en doute la version des faits que donne le poète, dans « *Nox* » par exemple (Émile HENRIOT, « Une édition critique des *Châtiments* », *Le Temps*, 15 novembre 1932, p. 3).

¹⁵⁶ Par exemple *LS*, vol. 1, p. XXII.

¹⁵⁷ Paul SOUDAY, « Les livres », *Le Temps*, 13 septembre 1923, p. 3.

s'ignoreraient, en tout cas des hugoliens qui adopteraient candidement des clichés hugophobes. Souday attaque aussi Berret sur sa méthode : il le chicane sur les sources de « Zim-Zizimi » et de « Sultan Mourad » ; il conteste, en la déformant, l'analyse qui conduit Berret à dire que « La conscience » et « La Trompette du jugement » ne doivent rien à Agrippa d'Aubigné. Le grand critique du *Temps* écrit ainsi :

M. Berret nie que l'auteur de la *Trompette du jugement* ait lu d'Aubigné, parce que les *Tragiques* ne figurent pas dans la bibliothèque de Guernesey. Voilà une belle preuve !... Je cherche vainement dans la mienne les *Contemplations*, dont je suis sûr d'avoir possédé trois ou quatre exemplaires, que j'aurai prêtés ou égarés ; j'en envoie chercher un autre chez le libraire du coin ; mais si j'étais mort la veille, aurait-on pu conclure de mon inventaire que je ne les avais pas lues¹⁵⁸ ?

Mais le point de vue de Berret est moins caricatural que cela. L'absence des *Tragiques* dans la bibliothèque n'est qu'un argument parmi d'autres : le cœur du raisonnement de Berret repose sur le fait que *Les Tragiques* n'étaient disponibles que dans l'édition, très rare, de 1616, et qu'en outre les études sur cette œuvre publiées avant 1855 (Berret en cite quatre) ne reproduisent pas le passage de la fuite de Caïn ; de plus, les ressemblances entre les deux textes ne sont pas assez nombreuses ni frappantes pour que l'on puisse juger invraisemblable une rencontre de hasard¹⁵⁹. Nous ne mentionnons cette attaque de Souday, injuste et polémique, que comme l'indice d'un certain climat intellectuel : l'œuvre hugolienne se transforme volontiers en terrain de conflit entre des camps opposés.

C'est pour ce genre de raisons aussi que les premières lignes des deux articles de Souday (contre Berret et contre Vianey) évoquent si longtemps sa relecture, émue et ravie, de la Première Série de *La Légende* et des *Contemplations*. Il s'agit de se montrer en fervent hugophile et de prouver que l'admiration authentique due au poète se trouve chez les critiques de sa sorte, non chez Berret ou Vianey. Le ton sarcastique d'un Souday, comme d'ailleurs d'un René Benjamin¹⁶⁰, exclut que les griefs puissent être très précisément développés ; on comprend tout de même que ces deux auteurs reprochent aux critiques de ne pas toujours se montrer sensibles à la poésie (et en ce qui concerne Vianey, il est possible qu'ils n'aient pas tort), mais aussi, à force d'exhiber des sources, de minimiser l'originalité de Hugo – c'est ce qui ressort, notamment, de l'ensemble de l'article de Benjamin contre Vianey.

¹⁵⁸ Paul SOUDAY, « Les livres », *Le Temps*, 24 août 1922, p. 3.

¹⁵⁹ *LS*, vol. 1, p. 43-44 et vol. 2, p. 849-850

¹⁶⁰ René BENJAMIN, « Un monument critique », *art. cit.*

Souday, sur ce point, est en phase avec le discours anti-lansonien. Car un argument important de la critique contre Lanson concerne la possibilité d'identifier une cause *exhaustive*, capable de rendre compte du phénomène artistique dans sa totalité : l'*hubris* du critique lansonien le porterait à se croire capable de sonder les mystères du génie littéraire et de la création poétique. D'après Thibaudet, il s'agirait d'un reproche fréquent adressé à ces critiques. Mais là encore, un certain Lanson est d'accord avec les anti-lansonniens :

Résistons à la petite vanité d'employer les formules génératrices. Nous ne savons jamais tous les éléments dans la composition du génie, ni la *proportion* exacte de chacun dans le mélange, et nous ne pouvons pas prévoir le produit que la combinaison donnera. Ceux qui *font* La Fontaine avec la Champagne, l'esprit gaulois et le don poétique, ceux qui *font* « Iphigénie » avec la politesse de Cour, l'éducation classique, et la sensibilité, sont des charlatans, ou des naïfs. L'approximation où nous arrivons dans nos déterminations, est au *génie* près¹⁶¹.

Et la solution que propose Thibaudet conviendrait sans doute aussi bien à Berret qu'à Vianey :

L'invention du poète, dirait M. de La Palisse, commence où son imitation finit. Pareillement la critique de goût, la critique créatrice commencent où l'érudition finit. La tâche de l'éditeur lansonien est de réunir en bloc tous les renseignements historiques qui éclairent une œuvre¹⁶².

Vianey fait le même départ, dans son introduction aux *Contemplations*, entre imitation et originalité :

Hugo n'est pas de la race des imitateurs. Il n'a pas besoin, pour inventer, d'une suggestion venue du dehors. Mais il a beaucoup lu, beaucoup causé, et ses lectures, ses causeries, ont nécessairement laissé dans sa mémoire des idées, des impressions, des images, qu'il met en œuvre, sans même le savoir, quand est venu le jour de la composition. [...] Son âme, mise au centre de tout comme un écho sonore, comme il s'en est vanté, a répété bien des choses qu'avaient dites Fourier, Leroux, Soumet, Lamartine, Gautier, d'autres encore. Mais il n'a rien répété qu'il n'ait profondément renouvelé. Personne peut-être n'a puisé à plus de sources et personne, pourtant, n'a plus d'originalité que l'auteur des *Contemplations*¹⁶³.

Les meilleures pages de Berret montre que la recherche des sources peut faire très bon ménage avec la reconnaissance d'une originalité puissante : elle lui permet de montrer à quel point, justement, Hugo s'émancipe avec bonheur de son modèle, lorsque son modèle, par exemple, s'appelle Charles Lafont (pour « Les pauvres gens ») ou Auguste Barthélémy (pour plusieurs

¹⁶¹ Gustave LANSON, « La méthode de l'histoire littéraire », *art. cit.*, p. 396. C'est lui qui souligne.

¹⁶² Albert THIBAUDET, « La querelle des sources », *art. cit.*, p. 843.

¹⁶³ *Cont.*, vol. 1, p. LXXXVIII-LXXXIX.

morceaux des *Châtiments*). Chez Vianey, la notice d'« Aux arbres » ne mentionne Laprade et Bernardin de Saint-Pierre que pour signaler ensuite combien Hugo s'en distingue¹⁶⁴ ; c'est assez injustement que Souday reproche sur ce point à Vianey de diminuer le mérite de Hugo¹⁶⁵. Peut-être d'ailleurs l'insistance sur l'« originalité » du poète a-t-elle, chez Vianey comme chez Berret, une dimension stratégique : il s'agirait de se prémunir contre la polémique attendue... Et il est vrai que, par ailleurs, le dispositif éditorial, à force de mentionner des sources, tend à mettre le facteur imitation au premier plan par rapport au facteur invention. Il y a sans doute, à cet égard, une tension entre le dispositif éditorial et l'insistance explicite des critiques sur l'originalité du poète. Mais cette insistance s'y trouve bien, et elle constitue l'un des axes essentiels de leurs éloges du poète.

CHOIX DES TEXTES ÉDITÉS

À l'issue de ces analyses, reste à répondre à deux questions. Peu de livres au total paraissent dans la deuxième série de la collection « Les grands écrivains de la France » : pourquoi Hugo, et pourquoi ces textes-là ?

Le choix de Hugo ne tient pas à une prédilection particulière de Lanson à son égard. Il suffit de relire les pages qui lui sont consacrées dans l'*Histoire illustrée de la littérature française*¹⁶⁶ pour voir combien, au contraire, Lanson l'apprécie peu. Mais il n'empêche : Hugo est un phare de la littérature française du XIX^e siècle et sa place dans la collection s'impose. Pour un lansonien, l'étude de Hugo va d'autant plus de soi qu'il s'agit d'une figure importante non seulement de l'histoire des lettres, mais aussi de l'histoire de France tout court – par le rôle politique qu'il a joué, certes, mais aussi et surtout par sa canonisation posthume en icône républicaine. Or le programme théorique du lansonisme accorde une grande place aux phénomènes de réception, à l'étude de l'« influence sociale » des auteurs¹⁶⁷. Comme le souligne Alain Vaillant, le concept sociologique de « public », situé au cœur des théories lansonniennes, se confond toujours implicitement avec l'« espace public républicain », avec « le peuple des citoyens-électeurs-lecteurs¹⁶⁸ ». Un auteur aussi massivement lu que Hugo (fût-ce sous des formes différentes de celle du recueil poétique : manuels scolaires, anthologies, voire lectures

¹⁶⁴ *Cont.*, vol. 2, p. 251-252.

¹⁶⁵ Paul SOUDAY, « Les livres », *Le Temps*, 13 septembre 1923, p. 3.

¹⁶⁶ Gustave LANSON, *Histoire illustrée de la littérature française*, vol. 2, Paris, Hachette, 1923, p. 340-345.

¹⁶⁷ Gustave LANSON, « La méthode de l'histoire littéraire », *art. cit.*, p. 400.

¹⁶⁸ Alain VAILLANT, *L'histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 90.

publiques en ce qui concerne *Les Châtiments* lors du siège de Paris) est un objet de choix pour une histoire sociologique de la littérature.

Mais pourquoi, au sein de l'œuvre de Hugo, choisir *La Légende des siècles*, *Les Contemplations* et *Les Châtiments* – trois recueils de poèmes ? Notons d'abord que les éloges adressés par les critiques, dans leurs paratextes, aux recueils étudiés, constituent autant de justifications à ce choix éditorial ; le subtil dosage de variété et d'unité de ton qui, nous l'avons déjà signalé, caractérise selon Berret *La Légende des siècles* (au moins les deux premières séries) et *Les Châtiments*, fait en outre de ces recueils comme des aboutissements de l'art hugolien. D'autre part, il nous semble que le choix de la poésie s'éclaire *a contrario* à la lecture de *La Nouvelle Héloïse* procurée par Daniel Mornet. On est gêné, en feuilletant l'ouvrage, par la démarche du commentateur qui, pour rester fidèle aux principes de la critique des sources, abolit sans cesse l'écart entre fiction et réalité, et projette Rousseau ou ses proches dans tous les personnages du roman. Comme le remarque Philip Stewart, « Mornet ne reconnaît au personnage fictif aucune autonomie, aussi n'y a-t-il d'autre voix dans le texte que celle de Rousseau¹⁶⁹ ». On a souligné à quel point Berret succombait à ce travers en démasquant Napoléon III partout dans *La Légende*. Mais le risque est d'autant plus grand d'y céder lorsqu'on travaille sur un texte de fiction – un roman par exemple. La même méthode, appliquée à des recueils lyriques (*Les Méditations poétiques*, *Les Contemplations*) ou satiriques (*Les Châtiments*) passe plutôt mieux, car quels que soient les excès possibles, et déjà signalés, du biographisme à la Vianey, il est souvent vraisemblable, ou du moins admissible, de considérer que le *je* du poème est, sinon l'auteur, en tout cas un personnage qui lui emprunte beaucoup de ses traits. C'est pour une raison légèrement différente que les récits historiques ou mythiques de *La Légende des siècles* se prêtent souvent bien à une telle critique : Hugo s'y montre, incontestablement, un grand érudit, justifiant les enquêtes bibliographiques du chercheur. Un critique lansonien risque d'avoir plus de choses à dire sur un recueil lyrique ou des épopées érudites que sur un roman, et peut se sentir plus à l'aise sur *Les Contemplations* que sur *Les Misérables*. Les excès possibles de sa méthode ont toutes les chances d'y être moins visibles. À cela s'ajoutent des raisons d'ordre plus général : la mise à l'honneur des trois grands recueils de l'exil épouse la nouvelle hiérarchie interne à l'œuvre de Hugo telle qu'elle commence à se dessiner dans les années vingt (les manuels scolaires en témoignent). Depuis longtemps, l'œuvre poétique de Hugo est perçue comme le cœur de son œuvre (le prestige symbolique dont

¹⁶⁹ Philip STEWART, « Le roman de l'éditeur : la *Julie* de Bernard Guyon », *art. cit.*, p. 418.

jouit la poésie n'y est pas étranger), et les recueils d'avant l'exil sont, à cette époque, en train de céder le pas aux suivants.

CONCLUSION

Apparemment, l'étude de ces trois ouvrages peut nous mener dans deux directions différentes. D'une part, on peut s'intéresser à ce que Vianey et Berret disent de Hugo, repérer le devenir de quelques *topoi* de la critique hugolienne (l'antithèse, Hugo poète visuel, la variété de son œuvre, etc.), considérer les classifications génériques auxquelles il se trouve soumis. D'autre part, on peut envisager les livres en question comme des témoignages historiques du lansonisme, dans ses aspects les meilleurs et les pires. Mais il est clair, aussi, que cette seconde approche rejoint la première : si c'est sur Hugo que les lansoniens exercent leur art, alors c'est de Hugo que l'on contribuera à donner l'image d'un poète érudit, d'un poète scrupuleux, d'un poète qui met sa vie dans son œuvre, etc. Que ce soit justement sur Hugo que des lansoniens écrivent, lorsque leurs ouvrages sont si riches et si monumentaux, cela fait que les discours critiques ultérieurs *sur Hugo* en seront nécessairement marqués. Et les résistances à ces démarches critiques sont aussi bien le fait d'auteurs qui sont simplement anti-lansoniens, comme René Benjamin, que d'auteurs qui sont en outre de vrais et de fidèles hugoliens, comme Paul Souday. De la part du critique du *Temps*, la polémique – violente, parfois excessive – a deux enjeux : lutter contre les travers des universitaires « sorbonnards », mais aussi défendre Hugo contre ce qui est perçu comme des attaques, ou des sacrilèges.

Il est difficile de dire dans quelle mesure ces volumes ont pu être lus en dehors d'un public de spécialistes. Ils sont relativement chers : les deux volumes de la première *Légende* coûtent soixante francs à eux deux, soit trente francs par volume¹⁷⁰. Ils sont cependant relativement maniables (plus que ceux de l'Imprimerie nationale, à cause de leur format plus réduit) ; leur belle typographie, leur mise en page élégante et plutôt aérée, compensent ce que pourrait avoir de rébarbative, pour un lecteur non spécialiste, la présence d'un paratexte si lourd. On dispose de peu d'éléments pour mesurer leur succès, mais on sait que la Première Série de *La Légende*, rapidement épuisée, a dû faire l'objet d'un nouveau tirage¹⁷¹ ; elle a en outre été réimprimée en 1940, honneur que n'auront ni les deux autres séries, ni *Les Châtiments*, ni *Les Contemplations*. De tous les ouvrages que nous avons étudiés dans ce chapitre, la première *Légende* de Berret

¹⁷⁰ Le prix des différents volumes parus est indiqué au verso du faux-titre de *LS*, vol. 1.

¹⁷¹ Albert CAHEN, compte rendu de Victor Hugo, *La Légende des siècles* (éd. Paul Berret), Nouvelle Série, vol. 3, *art. cit.*, p. 452.

est en effet le plus riche, le plus érudit et sans doute l'un des plus précis et des plus sensibles. Ce succès témoigne au moins d'une diffusion hors des cercles strictement universitaires (et journalistiques) et il laisse supposer que l'ouvrage a, par exemple, circulé entre les mains d'étudiants, de professeurs du secondaire, etc. Peut-être surtout par le biais de la première *Légende*, et aussi à cause des polémiques même qu'elles ont suscitées, les éditions critiques lansoniennes de Hugo auront donc eu l'occasion de toucher un public pas tout à fait confidentiel.

CONCLUSION DU CHAPITRE

Dans ce chapitre et le précédent, nous avons fait le point sur les éditions savantes de Hugo dans notre période. Les avancées scientifiques permises par l'édition de l'Imprimerie nationale et par les éditions lansoniennes des années 1920 et 1930 sont importantes. Mais en ce qui concerne l'Imprimerie nationale, le gros du travail a été fait avant 1914. L'impact des travaux de Simon et Daubray n'est évidemment pas nul entre les deux guerres, d'abord parce qu'Albin Michel réédite les volumes précédents au milieu des années 1920, ensuite parce que l'ensemble de la collection constitue incontestablement une édition de référence, à laquelle on se reporte toujours utilement aujourd'hui. Mais en ce qui concerne la poésie, les véritables avancées scientifiques permises par ces éditions ne concernent que *Les Chansons des rues et des bois*, *Toute la lyre* et des poèmes et recueils mineurs (la tétralogie philosophique, *Les Années funestes*, *Dernière Gerbe*). Il semble en fait que la première grande vague de l'édition critique hugolienne date de la période 1904-1914 : dans l'après-guerre, Simon puis Daubray se contentent de continuer sur cette lancée. Du coup, c'est une autre forme qui prend le relais, celle de l'édition érudite fondée sur la critique de sources : si l'on omet les travaux de Marsan, de bien moindre ampleur, ce sont les ouvrages de Vianey et Berret, entre 1920 et 1932, qui constituent, avec une perspective théorique et méthodologique différente, des approfondissements des travaux de Meurice et Simon sur *Les Contemplations*, *La Légende des siècles* et *Les Châtiments*. Cette deuxième vague de l'édition critique hugolienne ne vise pas l'exhaustivité : elle permet, au contraire, de dégager une hiérarchie (ce qu'une édition d'œuvres complètes est par nature incapable de faire) en installant au sommet de l'œuvre hugolienne les trois grands recueils de l'exil, implicitement jugés plus dignes que d'autres d'être étudiés avec une telle précision et une telle rigueur.

Chapitres 5 : Les livres de luxe

On dispose, pour retracer l'histoire du livre d'amateur hugolien, d'un précieux manuel : *Le trésor du bibliophile*, bibliographie (hélas non exhaustive) établie par le libraire et éditeur Léopold Carteret et publiée en 1948¹. Comme Ségolène Le Men l'a montré, l'âge d'or du livre de bibliophile hugolien se situe à la fin du XIX^e siècle, avec un dernier pic autour du centenaire de 1902². On relève, dans les quinze dernières années du XIX^e siècle, un *Pape* (Quantin, 1885), un *Notre-Dame de Paris* (Testard, 1889), un *Ruy Blas* (Conquet, 1889), un *Hernani* (Conquet, 1890), une édition du *Rhin* (Hugues, 1890), sans compter les éditions d'œuvres complètes : l'édition Hetzel-Quantin, l'édition Hugues, l'Édition nationale (dont un *Notre-Dame de Paris* par Testard, en 1889, signalé par Carteret). Un *Eviradnus* illustré par Ruty paraît en 1901 (chez May), suivi en 1902 d'un recueil de cinq poèmes illustrés par divers artistes (chez Pelletan)³. La bibliophilie hugolienne ne retrouvera pas, par la suite, le dynamisme éditorial de cette période ; cependant, elle bénéficiera dans une certaine mesure du spectaculaire essor du livre de luxe dans les années 1920 et jusqu'au début des années 1930⁴. On repère ainsi un *Aigle du casque* (Les Bibliophiles comtois, 1929), une édition des *Burgraves* (Les Bibliophiles du Papier, 1930) et, un peu à contretemps, une *Fin de Satan*, au Livre contemporain, en 1935 – alors que l'édition de luxe s'est effondrée depuis 1931⁵. Mais Le Livre contemporain est une société déjà ancienne, importante et prestigieuse, dirigée par des personnalités de premier plan

¹ Livre d'amateur, livre de luxe, livre de bibliophile : dans le cadre de ce chapitre, nous traiterons ces trois expressions comme des synonymes. Dans son article de référence sur la question, Antoine Coron parle de « livres de luxe » destinés à un public de bibliophiles (Antoine CORON, « Livres de luxe », in Henri-Jean MARTIN, Roger CHARTIER, Jean-Pierre VIVET (dir.), *Histoire de l'édition française*, vol. 4, Paris, Promodis, 1986, p. 409-437) ; Ségolène Le Men parle plutôt de « livres d'amateur », mais à propos du même genre de production (Ségolène LE MEN, « L'édition illustrée, un musée pour lire », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 531). Les ouvrages qu'elle cite sont d'ailleurs mentionnés dans *Le trésor du bibliophile*.

² Ségolène LE MEN, « L'édition illustrée, un musée pour lire », *art. cit.*, p. 531.

³ Victor HUGO, *Eviradnus : 26 compositions de P.-M. Ruty, dont vingt sur bois, et six hors-texte, gravées au burin par P. Gusman*, Paris, May, 1901 ; Victor HUGO, *Cinq poèmes : Booz endormi, Bivar, Ô soldats de l'an deux !, Après la bataille, les Pauvres gens, ornés de 35 compositions de Auguste Rodin, Eugène Carrière, Daniel Vierge, Willette, Dunki, Steinlen*, Paris, Pelletan, 1902.

⁴ Antoine CORON, « Livres de luxe », *art. cit.*, p. 413-414.

⁵ *Id.*

comme Jules Claretie puis Louis Barthou⁶ : contrairement à ses concurrents plus jeunes, elle a réussi à survivre à la crise du livre de luxe, et a pu continuer à publier tout au long de la décennie noire des années 1930. Ce type de production connaît une nouvelle vigueur sous l'Occupation⁷ ; on voit justement paraître, en 1942, un *Notre-Dame de Paris* (aux éditions À l'emblème du Secrétaire)⁸. L'histoire de la bibliophilie hugolienne semble donc déterminée successivement par deux facteurs : dans un premier temps (jusqu'en 1902), il s'agit d'élever des monuments au poète national dont la mort est encore proche, dans une perspective de commémoration ; dans un second temps, l'évolution du livre de luxe hugolien se superpose simplement à celle du livre de luxe en général – même si, comme on va le voir, la parution d'une *Fin de Satan* l'année du cinquantenaire de la mort de Hugo est aussi pensée comme un hommage.

Mais les livres de bibliophile hugoliens sont somme toute peu nombreux : Carteret ne repère que dix-neuf éditions de livres de Hugo, contre soixante-seize pour Balzac, soixante-quatorze pour Anatole France, soixante pour Pierre Louÿs. Ce trio de tête est étonnant. Certes, les éditeurs semblent avoir une prédilection pour les auteurs contemporains (France meurt en 1924, Louÿs en 1925), mais même si on le compare uniquement aux auteurs non contemporains, Hugo n'est pas très bien loti. Il est devancé, d'assez loin donc, par Balzac ; et les œuvres les plus éditées sont, dans l'ordre, *Les Fleurs du mal* (trente-huit éditions), les *Fables* et les *Contes* de La Fontaine, *Sylvie* de Nerval, le *Cantique des cantiques*, *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost et *Candide* de Voltaire (cette dernière œuvre est éditée seize fois)⁹. Une telle hétérogénéité rend délicate l'identification des principes qui président aux choix des éditeurs. Et la discrétion de l'œuvre hugolienne surprend encore davantage quand on sait que « les auteurs classiques sont

⁶ Kathleen HYDEN-DAVID, « Histoire d'une rencontre entre art et littérature », *Bibliophilie et création : les Amis du Livre contemporain*, <http://www.les-amis-du-livre-contemporain.fr/societe-bibliophile/histoire.html>, consulté le 18 juin 2015.

⁷ Antoine CORON, « Livres de luxe », *art. cit.*, p. 416.

⁸ Toutes ces indications bibliographiques viennent de Léopold CARTERET, *Le trésor du bibliophile : livres illustrés modernes, 1875 à 1945*, Paris, Carteret, 1948, vol. 4, p. 207-209 et vol. 5, p. 107. La bibliographie Cassier fait mention d'un *Notre-Dame de Paris* illustré par Timar et paru en 1939 chez le même éditeur (référence 20283), mais cette édition n'a visiblement pas fait l'objet d'un dépôt légal, et les sites WorldCat et SUDOC ne la référencent pas. Cependant, à en croire la bibliographie Cassier, l'édition de 1939 a un format beaucoup plus réduit : un seul volume (contre trois en 1942), de deux cent cinquante-cinq pages, format in-16. Peut-être une édition abrégée pour la jeunesse ? Vu son format, et le nom de la collection (« Loisirs-Aventures ») à laquelle elle appartient, on peut douter qu'il s'agisse véritablement d'un livre de bibliophile.

⁹ Ces classements se trouvent dans Antoine CORON, « Livres de luxe », *art. cit.*, p. 428. L'ouvrage de Carteret ne propose malheureusement pas de données quantitatives, même approximatives, sur les genres, les thèmes ou les époques représentées : on est contraint de s'appuyer sur le travail d'Antoine Coron et sur les quelques résultats qu'il propose dans son article.

rares et beaucoup plus fréquents ceux du siècle dernier¹⁰ » (c'est-à-dire du dix-neuvième). La défaveur de Hugo pourrait être due au fait que la forme éditoriale du livre d'amateur privilégié, pour le XIX^e siècle, ce qu'il est convenu d'appeler la modernité poétique : Baudelaire, donc, mais aussi Verlaine (pour les *Fêtes galantes*) et les symbolistes comme Pierre Louÿs¹¹. D'autre part, en raison de la relative confidentialité de sa diffusion, ce genre éditorial peut facilement accueillir des textes sulfureux : *Les Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs figurent parmi les best-sellers ; du reste, certains contes de La Fontaine sont assez lestes, et le *Cantique des cantiques* donne parfois lieu à des illustrations érotiques. Mais sans doute juge-t-on Hugo moins facile à tirer de ce côté. Il y a bien, dans son œuvre, quelques histoires de nymphes et de satyres, et, dans *Dieu*, une véritable orgie cosmique... Mais indépendamment du contenu objectif de son œuvre, le fait est qu'il ne passe pas pour un auteur érotique, et que son œuvre, contrairement par exemple à celle de Pierre Louÿs, ne semble pas s'offrir spontanément comme support à une entreprise d'illustration licencieuse.

Ces explications sont partiellement pertinentes ; seulement, certains romantiques sont beaucoup plus édités que Hugo : même si on met à part Nerval, qui demeure à l'époque en marge des catégories de l'histoire littéraire, on est frappé par la fortune de Musset (trente-sept éditions), et, à un moindre degré, par celle de Vigny (vingt-deux)¹². Sans doute faut-il invoquer une spécificité dans l'œuvre de Hugo qui la rend *a priori* peu compatible avec la forme du livre d'amateur : sa dimension populaire et démocratique. Car le livre d'amateur est un bien de consommation élitiste – par son prix élevé et par son faible tirage, mais aussi éventuellement par les connotations (aristocratiques et archaïsantes) qui s'attachent aux choix typographiques ou graphiques qui s'y manifestent. Il y a peut-être quelque chose de gênant à vouloir produire de tels objets à partir d'une œuvre qui a voulu être largement lue par le peuple, et qui y est largement parvenue. Hugo, donc, n'appartient à aucune des catégories privilégiées de l'édition de bibliophile : ce n'est pas un auteur licencieux ou érotique, il ne relève pas de la prose contemporaine, ni du symbolisme, ni de la modernité poétique (post-)baudelairienne ; il a peut-être, en outre, le défaut d'être un peu trop républicain. Reste qu'il y a bien, dans la période qui nous intéresse (c'est-à-dire l'après-Première Guerre mondiale), quelques livres de luxe hugoliens (mais le contraire, tout de même, eût été étonnant) : nous allons nous intéresser plus

¹⁰ *Id.*

¹¹ *Id.*

¹² Lamartine n'est pas très en faveur, avec dix éditions seulement recensées par Carteret.

particulièrement aux deux livres de poésie que sont *L'Aigle du casque* (1929), gravé par Richard Brunck de Freundeck, et *La Fin de Satan* (1935), gravée par Émile Bernard¹³.

L'AIGLE DU CASQUE DE BRUNCK DE FREUNDECK

En empruntant son sujet à *La Légende des Siècles*, le graveur alsacien Richard Brunck de Freundeck (1899-1949) s'inscrit dans la continuité des ouvrages publiés autour de 1902. On a déjà mentionné l'*Eviradnus* illustré par Ruty ; dans les *Cinq poèmes* parus chez Pelletan en 1902, *La Légende des Siècles*, toutes séries confondues, est remarquablement bien représentée : le seul des cinq textes à ne pas en faire partie relève tout de même d'une veine épique, puisqu'il s'agit d'« À l'obéissance passive » (*Les Châtiments*). Plus particulièrement, Brunck de Freundeck s'insère dans une tradition bien établie d'illustrations de la matière chevaleresque, dont Ségolène Le Men a rappelé quelques jalons¹⁴ – signalons en outre que les planches du premier des deux volumes de l'Imprimerie nationale consacrés à *La Légende*, paru en 1906, mettaient à l'honneur « Le mariage de Roland », « Le petit roi de Galice » et « L'aigle du casque », et que les *Cinq poèmes* de 1902 contiennent, notamment, « Bivar », emprunté au « Cycle héroïque chrétien » de la Première Série. On peut supposer que la matière chevaleresque se prête bien à l'édition de luxe, précisément parce qu'elle semble propre à exalter des valeurs réactionnaires et aristocratiques¹⁵. Bien sûr, dans l'économie de *La Légende*, les choses sont plus complexes : on peut penser, avec Claude Millet, que « les valeureux chevaliers du Moyen-Âge sont une étape de la réalisation de l'idéal républicain », et que

¹³ Nous laissons donc de côté *Les Burgraves* de 1930 et le *Notre-Dame de Paris* de 1942, qui appartiennent moins directement à notre sujet (Victor HUGO, *Les Burgraves : trilogie*, Paris, Les Bibliophiles du papier, 1930 ; Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris*, Paris, À l'emblème du secrétaire, 1942, 3 vol.). Signalons tout de même qu'il s'agit d'ouvrages visiblement moins luxueux que ceux de Brunck et de Bernard : la typographie est moins fantaisiste (une Bodoni, élégante mais résolument moderne, pour *Les Burgraves*, une police encore plus banale pour *Notre-Dame*), et les illustrations (respectivement de Charles Bisson et de Timar) de moins bonne qualité. Il ne s'agit pas, en réalité, de livres d'amateur *purs* ; chacun d'eux emprunte aussi à un autre genre éditorial. *Les Burgraves* sont précédés d'une préface de Maurice Levaillant sur la genèse de la pièce, et présentent donc un paratexte non dépourvu d'intérêt scientifique : le livre ne s'adresse pas seulement aux bibliophiles, mais aussi aux savants, aux chercheurs, aux érudits. *Notre-Dame*, au tirage d'ailleurs supérieur à celui des trois autres ouvrages considérés (mille quinze exemplaires), insère dans les plages de texte des illustrations en couleur, selon les codes du livre pour enfants tels qu'ils se sont établis dans les années 1920 (Laura NOESSER, « Le livre pour enfants », in Henri-Jean MARTIN, Roger CHARTIER, Jean-Pierre VIVET (dir.), *Histoire de l'édition française*, vol. 4, *op. cit.*, p. 458). Si, comme c'est probable, il y a effectivement eu en 1939 un *Notre-Dame de Paris*, chez le même éditeur, illustré par Timar (voir note 8), mais clairement destiné à la jeunesse, il est possible que l'édition de 1942 soit une tentative pour élever au statut de livre semi-luxueux l'ouvrage de 1939 – d'où le caractère un peu hybride du résultat.

¹⁴ Ségolène LE MEN, « Les chevaliers errants », in *La gloire de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 602-604.

¹⁵ L'analyse pourrait aussi valoir, dans une certaine mesure, pour l'édition des *Burgraves* de 1930.

« l'honneur est une forme avant-coureuse de la vertu républicaine »¹⁶. Mais précisément, Brunck n'illustre pas le recueil entier (pas plus que Ruty, ou que l'éditeur des *Cinq poèmes*) : il se contente d'un seul poème, dont la signification peut d'autant plus s'infléchir qu'il est décontextualisé.

Ouvrons à présent l'un des cent quarante exemplaires (seulement !) du livre. Chaque page est organisée selon un dispositif immuable : la moitié inférieure est occupée par un extrait d'une quinzaine de vers, écrits en caractères gothiques, ce qui en rend la lecture difficile – mais un tel livre est un objet d'art, guère fait sans doute pour être lu. Ce choix typographique fait signe vers le Moyen-Âge, bien sûr, mais aussi, plus vaguement et plus indirectement, vers l'époque romantique, qui avait remis ce style au goût du jour¹⁷. La partie supérieure de la page est occupée par une eau-forte, qui domine physiquement l'espace, de sorte que le texte justifie l'image et lui sert de prétexte ; il est à son service, et non l'inverse. La primauté de l'illustration sur le texte est également rendue manifeste par le fait que Brunck signe systématiquement chaque page, rappelant que c'est lui, et non Hugo, qui est le véritable auteur de ce que le lecteur a entre les mains. En fait, le dispositif matériel tend à unifier le texte et l'image, sous hégémonie de cette dernière – le texte, par sa typographie travaillée et par l'utilisation de lettrines, devenant lui-même image et faisant corps avec les scènes représentées¹⁸. Du coup, Brunck prend ses distances avec toute espèce de représentation réaliste, qui impliquerait une subordination de l'image au texte. L'artiste fait ostentation de sa virtuosité technique dans le travail des drapés, des décors et des corps – des corps tordus et torturés en particulier, souvent dans des positions anatomiquement invraisemblables : corps de Tiphaine sous les serres de l'aigle¹⁹, par exemple, mais aussi corps animaux. Brunck, en effet, rebondit sur les analogies présentes dans le texte hugolien, et choisit alors d'illustrer le comparant plutôt que le comparé. Le vers « Le combat du chevreuil contre le sanglier » appelle la représentation des deux animaux en lutte²⁰, tandis

¹⁶ Claude MILLET, « La politique dans *La Légende des Siècles* », *La Pensée*, n° 245, 1985, p. 61.

¹⁷ Ségolène LE MEN, « La vignette et la lettre », in Henri-Jean MARTIN, Roger CHARTIER, Jean-Pierre VIVET (dir.), *Histoire de l'édition française*, vol. 3, Paris, Promodis, 1985, p. 317 ; Gérard BLANCHARD, « La typographie française de 1830 à 1885 », in Henri-Jean MARTIN, Roger CHARTIER, Jean-Pierre VIVET (dir.), *Histoire de l'édition française*, vol. 3, *op. cit.*, p. 318.

¹⁸ *Richard Brunck de Freundeck (1899-1949)*, Strasbourg, Cabinet des estampes, 1980, p. 34.

¹⁹ Victor HUGO, *L'Aigle du casque, orné d'un texte gravé et illustré de 31 eaux-fortes originales par Richard Brunck de Freundeck*, Vesuntio [Besançon], Les Bibliophiles comtois, 1929, p. 30. Le choix d'écrire le nom de la ville d'édition en latin n'est évidemment pas la moindre des coquetteries archaïsantes de l'artiste, ou de l'éditeur – on ne sait trop, en l'occurrence... Rappelons que, hasard ou non, il s'agit de la ville natale du poète.

²⁰ *Ibid.*, p. 18.

que le vers « Et l'on eût dit la mouche attaquant l'araignée » donne lieu à la figuration d'une monstrueuse entomomachie en gros plan, qui étonne et peut faire sourire (figure 8)²¹. Mais ces choix d'illustration sont aussi dictés par une impérieuse exigence de variété : vu l'abondance des illustrations, nécessaire compte tenu des choix de mise en page, on comprend que Brunck ait pu craindre la monotonie, et qu'il ait exploité toutes les occasions de faire un pas de côté par rapport au récit principal. *A contrario*, les nombreuses (et inévitables) représentations de la course-poursuite dans la forêt sont autant d'études sur le rendu de la vitesse et du mouvement, et donnent lieu à des représentations fort réussies du paysage environnant, qui n'a rien d'accueillant : les arbres démesurés oppriment les personnages minuscules, et leurs branches tordues et dégarnies, leurs racines crispées sur des rochers presque à pic, semblent menaçantes et dégagent une impression de sécheresse minérale (figure 9)²².

Quant aux scènes statiques, elles affichent leur anti-réalisme, notamment par la densité du lexique symbolique utilisé : l'entretien initial entre Strathaël et Angus se fait sous le regard croisé d'une Mort allégorisée en squelette et d'un aigle déjà menaçant, en haut à droite de l'image ; une église en arrière-plan²³ instaure une atmosphère de religiosité qui anticipe sur l'exaltation finale d'une pitié spécifiquement chrétienne²⁴ – très souvent, en fait, Brunck truffe ses dessins d'églises imposantes, vaguement gothiques, et d'ailleurs complètement anachroniques. Toujours dans cette scène, la composition fait signe vers un archaïsme autorisé par la matière médiévale du poème, et prend ses distances, par son traitement singulier de la perspective, avec l'iconographie moderne : le quadrillage ostentatoire dessiné au sol rappelle la technique des peintres de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance (figure 10)²⁵. L'aspect physique des personnages fait également l'objet d'un traitement symbolique : les choix graphiques du graveur postulent une correspondance entre l'âme et le visage. À voir le profil de Tiphaine, d'emblée déformé par la colère²⁶, on ne peut douter qu'il s'agisse d'un personnage mauvais. Le procédé est encore plus ostensible pour Angus, dont le profil figure en

²¹ *Ibid.*, p. 20. L'artiste a visiblement pris très au sérieux l'exigence de précision anatomique ; les pattes velues de l'araignée produisent un effet saisissant.

²² *Ibid.*, p. 4, 8 et *passim*.

²³ On pourrait y voir, comme nous l'a suggéré Vincent Wallez, la cathédrale du château de Königsberg.

²⁴ Victor HUGO, *L'Aigle du casque*, *op. cit.*, p. 6.

²⁵ L'influence de Dürer sur le style de Brunck a été plusieurs fois relevée : Richard Brunck de Freundeck (1899-1949), *op. cit.*, p. 34 ; Robert HEITZ, *Le graveur Richard Brunck de Freundeck, 1899-1949*, Les Dernières Nouvelles de Strasbourg, 1950, p. 4.

²⁶ Victor HUGO, *L'Aigle du casque*, *op. cit.*, p. 9.

frontispice²⁷. Si on ne peut pas vraiment dire que, sur ce dessin, Angus soit beau (ses formes sont trop irrégulières pour cela : même dans ce cas, l'art de Brunck répugne décidément à la sobriété), il est représenté jeune, blond, et entouré de fleurs.

Disons, pour résumer, que cette œuvre singulière prend prétexte du texte hugolien pour développer des thèmes et des motifs propres à l'artiste. La veine médiévale et gothique, les manifestations d'un romantisme « inquiet et tourmenté²⁸ », se retrouvent dans d'autres réalisations de Brunck de Freundeck à la même époque, comme ses *Sept Péchés capitaux* (1930) et ses paysages de Tannenkirch (1931) ; les mêmes choix stylistiques, jusque dans la typographie gothique, avaient déjà cours en 1927 dans son illustration de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert²⁹. Plusieurs critiques sont frappés, à juste titre, par l'autonomie de l'artiste vis-à-vis du texte : le critique d'art Robert Heitz, dans une petite brochure de 1950 consacrée à l'œuvre gravée de Brunck, refuse de voir en lui un « illustrateur » de Hugo, tant ce mot lui semble charrier une connotation de servilité vis-à-vis du texte³⁰. Mais Heitz a sans doute tort d'écrire, au moins en ce qui concerne *L'Aigle du casque*, que « la lettre non, mais l'esprit des poètes a trouvé en lui [*i.e.* Brunck] un interprète hors de pair³¹ », car Brunck s'inspire scrupuleusement du texte hugolien, et de sa lettre, tout en exploitant les virtualités qui l'intéressent. Sa lecture accentue la veine chrétienne du texte, en le rapprochant du « Cycle héroïque chrétien » de la Première Série, et souligne la dimension légendaire de l'anecdote en recourant massivement à un lexique allégorique et symbolique ; elle tente, avec un certain bonheur, d'exprimer notamment par les techniques de composition un archaïsme médiéval qui, chez Hugo, passe par exemple par les noms propres ; le traitement similaire infligé aux arbres, aux corps humains, aux animaux, tous déformés et torturés, respecte la vision poétique hugolienne en présentant « les héros [...] comme des forces en lutte émanant de la nature, dans le décor de la forêt fantastique », pour reprendre une analyse que Ségolène Le Men appliquait à *l'Eviradnus* de Ruty³².

²⁷ *Ibid.*, p. 3.

²⁸ Christine HAMM, « L'itinéraire artistique de Richard Brunck de Freundeck », in *Richard Brunck de Freundeck*, *op. cit.*, p. 16.

²⁹ *Richard Brunck de Freundeck (1899-1949)*, *op. cit.*, p. 33.

³⁰ Robert HEITZ, *Le graveur Richard Brunck de Freundeck*, *op. cit.*, p. 4.

³¹ *Id.*

³² Ségolène LE MEN, « Les chevaliers errants », *art. cit.*, p. 602.

LA FIN DE SATAN D'ÉMILE BERNARD

Le livre d'Émile Bernard relève d'une entreprise éditoriale très différente, qui n'a guère en commun avec celle de Brunck que son élitisme et son aristocratie. Sa *Fin de Satan*, éditée en 1935 à l'occasion du cinquantenaire de la mort de Hugo, est tirée à cent vingt-trois exemplaires (dont dix pour le commerce)³³ ; il s'agit d'une commande du Livre contemporain, société de bibliophiles dirigée par Louis Barthou jusqu'à sa mort en 1934. L'autobiographie inédite d'Émile Bernard nous renseigne un peu sur la genèse de l'œuvre :

Mes illustrations avaient particulièrement frappé Louis Barthou ; il disait toujours à Ambroise Vollard : « Présentez-moi donc Émile Bernard, son *Villon* est un chef-d'œuvre ! » Le jour vint où enfin mon éditeur me conduisit chez ce rare amateur de livres, et il me parla aussitôt d'une commande qu'il voulut me faire lui-même pour le « Livre contemporain ». « Pensez-y, me dit-il, cherchez dès maintenant ce que vous voudriez illustrer ». Je le revis quelques temps après et je lui dis que le livre que je rêvais d'illustrer était le *Dieu* de Victor Hugo. Cela l'étonna beaucoup : « Jamais, me dit-il, personne ne nous a demandé Hugo ! » Je dis mes raisons, qui parurent bonnes à l'illustre homme d'État. « Revenez encore, me dit-il, je penserai à ce livre et j'en parlerai à notre société. » Bientôt je reçus un petit mot m'appelant chez Louis Barthou. Il me proposa *la Fin de Satan*, quoique le sujet fût plus objectif (et c'est ce qui lui parut le plus favorable) je regrettai *Dieu* et acceptai *la Fin de Satan*. Des objections étant possibles, relativement à V. Hugo, je rappelai à Louis Barthou qu'en 1935 on fêterait son cinquantenaire et que ce livre devait être le monument de cet anniversaire. « Je le vois d'un noble format, comme une sorte d'antiphonaire avec des planches imposantes et des caractères classiques, et grand », lui dis-je. Il fut convenu que je ferais d'abord les cinquante dessins, puis qu'ensuite on les graverait par des bois à la teinte. Je mis deux ans à composer les illustrations, puis j'employai une autre année à les reporter sur cuivre, à l'eau forte, selon un moyen peu usité, capable de rendre plus fidèlement mes lavis à l'encre de chine. J'y réussis, mais non sans peine, car il fallait sans cesse avoir recours à des épreuves pour connaître les résultats des morsures. Enfin je triomphai de toutes les difficultés et le livre parut pour le Cinquantenaire du grand poète. Tout le temps que j'y travaillai, il y eut une cabale contre son format, son poids, etc. Mais Louis Barthou me laissa faire³⁴.

Comme on le voit, Émile Bernard passe très vite sur les trois années consacrées à la mise au point de l'ouvrage. Les indications qu'il nous donne appellent quelques commentaires. Les informations manquent quant aux raisons du refus de *Dieu* par Le Livre contemporain : peut-être le poème a-t-il été jugé d'un accès trop difficile, ou d'une inspiration métaphysique trop étrange ou trop suspecte ? *La Fin de Satan*, grâce à sa longue réécriture des Évangiles, semble avoir été jugée plus susceptible d'offrir un large choix de scènes et de tableaux à l'imagination

³³ D'après la bibliographie Jacques Cassier : référence 25559.

³⁴ Émile BERNARD, *L'Aventure de ma vie*, tapuscrit, 1938, p. 98-99. Le tapuscrit est conservé à la Fondation Custodia, à Paris. Dans notre transcription, nous avons corrigé l'orthographe et les coquilles, ajouté la ponctuation où elle manquait, mis en italique les titres d'œuvre et rétabli quelques majuscules.

du graveur : c'est peut-être ce qu'il faut comprendre par cette allusion un peu opaque de Bernard selon laquelle le sujet de ce poème a paru plus « objectif » à Barthou.

Quant au choix initial de *Dieu*, Bernard ne le justifie pas dans son autobiographie, mais on sait par ses lettres qu'il est, depuis son jeune âge, un fervent admirateur de Hugo. Dans sa jeunesse, on le voit plusieurs fois reprendre à son compte le cliché d'un Hugo manquant d'idées, mais habile artiste, grand coloriste et évocateur doué³⁵ ; dans une lettre de 1902, il se lamente sur la dégradation de l'art après Millet, Daumier, Corot, Courbet, Manet, et sur celle de la poésie après Hugo : celui-ci « incarna la Poésie en France³⁶ ». En revanche, la première réaction de Barthou confirme le peu de faveur de Hugo auprès des bibliophiles : il a fallu la perspective du cinquantenaire, et peut-être la personnalité de Barthou (lui-même tout à fait hugolâtre) pour dépasser les préventions. Plus spécialement, ce sont vers les poèmes religieux et philosophiques de Hugo que le goût d'Émile Bernard le porte : en 1894, dans une lettre à sa mère, il cite plusieurs extraits de « La chouette » (*Les Contemplations*), du *Pape* et de *Religions et Religion*³⁷ ; il recopie « des vers frappants : sublimes, majestueux, rembranesques³⁸ » comme « La lumière s'épuise à traverser l'abîme », « Tout flotte, le certain n'est pas dans le visible », « À travers les plus noirs la vérité flamboie » ou « Le silence hideux et funèbre de rien »³⁹. Ce n'est sans doute pas la qualité formelle ou sonore de ces vers qui a retenu l'attention d'Émile Bernard, mais plutôt le contenu philosophique du livre d'où ils sont tirés : car le jeune homme manifeste un véritable enthousiasme religieux, s'émerveillant ainsi, en 1893, du « *Lamma Sabactani* » de Villiers de L'Isle-Adam, tiré du *Chant du calvaire*, ou, en 1894, des *Paroles d'un croyant* de Lamennais⁴⁰. Le choix d'un poème comme *Dieu*, et l'accord trouvé finalement sur *La Fin de Satan*, peuvent dès lors se comprendre : Bernard fréquente Hugo depuis longtemps, et notamment des œuvres peu pratiquées ; même le caractère religieusement hétérodoxe de ces deux œuvres n'a pas découragé Bernard, devenu à cette époque un catholique

³⁵ Émile BERNARD, *Les lettres d'un artiste (1884-1941)* (éd. Neil MCWILLIAM), Dijon, Les Presses du réel, 2012, p. 274 et p. 322.

³⁶ *Ibid.*, p. 639.

³⁷ *Ibid.*, p. 322-324.

³⁸ *Ibid.*, p. 322.

³⁹ *Ibid.*, p. 323. Ces quatre vers viennent de *Religions et Religions*.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 272-273 et p. 334.

fervent, certes, mais « mystique »⁴¹. Dans *La Fin de Satan*, en outre, il a pu trouver les effets de contraste (rhétoriques, symboliques, philosophiques, moraux...) entre ombre et lumière qui, graphiquement, vont se traduire par un recours massif à la technique du clair-obscur ; en qualifiant les vers hugoliens de « rembranesques » en 1894, le jeune peintre montrait qu'il avait déjà senti cet aspect et cette potentialité graphique de l'œuvre du poète⁴². Enfin, on peut se demander si le choix successif de ces deux grands poèmes posthumes et inachevés, difficiles d'accès et boudés par l'école, et qui n'ont jamais eu le statut de best-seller, ne permet pas de contourner le paradoxe que l'on a soulevé de l'édition *de luxe* d'une œuvre populaire et démocratique⁴³.

Émile Bernard signale qu'il y a eu une « cabale » contre les dimensions qu'il voulait donner à son livre : il s'agit en effet d'un massif in-quarto de six kilos. L'effet produit est intimidant : la lourdeur et le manque de maniabilité du livre solennisent l'entrée du lecteur dans le texte ; on doit sentir qu'on entre dans un poème exigeant, et que l'accès n'en est pas donné à tout le monde. En revanche, une fois ouvert, le livre flatte la vue ; contrairement à *L'Aigle du casque* de Brunck, qui décourageait la lecture, *La Fin de Satan* de Bernard propose une typographie lisible et soignée, et bénéficie d'une mise en page aérée⁴⁴. Les *happy few* qui ont pu accéder au livre, et franchir le seuil symbolique de sa manipulation, sont désormais à leur aise. Les choix typographiques en témoignent : les gothiques de Brunck sont difficilement lisibles, tandis que Bernard choisit des « caractères classiques » – la police utilisée est à la fois parfaitement claire et non dépourvue d'éléments décoratifs (empatement horizontal au sommet du A majuscule...) qui garantissent sa discrète élégance, et même, parfois, son discret archaïsme : la traverse

⁴¹ Laura KARP LUGO, « Du Synthétisme à l'arrière-garde : le parcours d'Émile Bernard », in Neil MCWILLIAM (dir.), *Émile Bernard : au-delà de Pont-Aven*, INHA, coll. « Les catalogues d'exposition de l'INHA », 2014, <http://inha.revues.org/4776>, consulté le 11 juin 2015.

⁴² En outre, Émile Bernard voit volontiers dans Rembrandt un « maître » pour le Hugo dessinateur et peintre, qu'il admire également beaucoup (Émile BERNARD, *Les lettres d'un artiste*, op. cit., p. 324). Mais les illustrations de *La Fin de Satan* ne semblent pas devoir grand-chose à l'œuvre graphique de Hugo.

⁴³ Par contre, Émile Bernard n'étant pas un spécialiste de Hugo ni de littérature, on hésite à voir dans ces choix le reflet de l'intérêt nouveau porté à *Dieu* et à *La Fin de Satan* depuis les travaux de Claudius Grillet et Denis Saurat à la fin des années 1920. Les lectures de jeunesse de Bernard montrent que les œuvres peu connues et peu lues (*Le Pape*, *Religions et Religion*) ne l'effraient pas ; il a pu lire les deux grands poèmes posthumes à peu près au moment de leurs parutions. Peut-être en revanche Louis Barthou, amateur éclairé de Hugo, a-t-il pu être sensible à cette mode.

⁴⁴ Victor HUGO, *La Fin de Satan. Édition du cinquantenaire. 50 eaux-fortes originales de Émile Bernard*, Paris, Le Livre contemporain, 1935.

oblique du e minuscule rappelle les humanes de la Renaissance⁴⁵. *L'Aigle du casque* de Brunck s'adressait à des lecteurs capables de jouir d'une œuvre sans pouvoir vraiment la lire (il suffit de l'avoir et de la contempler) ; *La Fin de Satan* de Bernard, au contraire, appelle la lecture et déplace les obstacles vers l'amont de la confrontation au texte. Il faut dire aussi que le texte de *La Fin de Satan* est incomparablement plus long que celui de *L'Aigle du casque* : il est possible de manipuler le livre de Brunck en ayant lu le texte auparavant, ou en l'ayant en même temps sous les yeux dans une autre édition ; c'est plus difficile dans le cas du livre de Bernard. La logique qui préside aux choix matériels de Bernard est donc différemment aristocratique de celle qui commande aux choix de Brunck.

Peut-être même l'est-elle davantage. Certes, un premier facteur de sélection sociale et économique du lecteur relève, dans les deux cas, de la rareté donc du coût de l'ouvrage. Mais pour le reste, la stratégie des deux illustrateurs et éditeurs n'est pas la même. Dans *L'Aigle du casque*, le lecteur est immédiatement confronté à une difficulté technique, la faible lisibilité du texte, avec laquelle il doit donc immédiatement composer : *tout* lecteur, quel que soit son statut, subit la gêne ou l'inconfort. Dans *La Fin de Satan*, en revanche, l'élitisme de l'ouvrage est en quelque sorte confirmé par le franchissement *symbolique* du seuil en quoi consiste la manipulation physique de l'ouvrage ; une fois cet obstacle passé, le livre se montre plutôt accueillant, de sorte que le bibliophile averti peut se sentir confirmé dans son statut, symboliquement sélectionné comme faisant partie des *happy few*. Parce que, dans le cas du livre de Bernard, l'obstacle est essentiellement symbolique, le lecteur réel du livre peut se sentir à l'aise dans sa lecture, et croire à tort ou à raison que ce confort est son privilège.

Contrairement encore à ce que faisait Brunck, Bernard ne propose pas le texte et son illustration sur les mêmes pages. Vu le format du livre, l'aller-retour entre le texte et les illustrations, reléguées en fin de volume, est malaisé : les planches sont sans doute faites pour être considérées de manière autonome ; elles sont accompagnées de légendes, constituées d'un vers ou groupe de vers, qui permet au lecteur de faire défiler mentalement, au fur et à mesure des illustrations, le récit dont il vient de prendre connaissance. Les choix de Bernard font une place à peu près équitable à toutes les sections du poème – sauf à la section « Hors de la terre III », peu illustrée (trois planches seulement) et peut-être peu illustrable, d'autant que l'épopée

⁴⁵ Il s'agit, semble-t-il, de la « Hollandsche Mediaeval », créée en 1912 par le typographe néerlandais Sjoerd Hendrik De Roos, et assez répandue aux Pays-Bas dans les années 1930 et 1940 (Jan MIDDENDORP, *Dutch type* (trad. anglaise John KIRKPATRICK), Rotterdam, 010 publishers, 2004, p. 42).

cosmique avait largement nourri l'inspiration de l'artiste dans « Hors de la terre I », densément illustrée (sept planches).

Comme sa typographie, le style graphique de *La Fin de Satan* est beaucoup plus reposant que celui de *L'Aigle du casque*. Dans les eaux-fortes de Brunck, l'abondance de détails et les hachures pouvaient fatiguer les yeux. Bernard propose au contraire à son lecteur de grandes compositions dans lesquelles les détails s'estompent ; les fonds sont souvent peu détaillés, et sont constitués par de vastes plages d'un gris souvent sombre, ou de noir. Parfois, dans une même eau-forte, Bernard utilise une gamme de gris restreinte pour homogénéiser la composition : c'est l'eunuque de Nemrod, tout en gris, qui se fond dans son décor (un « bois sinistre » qui, à cause peut-être de la couleur, semble plus minéral que végétal : planche 16) ; ce sont les Titans nus dont les corps ressemblent aux rochers qu'ils soulèvent (20 ; figure 11) ; c'est Judas recevant le prix de sa trahison, homme noir fondu dans la nuit sombre (30). En général, Bernard ne se soucie d'ailleurs pas de préciser les contours de ses figures : il arrive que certains de ses personnages se détachent bien (l'homme arrivant par le « frais chemin vert » du début du « Cantique de Bethphagé », 32 ; ou Madeleine et Marie, 34), mais ce sont plutôt des exceptions. Dans les scènes de foule, les personnages sont réduits à des masses informes, à peine esquissées (14, 17, 40). Les gravures se caractérisent par un recours massif à la technique du clair-obscur, mais c'est toujours, ou presque, l'obscurité qui domine, ce qui est cohérent avec l'évolution artistique d'Émile Bernard depuis les années vingt⁴⁶, mais aussi avec les tonalités chromatiques dominantes du poème⁴⁷. L'ensemble, disons-le, n'est pas bien gai – à l'instar du poème, certes, mais le « Cantique de Bethphagé », par exemple, aurait pu donner lieu à des représentations un peu plus joyeuses : à propos du vers « Quel est celui qui vient par le frais chemin vert ? », en fait de « frais chemin vert », Bernard propose un paysage plutôt inquiétant, dans lequel toutes les plantes semblent animées d'un mouvement violent.

Cependant, alors que chez Brunck les illustrations ne variaient ni par la technique utilisée ni par les nuances de couleur (toutes donnent l'impression du même gris, obtenu par des hachures noires sur fond blanc), chez Bernard certaines planches viennent rompre l'homogénéité chromatique de l'ensemble. D'abord, même entre des planches qui utilisent des

⁴⁶ « La peinture de Bernard, dans les années vingt et trente, témoigne de sa faveur pour une palette sombre, qui répondait certainement à ses idéaux artistiques » (Fred LEEMAN, *Émile Bernard, 1868-1941*, Paris, Citadelles et Mazenod, Wildenstein Institute, 2013, p. 474).

⁴⁷ André JOUSSAIN, *L'esthétique de Victor Hugo. Le pittoresque dans le lyrisme et dans l'épopée : contribution à l'étude de la poésie romantique*, Paris, Boivin et C^{ie}, 1920, p. 155.

dominantes chromatiques similaires, la technique varie sensiblement : la planche 7 (« Monde terrible et plein d'êtres prodigieux ») représente des animaux qu'on distingue d'ailleurs mal (un éléphant, sans doute un oiseau...), coloriés en aplats de gris ou de noir. Ailleurs, l'artiste privilégie plutôt les transitions continues entre les différentes nuances de gris, ou entre le sombre et le clair. D'autre part Jésus est intégralement représenté dans un blanc très pur (cheveux, barbes et vêtements compris), se singularise parmi les autres personnages dans les planches 33 (figure 12 ; « Marie était assise entre Thomas et Jude / Et le maître debout disait... »), 35 (« Et Judas s'approchant, blême et les mains crispées, / Baisa Christ... / Et le ciel sacré fut obscurci ») et 37 (« Christ est debout devant ces hommes ténébreux »). Ce n'est pas simplement, ici, le contraste entre le clair et l'obscur qui frappe l'œil ; mais plutôt la blancheur surnaturelle du corps et des vêtements du Christ, qu'aucune ombre ne vient nuancer⁴⁸. D'autre part l'irruption (ou le retour) de Jésus dans le poème est, à deux reprises (planches 26 et 33), signalée par un audacieux changement de coloris, les nuances de gris étant remplacées par des nuances de brun-ocre. L'illustration 26 (« De quelqu'un d'étonnant, d'un homme radieux / Que les anges suivaient de leurs millions d'yeux ») est la première où Jésus apparaît : on voit sa tête, inclinée, à peu près au centre de la composition⁴⁹, qui émerge derrière la masse sombre des disciples. La planche 33 succède à quatre planches dans lesquelles Jésus avait été laissé de côté : on vient en effet de voir Barabbas (29), Judas et Rosmophim (30), Psyphax et Rosmophim (31) et l'homme sur le « frais chemin vert » du début du « Cantique de Bethphagé ». Le même procédé de recours à l'ocre sera utilisé pour mettre en valeur les planches 45 et 47, où apparaît l'Ange Liberté.

D'un point de vue thématique, Bernard se laisse porter par son sujet : les représentations cosmiques (la chute de Satan dans l'abîme au début, le voyage de l'Ange Liberté à la fin) encadrent des scènes à échelle humaine, correspondant aux passages du poème où Hugo paraphrase les Évangiles. Dans les illustrations des sections « La première page » et « Le glaive », Bernard souligne le caractère grandiose de son sujet en choisissant de s'appuyer sur

⁴⁸ On lit dans les Évangiles : « Tandis qu'il parlait, son vêtement devint blanc et resplendissant » (Luc, IX, 29 ; Mathieu, XVII, 2 ; Marc, IX, 2). Ce détail est utilisé par Hugo dans le poème « Première rencontre du Christ avec le tombeau » (*La Légende des siècles*, Première Série) : « Tandis qu'il marchait seul et pensif en avant, / Son vêtement parut blanc comme la lumière » (Victor HUGO, *La Légende des siècles*, Première Série, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie II* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 588).

⁴⁹ Cette planche elle-même est d'ailleurs à peu près au centre du groupe de gravures. À peu près seulement : il y a quarante-neuf planches dans cet ensemble (la cinquantième est placée en frontispice).

des vers qui suggèrent l'immensité, ou qui permettent la représentation d'un contraste d'échelle frappant. La planche 10 illustre les vers :

Et les flots monstrueux, décroissant par degrés,
Descendirent du haut des monts démesurés

de sorte que l'on y voit les « monts démesurés » se détacher dans le fond, tandis qu'un monceau de cadavres occupe le premier plan. Les planches 12 (« Cham assis dépassait les colosses debout ») et 13 (« Il avait les lions d'Afrique pour molosses »), qui correspondent à deux vers presque consécutifs dans le poème, insistent de manière presque redondante sur la taille spectaculaire du fils de Noé. La planche 20 montre les Titans soulevant d'énormes pierres (« Ils avaient entassé Pinde, Ossa, Pélion ») – et les nus masculins presque toujours puissants et musculeux (Nemrod, 13 et 22 ; les Titans, 20 ; mais aussi, plus loin, les « fossoyeurs de croix », 38), outre les études plastiques qu'ils autorisent, dégagent une force surhumaine qui rappelle l'ancrage mythologique du propos. *A contrario*, l'artiste introduit également de la variété en proposant des gros plans presque brutaux. La gravure 8, illustrant les vers :

Alors Noé, suivi des siens, entra dans l'arche,
Et Dieu pensif poussa du dehors le verrou

est ainsi prise au pied de la lettre : on voit un vieillard à la longue barbe blanche et cadré de près, qu'on devine être Dieu, pousser en effet un verrou (figure 13) ; la rupture créée par le cadrage inattendu est renforcée par la présence insolite, concrète, presque réaliste, de cet objet technique, après sept planches consacrées à la chute de Satan ou à la découverte par un ange de la plume qu'il a laissée. La planche 42 (« Jésus sortit, portant une croix sur l'épaule ») montre Jésus, presque en gros plan, courbé sous le poids de sa croix. La croix déborde du cadre ; l'effet de grossissement ainsi obtenu a quelque chose d'oppressant, qui contraste d'ailleurs curieusement avec l'apparente tranquillité du personnage (constante de planche en planche), qui garde les yeux fermés et dont les mains semblent caresser, plutôt qu'empoigner, le *stipes* de la croix. Mentionnons encore, dans cette série, la planche 48 (« Une horloge apparaît au-dessus du portail ; / Autour du cadran triste, une chaîne est sculptée ») : Bernard choisit de donner corps à l'allégorie, et grave en effet une horloge conforme à la description du texte, avec un jeune homme à gauche de l'objet et un vieillard à droite – et une statue à « deux fronts, l'un

jeune et l'autre vieux », en dessous⁵⁰. Comme Brunck, donc, Bernard s'affranchit de tout réalisme ; ses gravures, qui versent volontiers dans l'allégorie ou qui exploitent les images et symboles présents dans le poème (outre l'horloge de la planche 48, on pourrait aussi mentionner, sur la planche 19, la main de Jéhovah se dessinant dans le ciel comme une ombre portée de celle du lépreux), soulignent les effets d'agrandissement épiques et la nature surnaturelle (Satan, l'Ange Liberté) ou divine (Jésus) des personnages. L'agrément du lecteur tient largement à ce savant dosage entre homogénéité et variété des illustrations, l'artiste ne reculant pas devant les effets de surprise stylistiques ou thématiques, juxtaposant ou mêlant par exemple des scènes mythologiques grandioses et des détails réalistes, concrets et techniques.

CONCLUSION

Il n'est pas surprenant que les deux textes poétiques qui aient fait l'objet d'éditions de luxe autour de 1930 soient deux textes épiques, mythiques et légendaires – cette inspiration est soulignée dans l'illustration par le recours appuyé aux effets de grossissement, ainsi que par l'invention ou la mise en valeur d'allégories et de symboles : la matière grandiose convient mieux à la forme luxueuse que, par exemple, le Hugo intimiste, poète de l'enfance ou de la famille. Le choix des textes à illustrer, commandé pour partie par les goûts de l'auteur (c'est clair pour Bernard ; nous n'avons pas trouvé d'indice à ce sujet à propos de Brunck), pour partie par les modes critiques (*La Fin de Satan*) ou par la tradition iconographique (*L'Aigle du casque* et la matière chevaleresque), évite aussi d'avoir à se confronter à un Hugo populaire et démocratique, peu compatible avec la forme éditoriale choisie. Ce n'est pas, par exemple, ce Hugo-là qu'on lit à l'école : *La Fin de Satan* est presque totalement absente des manuels, et si *La Légende des siècles* y est largement représentée, c'est quasi-exclusivement pour sa Première Série. En somme, le livre d'amateur hugolien constitue logiquement une forme marginale ; les rares productions auxquelles elle a donné lieu sont remarquables à deux titres au moins : pour leur valeur artistique propre, incontestable, et pour la manière dont, en reflétant la vision de l'illustrateur, elles soulignent ou révèlent des aspects des textes, actualisent des lectures possibles.

⁵⁰ Le poème dit : « Une horloge apparaît au-dessus du portail ; / Autour du cadran triste une chaîne est sculptée, / Cercle affreux, chaîne énorme à lier Prométhée ; / Elle entoure le temps, et, monstrueuse à voir, / Saisit par ses deux bouts, au bas du fronton noir, / Une statue, étrange et morne prisonnière, / Qui grince et fait effort pour sortir de la pierre ; / La statue a deux fronts, l'un jeune et l'autre vieux ; / Sur le cadran, rouillé par l'hiver pluvieux, / L'aiguille, résumant dans une heure une vie, / Par la chaîne toujours à tous ses pas suivie, / Part du jeune homme et vient aboutir au vieillard. ».

Chapitre 6 : Les éditions populaires

Les éditions critiques et savantes que nous avons étudiées sont des livres à vocation scientifique, dont l'un des principaux objectifs est de faire avancer la recherche hugolienne. Elles visent, de manière non exclusive mais préférentielle, un public de spécialistes (universitaires, professeurs...) ou, au moins, d'amateurs éclairés de Hugo. Et les livres de luxe qui ont fait l'objet du précédent chapitre s'adressent par nature à un public restreint. Mais on trouve aussi, à côté et peut-être dans leur ombre, une masse quantitativement plus importante d'éditions bon marché, avec le texte seul (sans notes ni préfaces), visant l'accessibilité et la maniabilité (il s'agit souvent d'éditions de poche). Ces livres s'inscrivent à n'en pas douter dans une « tradition populaire¹ » et constituent un moyen de pénétration de l'œuvre hugolienne, y compris chez un public peu fortuné, beaucoup plus efficace que des éditions plus riches et plus chères.

Cela étant dit, on se heurte à de puissants obstacles au moment d'évaluer quantitativement l'impact réel de ces publications. Non seulement on ignore, comme souvent, le chiffre des tirages, mais en l'occurrence on ne connaît même pas bien la date et la fréquence des rééditions. Pour le plus grand malheur du chercheur, les éditeurs concernés semblent avoir été très négligents envers l'obligation de dépôt légal : la *Bibliographie de la France* et le catalogue de la BnF ne recensent pas, sauf exceptions, les volumes en question – la bibliographie Cassier, ou certains catalogues de bibliothèques universitaires, en présentent quelques-uns, mais de manière toujours lacunaire. Cela fait qu'ils sont difficilement accessibles, donc difficilement consultables. L'étude d'un tel corpus doit assumer, dès le départ, ses inévitables limites : certaines données ne s'obtiennent que par tâtonnement et recoupement.

¹ Guy ROSA, « Hugo complet », in Béatrice DIDIER, Jacques NEEFS (dir.), *Éditer des manuscrits : archives, complétude, lisibilité*, coll. « Manuscrits modernes », Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996, p. 92.

NELSON...

Un article de Guy Rosa intitulé « Hugo complet » oriente nos recherches vers quelques éditeurs : Jules Rouff, Fasquelle, Ollendorff, Nelson, Flammarion², auxquels il faut ajouter au moins Arthème Fayard, qui publie « L'œuvre de Victor Hugo » entre 1928 et 1944. Rouff, au tout début du XX^e siècle, occupe un créneau particulier, puisqu'il met en vente l'œuvre de Hugo sous forme de fascicules (trois cent cinq au total d'après Guy Rosa³) à vingt-cinq centimes chacun. Ollendorff et Nelson se livrent en revanche une féroce concurrence sur le terrain du livre relié. À côté de l'édition de l'Imprimerie nationale, Ollendorff lance à partir de 1904 une collection d'« Œuvres complètes illustrées de Victor Hugo », en dix-neuf volumes, pour un total de cent quatre-vingt-dix francs (livres reliés) ou cent cinquante francs (livres brochés). Mais Ollendorff doit faire face à un concurrent féroce, car les éditions Nelson, basées en Écosse, ouvrent une antenne à Paris en 1910. « Le sens aigu des affaires dont font preuve les Nelson – pour tout ce qui concerne la fabrication de leurs ouvrages, comme de leur distribution ou de leur publicité⁴ – », leur permet d'écraser la concurrence : en ce qui concerne Hugo, les cinquante et un volumes sont mis en vente à seulement un franc vingt-cinq chacun. Ollendorff, après-guerre, rééditera Hugo en reprenant l'édition Hetzel-Quantin *ne varietur* in-8°, en cinquante-huit volumes⁵, mais semble renoncer à reprendre son projet d'avant-guerre (du moins, nous n'en avons pas trouvé trace). En tout cas Nelson, dominant dans le secteur, a pu ressortir à plusieurs reprises les volumes de son « Édition spéciale Victor Hugo », qui constitue d'emblée l'une de ses collections phares : dans les catalogues, elle figure toujours à part, à côté de la « Grande collection Nelson » qui réunit la plupart des autres ouvrages modernes, et de la « collection Lutetia » qui accueille les classiques. En marge de la publication des volumes hugoliens, une petite brochure sur l'auteur paraît même en 1911, de la main de Charles Saroléa, directeur de la branche française des éditions⁶.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ Diana COOPER-RICHET, « Les imprimés en langue anglaise en France au XIX^e siècle : rayonnement intellectuel, circulation et modes de pénétration », in Jacques MICHON, Jean-Yves MOLLIER (dir.) *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e siècle à l'an 2000*, Québec, Presses de l'université Laval – Paris, L'Harmattan, p. 139.

⁵ Comme l'indique la Bibliographie Cassier. Voir par exemple la référence 22730.

⁶ Charles SAROLÉA, *Victor Hugo*, Paris, Nelson, 1911.

Les volumes publiés en 1911-1913 font l'objet de retirages jusqu'en 1964, date à laquelle la branche française des éditions Nelson cesse ses activités. Ils conservent sur toute cette période leur jaquette originale, et l'aspect matériel des livres ne connaît que des changements mineurs⁷. Le site *Nelson's Collections* signale aussi deux « réhabillages », en 1925 et en 1934, qu'il nomme « Art déco » et « Rexines »⁸. Il s'agit de moderniser le cartonnage des livres. L'opération concerne aussi les autres titres édités chez Nelson⁹, mais dans la version « Art déco », les volumes de la collection Victor Hugo se caractérisent par une couverture bleue, contre une couverture verte pour les volumes de la « Grande collection », et une rouge pour les romans d'Alexandre Dumas, autre auteur phare de la maison Nelson. Les volumes hugoliens conservent donc une spécificité matérielle. Certains auteurs, dont Hugo, ont également fait l'objet de publications en série brochée à la fin des années 1930¹⁰. Au-delà de ces quelques données, il faut renoncer à déterminer précisément quand les volumes hugoliens ont paru : les retirages ont dû être nombreux, au moins dans les années 1930 si l'on en croit les références données par le site du SUDOC (mais les dates indiquées ne sont pas extrêmement fiables, car la date d'édition ne figure pas sur le volume). Il est certain en tout cas que les éditions Nelson ont permis entre 1911 et 1964 une assez large diffusion de l'œuvre de Hugo. Et ce d'autant plus que le prix des volumes a toujours été modique : un franc vingt-cinq le volume avant la Première Guerre, quatre francs cinquante en 1923¹¹, sept francs en 1932¹². La hausse nominale des prix ne doit pas induire en erreur : compte tenu de l'inflation, la valeur réelle de ces livres a baissé

⁷ 3P, « Les cartonnages de l'édition spéciale Victor Hugo », *Nelson's Collections : le site du collectionneur de Nelson*, <http://www.collectionnelson.fr/FRVHRELIURES2.PHP>, consulté le 29 août 2015. « 3P » est le pseudonyme collectif des auteurs du site, Yves Cassard, Pierre Culleron, Pierre Bringuet et Patrick Deluc (« Qui sommes-nous ? », *Nelson's Collections*, <http://www.collectionnelson.fr/NCQUISOMMESNOUS.PHP>, consulté le 30 août 2015).

⁸ 3P, « Les cartonnages de l'édition spéciale Victor Hugo », texte cité.

⁹ 3P, « Les réhabillages rexines », *Nelson's Collections*, <http://www.collectionnelson.fr/FRREX.PHP?TRI=AUTEURN&COL=TT&REL=>, consulté le 29 août 2015 ; « Réhabillage Arts Déco », *Nelson's Collections*, <http://www.collectionnelson.fr/FRARTSDEC.PHP>, consulté le 29 août 2015.

¹⁰ « Éditions particulières Victor HUGO », *Passionnés du livre*, 1^{er} février 2006, <http://nelson.blogourt.fr/69320/Editions-particulieres-Victor-HUGO/>, consulté le 29 août 2015.

¹¹ *Que faut-il lire ? Des livres pour tous... Aide-mémoire du lecteur des éditions Nelson*, Paris, Nelson, 1923, p. 26. Les catalogues que nous mentionnons sont tous consultables à partir de 3P, « Les dépliants publicitaires Nelson et autres éléments utilisés pour l'établissement des listes, la datation et la numérotation des ouvrages des collections françaises », *Nelson's Collections*, <http://www.collectionnelson.fr/DEPLIANTS.php?D=0&P=0&S=0>, consulté le 29 août 2015.

¹² *Que faut-il lire ? Catalogue annoté des collections Nelson à l'usage des bibliothèques populaires*, Paris, Nelson, 1932, p. 44.

durant cette période, conformément à l'évolution générale du marché du livre¹³. En 1932, les Nelson peuvent se targuer, dans leur catalogue, de proposer l'édition reliée la moins onéreuse de l'œuvre de Hugo¹⁴. Cet argument de vente a disparu en 1939 – les volumes reliés sont montés à quinze francs ; c'est probablement pour cette raison que Nelson a lancé, parallèlement, une série brochée, donc moins chère, incluant les œuvres de Hugo, dont chaque volume se vend neuf francs¹⁵.

Sur les cinquante et un volumes de Hugo, seize sont des volumes de poésie. On trouve, dans l'ordre de parution en 1911-1913, *Les Contemplations* en un volume ; *La Légende des siècles* en trois volumes (issus du découpage de l'édition *ne varietur* : il ne s'agit pas des trois séries successives) ; un volume comprenant *Les Feuilles d'automne* et *Les Chants du crépuscule* ; un volume contenant *Dieu* et *La Fin de Satan* ; *L'Art d'être grand-père* en un volume ; *Les Châtiments* en un volume ; un volume contenant *Les Voix intérieures* et *Les Rayons et les Ombres* ; *Les Quatre Vents de l'Esprit* en un volume ; *Les Chansons des rues et des bois* en un volume ; la tétralogie philosophique (*Le Pape*, *La Pitié suprême*, *Religions et Religion*, *L'Âne*) en un volume ; *Toute la lyre* en deux volumes ; un volume contenant les *Odes et Ballades* et les *Orientales* ; un volume contenant *L'Année terrible* et *Les Années funestes*. En règle générale, les apparentements sont logiques, justifiés par la proximité des dates de première parution des recueils, et déjà fixés par la tradition éditoriale, par exemple en ce qui concerne la tétralogie philosophique. En choisissant de reproduire *La Légende* dans sa forme définitive, les éditeurs se plient là aussi à une coutume alors bien établie. Le volume contenant *L'Année terrible* et *Les Années funestes* nous fournit notre unique motif d'étonnement, puisque c'est le seul volume à juxtaposer un recueil posthume et un recueil paru du vivant de l'auteur. Quitte à prendre ce parti, il aurait sans doute été plus logique de faire figurer *Les Années funestes* après *Les Châtiments*¹⁶. Mais on peut essayer de deviner les raisons de ce choix éditorial. Premièrement, la proximité des titres a dû jouer un rôle ; deuxièmement, *L'Année terrible* est plus courte que *Les Châtiments* et pouvait d'autant mieux être combinée à un autre recueil sans déséquilibrer la taille des volumes ; troisièmement, *L'Année terrible* et *Les Années funestes*

¹³ Isabelle DE CONIHOUT, « La conjoncture de l'édition », in Henri-Jean MARTIN, Roger CHARTIER, Jean-Pierre VIVET (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, Paris, Promodis, 1986, p. 75-89.

¹⁴ *Que faut-il lire ? Catalogue annoté des collections Nelson à l'usage des bibliothèques populaires*, op. cit., p. 44.

¹⁵ Le prospectus (sans autre titre que : « Éditions Nelson ») est disponible à cette adresse : <http://collectionnelson.fr/PDF/DEPLIANT39.pdf>. Voir les pages 1 et 5.

¹⁶ Voir *supra*, p. 165-166, sur *Les Années funestes*.

peuvent constituer, dans l’imaginaire des éditeurs et des lecteurs, deux manifestations *marginales* de la veine satirique hugolienne, dans l’ombre de cet incontestable grand recueil que sont, même pour des gens connaissant mal ou peu Hugo, *Les Châtiments*. C’est cette dimension commune de recueil annexe, évidente pour *Les Années funestes*, certes plus contestable pour *L’Année terrible*, qui a pu faciliter le rapprochement des deux titres en un seul volume. Signalons que l’agencement des volumes demeure identique tout au long de la période : la liste des volumes figurant dans le catalogue de 1939 est rigoureusement identique à celle de 1911-1913. Et remarquons en outre que cette « édition spéciale Victor Hugo » est bien, à peu de choses près, une collection d’« œuvres complètes de Victor Hugo » (c’est ce qu’indique la page de garde des volumes jusqu’en 1916¹⁷). Elle publie toutes les œuvres déjà parues en volumes, y compris les posthumes, à l’exception des textes isolés figurant dans les reliquats de l’Imprimerie nationale et, fait plus notable, de *Dernière Gerbe* – le recueil posthume le plus récent.

La série de 1911-1913 est ensuite remise en vente, semble-t-il, avec les mêmes jaquettes – les volumes dotés d’une jaquette illustrée reproduisent également leur dessin en frontispice, en face de la page de titre. La plupart des jaquettes ont été dessinées par Louis Bailly (quarante et une sur cinquante et un volumes), les autres par William H. Barribal, W. G. Simmonds ou John E. Suthcliffe¹⁸. Les dessins représentent en général une scène, ou bien un ou plusieurs personnages ; à chaque fois, vivement colorés et riches en détail, ils constituent d’appétissantes invitations à la lecture. On évite d’ailleurs les illustrations tristes. Il est remarquable que Simmonds, sur la jaquette des *Contemplations*, fasse figurer une jeune femme souriante marchant dans un bois ou dans un pré, tenant un bouquet, et semant ce qui ressemble à des pétales (figure 14) : on ne sait trop dans quel poème il l’a trouvée, mais il n’a pas voulu, en tout cas, exploiter les notes plus funèbres, méditatives ou mélancoliques du recueil. La jaquette des *Châtiments*, réalisée par Bailly, représente étonnamment quelques soldats républicains pleins d’enthousiasme, portant cocarde et bonnet phrygien, et composant un groupe plutôt joyeux, ce qui nous emmène loin de la violence âpre des poèmes. La jaquette de *L’Art d’être grand-père*, également due à Bailly, représente simplement Georges et Jeanne jouant dans un décor printanier, de sorte que c’est la veine intime et tendre du recueil qui est sélectionnée par

¹⁷ 3P, « Pages de gardes [*sic*] de l’édition spéciale Victor HUGO », *Nelson’s Collections*, <http://www.collectionnelson.fr/FRVHPDG.PHP>, consulté le 30 août 2015.

¹⁸ 3P, « Les illustrateurs de l’édition spéciale Victor HUGO », *Nelson’s Collections*, <http://www.collectionnelson.fr/ILLUSTRATEURS.PHP?COL=VH>, consulté le 30 août 2015.

l'illustration. La première caractéristique de ces illustrations est donc leur tendance à l'euphémisation du contenu des textes au profit d'une iconographie qui connote la joie, l'enthousiasme ou le plaisir – le fait que Bailly soit essentiellement un illustrateur de livres pour enfants¹⁹ n'est peut-être pas sans rapport avec cette tendance. Leur seconde caractéristique est de chercher à émerveiller, à faire rêver, à évoquer le lointain, l'exotique ou le merveilleux. Ainsi un paysage oriental entrevu par une fenêtre constitue, sur la jaquette des *Odes et Ballades* et des *Orientales*, une invitation au voyage ; le premier volume de *La Légende* propose le portrait en pied d'un vieux guerrier à la longue barbe blanche et au casque spectaculaire, et d'autant plus pittoresque qu'il se trouve en contrebas d'un vieux château noyé dans les brumes : il doit s'agir de Kanut²⁰, personnage du « Parricide » (figure 15). Avec *Les Chansons des rues et des bois* et *Toute la lyre I*, Suthcliffe glisse dans le merveilleux. Sur la jaquette des *Chansons*, un petit lutin assis sur un champignon joue de la flûte traversière (figure 16), et sur celle de *Toute la lyre* une fée ailée, nonchalamment assise au pied d'un arbre creux, regarde dans le vague. La réussite de telles illustrations, surtout celles de Bailly, nous semble tenir à la manière dont elles combinent adroitement une dimension euphorique liée au plaisir de l'exotisme ou du merveilleux et une dimension sourdement inquiétante. Car le premier volume de *La Légende* est illustré par un Kanut dont l'aspect n'est pas rassurant, et le deuxième volume par une scène tirée de « La rose de l'infante », baignant dans une lumière crépusculaire qui n'augure rien de bon. Il est exceptionnel toutefois que la seconde dimension l'emporte franchement, comme c'est le cas pour le volume *Dieu – La Fin de Satan*, avec Isis-Lilith en pied sur la jaquette, et pour *Les Quatre Vents de l'Esprit*, avec un énorme arbre mort aux branches torsées se découpant sur un ciel gris sale, sans aucune présence humaine pour venir animer la scène (figure 17). Ces deux dessins sont également de la main de Louis Bailly.

Toutes les remarques qui précèdent valent, dans une large mesure, pour l'ensemble des cinquante et un volumes, tous genres confondus. Cependant les volumes de roman et de théâtre sont presque toujours illustrés par la représentation d'une scène tirée de l'œuvre : la poésie, genre moins narratif, peut plus difficilement être traitée de la même façon – sauf *La Légende des siècles*. Les illustrations sont donc plus affranchies du texte que celles du roman et du théâtre, et versent volontiers vers le symbole ou l'allégorie (la semeuse des *Contemplations*, l'arbre mort des *Quatre Vents*) ou bien résumant l'un des grands thèmes du livre (les deux

¹⁹ 3P, « Louis Bailly », *Nelson's Collections*, <http://www.collectionnelson.fr/GG2.PHP?CLE=5&COL=VH>, consulté le 30 août 2015.

²⁰ Ces deux dessins sont de Bailly.

petits-enfants qui jouent, dans *L'Art d'être grand-père*). La sélection opérée par l'artiste à l'intérieur de la matière textuelle est donc d'autant plus frappante qu'elle ne se donne pas vraiment comme telle. L'illustration en effet semble alors aspirer à un certain degré d'abstraction et de généralité. L'illustration de la jaquette de *Cromwell* est baignée dans une lumière crépusculaire, mais c'est seulement parce que l'acte IV se déroule de nuit, et ce choix chromatique n'implique *a priori* rien sur la tonalité dominante de la pièce ; le ciel gris sale de la tétralogie philosophique et des *Quatre Vents*, ou bien le vert lumineux qui domine l'illustration de *L'Art d'être grand-père*, ont une portée symbolique plus importante et indiquent bel et bien, cette fois, l'atmosphère qui se dégage du recueil selon l'artiste, ou celle sur laquelle il a voulu insister. *L'Art d'être grand-père* passe donc pour un recueil printanier (l'association entre l'enfance et le renouveau de l'année est topique), tandis que *Les Quatre Vents* et la tétralogie doivent peut-être leur couverture sensiblement plus froide à leur date tardive de parution : Hugo est au soir de sa vie, et son œuvre est crépusculaire.

... ET LES AUTRES

Les éditions Nelson sont celles sur lesquelles nous sommes le mieux renseigné, grâce au travail accompli et mis en ligne par des amateurs et des collectionneurs²¹. Trois autres éditions bon marché de Hugo disputent le marché à Nelson dans les années 1920 et 1930, Charpentier et Fasquelle, Arthème Fayard, Flammarion. On a déjà mentionné l'édition Ollendorff en cinquante-huit volumes, mais si l'on se fie au prix relativement élevé des volumes de l'édition Quantin-Hetzl, qu'elle reprend²², il n'est pas sûr qu'elle soit à ranger dans la même catégorie. Chez Ollendorff, la répartition en volumes des recueils de l'exil et d'après l'exil appelle peu de commentaires, car hormis pour la tétralogie philosophique il n'y a pas d'appariement de recueils ou de poèmes. Avant l'exil en revanche, on constate que *Les Orientales* et *Les Feuilles d'automne* sont publiées ensemble, malgré l'hétérogénéité du ton, et sans doute pour des raisons de commodité matérielle (après les *Odes et Ballades*, recueil épais, et avant les trois autres recueils de la monarchie de Juillet, deux recueils publiés ensemble n'étaient pas de trop) mais aussi par fidélité à l'exemple de prédécesseurs de la génération précédente (Hetzl-Quantin, Édition nationale). Des éditeurs plus récents sont d'ailleurs revenus à cette pratique, en la

²¹ Les deux sites, déjà cités en notes, sur lesquels nous nous appuyons, sont *Nelson's Collections : le site du collectionneur de Nelson* (<http://www.collectionnelson.fr/>) et le blog *Passionnés du livre* (<http://nelson.blogourt.fr/>).

²² Guy ROSA, « Hugo complet », *art. cit.*, p. 92.

justifiant théoriquement²³. Les éditions Charpentier et Fasquelle ont déjà édité Hugo à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e ; dans les années vingt, d'après la bibliographie Cassier, ces éditeurs reprennent eux aussi l'édition *ne varietur* dans sa version en quatre-vingt-deux volumes in-18²⁴, moins chers²⁵. Vu le format, il n'y a pas de volumes contenant plusieurs recueils, hormis un contenant *Le Pape* et *La Pitié suprême*, et un contenant *Religions et Religion* et *L'Âne*. Quant à Fayard (dont les volumes paraissent entre 1928 et 1944), il investit plus ou moins le créneau qui était celui de Rouff avant-guerre et publie Hugo en petits fascicules brochés, de moins de cent pages chacun (cinq fascicules pour les seules *Contemplations*, par exemple). Le prix des fascicules est variable mais toujours modique. Ainsi, *Les Quatre Vents de l'Esprit* sont publiés en quatre fascicules ; le second, de quatre-vingt-quatorze pages, coûte un franc quarante ; le quatrième, de soixante-cinq pages, coûte cinquante centimes. La bibliographie Cassier situe ces deux entreprises de réédition à partir de 1926.

En ce qui concerne les volumes parus chez Flammarion, le catalogue de la bibliothèque Sainte-Geneviève de l'université Paris I les situe au milieu des années 1920 (1924 ou 1926). La bibliographie Cassier en situe certains dans les années 1920, d'autres en 1931, d'autres en 1942, et signale pour certains qu'il s'agit d'une réimpression d'une édition parue en 1912-1913. Bref, le cas est vraisemblablement le même que pour les éditions Nelson : Flammarion a réédité les volumes plusieurs fois, avec éventuellement des changements minimes, et s'est allègrement affranchi de l'obligation de dépôt légal. Les volumes possédés par la bibliothèque Sainte-Geneviève, donc datant du milieu des années 1920, contiennent la liste des titres de la collection, avec les prix : chaque volume broché vaut trois francs cinquante, chaque volume relié « toile pleine » quatre francs, chaque volume relié « amateur » six francs. Du point de vue du prix, ils sont donc tout aussi accessibles que les Nelson et tout aussi maniables (ce sont des in-16). Ils visent en gros le même public, mais Flammarion a ce désavantage de ne pas proposer la collection des œuvres complètes. D'abord, il n'y a pour Hugo que du théâtre, de la poésie et du roman, tandis que Nelson embrassait mieux la diversité générique de l'œuvre hugolienne.

²³ Victor HUGO, *Les Orientales – Les Feuilles d'automne* (éd. Pierre ALBOUY), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981 ; Victor HUGO, *Les Orientales – Les Feuilles d'automne* (éd. Franck LAURENT), Paris, Librairie générale française – Le Livre de poche, coll. « Classiques de poche », 2000. La préface de Franck Laurent consacre quelques lignes aux échos entre les deux recueils (p. 24). On peut être sensible, souligne-t-il notamment, au lien établi par le poète entre les deux livres, grâce notamment au poème « Novembre » à la fin des *Orientales*, qui annonce, ne serait-ce que par son titre, le recueil suivant.

²⁴ D'après la bibliographie Cassier. Voir par exemple la référence 21637.

²⁵ Guy ROSA, « Hugo complet », *art. cit.*, p. 92. L'édition Quantin-Hetzel en in-18 était vendue à deux francs le volume, celle en in-8° à sept francs cinquante.

Ensuite, dans tous les genres, les œuvres publiées tardivement sont volontiers sacrifiées : pas de *Torquemada* pour le théâtre, pas de tétralogie philosophique ni de *Quatre Vents de l'Esprit* pour la poésie. De plus, aucun posthume ne figure au catalogue. Sans doute s'agit-il d'œuvres moins connues ; sans doute aussi y a-t-il une méfiance à l'égard de textes aussi singuliers que *Dieu* ou *La Fin de Satan*, ou à l'égard des polémiques supposément un peu lourdes du *Pape* ou de *Religions et Religion*. Il est également possible que ce soit le vieil Hugo, celui d'après l'exil, qui fasse l'objet, au mieux d'un désintérêt, au pire d'une méfiance, comme si l'écrivain avait donné le meilleur de lui-même dans les années d'exil, et s'était contenté, ensuite, de se répéter ou de décliner. Un tel argument peut même valoir pour toutes les œuvres publiées tard (ou de manière posthume), même lorsqu'elles ont été écrites en exil, comme *Torquemada*, *Dieu*, *La Fin de Satan*, *La Pitié suprême*, *L'Âne*. Car les dates de publication sont naturellement mieux connues, chez les non spécialistes, que les dates de composition (et les éditeurs ne sont pas des spécialistes de Hugo) – et l'erreur consistant à attribuer au vieil Hugo des œuvres plus anciennes n'est pas si inhabituelle que cela. Simon et Daubray relèvent ainsi quelques bévues de la critique contemporaine à propos de *La Pitié suprême*²⁶, et le catalogue des éditions Nelson de 1923, donnant après chaque œuvre de Hugo la date de primo-parution, indique pour *Dieu* : « écrit en 1885, publié en 1886²⁷ ».

L'architecture des volumes n'appelle pas toujours de commentaire. *Les Contemplations* occupent un volume ; *La Légende des siècles* deux, ce qui nous indique (nous n'avons pas pu consulter le livre) qu'il s'agit là encore de l'édition *ne varietur* qui a été retenue. *L'Année terrible* figure à la suite des *Châtiments* : le choix de mettre ensemble les deux recueils les plus militants, tous les deux volontiers satiriques, n'a rien d'absurde. Selon une logique qui consacre cette fois pleinement la pertinence de la césure de 1830, les *Odes et Ballades* et *Les Orientales* figurent ensemble, de même que les quatre recueils de la monarchie de Juillet. Enfin, un volume regroupe *Les Chansons des rues et des bois* et *L'Art d'être grand-père*. Ce choix est intéressant, car les deux recueils ne se suivent pas chronologiquement (il y a *L'Année terrible* entre les deux). Cette juxtaposition tire, semble-t-il, *L'Art d'être grand-père* vers une inspiration joyeuse, légère ou tendre, par contact avec l'enjouement des *Chansons*. Or si c'est bien là une

²⁶ Notes de l'éditeur pour *La Pitié suprême*, in Victor HUGO, *Le Pape – La Pitié suprême – Religions et Religion – L'Âne*, Paris, Ollendorff, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », 1927, p. 425-426.

²⁷ *Que faut-il lire ? Des livres pour tous...*, *op. cit.*, p. 27. L'erreur est double : *Dieu* date de l'exil, et sa première édition de 1891, non de 1886 (qui est en revanche l'année de publication de *La Fin de Satan*). D'autre part, assez curieusement, le catalogue indique pour chacun des trois volumes de *La Légende des siècles* l'année de la Première, de la Nouvelle et de la Dernière Série, alors qu'il s'agit en réalité de l'édition définitive divisée en trois.

dimension du recueil, ce n'est pas la seule. La veine philosophique et politique du livre se trouve dès lors sourdement minorée. D'autre part, la fin de l'exil cesse de fonctionner comme une frontière – à moins de considérer que *Les Chansons*, dont le ton est si particulier et qui marquent une rupture si vive avec l'ampleur satirique, philosophique ou épique des recueils des années 1850, n'est pas tout à fait un recueil de l'exil, du moins pas au même titre que les autres.

CONCLUSION

Ce survol permet de l'établir sans aucun doute : Hugo est accessible, très largement, à des prix modiques – et *tout* Hugo, ou presque, au moins grâce à Nelson et grâce à la reprise des éditions Quantin-Hetzel par Charpentier et Fasquelle d'une part, Ollendorff d'autre part. Ce sont dans des éditions bon marché de ce genre que beaucoup de Français ont, très certainement, pu fréquenter l'œuvre du poète, y compris de grands écrivains : c'est dans Nelson que Valéry, semble-t-il, a lu *Toute la lyre*²⁸, et dans Nelson que Gide a lu *La Fin de Satan*²⁹... Ce type de publications est donc un moyen de pénétration efficace, dont l'impact exact ne doit pas être sous-estimé.

Résumons à présent la fortune éditoriale de Hugo entre 1914 et 1944. La diffusion populaire de Hugo est largement assurée par plusieurs maisons d'éditions, Nelson étant la mieux connue et peut-être la plus dynamique – le prix, et le rapport qualité-prix, des volumes, défient la concurrence ; en outre, cette maison fait de sa collection d'œuvres complètes hugoliennes un véritable produit d'appel. Du côté des éditions savantes et critiques, le bilan est contrasté : de grandes et riches éditions critiques voient le jour, mais elles ne concernent que la poésie de l'exil et elles portent, pour le meilleur ou pour le pire, la marque du contexte intellectuel de leur époque ; quant à l'édition de l'Imprimerie nationale³⁰, malgré un essoufflement dans les années 1920, l'entreprise est menée à terme grâce à Cécile Daubray, et constitue le premier grand jalon de la critique génétique hugolienne (en outre, des inédits sont publiés en 1942). En revanche, les éditeurs de livres de luxe semblent faire peu de cas de Hugo, à quelques exceptions près sur lesquelles nous sommes largement revenu.

Nous avons essayé, à plusieurs reprises, d'estimer à partir d'indices dispersés quelle a pu être l'audience des différents livres concernés. Nous avons renoncé à produire des résultats plus

²⁸ Voir *infra*, p. 634.

²⁹ Voir *infra*, p. 594.

³⁰ Désormais « I.N. » dans cette conclusion.

précis. Les tirages ne sont généralement pas indiqués (sauf pour les livres de luxe), ni dans le livre lui-même, ni dans la *Bibliographie de la France*. Mais les recherches que nous avons menées dans ce chapitre nous permettent de prendre conscience d'un autre problème. En effet, l'existence d'une masse importante d'éditions non recensées dans la *Bibliographie de la France* nous suggère qu'une étude de bibliométrie qui, comme celle menée en 1985 par Pascale Devars, Edgar Petitier, Guy Rosa et Alain Vaillant, se fonde sur le nombre des éditions pour évaluer l'audience de Hugo³¹, est vouée à l'échec. Car cette étude manque les nombreuses éditions populaires de Hugo qui n'ont pas fait l'objet de dépôt légal. Ainsi il n'est clairement pas exact, pour reprendre deux affirmations contenues dans cette étude, que *Les Feuilles d'automne* n'ont pas été rééditées entre 1913 et 1939³², ou que *Les Contemplations* ne l'ont été qu'une fois entre 1906 et 1923³³. L'existence d'un grand nombre d'éditions non déposées fausse complètement les statistiques et nous pousse à douter de la validité de l'un des résultats les plus spectaculaires de cette étude, à savoir l'effondrement des éditions de Hugo, tous genres confondus, à partir de 1915³⁴. Ou alors il faudrait supposer que les éditions non déposées se trouvent dans les mêmes proportions à chaque époque, ce qui permettrait de neutraliser les approximations, mais c'est une hypothèse douteuse.

Ce problème de mesure empêche même les comparaisons avec d'autres œuvres poétiques (dans l'article de 1985, les *Harmonies poétiques* de Lamartine, *Les Fleurs du mal* de Baudelaire et *Les Destinées* de Vigny) car rien ne permet de penser que les éditions bon marché concernées aient diffusé Lamartine, Baudelaire ou Vigny avec autant d'intensité qu'elles ont diffusé Hugo : on ne peut pas simplement s'en sortir en suggérant que tous les auteurs ont été traités à la même enseigne, et que les approximations de mesure se neutralisent³⁵. On a même plusieurs bonnes

³¹ Les auteurs s'en justifient par la difficulté où ils se trouvent d'avoir accès aux chiffres des tirages. Ceux-ci figurent dans les archives du Dépôt légal, mais ne sont pas classés : il faudrait, pour mettre la main sur les chiffres qui les (et nous) intéressent, dépouiller pour chaque année l'ensemble des notices. Comme ils l'écrivent, ce travail ne serait rentable que dans le cadre d'un travail plus général sur les tendances éditoriales d'une époque (Pascale DEVERS, Edgar PETITIER *et al.*, « Hugo compté », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 330). Les auteurs ont eu le courage d'accomplir cette tâche, pour trois années seulement (1964-1966), en publiant les chiffres des tirages pour soixante-douze auteurs différents (*ibid.*, p. 382-383).

³² *Ibid.*, p. 351.

³³ *Ibid.*, p. 354. L'unique édition repérée est indiquée comme datant de 1923 : il doit s'agir de l'édition Vianey, parue en fait en 1922.

³⁴ *Ibid.*, p. 363.

³⁵ *Ibid.*, p. 330-331. L'un des résultats de l'étude est de montrer la bonne santé des *Fleurs du mal* sur notre période (*ibid.*, p. 354 – il y a une erreur dans le graphique XIII, reproduit sur cette page ; le texte qui l'encadre permet de corriger la légende : la courbe noire représente *Les Fleurs du mal*, et la rose *Les Contemplations*, non l'inverse).

raisons de penser le contraire, car l'« édition spéciale Victor Hugo » a une place à part dans le catalogue de Nelson, et, chez Fayard, la série « L'œuvre de Victor Hugo » est un sous-ensemble, numéroté à part, de la collection « Les meilleurs livres ». Par ailleurs, comme il s'agit d'éditions d'œuvres complètes ou au moins collectives, on ne peut pas mesurer la fortune respective des différents genres, et en particulier celle de la poésie.

On a commenté plus haut les éditions savantes de la poésie de Hugo. La diffusion populaire de l'œuvre hugolienne, quant à elle, s'est faite au moyen d'éditions bon marché dépourvues d'appareils savants et critiques. Mais ces productions, qu'elles contiennent ou non un paratexte critique, sont cependant fondées sur un geste critique implicite et minimal, consistant d'une part à sélectionner les textes (lorsque, comme avec Flammarion, il ne s'agit pas d'œuvres complètes), et d'autre part à réunir plusieurs recueils dans un même volume. Le premier principe qui guide tous les éditeurs est un principe chronologique : on publie ensemble des œuvres de la même période – la date prise en compte étant celle de la publication, non celle de la composition. L'habitude, depuis Hetzel et Quantin, s'est ainsi fixée de publier ensemble les quatre poèmes de la tétralogie philosophique ; les deux premiers posthumes publiés, *Dieu et La Fin de Satan*, constituent également un ensemble éditorial cohérent, qui tient non seulement aux dates de parution relativement proches des deux textes, mais à leur statut similaire (deux longs poèmes posthumes inachevés) et à leur inspiration métaphysique et religieuse commune. Les recueils d'avant l'exil, dans l'I.N., sont groupés en deux volumes, le moment 1830 constituant une césure pertinente – l'unité de ton des quatre recueils de la monarchie Juillet est jugée suffisante pour que *Les Feuilles d'automne*, *Les Chants du crépuscule*, *Les Voix intérieures* et *Les Rayons et les Ombres* soient publiés ensemble. C'est un choix auquel Nelson et Flammarion se tiennent à peu près, en divisant toutefois en deux l'ensemble des quatre recueils de la monarchie de Juillet. Dans la période précédente, pourtant, *Les Orientales* et *Les Feuilles d'automne* étaient réunis (Hetzel-Quantin, Édition nationale), par-dessus la césure de 1830, et malgré la diversité de thème et de ton : l'édition Ollendorff de l'entre-deux-guerres procédera de même. En tout cas, dans la période de l'entre-deux-guerres, deux systèmes d'organisation coexistent : certaines éditions constituent les quatre recueils de la monarchie de Juillet comme une unité cohérente, et mettent ensemble les deux recueils des années 1820³⁶ ;

Mais on peut se demander si les modalités particulières d'édition de l'œuvre poétique hugolienne ne lui permettent pas, en réalité, de faire jeu égal avec le recueil de Baudelaire.

³⁶ Avant la Première Guerre, Fasquelle fait un choix qui nous paraît assez inexplicable, mais que nous mentionnons pour sa curiosité même : les *Odes* sont publiées à part, tandis que les *Ballades* sont jointes aux *Rayons et les Ombres*... Voir : Notice bibliographique de Victor Hugo, *Œuvres poétiques de Victor Hugo* (Paris, Fasquelle,

d'autres réunissent *Les Orientales* et *Les Feuilles d'automne*. On trouve des éditions de référence pour valider l'un et l'autre partis : l'I.N. pour le premier, l'édition Quantin-Hetzel en cinquante-huit volumes pour le second.

Les recueils des années 1850 sont souvent édités seuls, en raison non seulement de leur taille mais aussi peut-être de leur importance dans la hiérarchie des œuvres de Hugo. En fonction des contraintes matérielles, *La Légende* est divisée en deux ou trois volumes ; *Les Contemplations* occupent le plus souvent un volume (I.N., Nelson, Flammarion). Le principe chronologique perd de sa rigueur pour les recueils publiés tardivement. Certes, l'I.N. le maintient strictement, publiant à part *Les Chansons des rues et des bois* et ensemble les deux recueils consécutifs que sont *L'Année terrible* et *L'Art d'être grand-père*. C'est le scrupule de l'éditeur scientifique qui s'exprime. Mais Nelson et Flammarion ne sont pas tenus à la même rigueur. Dans leur cas, la différence de ton entre les deux recueils a pu paraître trop importante ; Nelson adjoint donc à *L'Année terrible* le recueil posthume des *Années funestes*, et Flammarion met le recueil de 1872 à la suite des *Châtiments*. Ces choix sont fondés sur une conscience générique qu'ils contribuent eux-mêmes à entretenir, et en vertu de laquelle le Hugo satirique se retrouve doté d'une cohérence et d'une unité. En particulier, ils tirent *L'Année terrible* vers la veine satirique, au détriment d'autres possibilités (l'inspiration épique par exemple). D'autre part, la juxtaposition par Flammarion de deux volumes que Nelson publie séparément, *Les Chansons* et *L'Art d'être grand-père*, brouille l'importance de la césure constituée par la fin de l'exil, qui apparaît alors secondaire par rapport à celle constituée par le départ en exil : le vie d'Hugo ne s'organise plus, alors, selon la tripartition d'*Actes et paroles*, mais autour d'une césure fondamentale qui est aussi, à très peu de choses près, le mitan du siècle. Le rapprochement des deux recueils est cette fois fondé sur le sentiment d'une unité de thème et de ton, sur le rapprochement des figures du Hugo enjoué voire égrillard des *Chansons* et du vieillard attendri de *L'Art d'être grand-père*. Toutes ces recompositions internes à l'œuvre hugolienne, opérées par des éditeurs à grande diffusion, contribuent sans doute plus que n'importe quel discours critique explicite à offrir, probablement à des dizaines de milliers de lecteurs, une première image, intuitive et impressionniste, de l'architecture générale de l'œuvre de Hugo.

1912), catalogue général de la BnF, <http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=30625269&SN1=0&SN2=0&host=catalogue>, consulté le 29 août 2015.

Chapitre 7 : Mises en musique et parostiches

Les éditions de Hugo, critiques ou non, luxueuses ou bon marché, reproduisent le texte avec, en principe, peu d'altération. Les manuels scolaires et les anthologies non scolaires effectuent sur les textes originaux des opérations de sélection parfois brutales. Nous allons à présent, pour achever cette première partie, envisager un troisième mode de présence de la poésie de Hugo dans notre période, à savoir sa reprise ou sa modification dans le cadre de pratiques artistiques. Dans la mesure où la question de l'illustration de la poésie de Hugo a déjà été traitée, de loin en loin, dans les chapitres précédents, nous allons ici nous concentrer sur deux aspects : premièrement, les adaptations musicales ; deuxièmement, les transformations que Gérard Genette appelle hypertextuelles, à savoir les parodies et les pastiches. Les mises en musique, sauf altérations dues au compositeur, respectent en principe le texte hugolien : c'est bien la poésie de Hugo qu'elles donnent à entendre. Les pastiches et parodies, en revanche, entretiennent un rapport moins étroit avec le texte originel : ils s'y réfèrent, pour l'imiter et le transformer, mais ne le citent pas tel quel. Cependant, cette pratique suppose une sorte de présence en creux du texte source, nécessairement convoqué comme point de comparaison et comme référence. Même quand il s'agit de pastiches, visant le style de Hugo en général, et non de parodies, visant l'imitation d'un texte particulier¹, le jeu hypertextuel assure au texte d'origine une présence virtuelle qui est considérablement plus grande que dans la plupart des autres opérations critiques, qui se contentent, qu'elles soient le fait de spécialistes, d'écrivains-critiques ou de militants politiques, de renvoyer à un texte généralement absent, sans en activer aussi précisément la mémoire. Cette caractéristique de l'écriture hypertextuelle justifie, à notre sens, qu'elle soit étudiée dans cette partie de notre travail.

¹ Nous reviendrons plus loin dans ce chapitre sur les questions terminologiques en jeu.

MISES EN MUSIQUE

La poésie de Hugo a fait l'objet, depuis le début des années 1830, de nombreuses mises en musique². Tout au long du XIX^e siècle, elle a sollicité certains des plus grands compositeurs, français et étrangers, de Berlioz à Massenet en passant par Bizet, Liszt, Fauré ou Saint-Saëns³. Mais Violaine Anger constate que le nombre de mises en musique de Hugo diminue après 1870, et que la génération des grands compositeurs nés dans les années soixante et soixante-dix du XIX^e siècle (Debussy, Ravel...) ignore presque Hugo⁴. Il nous est difficile de proposer des chiffres absolus, mais il est assez clair qu'entre 1914 et 1944 encore, les morceaux composés sur Hugo sont rarement le fait de compositeurs très célèbres. Contrairement à ce qui se passait au siècle précédent, les grands noms de la musique savante ne s'emparent guère de l'œuvre hugolienne, comme en témoigne la recension effectuée en 1985 par Arnaud Laster⁵, que nous pouvons désormais compléter à l'aide de la Bibliographie Cassier⁶. Outre Ravel déjà cité, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Erik Satie, Georges Auric manquent à l'appel. Arthur Honegger compose la musique du film *Les Misérables* de Raymond Bernard en 1934, mais cette œuvre sort du champ de notre étude. Parmi les compositeurs qui ont adapté Hugo et ont joui, tout de même, d'une certaine notoriété en leur temps, ou bien d'honneurs institutionnels, relevons Henri Rabaud⁷ (*Hymne à la France éternelle*, 1918, sur « Hymne », *Les Chants du crépuscule*), André Caplet⁸ (qui met en musique « *Viens ! – Une flûte invisible...* », dans *Les*

² Berlioz compose une mélodie sur « La captive » (*Les Orientales*) en février 1832 (Gérard CONDÉ, « *Captive, La* », in Pierre CITRON, Cécile REYNAUD (dir.), *Dictionnaire Berlioz*, Paris, Fayard, 2003, p. 90).

³ Violaine ANGER, « La mélodie française et Victor Hugo : éléments pour une synthèse impossible », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/15-04-04anger.htm> (communication du 4 avril 2015), consulté le 1^{er} juin 2018.

⁴ *Id.*

⁵ Arnaud LASTER, « La musique », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 649-657.

⁶ Mais ces deux bases de données ne se recoupent que faiblement, ce qui laisse supposer que notre corpus de travail est lacunaire. On peut néanmoins supposer qu'aucune œuvre d'un compositeur très connu n'a été oubliée.

⁷ Henri Rabaud (1873-1949) est compositeur et chef d'orchestre. En 1918, il est élu à l'Institut de France et nommé à la tête de l'Orchestre symphonique de Boston pour une saison. De 1920 à 1941, il dirige le Conservatoire de Paris. Son œuvre la plus célèbre est l'opéra *Mârouf, savetier du Caire* (1914) (« Rabaud, Henri (Benjamin) », in Theodore BAKER, Nicolas SLONIMSKY, *Dictionnaire biographique des musiciens*, vol. 3 (trad. Marie-Stella PÂRIS), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 3321).

⁸ André Caplet (1878-1925) est compositeur et chef d'orchestre, collaborateur de Debussy avant-guerre, grand auteur de mélodies. Il devient directeur de la musique à l'Opéra de Boston en 1910 puis est nommé à l'Opéra de Paris en 1914 (Alain PÂRIS, « CAPLET André (1878-1925) », *Universalis.edu*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/andre-caplet/>, consulté le 1^{er} juin 2018).

*Contemplations*⁹), Louis Vierne¹⁰ (*Psyché*, sur « ΨΥΧΗ », *Les Chansons des rues et des bois*, et *Les Djinns*, d'après le poème des *Orientales*¹¹), Claude Delvincourt¹² (*Aurore*, 1931, un chœur pour femmes, sur « *L'aurore s'allume...* », *Les Chants du crépuscule*), Marcel Mihalovici¹³ (trois poèmes des *Contemplations*, 1932) ou Pierre-Octave Ferroud¹⁴ (*Trois chansons de fous*, 1936, d'après trois chansons de *Cromwell*¹⁵). Mais en termes de célébrité, ces noms ne peuvent guère rivaliser avec les stars que nous avons mentionnées. *Viens ! Une flûte invisible soupire...* de Caplet et *Psyché* de Vierne semblent d'ailleurs être les seules compositions à avoir fait l'objet d'un enregistrement depuis leur publication.

Le corpus des poèmes mis en musique demande à être commenté. Assez logiquement, le choix des compositeurs se porte plutôt sur des poèmes strophiques, en vers courts. D'autre part, sont privilégiés les poèmes que Hugo lui-même a intitulés « Chansons » : non tant, d'ailleurs, les poèmes des *Chansons des rues et des bois* (Louis Vierne est plutôt une exception), que les « chansons » de *Cromwell* (avec Ferroud, donc, ou Marcel Delannoy¹⁶ en 1935), une

⁹ D'après le *Guide de la mélodie et du Lied*, l'œuvre a été composée en 1900 dans une version pour piano et voix et dans une version pour orchestre et voix. La version de chambre a été publiée en 1918, puis republiée en 1924 avec ajout d'une flûte (Gérard CONDÉ, « André Caplet », in Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY, Gilles CANTAGREL (dir.), *Guide de la mélodie et du Lied*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1994, p. 111).

¹⁰ Louis Vierne (1870-1937) est surtout connu comme organiste et compositeur pour orgue. Après la Première Guerre mondiale, il jouit d'une réputation internationale et effectue plusieurs tournées aux États-Unis. Il enseigne à la Schola Cantorum de 1912 à 1937 (Alain PÂRIS, « VIERNE Louis (1870-1937) », *Universalis.edu*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/louis-vierne/>, consulté le 1^{er} juin 2018).

¹¹ Arnaud Laster indique la date de 1927 pour *Psyché*, mais Franck Besingrand date les deux œuvres de l'été 1914 : Franck BESINGRAND, *Louis Vierne*, Paris, Bleu nuit éditeur, coll. « Horizons », p. 63.

¹² Claude Delvincourt (1888-1954) obtient *ex aequo* le Grand Prix de Rome 1913 pour sa cantate *Faust et Hélène*. Il dirige le Conservatoire de Versailles à partir de 1931, puis celui de Paris à partir de 1941 (« Delvincourt, Claude », in Theodore BAKER, Nicolas SLONIMSKY, *Dictionnaire biographique des musiciens*, vol. 1 (trad. Marie-Stella PÂRIS), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 978).

¹³ Marcel Mihalovici (1898-1985), né à Bucarest, vient à Paris en 1919. Il fonde en 1928, avec d'autres compositeurs étrangers, l'« école de Paris », puis, en 1932, le groupe du « Triton », société de musique de chambre contemporaine à laquelle participent des compositeurs en vogue (Milhaud, Ibert, Ferroud, Prokofiev, Honegger...). Il devient, après la Seconde Guerre mondiale, une figure marquante du monde musical parisien et obtient la nationalité française en 1955 (Alain PÂRIS, « MIHALOVICI Marcel (1898-1985) », *Universalis.edu*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/marcel-mihalovici/>, consulté le 1^{er} juin 2018).

¹⁴ Pierre-Octave Ferroud (1900-1936), dans les années vingt et trente, est l'un des animateurs importants de la vie musicale parisienne, comme critique musical et comme compositeur. Il participe à la fondation du « Triton » en 1932 (voir note précédente). Il meurt en 1936 d'un accident de voiture (Alain FÉRON, « FERROUD Pierre-Octave (1900-1936) », *Universalis.edu*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pierre-octave-ferroud/>, consulté le 4 juin 2018).

¹⁵ Composition dont il existe une version pour chant et piano et une version pour chant et orchestre. Un catalogue des œuvres de Ferroud indique que « ces trois mélodies faisaient partie d'une partition collective commandée par la Radiodiffusion française pour une représentation de *Cromwell* donnée à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort du poète » (Claude ROSTAND, *L'œuvre de Pierre-Octave Ferroud*, Paris, Durand et C^{ie}, 1957, p. 29).

¹⁶ Marcel Delannoy (1898-1962) se destine d'abord à l'architecture au sortir de la Première Guerre mondiale, avant de se tourner vers la musique. Son principal succès est un opéra créé en 1927, *Le Poirier de misère*. Il est également

« Chanson » des *Contemplations* (celle qui commence par « Si vous n’avez rien à me dire... », numérotée I, 4, et retenue par Mihalovici avec deux poèmes du livre II¹⁷), ou bien encore, dans les *Douze mélodies pour chant et piano* de Max Arham (1917), la « Chanson d’autrefois » (*Les Quatre Vents de l’Esprit*), la « Chanson de grand-père » (*L’Art d’être grand-père*), la « Chanson de pirates » (*Les Orientales*). Il est également significatif que la composition d’André Caplet porte dans certaines versions le titre alternatif *La Chanson la plus charmante* (d’après un vers du poème de Hugo) – mais la version avec flûte, en 1924, s’appelle bien, logiquement, *Viens, une flûte invisible soupire...*¹⁸ Sur cette question des chansons, la situation semble différente de ce qu’elle était au XIX^e siècle, au cours duquel « le nombre de mises en musique rapportées [*sic*] au nombre de chansons est très faible¹⁹ ». On constate, d’autre part, que l’effet de « suggestion » noté par Violaine Anger se vérifie : un poème déjà mis en musique suscite la créativité de compositeurs ultérieurs. Violaine Anger repère ainsi quinze versions d’« Autre guitare » (*Les Rayons et les Ombres*)²⁰, et signale plusieurs « Extase » (*Les Orientales*), deux poèmes dont s’empare justement Max Arham. Saint-Saëns avait déjà proposé, avant André Caplet, une adaptation de « *Viens ! – Une flûte invisible...* », sous le titre *Une flûte invisible* (1885)²¹. Et quand Claude Delvincourt s’inspire de « *L’aurore s’allume...* », il emboîte le pas à Fauré, Saint-Saëns ou Charles Widor²².

Le répertoire des poèmes de Hugo mis en musique constitue donc un ensemble alternatif aux canons habituels, en particulier aux canons scolaires. On constate un goût prononcé pour les textes parus avant l’exil : même sans compter l’« Hymne » des *Chants du crépuscule*, sur lequel nous reviendrons un peu plus bas, ils représentent vingt-trois morceaux sur trente-cinq²³

l’auteur en 1953 d’une monographie sur Arthur Honegger, avec lequel il a travaillé (« Delannoy, Marcel », in Theodore BAKER, Nicolas SLONIMSKY, *Dictionnaire biographique des musiciens*, vol. 1, *op. cit.*, p. 960-961).

¹⁷ « Mes vers fuiraient, doux et frêles... », II, 2, et « Mon bras pressait ta taille frêle... », II, 10.

¹⁸ André CAPLET, *Viens ! Une flûte invisible soupire...* (partition), Paris, Durand et C^{ie}, 1924. Les formations chant – flûte – piano sont plus rares que les formations chant – piano ou chant – orchestre ; naturellement, le premier vers du poème a contribué au choix du compositeur d’ajouter une flûte. Sur les hésitations autour du titre, voir Denis HUNEAU, *André Caplet (1878-1925) : debussyste indépendant*, vol. 1, Weinsberg, Musik-Edition Lucie Galland, 2007, p. 482-483.

¹⁹ Violaine ANGER, « La mélodie française et Victor Hugo », *art. cit.*

²⁰ Toujours rebaptisée *Guitare* par les compositeurs. Il s’agit bien du poème 23 (« Comment, disaient-ils... »), et non du poème 22 (« Gastibelza, l’homme à la carabine... »), qui s’appelle « Guitare » dans le recueil de Hugo.

²¹ Arnaud LASTER, « La musique », *art. cit.*, p. 656.

²² Violaine ANGER, « La mélodie française et Victor Hugo », *art. cit.*

²³ Corpus constitué à partir de l’article « La musique » d’Arnaud Laster, déjà mentionné, de la Bibliographie Cassier, et de quelques autres mises en musique de Hugo repérées au hasard de nos lectures.

– même dans les recueils scolaires du début de notre période, le Hugo poète d’avant 1850 n’était pas aussi bien représenté. On va chercher principalement des poèmes parus dans des recueils, mais certaines chansons sont aussi extraites des pièces de théâtre : Delannoy ou Ferroud vont en trouver dans *Cromwell*, tandis qu’un certain H. Servoz, en 1928, propose une version pour chant et piano de la chanson de « la voix », rebaptisée *Chanson de l’ombre*, tirée de la pièce *Les Jumeaux*²⁴. Ce dernier exemple montre assez bien que le choix des textes est largement indifférent au critère de la notoriété. Ainsi, on n’a aucune difficulté à aller chercher des poèmes dans des ouvrages confidentiels – ou bien, au sein de recueils majeurs, à privilégier des poèmes relativement peu célèbres, comme « *Mon bras pressait ta taille frêle...* », dans le deuxième livre des *Contemplations*, choisie par Mihalovici en 1932, ou encore la deuxième section de « Bièvre » dans *Les Feuilles d’automne*, « Le matin » dans les *Odes et Ballades* et « *L’oiseau passe...* » dans *Toute la lyre*, trois poèmes dont Wilhelm Johannes Cornelis Hekker tire trois mélodies en 1923. La hiérarchie habituelle des recueils et des poèmes est donc bouleversée : si *Les Contemplations* sont bien représentées (mais pour leurs premiers livres uniquement, donc pour la section « Autrefois », qui évoque la période antérieure à l’exil), les deux autres grands recueils de l’exil sont sous-exploités. Ainsi, on ne trouve pas d’emprunts aux *Châtiments* ni à *La Légende des siècles*, hormis le poème symphonique « La conscience », par H. Servoz, en 1927 : la poésie épique, satirique ou philosophique de l’exil semble peu susceptible d’être mise en musique. Beaucoup de poèmes des *Châtiments*, pourtant, aspirent ostensiblement à la mise en musique, ne serait-ce que parce qu’ils s’appellent « chanson », « chant » ou « hymne », ou encore parce qu’ils comportent l’indication d’un air sur lequel ils doivent être chantés : « Le sacre » est censé aller avec « l’air de Malbrouck », « Le chant de ceux qui s’en vont sur mer » avec un « air breton », « *Patria* » avec une « musique de Beethoven » (en fait, de Mélesville²⁵). Comme l’écrit Hugo à son éditeur Hetzel en novembre 1852, « ce volume [...] contiendra de tout, des choses qu’on pourra dire, et des choses qu’on pourra chanter²⁶ ». Mais les compositeurs de notre période ne cherchent pas à répondre aux incitations hugoliennes : décidément, la poésie politique ne les intéresse guère²⁷. Parmi les genres musicaux dont relèvent

²⁴ Les deux actes et demi de ce drame inachevé ont été écrits par Hugo en 1839 et publiés en 1889 dans l’édition Quantin-Hetzel (Caroline JULLIOT, « *Jumeaux (Les)* », in David CHARLES, Claude MILLET (dir), *Dictionnaire Victor Hugo*, à paraître).

²⁵ Voir *infra*, p. 930.

²⁶ Victor HUGO, lettre à Hetzel du 18 novembre 1852, in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 8 (éd. Jean MASSIN), Paris, Club français du livre, 1968, p. 1036.

²⁷ Merci à Guillaume Peynet pour ces remarques.

les adaptations de Hugo, certains au moins, comme la mélodie française, ont une dimension aristocratique²⁸ qui tend à faire écarter le Hugo politique, en particulier le Hugo démocrate et progressiste. On tend à se défier du Hugo républicain de l'exil, au profit du Hugo première manière, celui de la Restauration et de la monarchie de Juillet – celui-là même qui, dans *La Recherche* de Proust, a la préférence des personnages d'aristocrates réactionnaires²⁹. Thématiquement, l'inspiration amoureuse domine – c'est un trait caractéristique de la mélodie française depuis la fin du XIX^e siècle³⁰ –, ainsi que l'inspiration fantaisiste, exotique ou médiévale. Pour la veine amoureuse, relevons les diverses chansons des *Contemplations*, *La Chanson de l'ombre des Jumeaux* (par H. Servoz), *Psyché* (par Louis Vierne), la « Chanson d'autrefois » des *Quatre Vents de l'Esprit* (par Max Arham). Plusieurs compositeurs, comme Caplet pour *Viens, une flûte invisible soupire*, ou Vierne pour *Psyché*, choisissent de donner aux poèmes amoureux de Hugo une tonalité irréaliste, onirique : la flûte dans le premier cas, la harpe dans le second, contribuent grandement à ces effets³¹. En particulier, dans *Psyché*, la dimension presque « céleste³² » de la mélodie souligne l'aspect divin et partiellement immatériel du baiser, cette

[...] chose, humble et superbe,
 Faite de matière et d'éther,
 Où Dieu met le plus de son verbe
 Et l'homme le plus de sa chair³³[.]

Signalons, pour la veine fantaisiste, exotique et médiévale, *Les Djinns des Orientales* (par Marie-Joseph Erb³⁴ et par Louis Vierne) ou la « Chanson de pirate » du même recueil (par Max

²⁸ Michel FAURE, « «Marquise, vous souvenez-vous...» », in Vincent VIVÈS, Michel FAURE, *Histoire et poésie de la mélodie française*, Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 145-150.

²⁹ Voir *infra*, p. 577-578.

³⁰ Michel FAURE, « «Marquise, vous souvenez-vous...» », texte cité, p. 148-149.

³¹ Dans *Viens, une flûte invisible soupire...*, la flûte est principalement utilisée pour accroître l'impression d'irréalité et d'immatérialité que la lenteur de la composition, et l'utilisation de modes inhabituels, confèrent au poème (Yves RASSENDREN, *André Caplet : langage et innovation* (dir. François DECARSIN), thèse de doctorat, université Aix-Marseille I, 2000, p. 319-320). Franck Besingrand évoque le « bercement de la harpe » dans *Psyché* (Franck BESINGRAND, *Louis Vierne, op. cit.*, p. 132).

³² Franck BESINGRAND, *Louis Vierne, op. cit.*, p. 132.

³³ Victor HUGO, *Les Chansons des rues et des bois*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie II* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 847.

³⁴ Marie-Joseph Erb (1858-1944) est un compositeur et organiste alsacien. Élève de Saint-Saëns et de Charles Widor, il est professeur au Conservatoire de Strasbourg à partir de 1937. Il est connu en particulier pour sa musique liturgique, notamment sa messe *Dona nobis pacem* (Isabelle BLONDÉ, Georgette KRIEG, « ERB Marie Joseph »,

Arham), les chansons de *Cromwell*, ou encore le poème symphonique *La Fiancée du timbalier* (*Odes et Ballades*) par un certain Papadopoulos en 1936. *Les Djinns* ont donc retenu l'attention de deux compositeurs dans notre période, Marie-Joseph Erb et Louis Vierne. La composition d'Erb, un chœur pour quatre voix d'hommes, exploite la forme symétrique du poème, où l'accroissement puis la diminution du nombre de syllabes par vers imite l'accroissement puis la diminution de l'agitation liée au passage des Djinns : Erb souligne la structure du texte en utilisant tout le spectre des nuances, de *pianississimo* à *fortissimo* puis de *fortissimo* à *pianississimo*, ainsi qu'en jouant sur les variations de tempo³⁵. Louis Vierne, dans son adaptation du même poème pour chant et orchestre, a semble-t-il utilisé le même genre de procédés : l'orchestre s'anime peu à peu, jusqu'à atteindre « une effervescence sonore qui n'est pas sans rappeler *L'Apprenti sorcier* de Paul Dukas (1897) », avant qu'« un decrescendo progressif [ne] ram[ène] l'atmosphère du début »³⁶. Les contrastes d'atmosphère au sein du texte, et le défi consistant à utiliser des moyens métriques (chez Hugo) et musicaux (chez les compositeurs) pour exprimer, non seulement ces contrastes, mais surtout les transitions progressives d'une atmosphère à l'autre, expliquent certainement l'intérêt que plusieurs compositeurs ont porté à ce poème de structure si singulière.

En ce qui concerne la mise en musique de la poésie politique de Hugo, il y a presque un seul poème concerné, l'« Hymne » des *Chants du crépuscule*. Comme on le verra dans un chapitre ultérieur³⁷, ce poème jouit d'une énorme fortune pendant la guerre et dans ses lendemains immédiats : les premiers vers (« Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie / Ont droit qu'à leur cercueil la foule vienne et prie... ») sont gravés sur un grand nombre de monuments aux morts. Il est logique que les compositeurs participent à la célébration patriotique des morts de la guerre, et qu'ils s'appuient pour ce faire sur ce poème de Hugo. Ce choix a pu d'autant mieux s'imposer à leur esprit que l'« Hymne » a été écrit par Hugo pour être mis en musique (par le compositeur Hérold, en l'occurrence). En ce qui concerne les adaptations musicales de l'« Hymne », on a déjà mentionné la version de Rabaud (1918), pour orchestre, chœur (le refrain) et ténor solo (les couplets)³⁸ ; ajoutons celle de Gustave Goublier

in Jean-Pierre KINTZ (dir.), *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne*, vol. 9, Strasbourg, Fédération des sociétés d'histoire et d'archéologie d'Alsace, 2000, p. 828-829).

³⁵ Marie-Joseph ERB, *Les Djinns* (partition pour chœur à quatre voix d'hommes), Paris, Buffet-Crampon, 1927.

³⁶ Franck BESINGRAND, *Louis Vierne, op. cit.*, p. 131-132.

³⁷ Voir *infra*, chapitre 27.

³⁸ Henri RABAUD, *Hymne à la France éternelle* (partition), Paris, Choudens, 1918.

(1927, posthume), signalée dans l'article susmentionné d'Arnaud Laster. Ce dernier a eu l'amabilité de nous communiquer un relevé, effectué par ses soins à partir du catalogue de la BnF : entre 1914 et 1930, on recense au moins dix-huit mises en musique du poème (sans compter les publications pour lesquelles le catalogue n'indique pas de date). La plupart sont le fait de compositeurs méconnus ; mais signalons, en 1919, une adaptation de l'« Hymne » sur le troisième mouvement de la *Sonate pour piano n° 12* de Beethoven, par Paulette Firschbach. L'œuvre qui en découle, qui est donc co-réalisée par un grand représentant de la littérature française et un grand représentant de la musique allemande, a nécessairement, au lendemain de la Grande Guerre, des connotations au moins vaguement internationalistes, qui se superposent au patriotisme du poème. En matière d'amitié franco-allemande, on peut encore signaler la mise en musique par Albert Doyen³⁹ d'« En plantant le chêne des États-Unis d'Europe » (*Les Quatre Vents de l'Esprit*) en 1929, soit à une date où la question de l'unité européenne est d'actualité : Aristide Briand, ministre des Affaires étrangères, présente en septembre 1929, devant l'assemblée générale de la Société des nations, un projet de fédération européenne. Dans cette composition pour chœur et orchestre, certainement destinée à être chantée par la chorale ouvrière des Fêtes du peuple (fondée par Doyen en 1917), les voix sont presque toujours à l'unisson⁴⁰, ce qui symbolise à l'évidence la désirable unité des nations d'Europe. Mais cette œuvre fait exception : hormis l'« Hymne », il est rare que la poésie politique de Hugo soit mise en musique.

HYPertextUALITÉ : PASTICHES ET PARODIES

MISE AU POINT TERMINOLOGIQUE

L'étude des pastiches et parodies de Hugo doit nécessairement commencer par une mise au point terminologique, aussi incontournable que délicate. Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette définit l'hypertextualité comme « toute relation unissant un texte B [...] à un texte antérieur A

³⁹ Albert Doyen (1882-1935) est un compositeur et chef d'orchestre. Il participe en 1906 à la création du « Groupe de l'Abbaye », avec Georges Duhamel, Charles Vildrac et René Arcos. Il fonde en 1917 les Fêtes du Peuple, une chorale ouvrière (L. MARTAL, « DOYEN (ALBERT) », in Jean-Charles ROMAN D'AMAT, Roger LIMOUZIN-LAMOTHE (dir.), *Dictionnaire de biographie française*, vol. 11, Paris, Letouzey et Ané, 1967, p. 714 ; « Doyen, Albert », in Theodore BAKER, Nicolas SLONIMSKY, *Dictionnaire biographique des musiciens*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1060).

⁴⁰ Albert DOYEN, *Hymne pour la Fête des Nations rassemblées* (partition), Paris, Buffet-Crampon, 1929.

[...] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire⁴¹ ». Il en distingue ensuite six grandes modalités, définies par un certain « régime » et un certain type de « relation »⁴² :

	Régime ludique	Régime satirique	Régime sérieux
Relation de transformation	Parodie	Travestissement	Transformation
Relation d'imitation	Pastiche	Charge	Forgerie

Ces catégories sont incontestablement utiles, au moins en ce qui concerne la distinction fondamentale entre parodie et pastiche. La première s'appuie sur un texte source précis, et le modifie : ainsi, le *Chapelain décoiffé* de Boileau, Racine et quelques autres est une parodie de quelques scènes du *Cid* de Corneille⁴³ ; le second ne vise pas une œuvre mais un style : ce sont bien des pastiches que Proust écrit dans *Le Figaro* en 1908-1909 quand il traite un fait divers (l'affaire Lemoine) en empruntant les styles de Balzac, Flaubert, Saint-Simon, etc. Au rebours des définitions courantes, Genette ne distingue donc pas pastiche et parodie sur le fondement de leur dimension plus ou moins respectueuse ou plus ou moins agressive à l'égard de l'hypotexte⁴⁴. Cependant, outre que certains auteurs juxtaposent dans le même ouvrage (et sans conscience apparente d'un enjambement des frontières génériques) des transformations et des imitations, il est fréquent qu'un texte donné renvoie par certains aspects (thèmes, structure...) à un hypotexte précis et identifiable, ce qui le constitue en parodie (au sens genettien), tout en s'autorisant des imitations stylistiques qui visent plus largement l'auteur visé. La distinction fondamentale entre « transformation » et « imitation », et donc entre « pastiche » et « parodie », se brouille souvent.

On trouve de ces cas ambigus dans notre corpus de parodies et pastiches hugoliens. Ainsi, *À la manière de... 1942*, de Jean Gaulmier, propose « Sourires du printemps », qui imite stylistiquement la poésie politique de Hugo, puis une « Chanson des doreurs de pilule », qui

⁴¹ Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 11-12.

⁴² Notre tableau reproduit en le simplifiant celui qui se trouve *ibid.*, p. 37.

⁴³ *Ibid.*, p. 25-26.

⁴⁴ Daniel Sangsue, sans toujours s'en tenir à une définition si précise de la parodie, adopte le même genre d'approche (Daniel SANGSUE, *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007 ; voir en particulier p. 14). Nathalie Piégay-Gros reprend également à son compte l'approche genettienne, en nommant « dérivation » ce que Genette nomme « hypertextualité » (Nathalie PIÉGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, p. 56-71).

utilise comme canevas (assez lâche il est vrai) la « Chanson des doreurs de proue » de la dernière *Légende*⁴⁵. D'autre part, plusieurs textes qui s'inspirent clairement, par leur structure ou leur thème, d'un poème donné et identifiable, vont mobiliser des stylèmes hugoliens généraux plutôt que de démarquer strictement les vers du texte source. Ainsi, dans « Le vieillard parle » de Jean Pellerin, la scène se passe dans l'Italie médiévale, et un vieil homme sermonne des princes italiens réunis⁴⁶. L'auteur s'est souvenu, semble-t-il, des « Quatre jours d'Elciis », poème tiré de la dernière *Légende* là encore ; mais ce poème ne fournit qu'un cadre et une situation : pour le reste, Pellerin multiplie l'usage de stylèmes qui renvoient, plus généralement, à la manière poétique de Hugo (antithèses, énumérations de noms propres, etc.) et sur lesquels on reviendra plus loin.

Mais un autre phénomène contribue encore, dans le cas spécifique de Hugo, à brouiller les frontières entre imitation et transformation. Suivons les analyses de Pascale Hellégouarc'h : quand un auteur parodie un texte de Hugo, il arrive très souvent qu'il fasse des allusions à d'autres textes de Hugo, ainsi qu'à d'autres auteurs⁴⁷. Sans doute la notoriété (notamment scolaire) de Hugo permet-elle à la fois une circulation plus aisée entre ses différentes œuvres, sans risque trop élevé d'égarement du lecteur, et une ouverture à d'autres hypotextes presque aussi célèbres. L'appréhension de Hugo comme un bloc, en outre, tient aussi à sa double figure d'écrivain et d'homme public, à son statut de lieu de mémoire et d'emblème vivant de la France, de la République et de la littérature française : l'imitation d'un texte de Hugo débouche alors souvent sur l'imitation du style hugolien en général – si l'on reprend les définitions de Genette, la parodie se mue en pastiche.

⁴⁵ Jean GAULMIER, *À la manière de... 1942*, Le Caire, Édition du Scribe égyptien, 1942, p. 121-144. Jean Gaulmier (1905-1997), engagé dans les Forces françaises libres, est directeur de l'information et de la radiodiffusion de la France combattante à Beyrouth et à Alger (1942-1945). Après la Seconde Guerre mondiale, il mène une carrière universitaire en Syrie et au Liban, puis à Strasbourg, en tant qu'orientaliste (il est spécialiste de Volney et de Gobineau). Il est aussi l'auteur de quelques romans (Bruno PAOLI, « Jean Gaulmier le Syrien », in *Jean Gaulmier, un orientaliste : recueil de textes publiés dans le « Bulletin d'études orientales » (1929-1972)*, 2006, <https://books.openedition.org/ifpo/2418>, consulté le 21 juin 2018).

⁴⁶ Jean PELLERIN, *Le Copiste indiscret*, Paris, Albin Michel, 1919, p. 15-18. Jean Pellerin (1885-1921) est un poète de l'École fantaisiste (avec Francis Carco, Tristan Derème, Paul-Jean Toulet...), auteur de poèmes (recueillis après sa mort précoce), de romans et de pastiches. Son poème le plus célèbre, *La Romance du retour*, est jugé par Robert Sabatier proche de l'inspiration de « La chanson du mal-aimé » d'Apollinaire (Robert SABATIER, *Histoire de la poésie française : la poésie du vingtième siècle*, t. 1, Paris, Albin Michel, 1982, p. 459-461).

⁴⁷ Pascale HELLÉGOUARC'H, « À la manière de Victor Hugo : un écrivain et ses pastiches », *TEM*, n° 13 – *Formules*, n° 5, 2001, p. 120.

Comme exemple de cette « dissolution des bornes hypotextuelles⁴⁸ », on peut mentionner « Un songe de Pierre Benoit », par Jean Rieux, en 1931. Par son thème, le poème démarque « Booz endormi » (*La Légende des siècles*, Première Série) auquel il emprunte quelques vers célèbres :

Je m'étais donc couché, de fatigue accablé.
L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle.
Cette obscure clarté qui tombe des chandelles
Inondait ma maîtresse aux charmes potelés.

Mais Jean Rieux s'inspire aussi de « L'expiation » (*Les Châtiments*) (« Il neigeait, et j'étais vaincu par ma conquête ! »), ainsi d'ailleurs que du songe d'Athalie, chez Racine (« Un songe – me devrais-je inquiéter d'un songe ? »), et du « Loup et l'Agneau », chez La Fontaine (« Que vos célébrités ne soient pas en colère, / Balbutiai-je alors, mais qu'elles considèrent [...] »)⁴⁹. Dans ce cas précis, le jeu hypertextuel est redoublé par le fait que Pierre Benoit, écrivain proche de l'Action française et membre de l'Académie, voit les grands auteurs du passé (dont Hugo) lui apparaître en songe et l'accuser de plagiat. Pierre Benoit avait effectivement été accusé de plagiat au cours des années vingt⁵⁰ ; et il était en outre lui-même l'auteur de pastiches à succès⁵¹, ce qui complique encore le dispositif. « Une page de Victor Hugo », par Jean Valincourt, offre l'exemple d'une dissolution des « bornes hypotextuelles » qui demeure interne à l'œuvre de Hugo : le poème détourne des vers d'« Après la bataille » (première *Légende*), qui semble être le texte-source principal, mais aussi de « L'expiation » (« La Démente, géante à la face effarée », pour « La Déroute, géante à la face effarée »). Plusieurs micro-parodies dispersées constituent bien, à l'échelle du poème tout entier, non une parodie mais un pastiche (au sens de Genette), d'autant qu'elles sont évidemment relayées et cousues ensemble par des plages de vers qui ne peuvent pas être assignés à une origine précise⁵². Ainsi, notre corpus nous impose de considérer que, même dans le cadre d'une analyse « structurale⁵³ » comme celle de Genette, la frontière fondamentale entre parodie et pastiche, c'est-à-dire entre transformation et

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ Jean RIEUX, « Un songe de Pierre Benoit », *Fantasio*, n° 595, 15 novembre 1931.

⁵⁰ Paul ARON, *Histoire du pastiche : le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2008, p. 241.

⁵¹ *Ibid.*, p. 237-241.

⁵² Jean VALINCOURT, *La Muse à l'officine*, Paris, Laboratoires Trouette-Perret, 1931, p. 34-37.

⁵³ Gérard GENETTE, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 34.

imitation, n'est pas plus étanche que la frontière entre les régimes (ludique, satirique, sérieux), dont Genette admet la porosité⁵⁴. Les remarques de Pascale Hellégouarc'h nous font penser que cela est peut-être plus vrai encore pour les cas d'hypertextualité qui concernent Hugo que pour ceux qui concernent d'autres auteurs.

Une autre approche fréquente, que Genette qualifie de « fonctionnelle⁵⁵ », consiste à distinguer pastiche et parodie sur le fondement de leur attitude vis-à-vis de l'auteur-source, ou de l'auteur-cible : la parodie aurait une portée satirique, moqueuse, tandis que le pastiche serait plus neutre, et même éventuellement tendrait vers l'hommage. C'est à partir de cette terminologie que Henri Pirot identifie, pour chaque œuvre de Hugo, les pastiches *et* les parodies qui en ont été tirés⁵⁶. Mais cette approche est complètement orthogonale à celle de Genette, et difficilement compatible avec elle. Gérard Leclerc, lui, propose des définitions qui permettraient partiellement de combiner l'approche « fonctionnelle » et l'approche « structurale » : il distingue la parodie comme « agression ludique » d'un texte et le pastiche comme « imitation ironique et affectueuse du style d'un auteur moderne »⁵⁷. La question est alors de savoir si, en effet, les transformations (de textes singuliers) relèvent majoritairement du régime satirique, et si les imitations (de styles) relèvent majoritairement d'un régime ludique ou sérieux : dans ce cas, on pourrait distinguer empiriquement les parodies des pastiches, comme deux ensembles aux contours un peu flous, établis sur le fondement de définitions multi-critérielles. Or dans notre corpus, il paraît en effet possible d'affirmer que les textes imitant un style, dans l'ensemble, sont moins agressifs que les textes démarquant un texte précis de Hugo. Les cas les plus manifestes d'hugophobie concernent bien des parodies au sens genettien, à l'exemple du texte *Les Durs* publié en 1944 par Jean-Jacques et Félix Bur, et qui détourne *Les Châtiments* et *Napoléon le Petit* pour défendre la mémoire de Napoléon III et couvrir Hugo d'un « mépris visqueux »⁵⁸ : il s'agit là, plus exactement, de « travestissements burlesques »⁵⁹. Mais « Un songe de Pierre Benoit », déjà cité, n'a rien d'hostile à Hugo (c'est Benoit lui-même

⁵⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁶ Henri PIROT, « Études bibliographiques sur les parodies, pamphlets et charges contre Victor Hugo » (2 parties), *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, 1958, p. 177-270, et *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, 1959, p. 187-250.

⁵⁷ Gérard LECLERC, *Le sceau de l'œuvre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1998, p. 130.

⁵⁸ Laurence OLIVIERI, « Mélanges », in *La gloire de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 462. Nous n'avons pas pu consulter l'ouvrage concerné.

⁵⁹ Genre étudié par Genette dans Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 64-73. La distinction entre parodie et travestissement burlesque est centrale dans Nathalie PIÉGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 64.

qui est la cible de Jean Rieux), et la « Chanson des doreurs de pilule » de Jean Gaulmier est un hommage à Hugo en même temps qu'une attaque contre les collaborationnistes : ces deux exemples tendent à montrer que lorsque la transformation d'un texte est le moyen d'une attaque contre une cible contemporaine, le procédé n'est efficace que si l'auteur source, lui, demeure indemne. Quant aux imitations stylistiques, si celle que Claudius Grillet propose à la fin de son étude sur *Victor Hugo spirite*⁶⁰ témoigne d'une franche admiration, on peut hésiter quant au degré de sympathie qui se donne à voir dans les amusements potaches de Robert Brasillach⁶¹ et Jacques Talagrand (futur Thierry Maulnier)⁶², alors en khâgne (en 1925-1926) ; et le livre de 1932, écrit par Henri Azam et intitulé *La tombe parle*, qui relève à la fois d'une réécriture du *Livre des tables* (1923) et d'un pastiche de la poésie métaphysique de Hugo⁶³, n'est pas nécessairement bienveillant.

Il paraît donc possible, au sein de cette production hypertextuelle, de repérer des textes qui tendent plutôt vers le pastiche, et d'autres plutôt vers la parodie. Mais ni la définition « structurale » de Genette, ni la définition « fonctionnelle » (et plus courante) à laquelle il s'oppose, n'évite les ambiguïtés de classification. À plus forte raison, ces ambiguïtés persistent (et se multiplient peut-être) quand on tente de combiner les deux approches. Sans renoncer aux termes *pastiche* et *parodie*, nous utiliserons donc aussi la notion englobante et commode de « parostiche », proposée par Paul Aron et Jacques Espagnon, pour désigner ces productions dont l'appartenance générique précise est parfois indécidable⁶⁴.

⁶⁰ Claudius GRILLET, *Victor Hugo spirite* [1928], Paris, Desclée de Brouwer, 1935, p. 190-191. Nous reviendrons longuement sur ce livre *infra*, p. 351 *sqq.*

⁶¹ Robert BRASILLACH, « Sept pastiches inédits », *Cahier des amis de Robert Brasillach*, n° 17, automne 1972, p. 7-10. Nous reviendrons sur le rapport de Brasillach à Hugo dans un chapitre ultérieur : voir *infra*, p. 851 et p. 859.

⁶² Cité dans Prosper JARDIN, « En khâgne avec Robert Brasillach », *Cahier des amis de Robert Brasillach*, n° 14, mai 1969, p. 58-60.

⁶³ SYMBOLE, *La tombe parle : le génie hugolien ressuscité* [1932], Cahors, Éditions du Phare, 1967. « Symbole », donné comme l'auteur du livre, est l'esprit qui est censé communiquer des révélations métaphysiques à Henri Azam, auteur réel de l'ouvrage, et qui est également censé avoir parlé avec Hugo lors des séances de tables parlantes (*ibid.*, p. 12-13). *Le Livre des tables*, publié par Gustave Simon en 1923, est un compte rendu partiel des séances de tables parlantes de Jersey. Il en sera question dans un chapitre ultérieur (voir *infra*, p. 348-349). Comme ce livre est lui-même écrit dans un style visiblement hugolien, *La tombe parle* est, à certains égards, un pastiche de pastiche. Sa double attribution auctoriale (à « Symbole » et à Henri Azam) et l'attribution délicate des textes censément produits par les esprits à Jersey (certains auteurs, comme Paul Berret, pensent qu'ils sont dus à Hugo lui-même : voir *infra*, p. 363), complexifie et démultiplie le jeu hypertextuel. C'est ce que suggère Paul Aron dans l'analyse rapide qu'il en propose : Paul ARON, *Histoire du pastiche*, *op. cit.*, p. 185-186.

⁶⁴ Paul ARON, Jacques ESPAGNON, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Histoire de l'imprimé », p. 8-9. Ces deux auteurs jugent trop large le terme genettien d'*hypertexte*.

REPÉRAGE QUANTITATIF ET REMARQUES GÉNÉRALES

Un repérage quantitatif, même sommaire, s'impose. Tous les auteurs soulignent que Hugo est, au XIX^e et au XX^e siècle, l'auteur le plus parodié et le plus pastiché⁶⁵. L'index du répertoire de Paul Aron et Jacques Espagnon indique que Hugo est, de très loin, l'auteur le plus souvent parostiché, devant La Fontaine. La majorité des textes concernés sont des parodies théâtrales du XIX^e siècle⁶⁶. Au XX^e siècle, et particulièrement dans notre période, les choses évoluent, à trois égards. Premièrement, les parostiches hugoliens sont tout de même moins nombreux qu'à l'époque précédente (même si Hugo continue de figurer parmi les valeurs sûres, avec La Fontaine et Mme de Sévigné⁶⁷). Deuxièmement, on ne trouve presque plus de parodies théâtrales, genre très abondant au XIX^e siècle : nous avons seulement relevé un « Ugolin, tyran de Pise », de Raymond Ritter. Ce texte, lointainement inspiré d'*Angelo, tyran de Padoue*, mêle en fait des emprunts à beaucoup d'autres œuvres de Hugo, plus connues, et relevant de tous les genres. Ainsi, la posture de « Hugo » châtiant à distance le tyran Ugolin rappelle le geste de *Napoléon le Petit* et des *Châtiments* ; la fin de la préface, où « Hugo » affirme effacer Ugolin (« Celui-ci efface celui-là ») évoque le chapitre « Ceci tuera cela » de *Notre-Dame*⁶⁸ ; et telle didascalie nous montre « Macro Ravioli » comme un jeune homme « échevelé, livide⁶⁹ », à l'instar de Caïn dans « La conscience » (*La Légende des siècles*, Première Série). Ces hypotextes localisés sont plus connus qu'*Angelo* ; le fonctionnement du parostiche repose bien sur une appréhension globale de Hugo, considéré comme un bloc à peu près homogène, autorisant une large circulation au sein de son œuvre, selon la logique identifiée par Pascale Hellégouarc'h. Hormis ce cas et de rares autres, comme « Colos-le-Nain » de Paul Reboux, texte en prose à la manière de *L'Homme qui rit*⁷⁰, la poésie est clairement le genre roi du

⁶⁵ Danuel SANGSUE, *La relation parodique*, op. cit., p. 117-118 ; Paul ARON, Jacques ESPAGNON, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., p. 22 ; Pascale HELLÉGOUARC'H, « À la manière de Victor Hugo : un écrivain et ses pastiches », art. cit., p. 119 ; Paul ARON, *Histoire du pastiche*, op. cit., p. 175-186.

⁶⁶ Roselyne LAPLACE, « Les parodies du théâtre », in *La gloire de Victor Hugo*, op. cit., p. 447-456 ; Sylvie VIELLEDENT, « Les parodies de pièces de Victor Hugo », in *Victor Hugo*, Paris, La Comédie-Française – L'Avant-scène théâtre, 2013, p. 68-74 ; Paul ARON, Jacques ESPAGNON, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., p. 22.

⁶⁷ Paul ARON, Jacques ESPAGNON, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., p. 26.

⁶⁸ Raymond RITTER, *Radio-Parnasse*, Paris, Albin Michel, 1933, p. 72.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 74.

⁷⁰ Paul REBOUX, *À la manière de...*, 4^e série, Paris, Grasset, 1925, p. 147-165.

parostiche hugolien des années 1914-1944. Par rapport à la prose, le vers offre peut-être l'avantage d'exhiber plus nettement des traits stylistiques singuliers, facilement repérables et reproductibles. La rareté relative des parostiches en prose n'est d'ailleurs pas spécifique à Hugo – dans l'ensemble des XIX^e et XX^e siècle, elle est même, en fait, moins nette chez Hugo que chez d'autres auteurs⁷¹. Troisième évolution : conformément à l'histoire des deux genres, les parostiches hugoliens tendent de moins en moins vers la parodie, et de plus en plus vers le pastiche. Le pastiche bénéficie en effet, depuis le début du XX^e siècle, d'un regain de popularité et de notoriété lié à la réussite éclatante, et vite reconnue, des tentatives de Paul Reboux et Charles Müller (*À la manière de...*, 1907, suivi de plusieurs autres séries) et de Marcel Proust (la série « L'affaire Lemoine » dans *Le Figaro*, 1908-1909)⁷². Paul Aron identifie ainsi, à partir de la Première Guerre mondiale, l'existence d'un « modèle Reboux »⁷³.

À quoi tient cette fortune de Hugo chez les auteurs de parostiches ? D'abord à sa notoriété, bien sûr. Plus précisément, lorsqu'il y a un hypotexte précis, il doit être facilement identifiable pour que le jeu hypertextuel fonctionne. La manière des *Châtiments* saute aux yeux dans « Sourires du printemps » de Jean Gaulmier, celle des *Chansons des rues et des bois* dans un pastiche de Brasillach⁷⁴ ; *La tombe parle*, ou certains pastiches d'Albert Sorel⁷⁵, rappellent la poésie métaphysique de Hugo, notamment « Ce que dit la Bouche d'ombre » (*Les Contemplations*) ou *Dieu*. On n'est pas surpris de voir des auteurs s'inspirer de poèmes très connus : « Booz endormi » pour Jean Rieux, « *Oceano nox* » (*Les Rayons et les Ombres*) pour Aimé Coutagne qui écrit un « *Monte nox* »⁷⁶, « Après la bataille » (*La Légende des siècles*, Première Série) pour Jean Valincourt, « Les Djinns » (*Les Orientales*) pour André Gayot⁷⁷ – ce dernier poème était devenu depuis longtemps, en raison de sa fantaisie métrique, une source

⁷¹ Paul ARON, Jacques ESPAGNON, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., p. 23.

⁷² Daniel SANGSUE, *La relation parodique*, op. cit., p. 119.

⁷³ Paul ARON, *Histoire du pastiche*, op. cit., p. 243-249.

⁷⁴ Robert BRASILLACH, « Sept pastiches inédits », art. cit., p. 10.

⁷⁵ Ses *Pastiches hugolâtres* paraissent de manière posthume en 1920 (Albert SOREL, *Pastiches hugolâtres*, Paris, Le Livre contemporain, 1920). Albert Sorel (1842-1906) est historien, spécialiste d'histoire diplomatique (auteur notamment d'une *Histoire diplomatique de la guerre franco-allemande* en 1887). On lui doit également une étude sur Montesquieu et Mme de Staël. Il est élu à l'Académie française en 1894 (« ALBERT SOREL », site de l'Académie française, <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/albert-sorel>, consulté le 21 juin 2018).

⁷⁶ Aimé COUTAGNE, *La Muse à la montagne : petite anthologie à l'usage des alpinistes*, Lyon, Neveu et C^{ie}, 1925, p. 23-25.

⁷⁷ André GAYOT, *Pasquinades*, s. l., s. n., 1927, p. 41-43.

d'inspiration classique pour les parosticheurs⁷⁸. Quelquefois le poème source est moins connu : Albert Sorel et Jean Pellerin réutilisent le dispositif des « Quatre jours d'Elciis »⁷⁹ ; mais alors la réécriture s'affranchit largement de son modèle, et tourne au pastiche de Hugo en général. Et dans le cas de la « Chanson des doreurs de pilule » de Jean Gaulmier, la référence à la « Chanson des doreurs de proue », poème peu connu, est explicitée dans le paratexte.

Mais outre le critère de la notoriété, il y a au moins deux autres raisons qui font de Hugo un bon auteur à parosticher. Premièrement, Gérard Leclerc fait du pastiche un genre proprement moderne, une contestation en acte d'un régime moderne d'*autorship* comme originalité inimitable. Mais cette contestation moqueuse du caractère inimitable d'un style individuel repose paradoxalement sur l'identification et la reconnaissance d'un absolu individuel : pour qu'on puisse faire du Balzac, encore faut-il qu'il existe quelque chose comme « du Balzac »⁸⁰. Le pastiche constitue donc à la fois et indissolublement la reconnaissance et la contestation d'une *autorship*, l'entérinement et la négation de la singularité du génie individuel. Il est alors assez logique de prendre pour cible le poète romantique par excellence, celui qui n'a eu de cesse de défendre une conception du poète comme mage, prophète ou génie. Corrélativement, pasticher Hugo, c'est-à-dire reproduire le style hugolien au moyen des procédés les plus artisanaux qui soient, c'est nier en acte toute théorie romantique de l'inspiration. Mais c'est aussi, bien entendu, reconnaître un style hugolien comme étant absolument singulier, reconnaissable, et identique à aucun autre. Le choix de Hugo comme auteur source/auteur cible ne permet pas de dépasser la dialectique posée par Gérard Leclerc, mais elle en dramatise les enjeux⁸¹. Nos parosticheurs ont pu sentir confusément que le problème de la tension entre autonomie créatrice et imitation, puisque c'est bien de cela qu'il s'agit, ne se posait pas avec la même acuité pour d'autres auteurs, moins représentatifs que Hugo d'une idéologie romantique de la création littéraire.

⁷⁸ Paul ARON, *Histoire du pastiche*, *op. cit.*, p. 181-182.

⁷⁹ On a déjà mentionné le poème de Pellerin ; Sorel inclut dans ses *Pastiches hugolâtres* un poème intitulé « Les trois cent soixante-six jours de Vicgo Torhu ».

⁸⁰ Gérard LECLERC, *Le sceau de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 133-134.

⁸¹ Daniel Sangsue, qui semble acter une « fin du romantisme » autour de 1850, attribue la vitalité de la parodie après cette date à la disparition de « valeurs comme l'inspiration et le génie [...] au profit de conceptions plus "artisanales" de la littérature, dans lesquelles la réécriture, l'imitation des modèles reconnus sont considérées à nouveau comme des étapes nécessaires de la création » (Daniel SANGSUE, *La relation parodique*, *op. cit.*, p. 40). Mais outre que cette chronologie du romantisme est contestable, on peut aussi estimer que la démarche parodique a besoin, pour être efficace (et efficacement critique), de s'effectuer dans un univers littéraire qui soit encore au moins partiellement imprégné de ces valeurs romantiques.

Deuxièmement, il est fréquent que les parostiches fassent subir à leurs textes sources des dégradations burlesques ou héroï-comiques, soit que la matière noble soit remplacée par, ou associée à, une matière triviale, soit que la langue elle-même se fasse banale voire vulgaire. Or Hugo, en tant que théoricien de l'entremêlement du sublime et du grotesque, est à cet égard une cible de choix. Introduire brutalement des références triviales dans une parodie ou un pastiche de Hugo, cela peut obéir à une intention moqueuse, mais cela s'inscrit aussi dans la continuité d'une pratique revendiquée par l'auteur de la préface de *Cromwell*. Le parostiche hugolien se tient donc souvent dans cet entre-deux instable entre la trivialisation satirique d'une part, et l'imitation, éventuellement outrée, d'un stylème d'origine : on ne sait pas toujours – et c'est cela qui fait le sel du texte concerné – si l'on a affaire à une dégradation parodique et moqueuse, ou à un simple surenchérissement sur la manière hugolienne. La réussite des pastiches de Brasillach, par exemple, tient notamment à des vers comme : « La pluie est un mystère / Que le ciel Arrosoir verse sur la fleur Terre⁸² », ou encore : « Mon âme de penseur me sert de parapluie⁸³ ». La même remarque vaut pour Claudius Grillet quand il écrit :

Sais-tu pourquoi le zèbre est rayé sur le dos ?
D'où vient la toux que l'on entend au ciel, s'il tonne,
Et l'attendrissement vague des soirs d'automne⁸⁴ ?

Appliqués à un autre auteur, de tels télescopages auraient pour principale fonction de dégonfler la noblesse poétique du texte-source ; mais en l'occurrence, leur charge satirique possible a été subtilement désamorcée par avance par la pratique et la théorie hugolienne. Grillet et Brasillach le savent, et en jouent. René Lafon, en revanche, bascule franchement dans le comique quand il écrit, décrivant les yeux d'une pieuvre :

Deux yeux phosphorescents, ovale, longs d'une aune,
Mais si tendres, si blancs, de prunelle si jaune,
Qu'on eut [*sic*] dit que, du fond de l'aquatique éden,
Deux œufs frais sur le plat m'étaient servis soudain⁸⁵.

⁸² Robert BRASILLACH, « Sept pastiches inédits », *art. cit.*, p. 7.

⁸³ *Ibid.*, p. 8.

⁸⁴ Claudius GRILLET, *Victor Hugo spirite*, *op. cit.*, p. 191.

⁸⁵ René LAFON, *La Rôtisserie des Muses*, Paris, Potier, 1933, p. 41.

Mais même dans ce cas, l'intérêt du jeu hypertextuel tient encore à ce qu'une démarche habituelle aux parosticheurs (dégrader le noble par du trivial) semble aussi analysable dans des termes empruntés à l'esthétique même de Hugo.

QUELQUES HUGOLÈMES PASTICHÉS

Dans l'ensemble de notre corpus, on peut repérer des traits stylistiques, thématiques et structurels saillants, supposés caractéristiques de la manière de Hugo, et que l'on peut regrouper, si l'on nous passe ce néologisme, sous l'étiquette d'*hugolèmes*. Ce sont d'ailleurs ces hugolèmes qui permettent d'identifier Hugo comme auteur pastiché lorsque la chose n'est pas explicite. L'étude des parostiches permet donc de mettre au jour un discours critique, au double sens du mot : les auteurs repèrent et exhibent comme tels des hugolèmes⁸⁶, et, parfois, adoptent à leur égard une attitude qui relève pour partie de la moquerie.

D'un point de vue thématique, pasticher Hugo implique bien souvent d'écrire de la poésie métaphysique, si possible absconse :

Avant que rien ne fût, ils étaient deux. Le nombre
N'existait pas. Le temps attendait l'heure. L'ombre
Attendait le rayon. Alors très lentement,
Au milieu du silence et de l'étonnement
Des univers futurs, réalités latentes,
Le plus vieux dit :
– Je suis le néant. Les attentes
Sont longues à qui sait qu'il ne sera jamais.
J'attends depuis beaucoup trop longtemps déjà ; mais
Qu'attendrai-je, au surplus ? Le vide ? trou. L'espace ?
Prison. Le mouvement ? jouet. L'Océan ? Nasse.
Le jour ? borgne. La nuit ? aveugle. L'homme ? puits.
Descartes a dit : Je pense, et Spinoza : Je suis⁸⁷.

Une métaphysique embrouillée, c'est aussi ce que propose Henri Azam dans *La tombe parle...* Le premier chapitre de cet ouvrage s'intitule « La Trinité » ; le texte est scandé par l'hémistiche « Esprit, Amour, Devoir » : ces trois mots, flamboyant dans l'ombre, sont censés constituer une réponse au mystère de la Trinité⁸⁸. Ce dispositif rappelle le poème *Dieu* où le vers « Et je vis au-dessus de ma tête un point noir » joue le même rôle de scansion. Quant à Claudius Grillet,

⁸⁶ Nathalie Piégay-Gros a bien mis en évidence, à partir d'exemples tirés de Proust, cette fonction critique (au sens neutre) du pastiche : Nathalie PIÉGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, op. cit., p. 65-71.

⁸⁷ Albert SOREL, *Pastiches hugolâtres*, op. cit., p. 13. *Sic* pour le dernier vers : Hugo aurait écrit *Descarte*, pour le compte des syllabes... L'orthographe *Spinoza*, en revanche, est habituelle à Hugo.

⁸⁸ SYMBOLE, *La tombe parle*, op. cit., p. 19-31.

il propose « une page “à la manière 1854-1860” de Victor Hugo⁸⁹ ». Mais si la veine métaphysique de l'exil paraît suffisamment caractéristique, et peut-être suffisamment étrange, pour pouvoir offrir une prise à l'imitation voire à la moquerie des pasticheurs, c'est plus généralement une certaine tendance de Hugo à faire de la poésie philosophique, et à philosopher à propos de tout, qui est parfois mise en évidence – ou en accusation. Ainsi, dans *Les 36 Manières d'accommoder un crépuscule au bord de la mer*, Paul Zenner propose trente-six pastiches de poètes des XIX^e et XX^e siècles, tous sur le thème indiqué par le titre. Le poème de « Hugo » a pour particularité de faire déboucher la description du bord de mer sur une méditation philosophique à propos de l'Océan (avec une majuscule, naturellement) qui ronge la falaise et impose peu à peu son empire sur le monde⁹⁰.

Un thème annexe est celui de la « fonction du poète », pour reprendre le titre d'un célèbre poème des *Rayons et les Ombres*. L'idée du poète-flambeau, en particulier, tirée de « Fonction du poète » (le poète doit, « Comme une torche qu'il secoue, / Faire flamboyer l'avenir⁹¹ ! ») mais aussi de *L'Âne* (« Je fais mon devoir de flambeau⁹² »), semble avoir retenu et amusé Robert Brasillach, qui propose ces métaphores grandiloquentes et volontairement incohérentes :

Car je suis le Flambeau qui va sonnante du cor
À travers la Forêt immense de la Vie [...] ⁹³.

Et Pierre Lagarde, dans un pastiche de Hugo datant de 1941, évoque un poète « Brandissant un grave flambeau⁹⁴ ». Dans ces « *Nocturna verba* », Lagarde égratigne l'orgueil supposé de Hugo, en proposant une apologie du poète qui manque quelque peu de modestie :

Il donne au phare obscur son éclat de lumière,
Son panache vivant au toit de la chaumière,
Son extase à l'œil de l'enfant.
Sans lui, rien ne serait qu'une vaine apparence :
Vérité, force, amour, tendresse, conscience,

⁸⁹ Claudius GRILLET, *Victor Hugo spirite*, op. cit., p. 190.

⁹⁰ Paul ZENNER, *Les 36 Manières d'accommoder un crépuscule au bord de la mer*, Paris, Les Livres nouveaux, 1939, p. 48.

⁹¹ Victor HUGO, *Les Rayons et les Ombres*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie I* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 923.

⁹² Victor HUGO, *L'Âne*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie III* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 1029.

⁹³ Robert BRASILLACH, « Sept pastiches inédits », art. cit., p. 8.

⁹⁴ Pierre LAGARDE, *Pastiches*, Paris, Baudinière, 1941, p. 28.

Gloire du héros triomphant⁹⁵.

Et « Hugo » finit par dire :

Et j'ai compris que l'univers ne saurait vivre
Sans poète comme sans Dieu⁹⁶ !

Ajoutons que « Le poète à lui-même », de John Charpentier, semble également une reprise de « Fonction du poète »⁹⁷.

Même lorsque les pasticheurs n'imitent pas directement la poésie métaphysique de l'exil, ils sont sensibles à l'impression d'ampleur, de grandeur, qui se dégage de certaines évocations de Hugo : innombrables sont les « gouffres », les « abîmes » et autres « univers » dans notre corpus. René Lafon, dans un « Exemple pour Poème romantique » assez réussi, représente un accouplement de pieuvres élargi à des dimensions épiques :

Du haut du roc, lancés vers le fond de l'abîme,
Mais toujours l'un dans l'autre, agglomérat sublime,
Étreinte gigantesque interdite aux humains,
Les monstres à qui Dieu fit d'innombrables mains,
Même paquet d'amour que trente bras ficellent,
Roue immense aux moyeux dont les ors étincellent,
Tournoyèrent, cachant, par les espaces noirs,
L'effroyable baiser de leurs trois cents suçoirs⁹⁸.

Quant à Jacques Talagrand, son pastiche khâgneux vise à se moquer de la corpulence d'un de ses condisciples, prénommé Albert. Le récit de la naissance d'Albert et de sa croissance monstrueuse appelle naturellement la mobilisation de tous les procédés d'emphase, d'hyperbole et d'accumulation :

Un jour Albert sortit de la vulve Néant
Et quand il apparut au jour plein de lumières
Les graves pics songeurs des hautes cordillères
Dirent en frissonnant : « Il est plus gros que nous. » [...]
Cette masse *penchant, remuant, oscillant,*
Épouvantable, était un spectacle effrayant ;

⁹⁵ *Id.*

⁹⁶ *Id.*

⁹⁷ John CHARPENTIER, *La Galerie des masques*, Paris, Figuière, 1920, p. 20-21.

⁹⁸ René LAFON, *La Rôtisserie des Muses*, *op. cit.*, p. 43. On peut bien sûr voir, derrière ce pastiche, un souvenir du combat de Gilliatt et de la pieuvre dans *Les Travailleurs de la mer*, passage dans lequel il est tout à fait possible en effet de déceler une sorte d'érotisme monstrueux (*Éros Hugo : entre pudeur et excès*, Paris, Maison de Victor Hugo – Paris Musées, 2015, p. 162).

Un champignon *lépreux, hideux, vivant, énorme...*
 [...] Sa masse
 Paraissait se nourrir en mangeant de l'espace.
 Il grossissait toujours comme le flot montant,
 Et la terre tournait à peine, en haletant.
 Il grossissait toujours. Les astres en déroute,
 Hagards, épouvantés, s'écartaient de sa route,
 Et devant lui, dément, pitoyable, affolé,
 L'infini, n'ayant plus de place, reculait⁹⁹.

Les hugolèmes repérés, amplifiés et moqués par les parosticheurs ne sont bien sûr pas seulement de nature thématique. Sur un plan formel, et à quelques exceptions près, les auteurs associent Hugo poète à deux grandes structures rimiques et métriques : premièrement, et principalement, les alexandrins à rimes plates (choisis par Jean Pellerin, Claudius Grillet, Jacques Talagrand, etc.) ; deuxièmement, les sizains à schéma de rime AABCCB, comportant des alexandrins en positions 1, 2, 4 et 5 et des octosyllabes en positions 3 et 6 (le « rythme tripartite coué », effectivement très fréquent chez Hugo¹⁰⁰). C'est la structure adoptée, on vient de le voir, par « *Nocturna verba* ». C'est aussi celle choisie par Paul Zenner. Henri Azam alterne entre les alexandrins à rimes plates et les sizains d'alexandrins et d'octosyllabes. Comme on le voit, cette strophe semble plutôt associée par les parosticheurs à la poésie philosophique de Hugo – et de fait, on retrouve des rythmes tripartites coués dans plusieurs poèmes de la fin des *Contemplations*, comme « *Horror* », « *Dolor* » ou « *Religio* » (avec des octosyllabes) ou « Pleurs dans la nuit » et « À la fenêtre pendant la nuit » (avec des hexasyllabes).

Le traitement par Hugo du rythme de l'alexandrin, dont on verra plus loin qu'il a intéressé la critique savante du début du XX^e siècle¹⁰¹, retient aussi les parosticheurs. Ceux-ci usent allègrement de l'enjambement, considéré comme un hugolème caractéristique. Albert Sorel y recourt souvent, comme dans le passage déjà cité :

Avant que rien ne fût, ils étaient deux. Le nombre
 N'existait pas. Le temps attendait l'heure. L'ombre
 Attendait le rayon. [...]

⁹⁹ Prosper JARDIN, « En khâgne avec Robert Brasillach », *art. cit.*, p. 59-60. Nous soulignons les accumulations d'adjectifs ou de participes. Le style, le ton et le thème font penser à la chute de Satan dans l'abîme, au début de *La Fin de Satan*.

¹⁰⁰ Brigitte BUFFARD-MORET, « Strophe », in David CHARLES, Claude MILLET (dir.), *Dictionnaire Victor Hugo*, à paraître.

¹⁰¹ Voir *infra*, p. 496-497.

En particulier, tout notre corpus regorge d'enjambements internes : il s'agit bien, à la suite de Hugo, de « disloqu[er] ce grand niais d'alexandrin¹⁰² ». On trouve à la fois des trimètres bien frappés (« Pourquoi la nuit ? Pourquoi la mort ? Pourquoi la fange¹⁰³ ? », chez Talagrand ; « Sais-tu le but, sais-tu la fin, sais-tu la course¹⁰⁴ ? », chez Grillet) et des vers au rythme moins symétrique, mais où la césure est estompée (« Quand il passe, l'éther vibre. L'essieu sublime [...] », chez le même auteur¹⁰⁵). Soit par facilité, soit par méconnaissance de la métrique hugolienne, beaucoup d'auteurs en viennent d'ailleurs à produire ainsi des vers faux. On a déjà cité un vers de Pierre Lagarde où la césure passe au milieu d'un mot (« Et j'ai compris que l'univers ne saurait vivre ») ; Aimé Coutagne, sous prétexte de trimètre romantique, met une syllabe atone en sixième position d'un alexandrin (« Chaque rocher, chaque couloir en ses méandres¹⁰⁶ »), de même que Claudius Grillet, qui n'est pourtant pas un piètre connaisseur de Hugo (« Il dit : C'est bien ! quand le soleil en son midi¹⁰⁷ [...] »). Et encore Grillet, par rapport au pastiche qui figurait dans sa thèse de 1910 sur *La Bible dans Victor Hugo*, a-t-il corrigé les infractions les plus manifestes aux règles métriques : le vers « Approuver Dieu de prendre l'homme dans des rets¹⁰⁸ », qui contenait une césure enjambante, a disparu.

Un autre fait stylistique majeur fréquemment reproduit est naturellement l'antithèse, hugolème sur lequel les manuels scolaires insistent souvent¹⁰⁹ et sur lequel la critique savante s'est beaucoup penchée¹¹⁰. Jean Pellerin, en particulier, met le procédé en évidence en proposant quatre antithèses dans les quatre derniers vers du « Vieillard parle » :

Je me tais à la poupe et vous avez la proue.
Je garde mon éther, vous laissant à la boue.
J'avale l'amertume et vous donne le miel,
Mais vous livre à l'enfer et regagne le ciel¹¹¹ !

¹⁰² Victor HUGO, *Les Contemplations*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie II*, op. cit., p. 292.

¹⁰³ Prosper JARDIN, « En khâgne avec Robert Brasillach », art. cit., p. 58.

¹⁰⁴ Claudius GRILLET, *Victor Hugo spirite*, op. cit., p. 191.

¹⁰⁵ *Id.*

¹⁰⁶ Aimé COUTAGNE, *La Muse à la montagne*, op. cit., p. 124.

¹⁰⁷ Claudius GRILLET, *Victor Hugo spirite*, op. cit., p. 191.

¹⁰⁸ Claudius GRILLET, *La Bible dans Victor Hugo*, Lyon, Vitte, 1910, p. 85* (la pagination de la seconde partie de la thèse reprend à 1, mais le numéro des pages est suivi d'un astérisque).

¹⁰⁹ Voir *supra*, p. 87-88.

¹¹⁰ Voir *infra*, chapitre 15.

¹¹¹ Jean PELLERIN, *Le Copiste indiscret*, op. cit., p. 18.

Et Claudius Grillet s'est peut-être souvenu du « ver de terre amoureux d'une étoile », dans *Ruy Blas*¹¹², quand il écrit :

L'Être est amour. Ce mot doit te suffire. Il donne
Le baiser de l'étoile au cloporte maudit¹¹³.

Moins massivement, mais assez fréquemment tout de même, on trouve des métaphores-appositions juxtaposant deux substantifs (sur le modèle du « pâtre promontoire » des *Contemplations*). Claudius Grillet propose « Larves du rêve-rien, toutes puissances naines¹¹⁴ ! », Talagrand écrit « Monstres enfants jouant avec l'homme hochet¹¹⁵ ». Quant aux métaphores-appositions de Brasillach, comme le « ciel Arrosoir » et la « fleur Terre » déjà cités, ou encore la « lampe Avenir » (« [...] ô tyrans, ô rois, ô prêtres noirs, / De la lampe Avenir terribles éteignoirs¹¹⁶ »), elles illustrent le fait que ce procédé stylistique est un moyen privilégié pour réaliser l'alliance perçue comme typiquement hugolienne du noble et du trivial, voire du sublime et du grotesque.

Enfin, nos auteurs aiment les accumulations de noms propres, qui rappellent en particulier la manière des *Châtiments*. Jean Pellerin, lui, s'inspire sans doute davantage des « Quatre jours d'Elciis » quand il écrit :

Giovanni, duc d'Urbin, a violé sa sœur.
Le vieux Fosco, tremblant, livre à l'envahisseur
Ses nièces qu'un forban vend au marché du Caire.
Malaspin est bigame et Verrochio, faussaire.
La comtesse de Trente a par l'enchantement
Fait périr Chicoli, son quatorzième amant¹¹⁷ [...].

Il s'agit dans ce cas de railler, sans intention vraiment malveillante, à la fois ce qui est perçu comme une tendance à la logorrhée, à la longue coulée verbale incontrôlée, et certainement un certain arbitraire dans les enchaînements.

¹¹² Victor HUGO, *Ruy Blas*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : théâtre II* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 51.

¹¹³ Claudius GRILLET, *Victor Hugo spirite*, op. cit. p. 191.

¹¹⁴ *Id.*

¹¹⁵ Prosper JARDIN, « En khâgne avec Robert Brasillach », art. cit., p. 59.

¹¹⁶ Robert BRASILLACH, « Sept pastiches inédits », art. cit., p. 8.

¹¹⁷ Jean PELLERIN, *Le Copiste indiscret*, op. cit., p. 15-16. On peut penser que le nom du malheureux amant (« Chique au lit ») explique la colère de l'homicide comtesse à son égard.

CONCLUSION

Si les transformations de poèmes précis ont pour principal intérêt de révéler un canon hugolien, puisqu'elles opèrent essentiellement sur des textes archi-connus, les imitations de la manière hugolienne, elles, sont le lieu de production d'un intéressant discours critique en acte, qui met en évidence en les exagérant des hugolèmes typiques, constitutifs d'une manière Hugo sur le plan des thèmes, de la structure des poèmes ou du style : goût pour les sujets métaphysiques, goût pour l'antithèse, tendance au grandissement épique, sont quelques-uns des traits significatifs. Cette attitude consistant à dévoiler les tics d'un auteur comporte presque toujours une dimension légèrement réprobatrice, ne serait-ce que parce qu'elle revient à désigner l'art de cet auteur comme reposant sur des trucs, des procédés, éventuellement reproductibles ; mais on se situe bien plus souvent du côté de la moquerie souriante et bienveillante que du côté de la franche agressivité. Albert Sorel, par exemple, qui semble pourtant attaquer le caractère abscons de la métaphysique hugolienne et l'orgueil du poète, choisit d'intituler son livre *Pastiches hugolâtres*, et Claudius Grillet est insoupçonnable d'hugophobie¹¹⁸. La dimension ludique de l'exercice, son côté tour de force, tend de toute façon à neutraliser partiellement sa possible charge polémique. Il n'y a cependant qu'un texte de notre corpus dont cette dimension railleuse soit totalement absente : chez Jean Gaulmier, les nécessités de la Résistance intellectuelle (on est en 1942) ne semblent guère laisser de place à un quelconque jeu. La révérence à l'égard des grands auteurs est explicite¹¹⁹, l'inspiration des *Châtiments* semble réellement prise au premier degré, et des vers comme ceux-ci n'ont rien de souriant :

À Paris, on massacre, à Vichy, l'on moucharde ;
Autour du Ministère, on redouble la garde ;
L'occupant généreux prête sa gestapo
Parce que ces gens-là frissonnent pour leur peau,
Inquiets de sentir la France qu'on baïllonne [*sic*],
Farouche, s'agiter de Dunkerque à Bayonne,
La France, ce lion, morne, saignant, vaincu
Sur qui, sinistre essaim de mouches abattu,
Dans cette pestilence et dans ce crépuscule,
Le Bouthillier bourdonne et le Pucheux [*sic*] pullule¹²⁰ !

¹¹⁸ On reviendra au chapitre 11 sur son apport important à la critique hugolienne.

¹¹⁹ Jean GAULMIER, *À la manière de... 1942*, op. cit., p. 1.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 122. Yves Bouthillier était ministre des Finances de 1940 à 1942. Pierre Pucheu a été secrétaire d'État à la Production industrielle en 1941, puis secrétaire d'État à l'Intérieur et ministre de l'Intérieur en 1941-1942.

Ce cas mis à part, l'exercice de la parodie ou du pastiche suppose toujours, au minimum, une certaine légèreté désacralisante dans le rapport au texte ou à l'auteur source, qui atteint d'autant mieux un auteur érigé en icône nationale et républicaine. Le caractère paradoxal de ce geste vaguement sacrilège tient à ce qu'il se fait en vertu d'une connaissance et d'une maîtrise du style hugolien qui suppose elle-même une grande familiarité, voire une intimité, avec son œuvre, *a priori* peu compatible avec un mépris véritable.

CONCLUSION DU CHAPITRE

Adaptations musicales et parostiches constituent deux modes de présence artistique de la poésie de Hugo, deux moyens par lesquels la poésie de Hugo est diffusée. Mais les significations et les enjeux de ces deux pratiques diffèrent à de nombreux égards.

Premièrement, elles ne visent pas le même public. L'accès à la musique savante, en général, est socialement restreint ; certains genres au moins, comme la mélodie, ont une connotation élitiste. Il y a certes des exceptions à ce principe, puisque les différentes adaptations de l'« Hymne » des *Chants du crépuscule* sont composées à des fins civiques – et ce poème est souvent interprété lors des cérémonies d'inauguration des monuments aux morts, ou lors des fêtes du 11-Novembre¹²¹. De même, l'*Hymne pour la Fête des Nations rassemblées* d'Albert Doyen (d'après « En plantant le chêne des États-Unis d'Europe ») est certainement destiné à être chanté par la chorale ouvrière qu'il a fondée en 1917. Mais le corpus de poèmes politiques mis en musique est restreint ; et pour le reste, on ne peut guère supposer qu'on ait eu affaire à une diffusion de masse. Dans le cas des parostiches, les choses sont beaucoup plus ambiguës. La situation n'est pas identique à ce qu'elle était au siècle précédent : au XIX^e siècle, la parodie, surtout théâtrale, « constitue une sorte de guignol pour adultes » et « s'adresse sans doute pour la plus grande partie, à un public populaire qu'on peut supposer peu intéressé par les œuvres respectées qui constituent les cibles et que peut-être il n'a pas lues »¹²². Dans notre période, si certains parostiches s'adressent plutôt à un public relativement large (ceux parus dans *Fantasio*, dont « Un songe de Pierre Benoit », ou *La Muse à l'officine* de Jean Valincourt qui est en fait une publication publicitaire des laboratoires Trouette-Perret), d'autres visent sans doute plutôt le lectorat cultivé moyen, quand d'autres encore cherchent une diffusion beaucoup plus étroite :

¹²¹ Voir *infra*, chapitre 27.

¹²² Paul ARON, Jacques ESPAGNON, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., p. 12.

les *Pastiches hugolâtres* d'Albert Soral relèvent du livre de luxe, et sont d'ailleurs édités par Le Livre contemporain, une société de bibliophiles qui a également fait paraître *La Fin de Satan* d'Émile Bernard en 1935¹²³. Vu la notoriété scolaire de Hugo, en tout cas, la plupart des lecteurs sont généralement capables d'identifier, au moins partiellement, les hypotextes (« Un songe de Pierre Benoit », par exemple, reprend quelques vers de « Booz endormi », parmi les plus célèbres) : l'idée que le public « populaire » ne connaît pas les textes parostichés était peut-être vraie pour les parodies théâtrales du XIX^e siècle, mais elle l'est certainement beaucoup moins pour les parostiches hugoliens de la première moitié du XX^e siècle, la démocratisation scolaire ayant fait son œuvre.

Ensuite, adaptations musicales et parostiches se séparent quant à leur rapport au canon hugolien. Les mises en musique sont largement indifférentes au canon scolaire, d'abord parce que cette pratique artistique a ses propres exigences (les poèmes strophiques sont préférés aux poèmes en alexandrins à rimes plates), ensuite parce qu'il existe un très fort effet de « suggestion », de reprise et d'émulation entre compositeurs, qui permet d'identifier, au sein de la production poétique de Hugo, une sorte de corpus musical propre, qui n'épouse pas du tout la hiérarchie habituelle des poèmes et des recueils. Ce corpus, qu'on hésite à appeler « canon » tant la mobilisation de critères de valeur paraît incertaine¹²⁴, a deux caractéristiques principales : il exclut, en gros, la poésie politique et philosophique ; il est constitué essentiellement à partir d'œuvres d'avant l'exil – ce qui suggère là encore que la pratique de la mise en musique est souvent associée à une lecture implicitement élitiste, voire réactionnaire, de la poésie de Hugo. Il n'en va pas de même pour les parostiches, qui doivent au contraire leur efficacité au fait de s'appuyer sur des hypotextes très connus, et qui voient dans la veine philosophique de la poésie hugolienne (et notamment dans la poésie métaphysique de l'exil) une occasion de moquerie.

Plus précisément, le statut même de la figure hugolienne est très différent dans ces deux formes d'adaptation. La pratique du parostiche tend à prendre Hugo comme un bloc, comme un tout, et à dissoudre les « bornes hypotextuelles » internes à son œuvre. Qu'il s'agisse d'un pastiche tendu vers l'hommage, ou d'une parodie plus grinçante, c'est, presque toujours, indissolublement une œuvre et un homme que l'on salue ou que l'on attaque. Dans la pratique des mises en musique, en revanche, on peut se demander si l'auctorialité littéraire est réellement une catégorie pertinente pour les compositeurs. Sans doute oui, pour certains compositeurs du

¹²³ Voir *supra*, chapitre 5.

¹²⁴ Nous avons proposé des éléments de définition possibles du « canon » *supra*, p. 131-132.

XIX^e siècle : Saint-Saëns a entretenu un rapport privilégié avec l'œuvre de Hugo, et a même composé un *Hommage à Victor Hugo*¹²⁵. Sans doute oui, aussi, quand certaines mises en musique ont une fonction politique ou civique : lorsqu'on interprète l'« Hymne » des *Chants du crépuscule*, on convoque un poème de Hugo, mais aussi Hugo en général et tout ce qu'il représente. Mais pour André Caplet ou pour Louis Vierne, par exemple, Hugo semble n'être qu'un auteur parmi d'autres, qui leur donne prétexte ou occasion pour composer un morceau, mais qui ne jouit pas d'un quelconque privilège ni même d'un statut propre. André Caplet a ainsi exploité, outre Hugo, des textes de Baudelaire, Théodore Botrel, Charles d'Orléans, Paul Fort, Henri Ghéon, La Fontaine, Henri de Régnier, Verlaine¹²⁶... soit des poètes de toutes les époques, et de niveaux de notoriété très variables. Dans une large mesure, donc, il est fort possible que le nom du poète choisi soit relativement indifférent. Mettre Hugo en musique n'est pas nécessairement un hommage à Hugo.

Le dernier point sur lequel adaptations musicales et parostiches se séparent concerne la nature des opérations critiques que ces deux pratiques impliquent. Comme on l'a vu avec quelques exemples, les mises en musique constituent des démarches critiques en ceci qu'elles soulignent certaines dimensions du poème, comme la forme symétrique des « Djins », chez Marie-Joseph Erb, ou en proposent une certaine lecture : la dimension onirique, éthérée, de *Viens ! Une flûte invisible soupire...*, d'André Caplet, en fait davantage une « chanson [...] paisible », lente et alanguie, qu'une « chanson [...] joyeuse », pleine de vie et d'entrain, ce qu'elle aurait pu être aussi – les deux expressions sont dans le poème¹²⁷. La flûte douce des bergers l'emporte sur le pépiement agité des oiseaux. Mais il s'agit alors d'une lecture « critique » dans un sens assez faible du terme : Caplet est lui-même un créateur, et rien n'indique que sa lecture du poème de Hugo prétende à l'objectivité, cherche à dire la vérité d'un texte. En revanche, cette vocation à l'objectivité est présente dans la démarche du parosticheur : celui-ci entend exhiber une série de traits thématiques et formels, que l'on a nommés « hugolèmes », et les mettre sous les yeux (généralement amusés) du lecteur. Sa démarche critique relevant de l'exhibition, elle repose en particulier sur ces deux procédés que sont la condensation (il s'agit de réunir dans le moins d'espace possible le plus grand nombre possible d'antithèses, de trimètres, d'énumérations et d'accumulations...) et l'exagération. Si

¹²⁵ Arnaud LASTER, « La musique », *art. cit.*, p. 638-640.

¹²⁶ Liste alphabétique des œuvres d'André Caplet », www.andre-caplet.fr/, <http://www.andre-caplet.fr/alphab%C3%A9tique.htm>, consulté le 23 juin 2018.

¹²⁷ Victor HUGO, *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 310.

le parostiche entretient avec son hypotexte un rapport beaucoup plus complexe que la mise en musique (entre hommage, raillerie douce, simple jeu, reprise fidèle...), il s'agit aussi d'une forme de critique beaucoup plus précise, même si elle se concentre exclusivement sur les traits les plus saillants de l'œuvre poétique de Hugo. Mais cette réduction plus ou moins moqueuse à quelques thèmes et à quelques stylèmes est sans doute aussi la condition d'une certaine forme de fortune posthume de la poésie de Hugo, qui passe non par la mise à disposition de textes précis édités et éventuellement commentés, mais par sa réduction ambivalente à une abstraction : la poésie de Hugo, lue au filtre des parostiches, ce n'est plus « *Oceano nox* » et *La Légende des siècles*, c'est l'antithèse, l'enjambement et la métaphore-apposition.

Conclusion de la première partie

Nous venons donc de voir, dans les chapitres précédents, plusieurs modes de présence de la poésie de Hugo dans notre période : anthologies (scolaires ou non), éditions (critiques ou non), adaptations sous forme de mise en musique ou de parostiches.

Il convient à présent de faire le point sur la manière dont ces diverses opérations d'actualisation du texte hugolien sont, à divers titres, des opérations critiques. On a eu l'occasion de constater, au cours de cette partie, que le travail de reproduction et de diffusion du texte allait parfois de pair avec un discours critique explicite, en particulier dans les paratextes ; et ce discours critique est, sur certains points, homogène à ceux que nous aborderons dans la prochaine partie. Mais le geste même consistant à mettre le texte de Hugo à disposition d'un lecteur présente en lui-même une portée critique, à au moins cinq égards.

CINQ OPÉRATIONS CRITIQUES

Premièrement le corpus poétique hugolien transmis par l'histoire éditoriale peut être *enrichi*, de manière posthume : en faisant paraître des inédits, l'édition de l'Imprimerie nationale rend accessible au public une masse nouvelle de poèmes, qui viennent d'ailleurs faire grossir le réservoir où pourront puiser de futurs compilateurs, anthologistes, éditeurs de manuels scolaires, etc.

Deuxièmement, ce corpus hérité ou enrichi peut être *(re)configuré* : les choix éditoriaux peuvent suggérer des associations entre deux ou plusieurs recueils, ou encore proposer comme pertinente une certaine structure de tel recueil, au détriment d'autres structures possibles. C'est ainsi que Paul Berret maintient la division de *La Légende des siècles* en trois séries, au lieu de se baser sur l'édition refondue de 1883-1884. C'est ainsi, également, que les éditions populaires comme l'Imprimerie nationale entérinent de fait l'unité de la « tétralogie philosophique » (*Le Pape, La Pitié suprême, Religions et Religion, L'Âne*). Quant aux recueils de la monarchie de Juillet, s'ils forment souvent, à eux quatre, un tout cohérent, ils sont parfois associés par les manuels scolaires, en tant que recueils lyriques, aux *Contemplations*, ce qui revient à estomper la frontière marquée par la mort de Léopoldine et le départ en exil ; de même, *Les Orientales* et *Les Feuilles d'automne* sont parfois édités ensemble dans les livres populaires, ce qui estompe

la frontière de 1830. Ces choix éditoriaux, qui ne sont pas toujours justifiés, sont d'une importance non négligeable sur la manière intuitive dont on se représente l'œuvre poétique de Hugo.

Une troisième opération critique, que nous avons beaucoup commentée, consiste dans la *sélection* de certains recueils ou poèmes dans l'œuvre de Hugo. Les grandes éditions lansonniennes font ainsi des trois grands recueils de l'exil le cœur, non seulement de l'œuvre poétique hugolienne, mais même de son œuvre en général, tous genres inclus. Les manuels scolaires, qui se répètent souvent les uns les autres, fixent ce que l'on peut appeler un canon scolaire, par rapport auquel se définit un canon anthologique assez différent. Il y a aussi, sans doute, un canon de l'édition de luxe hugolienne, centré sur *La Légende des siècles* et ses poèmes médiévaux, même si ce n'est pas dans notre période que ce phénomène s'observe le mieux. Il y a, enfin, un corpus musical, un peu plus diffus, centré sur les poèmes non politiques et sur la poésie d'avant l'exil, et caractérisé par des effets de « suggestion » et d'émulation en vertu desquels les mêmes pièces (« *Viens ! Une flûte invisible...* », dans *Les Contemplations* ; « *Autre guitare* », dans *Les Rayons et les Ombres*) sont régulièrement reprises par divers compositeurs.

Cette opération de sélection peut être distinguée d'une opération de *hiérarchisation*. Bien sûr, le geste de sélection implique souvent la mobilisation de critères de valeur. Mais ces critères ne sont pas nécessairement très clairs : les manuels scolaires, par exemple, peuvent reproduire un poème parce qu'il est jugé particulièrement bon, ou particulièrement représentatif de la manière hugolienne, ou particulièrement propre à un enseignement civique (c'est le cas de l'« Hymne » des *Chants du crépuscule* dans les petites classes). Dans les anthologies non scolaires, le critère de la représentativité des textes choisis se combine fréquemment à celui du goût du compilateur, qui n'est pas la même chose qu'un critère de valeur objective. Si l'on ajoute que le respect d'une hiérarchie héritée peut être aussi, en soi, un facteur de sélection, on constate que la hiérarchisation des poèmes et des recueils de Hugo n'est pas une, mais multiple. Mais il y a tout de même des zones de force – certains poèmes ou recueils semblent satisfaire, dans l'ensemble, à plus de critères que d'autres. Ainsi, *Les Châtiments*, *Les Contemplations*, et *La Légende des siècles* peuvent passer pour les *grands* recueils de Hugo (l'adjectif est vague à dessein), à la fois parce qu'ils correspondraient à une période de maturité de l'œuvre hugolienne, ce qui peut faire office de garantie de qualité, parce qu'ils sont liés à la figure du Hugo républicain de l'exil, parce qu'ils sont représentatifs à eux trois de trois grands sous-genres poétiques (satirique, lyrique, épique). Et de manière plus générale, l'évidence avec laquelle on désigne souvent Hugo comme un grand « poète » témoigne du fait que la partie

poétique de son œuvre est souvent considérée comme étant la meilleure, la plus notable ou la plus représentative. Certains corpus, en revanche, ne supposent pas de hiérarchie intrinsèque entre les poèmes de Hugo (et c'est ce qui les distingue des « canons » à proprement parler) : la fortune musicale d'« Autre guitare », par exemple, tient sans doute moins à la reconnaissance d'une qualité esthétique particulière à ce poème qu'à une tradition interne au genre de la mélodie française.

Enfin, l'opération de sélection dont nous avons parlé plus haut peut se radicaliser : dans le cas des parostiches, il ne s'agit plus de choisir et d'exhiber des textes ou des recueils, mais ce que nous avons appelé des *hugolèmes*, envisagés comme des unités fondamentales, thématiques ou stylistiques, de l'écriture hugolienne. On ne parlera plus alors de sélection, mais d'*abstraction* : la poésie de Hugo est réduite, par le talent d'un parosticheur, à quelques obsessions thématiques ou à quelques tics stylistiques, auxquels sont reconnus la capacité d'engendrer un texte. Sous cette forme épurée, voire squelettique, la poésie de Hugo conserve bien, dans l'opération, une présence au moins latente.

CRITIQUE PRÉSENTATIVE ET CRITIQUE DE COMMENTAIRE

Tous ces gestes constituent un premier niveau du discours critique. Bien sûr, les cinq opérations que nous venons de signaler sont souvent soutenues par des discours critiques paratextuels : la reproduction et la diffusion des textes de Hugo, envisagées comme des opérations critiques, ne se suffisent pas toujours à elles-mêmes. Mais enfin il demeure possible de distinguer schématiquement une critique de commentaire, métatextuelle¹, et une critique que l'on peut appeler, presque au sens étymologique, *présentative* : une critique qui vise à présenter, à rendre présent, un texte, éventuellement sous une forme altérée ou fragmentaire. Brigitte Ouvry-Vial distingue ainsi le « travail éditorial » d'une part, et la « critique littéraire » (ce que nous appelons plutôt critique de commentaire) d'autre part, comme deux actes de réception distincts :

[Le travail éditorial] est proche de la critique littéraire par la démarche herméneutique, éventuellement par les modèles esthétiques auxquels [il] se réfère, par son enjeu de médiation ou de transmission de la littérature sur la base d'un jugement approfondi, mais [il] s'en distingue radicalement en ce qu'[il] n'aboutit pas à un discours second, à un autre

¹ Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 10.

texte. La sentence ou caution exprimée est tout entière contenue dans l'existence même du livre imprimé et la trace de la lecture ou de l'interprétation éditoriale sera tout au plus repérable dans un ensemble de signes discrets que le lecteur identifie difficilement comme un jugement soit parce qu'on les confond avec le texte même tel que voulu et écrit par l'auteur – passages à la ligne, paragraphes, illustrations, notes... – soit parce qu'il s'agit de signes apparemment conventionnels et techniques auxquels on accorde une faible valeur critique – interlignage, caractère, format, foliotage –, soit encore, pour le paratexte rédactionnel – quatrième de couverture, avertissements, appareil critique, préface –, parce qu'on ne pourrait vraiment en mesurer l'impact critique que par comparaison avec d'autres éditions d'un même texte, ce qui n'est pas toujours possible².

Brigitte Ouvry-Vial envisage plutôt le cas d'une édition d'œuvre, mais ses remarques sont partiellement transposables à l'analyse d'éditions anthologiques (manuels scolaires, anthologies non scolaires). Tout en soulignant la proximité entre le geste éditorial – auquel elle reconnaît une valeur « herméneutique » – et le geste du critique littéraire proprement dit, elle les distingue sur le critère de la discrétion (« un ensemble de signes discrets »), et sur la plus ou moins grande capacité du lecteur à en percevoir la portée. Certes, lorsque le texte est noyé sous les notes, comme dans certains manuels scolaires ou dans les grandes éditions de Berret et Vianey, l'argument de la discrétion du geste critique éditorial est *a priori* peu pertinent³. Reste que dans plusieurs des formes que nous avons étudiées, les paratextes sont effectivement discrets voire absents ; dans l'étude des livres de luxe, par exemple, l'interlignage, la typographie, le format et le foliotage sont en effet nos principales ressources pour identifier le geste critique sous-jacent. Dans des livres de ce genre, il est peut-être plus pertinent encore qu'ailleurs de considérer, conformément aux recommandations de Roger Chartier ou de Donald F. McKenzie, que la matérialité du livre a « des effets majeurs sur les significations mêmes attribuées aux œuvres⁴ » : leur lectorat, certes limité en nombre, est au moins incité par l'aspect et le format de l'ouvrage à lire *L'Aigle du casque* ou *La Fin de Satan* dans un certain état

² Brigitte OUVRY-VIAL, « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », *Communication et Langages*, n° 154, 2007, p. 73-74.

³ Cependant on pourrait avancer que les manuels scolaires, précisément parce qu'ils se fondent sur une doxa, prétendent à une certaine objectivité et manifestent une faible conscience du caractère contestable de certaines de leurs affirmations : ils font comme si ce qu'ils disent va de soi. Les discours savants, au contraire, tirent une partie de leur légitimité du fait qu'ils disent, non seulement des choses vraies (ou revendiquées comme telles), mais encore des choses nouvelles, originales – bref, qu'ils font progresser la science. De là, certainement, une conscience parfois plus aiguë de la portée proprement critique de leur discours. Il y aurait alors une « discrétion » critique propre aux manuels scolaires, qui ne tiendrait pas à l'invisibilité de leur paratexte, mais au fait que les auteurs des recueils adoptent une posture de passivité vis-à-vis de la doxa critique.

⁴ Roger CHARTIER, « Du livre au lire », in Roger CHARTIER (dir.), *Pratiques de la lecture* [1985], Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1993, p. 102. Voir aussi Donald F. MCKENZIE, *La bibliographie et la sociologie des textes* [1986] (trad. Marc AMFREVILLE), Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991, p. 25-54 (chapitre « Le livre comme forme expressive »).

d'esprit. Mais il est vrai, d'autre part, que du point de vue du lecteur, de tels gestes sont « discrets », et peuvent même échapper à son attention consciente. C'est pourquoi leur portée critique n'est, en effet, perceptible, qu'au prix d'une tentative de contextualisation et de comparaison : celle-ci « n'est pas toujours possible » pour le lecteur lambda, mais elle l'est davantage pour le chercheur. C'est précisément la démarche que nous avons essayé d'adopter dans cette partie. Même si nous avons, le cas échéant, commenté aussi les paratextes parfois abondants, et donc fait droit à ce « discours second » caractéristique de la critique de commentaire, nous avons essentiellement tâché de mettre au jour et d'analyser la critique présentative à partir de ses caractéristiques et de ses coordonnées propres.

La suite de ce travail se concentrera sur différentes formes de critiques de commentaire, sur les critiques qui relèvent proprement de ce que Gérard Genette appelle la relation métatextuelle. Bien sûr, de même que la critique présentative est parfois soutenue par des paratextes qui commentent l'œuvre, de même « le métatexte critique se conçoit, mais ne se pratique guère sans une part – souvent considérable – d'intertexte citationnel à l'appui⁵ » : les critiques qui parlent de Hugo, presque toujours, citent Hugo au moins par bribes. Mais même en tenant compte des contaminations entre ces différentes formes de critique, il reste possible de considérer que certaines productions relèvent plutôt d'une critique présentative, et d'autres plutôt d'une critique de commentaire – les éditions chargées de notes, de Vianey et Berret, étant peut-être des cas limites. Nous commencerons par nous intéresser à la critique savante et universitaire, qui fera l'objet de la prochaine partie.

⁵ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 15.

Deuxième partie : La critique savante face à la poésie de Victor Hugo

Introduction à la deuxième partie

Cette partie vise à faire le point sur les lectures de Hugo poète par la critique savante, et en premier lieu par la critique universitaire. Dans son article sur la réception critique de Hugo au XX^e siècle (dans *La gloire de Victor Hugo*), Marie-Christine Bellosta distingue « trois courbes pour une histoire », celle de la critique non spécialiste, celle de la critique spécialiste, et celle de la critique des créateurs¹. Cette tripartition est inspirée de Thibaudet, qui distingue dans sa *Physiologie de la critique* la « critique spontanée », la « critique professionnelle » (celle des professeurs notamment), et la « critique des Maîtres », c'est-à-dire celle des écrivains, des créateurs². La terminologie de Thibaudet varie d'ailleurs d'un texte à l'autre : par exemple la « critique des Maîtres » s'appelle parfois « critique d'artiste », etc.³ La critique professionnelle, ou critique spécialiste, et la critique des Maîtres (ou des écrivains, ou des artistes, ou des créateurs), se laissent assez bien cerner, même si leur délimitation précise peut poser problème. En revanche, la « critique spontanée » n'est pas la même chose que la « critique non spécialiste » dont parle Marie-Christine Bellosta. Pour Thibaudet en effet, la critique spontanée, qu'il appelle parfois « critique parlée », censément « faite par le public lui-même », est celle qui s'exprime de manière privilégiée dans les salons et dans les journaux. Un point important qui la caractérise est qu'elle est contemporaine des œuvres dont elle traite : « La critique parlée s'applique aux livres du jour⁴. » Bien que la critique parlée, ou spontanée, soit le fait de non-spécialistes, ce critère de contemporanéité interdit évidemment de l'assimiler à la « critique non spécialiste » évoquée par Marie-Christine Bellosta. Celle-ci tend d'ailleurs à rabattre la « critique non spécialiste » sur les critiques politiques et militantes⁵, que nous traiterons dans la quatrième partie et qui font du reste l'objet d'un chapitre propre dans *La gloire de Victor Hugo*.

¹ Marie-Christine BELLOSTA, « La critique et le rayonnement littéraire – Le XX^e siècle », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 418.

² Albert THIBAUDET, *Physiologie de la critique* [1930] (éd. Michel JARRETY), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le goût des idées », 2013.

³ Albert THIBAUDET, « Les trois critiques » [1922], in Albert THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature* (éd. Antoine COMPAGNON, Christophe PRADEAU), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, p. 726.

⁴ *Ibid.*, p. 724.

⁵ Marie-Christine BELLOSTA, « La critique et le rayonnement littéraire – Le XX^e siècle », *art. cit.*, p. 419.

Cette forme de critique, non envisagée par Thibaudet, constitue un continent à part entière. Dans l'ensemble, donc, le plan de nos parties deux à quatre s'inspirera librement des typologies, partiellement superposables mais partiellement seulement, d'Albert Thibaudet et de Marie-Christine Bellosta.

Nous commencerons par étudier la critique spécialiste, savante, universitaire. Les jalons de son histoire ont déjà été posés par plusieurs chercheurs. Les premiers travaux universitaires sur Victor Hugo remontent au lendemain de sa mort et sont dus à Ernest Dupuy (*Victor Hugo, l'homme et le poète*, 1887), Léopold Mabilleau (*Victor Hugo*, 1893), Maurice Souriau (*La préface de Cromwell*, 1897), Ferdinand Brunetière (*Victor Hugo*, 1902). Le début du XX^e siècle, comme le signale Claude Gély, voit ces études savantes se spécialiser dans deux directions, sur lesquelles nous reviendrons dans la suite de cette partie : d'une part, à la suite des recherches de Mabilleau, on s'intéresse à l'art hugolien, dans une perspective souvent stylistique et métrique (étude des métaphores et des comparaisons hugoliennes par Edmond Huguet en 1904-1905, études de l'alexandrin hugolien par Gustaf Aae en 1909 et par Auguste Rochette en 1911) ; d'autre part, à la suite des travaux philosophiques de Guyau et surtout de Renouvier, on s'attache à explorer les idées philosophiques et religieuses de Hugo : Paul Berret, dans ce domaine, fait figure de pionnier⁶. Une nouvelle étape dans la consécration universitaire de Hugo semble franchie dans les années vingt. D'une part, comme on l'a vu, de grandes éditions critiques paraissent, réalisées par Paul Berret et Joseph Vianey, en même temps que l'édition de l'Imprimerie nationale est relancée. D'autre part, un cours en Sorbonne, consacré à l'étude de l'œuvre de Hugo, est ouvert en février 1926 – il dure, semble-t-il, une dizaine d'années.

Il faut préciser le périmètre que nous entendons donner à ce que nous appelons, dans cette partie, « critique savante », ou « critique spécialiste ». Cette critique est le fait d'un professionnel et sa figure-phare est le professeur d'université⁷. De fait, la plupart des auteurs dont nous parlerons dans cette partie sont des universitaires. Mais être universitaire n'est pas la seule manière d'être spécialiste d'un auteur, ou de littérature en général : on peut aussi être professeur de lycée (Anne Beffort), conservateur de musée et journaliste (Raymond Escholier), exécuteur testamentaire et éditeur de Hugo (Gustave Simon), critique littéraire indépendant (Antoine Albalat), homme de lettres érudit (Louis Guimbaud), homme politique bibliophile

⁶ Claude GÉLY, *Hugo et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles, Ducros, coll. « Tels qu'en eux-mêmes », 1970, p. 88-90.

⁷ Voir Albert THIBAUDET, *Physiologie de la critique*, *op. cit.*, p. 67-102.

(Louis Barthou), on peut même être psychanalyste, et spécialiste des rapports entre psychanalyse et art (c'est le cas de Charles Baudouin)... Tous ces savants, au sens large, seront commentés dans cette deuxième partie. Mais à cette ébauche de définition en extension du « savant », il faut ajouter un critère plus pragmatique : la critique savante fonctionne en réseau ; les différents auteurs se citent entre eux et obéissent aux mêmes modes critiques ; chacun s'appuie sur les travaux de ses prédécesseurs. Le fonctionnement de la recherche universitaire, de ce point de vue, est paradigmatique ; mais un universitaire peut fort bien commenter et critiquer un critique extra-universitaire, fût-ce pour le réfuter : alors s'établit, *de facto*, et par la seule vertu de cet échange, une sorte de communauté des pairs⁸. Un autre critère pragmatique pertinent consiste dans l'emploi de formes textuelles caractéristiques (articles universitaires, ouvrages scientifiques), avec leurs codes propres (les notes de bas de page, renvoyant aux travaux des prédécesseurs...) : ce critère permet de tirer vers la critique savante un auteur comme le psychanalyste Charles Baudouin, mais tend à en exclure le philosophe Alain et ses « propos », de nature semi-littéraire, ou même son *Système des beaux-arts*.

Un autre point permet de distinguer la critique savante de la critique des créateurs, écrivains et intellectuels : dans le second cas, la signature de l'auteur a beaucoup plus de poids que dans le premier. À la limite, on peut soutenir que les lectures de Hugo par Valéry (par exemple) prennent leur sens et leur intérêt quand on les rapporte au projet et au parcours esthétique de Valéry, tandis que les lectures de Hugo par Guimbaud, Ascoli, Berret, Levailant... prennent leur sens et leur intérêt en tant qu'étapes d'une histoire de la critique, en tant que moments d'une mode critique, etc. Il y a peut-être là quelque chose d'arbitraire, mais il est difficile de se passer de l'idée qu'il est plus légitime d'étudier la réception de Hugo par tel ou tel auteur quand l'auteur en question est une grande figure des lettres plutôt qu'un chercheur, si remarquable soit-il. Jules de Gaultier et Alain sont tous les deux philosophes de métier, mais l'importance d'Alain dans la vie intellectuelle de son temps, sa notoriété à son époque comme à la nôtre, rendent légitime une étude portant sur les lectures aliniennes de Hugo. Ce que Gaultier dit de Hugo, en revanche, gagne pour nous à être replacé dans la constellation des discours qui, dans la période que nous étudions, portent sur le Hugo poète de la nature⁹. Il y a des cas limites, comme Baudouin peut-être, mais de manière générale on peut considérer que l'étude de la critique savante appelle une approche par thèmes, alors que l'étude de la critique des écrivains

⁸ C'est ainsi que les universitaires Albert Schinz, Herbert James Hunt et Georges Ascoli répondent au critique littéraire et journaliste Pierre de Lacretelle : voir *infra*, p. 397-399.

⁹ Voir *infra*, chapitre 14.

et intellectuels appelle une approche par auteurs. Cette approche thématique justifie à son tour une conception accueillante des frontières de la « critique savante » : quand nous évoquerons un thème donné, il serait peu logique de passer sous silence les considérations sur ce thème qui émanent des marges de la critique savante (journalistes, philosophes, psychanalystes... – voire, localement, écrivains). La cohérence de l'étude en souffrirait. C'est ainsi que les analyses de la « Tristesse d'Olympio » (*Les Rayons et les Ombres*) par Maurice Levaillant demandent, pour être mieux comprises, à être lues en miroir de celles proposées, quelques années plus tôt, par Anatole France.

C'est donc à partir de tous ces critères, certes divers mais généralement convergents, que nous allons entreprendre à présent l'étude de la réception de Hugo poète par la « critique savante ». Cette partie commencera par examiner deux indices de la fortune générale de Hugo poète, et de Hugo tout court, dans le monde universitaire. Nous envisagerons ainsi sa place dans les programmes des agrégations de lettres et de grammaire, puis nous évoquerons l'histoire et le contenu du cours Victor Hugo à la Sorbonne (chapitre 8). Après cela, nous considérerons les ouvrages généraux (critiques et/ou biographiques) qui paraissent sur Hugo durant notre période (chapitre 9), puis nous consacrerons le chapitre 10 aux monographies portant sur certaines œuvres poétiques. La suite de cette partie sera organisée selon une perspective thématique (chapitres 11 à 15) : nous verrons la réception critique de Hugo poète métaphysique et religieux, de Hugo poète politique, de Hugo poète de l'intime, de Hugo poète de la nature et des animaux et enfin du style de Hugo poète.

Chapitre 8 : Fortune universitaire de Hugo poète

Cette deuxième partie sera consacrée à la critique savante de Hugo poète. La plupart des auteurs que nous y étudierons sont membres de l'université, et commentent Hugo à ce titre. Avant même de considérer les discours produits dans ce cadre sur la poésie de Hugo, il est utile de cerner la fortune de Hugo dans le monde universitaire. Nous procéderons pour ce faire en deux temps : nous envisagerons d'abord la place de Hugo poète dans les programmes de l'agrégation, puis nous retracerons l'histoire du cours Victor Hugo en Sorbonne, en nous intéressant, autant qu'on pourra le faire, au contenu des enseignements dispensés.

HUGO POÈTE À L'AGRÉGATION

Un indice de la fortune universitaire de Hugo poète nous est fourni par sa présence dans les programmes d'agrégation de lettres et de grammaire. Les agrégations masculines (à laquelle les femmes ont cependant le droit de concourir à partir de la session 1924¹) sont interrompues pendant les deux guerres mondiales. Au lendemain de la Grande Guerre, les concours reprennent en 1919. Cette année et la suivante, il y a deux sessions à chaque fois, mais les programmes sont les mêmes. La dernière session a lieu en 1939. Cela nous fait donc, en principe, vingt et une années à examiner. Nous n'avons cependant pas pu trouver des informations pour chacune d'elles. Jusqu'à la session de 1933, notre liste est presque exhaustive car les programmes sont publiés dans le *Bulletin administratif de l'Instruction publique*. Cette publication disparaît en 1932, lorsque le Ministère de l'Instruction publique devient le Ministère de l'Éducation nationale. Il ne semble pas que son bulletin officiel, de cette date jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, soit facilement consultable – en particulier, il ne paraît pas être conservé à la Bibliothèque nationale de France. *L'Agrégation*, bulletin de la Société des agrégés de l'université, indique parfois les programmes lorsqu'ils sont publiés, mais c'est loin d'être systématique et nous n'avons pu trouver ainsi que les programmes des sessions

¹ André CHERVEL, *Histoire de l'agrégation : contribution à l'histoire de la culture scolaire*, Paris, Kimé, coll. « Le sens de l'histoire », 1993, p. 197.

de 1934 et 1939. D'autre part, nous déplorons une lacune pour l'année 1927 : soit le programme n'a pas été publié dans le *Bulletin administratif* (mais alors, où ?), soit il se dissimule sous une rubrique peu explicite qui ne nous a pas permis de le retrouver. Nous travaillerons donc à partir des seize années pour lesquelles nous connaissons la liste des œuvres proposées à l'étude des candidats. Précisons d'ailleurs que dans les premières années de l'entre-deux-guerres, il y a à chaque fois deux programmes distincts à considérer, celui de l'agrégation de lettres² et celui de l'agrégation de grammaire. Jusqu'en 1923, les deux concours n'ont chaque année qu'une ou deux œuvres en commun. À partir de 1924 les programmes tendent à se rapprocher et vers 1930 ils ne diffèrent plus que sur un ou deux auteurs. En 1939, ils sont identiques.

Hugo, dans les seize années considérées, est cinq fois au programme : en 1924 (en lettres seulement), avec la préface de *Cromwell* et *Les Quatre Vents de l'Esprit*, en 1930 (en lettres et en grammaire) avec *Les Rayons et les Ombres*, en 1932 avec *Ruy Blas*, en 1933 avec quelques chapitres de *Notre-Dame de Paris*, et en 1939 avec le premier volume de l'édition Berret de *La Légende des siècles* (soit la moitié de la Première Série). Quantitativement, Hugo fait partie des quelques auteurs souvent proposés à l'étude des candidats, sans toutefois occuper les toutes premières places du classement. Ainsi, Voltaire et Corneille sont au programme sept fois chacun ; Racine, Molière et Rousseau six fois chacun. Montaigne et Musset y figurent cinq fois, comme Hugo. Le canon des siècles anciens est probablement un peu mieux établi, moins éclaté et plus resserré autour de quelques figures dont la domination est incontestable – notamment la triade dramatique du siècle de Louis XIV, Corneille, Racine, Molière, remarquablement bien lotie. Montaigne, Voltaire et Rousseau jouissent peut-être aussi d'un certain manque de concurrence au sein de leurs siècles respectifs. Pour le XIX^e siècle, le canon est plus large ; pour ne mentionner qu'eux, les grands poètes romantiques du canon scolaire et universitaire sont au nombre de trois ou quatre (Hugo, Musset, Lamartine voire Vigny), présents respectivement cinq, cinq, quatre et une fois. Et puis il y a Balzac, Flaubert, Baudelaire, Leconte de Lisle, Heredia, Michelet... Mais aussi des prosateurs plus inattendus comme Renan ou Taine, ainsi que le poète Verhaeren ou le dramaturge Henry Becque, dont la pièce *Les Corbeaux* est au programme en 1924. Cela peut expliquer que la performance de Hugo soit un peu moins spectaculaire que celles de Voltaire ou de Corneille. Si Hugo et Musset, en revanche, sont parmi les plus prisés des auteurs du XIX^e siècle, ils le doivent visiblement à leur statut de polygraphe –

² Ancêtre de l'actuelle agrégation de lettres classiques. L'agrégation de lettres modernes sera créée seulement en 1959.

une caractéristique qui avantage aussi Voltaire. En effet, les programmes se doivent de ménager, chaque année et d'une année sur l'autre, des équilibres et des alternances entre les différents genres, de sorte qu'il est d'autant plus facile de recourir à un auteur qu'il a pratiqué plusieurs d'entre eux. Et de fait, comme on l'a vu, le Hugo au programme est à la fois le poète, le romancier, le dramaturge et le critique.

C'est tout de même plutôt le poète qui l'emporte, avec *Les Quatre Vents*, *Les Rayons et les Ombres* et *La Légende*. Au sein même de l'œuvre de Hugo, on s'autorise certaines libertés : si *La Légende* est un incontestable classique, *Les Rayons et les Ombres* ont déjà tendance à être un peu éclipsés par les recueils de l'exil ; quant aux *Quatre Vents de l'Esprit*, c'est un recueil méconnu et très peu pratiqué dans les classes. Il ne faut pas voir là une volonté de reconfigurer le canon hugolien. Les jurys se montrent souvent audacieux dans le choix des œuvres – plus qu'aujourd'hui, sans doute – et choisissent parfois des œuvres récentes et assez avant-gardistes (Becque, Verhaeren), ou exhument des *minores* plus anciens. Ainsi, les *Satires* de Mathurin Régnier sont données en 1924 et en 1930, et l'*Introduction à la vie dévote* de François de Sales en 1934. Le choix des *Quatre Vents* s'inscrit probablement, sinon dans une logique d'exhaustivité, du moins dans une certaine volonté de consacrer comme éléments légitimes de la culture professorale un vaste répertoire d'œuvres, sans se limiter *a priori* aux plus fréquentées.

Pour compléter ce petit tour d'horizon, ajoutons que Hugo est plusieurs fois au programme de l'oral sans être à celui de l'écrit – car au début de la période, les deux séries d'épreuves se font sur des programmes différents. Les morceaux choisis de Hugo, dans l'édition Steeg, sont au programme de l'oral de lettres en 1919, et les six premiers recueils poétiques (des *Odes et Ballades* aux *Rayons et les Ombres*) à celui de 1920. En grammaire, les « poètes lyriques du XIX^e siècle », dont Hugo fait évidemment partie, sont au programme en 1920 et 1921 ; *Hernani*, *Ruy Blas* et *Les Burgraves* figurent à l'oral de la session 1922, et certaines sections des *Quatre Vents* à l'oral de la session 1924 (année où le recueil entier est au programme de l'écrit de lettres). Ces données confirment nos constats précédents : Hugo, bien servi sans doute par l'ampleur de son œuvre et son statut de polygraphe, fait partie, avec beaucoup d'autres et sans privilège par rapport à eux, des auteurs qu'il est normal et habituel de soumettre à l'étude des futurs enseignants du secondaire. Si, pour Hugo, la poésie semble un peu mieux servie que les autres genres, c'est peut-être bien en revanche le signe que cette partie de son œuvre domine légèrement les autres dans le canon.

LA CHAIRE VICTOR HUGO À LA SORBONNE

La création, en 1925, d'un cours sur Victor Hugo en Sorbonne constitue un autre signe de la fortune universitaire du poète.

ORIGINE ET HISTOIRE DE LA CHAIRE

Tout part, semble-t-il, d'un vœu formulé par un certain Gaston Antignac, en 1922, dans les colonnes de *L'Information universitaire* : pourquoi ne rendrait-on pas hommage au plus emblématique de nos poètes en créant en Sorbonne une chaire universitaire consacrée à l'enseignement de son œuvre ? Un comité de patronage est rapidement créé (sous l'égide du mathématicien Paul Appell, président du conseil de l'université de Paris), dans le but de réunir les fonds nécessaires à la fondation d'une chaire magistrale. L'objectif est ambitieux, puisqu'il s'agit de réunir cinq cent mille francs de capital, somme dont les intérêts pourraient financer ladite chaire de manière durable³. Le succès espéré n'est hélas pas au rendez-vous, et à l'été 1925 seuls cent quinze mille francs ont été réunis, ce qui permet d'ouvrir un cours pendant quelques années mais pas de le pérenniser. Le comité de patronage se transforme alors en Fondation Victor Hugo, présidée par Gustave Simon jusqu'à sa mort en 1928, date à laquelle le poète Edmond Haraucourt lui succède⁴. La mission de cette fondation, d'après ses statuts, est d'assurer la création d'une chaire Victor Hugo à la Sorbonne, et subsidiairement de contribuer par d'autres moyens à la gloire du grand homme – Pierre Albouy parle ironiquement, mais non sans quelque raison, on y reviendra, de « culte »⁵. Ainsi, en 1927, la Fondation crée un prix annuel pour récompenser le lauréat du concours général de composition française (cette année-là, centenaire oblige, les candidats ont dû disserter sur la préface de *Cromwell*) : l'heureux vainqueur obtient l'ensemble des volumes déjà parus des *Œuvres complètes* de Hugo dans

³ C'est ce qu'explique un article sans titre d'Étienne Charles, recueilli dans un dossier de presse conservé à la Bibliothèque nationale de France (département Arts du spectacle) sous le titre *La chaire de Victor Hugo à la Sorbonne : article [sic] de presse, 1925-1935*, et sous la cote 4-RF-28305. Ni le titre du périodique ni la date (probablement dans l'été 1925) ne sont indiqués. En général, les informations accompagnant les articles du dossier sont un peu plus précises, même si la pagination manque toujours. Dans la suite de cette introduction, l'indication « DP » (pour « dossier de presse ») suivra les références à des articles conservés dans ce dossier.

⁴ Edmond Haraucourt (1856-1941) est un poète et romancier français, également conservateur de musée. Il préside la Société des gens de lettres de 1920 à 1922. Il a brièvement connu Victor Hugo dans les mois précédant sa mort ; son principal fait d'armes hugolien est d'avoir publié en 1882, sous le pseudonyme de « Sire de Chambley », un ouvrage intitulé *La Légende des sexes*, parodie pornographique de *La Légende des siècles* (Gil MÉLISON-LEPAGE, Max LECLERC, « HARAUCOURT (Edmond) (1856-1941) "Sire de Chambley" », site de l'Association haut-marnaise d'écrivains, http://www.ecrivains-haute-marne.com/route_76.php, consulté le 27 juillet 2016.

⁵ Pierre ALBOUY, « La vie posthume de Victor Hugo », in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, vol. 16 (éd. Jean MASSIN), Paris, Club français du livre, 1970, p. XXIV.

l'édition de l'Imprimerie nationale. Dans les années trente, la Fondation se lance également dans l'édition et fait paraître plusieurs ouvrages, notamment la séance inaugurale du cours donné par Georges Ascoli en 1934 (*Réponse à quelques détracteurs de Victor Hugo*), et la traduction par Maria Ley-Deutsch, en 1936, de *l'Essai sur Victor Hugo* de Hugo von Hofmannsthal. Trois thèses, dont une seule a fait date (celle de Maria Ley-Deutsch sur *Les gueux chez Victor Hugo*), sont aussi éditées⁶. Quand cette fondation meurt-elle ? Son bulletin ne nous renseigne guère, car il paraît s'arrêter en 1932 ou du moins n'est pas conservé par la BnF après cette date. Lors du cent-cinquantième de 1952, Fernand Gregh prend la parole, au Panthéon, au nom de la Fondation Victor Hugo, qu'il préside⁷ et qui doit donc, au moins formellement, exister encore à cette date, ce qui n'implique pas qu'elle soit restée très active. Quant à la chaire elle-même, ou ce qui en tient lieu, les informations manquent après l'année 1934-1935, lors de laquelle il est certain que Georges Ascoli a dispensé un enseignement. Mais les revues de presse conservées à la BnF sur l'histoire de la chaire ne vont pas jusque-là, et la bibliographie Cassier ne nous est d'aucune aide non plus à ce sujet. Madeleine Rebérioux écrit que « ce cours public fonctionna jusqu'à la guerre », mais n'indique pas de source⁸.

LA PÉRIODE GREGH

Tant pis pour ces lacunes. Il faut considérer à présent le contenu même des enseignements dispensés. Car ce cours, évidemment, est une institution à la gloire de Hugo. Quelles que soient les personnalités des trois critiques qui se succéderont devant les auditeurs (Fernand Gregh, André Le Breton, Georges Ascoli), il est légitime de voir dans leur discours un concentré de ce que l'institution universitaire et les milieux hugophiles tiennent à dire, par leur voix, sur Hugo – le titulaire est élu, en effet, par le conseil de l'université de Paris⁹, sur proposition semble-t-il

⁶ John Heywood THOMAS, *L'Angleterre dans l'œuvre de Victor Hugo* (1934) ; Georges ASCOLI, *Réponse à quelques détracteurs de Victor Hugo : leçon d'ouverture du cours Victor Hugo, le 4 décembre 1934* (1935) ; Gilberte GUILLAUMIE-REICHER, *Le voyage de Victor Hugo en 1843 : France, Espagne, Pays basque* (1936) ; Maria LEY-DEUTSCH, *Les gueux chez Victor Hugo* (1936) ; Hugo VON HOFMANNSTHAL, *Essai sur Victor Hugo* [1925] (trad. Maria LEY-DEUTSCH), 1937. Tous ces livres paraissent à Paris, chez Droz, dans la Bibliothèque de la Fondation Victor Hugo.

⁷ D'après le chapeau introductif au discours de Gregh reproduit dans *Les Lettres françaises* (chapeau introductif à Fernand GREGH, « Au maître », *Les Lettres françaises*, 28 février 1952, p. 1). Apparemment, Haraucourt a présidé la Fondation jusqu'en 1941 (Gil MÉLISON-LEPAGE, Max LECLERC, « HARAUCOURT (Edmond) (1856-1941) "Sire de Chambley" », texte cité). C'est probablement à cette date que Gregh lui a succédé.

⁸ Madeleine REBÉRIOUX, « 1935 – fascisme et antifascisme », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 229.

⁹ Jules LAURENT, « La chaire Victor Hugo : M. André Le Breton en devient titulaire », *Le Figaro*, 15 décembre 1925, p. 2.

de la Fondation. Le premier titulaire est André Le Breton¹⁰, professeur à la Faculté de Paris, désigné en novembre 1925. Mais il est en mission à l'étranger et ne peut prendre immédiatement son poste. C'est donc Fernand Gregh qui le remplace pour douze séances, à partir de février 1926¹¹. Le cours de Gregh nous est facilement accessible puisqu'il a été publié en volume, en 1933, sous le titre *L'œuvre de Victor Hugo*. La conférence inaugurale, reprise sous le titre « La question Hugo » comme premier chapitre du livre de 1933, envisage rapidement la fortune de Hugo depuis sa mort et revendique la défense de cet écrivain contre une « hugophobie [...] à l'état diffus¹² ». Puis vient l'étude de l'œuvre elle-même, qui permet à l'orateur de déployer ses qualités de stylisticien et son talent, salué par plusieurs auditeurs, pour bien lire les vers¹³. Il est frappant de voir que Fernand Gregh se concentre presque exclusivement sur la poésie. Ainsi, sur les quatorze chapitres du livre, un s'appelle « Le théâtre » et un « La prose » ; deux autres sont mixtes, celui sur les *Odes et Ballades*, *Han d'Islande* et *Bug-Jargal*, et celui sur *Cromwell* et sa préface et les *Orientales*. Les huit autres chapitres (il faut compter à part « La question Hugo » et la conclusion) portent tous exclusivement sur l'œuvre poétique. L'auteur justifie ce choix en invoquant, comme si elle allait de soi, une hiérarchie interne à l'œuvre de Hugo : l'œuvre en vers, dit-il, constitue le centre de l'œuvre de Hugo¹⁴. Au début du chapitre sur la

¹⁰ *Id.*

¹¹ Max DESCAVES, « Jeanne, l'héroïne de *L'Art d'être grand-père*, assiste au cours de M. Ascoli sur Victor Hugo », *Paris-Midi*, 3 décembre 1932 (DP).

C'est par erreur que Marie-Christine Bellosta indique le 2 février 1927 comme date inaugurale du cours (Marie-Christine BELLOSTA, « La critique – Le XX^e siècle », in *La gloire de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 421). Il s'agit du 2 février 1926. Cette inexactitude vient de Pierre Albouy, qui s'emmêle dans sa chronologie : « Un comité entre en action en 1922 et, en 1927, lance une souscription pour une Fondation Victor Hugo qui fournirait le capital nécessaire pour doter une chaire Victor Hugo à la Sorbonne. [...] Fernand Gregh, qui avait assuré les premiers cours, en 1925-1926, donnait le mardi 2 février 1927, dans le grand amphithéâtre, une conférence inaugurale » (Pierre ALBOUY, « La vie posthume de Victor Hugo », *art. cit.*, p. XXIV).

André Le Breton (1860-1931) est un universitaire français, professeur à Bordeaux puis à Paris. D'après le catalogue de la BnF, sa bibliographie éclectique inclut une étude sur *Le roman français au XVII^e siècle* (1890), sur *Le roman au XVIII^e siècle* (1898) et divers travaux dix-neuviémistes, en particulier sur le genre romanesque et sur Balzac. Dans les années vingt, il s'intéresse au théâtre, aussi bien aux comédies-ballets de Molière qu'au théâtre romantique. Sur Hugo, à la date de son élection, il a déjà publié *Les premiers romans sociaux de Victor Hugo* (1923). Il prend sa retraite en 1930. Il est catholique, antidreyfusard et membre de la Ligue de la patrie française (Christophe CHARLE, « Lebreton [*sic*] (Victor, André) », in *Les professeurs de la Faculté des lettres de Paris*, vol. 2, Paris, INRP – Éditions du CNRS, 1986, p. 128-129).

Fernand Gregh (1873-1960) est un poète. Il a également produit une œuvre critique, qui inclut une « Étude sur Victor Hugo » pour *La Revue de Paris* en 1902, développée et reprise en volume en 1905. Il sera élu à l'Académie française en 1953, après pas moins de treize échecs (« Fernand GREGH », site de l'Académie française : <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/fernand-gregh>, consulté le 28 juillet 2016).

¹² Fernand GREGH, *L'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Flammarion, 1933, p. 11.

¹³ Jean FAYARD, « La réhabilitation de Victor Hugo », *Candide*, 25 mars 1926

¹⁴ Fernand GREGH, *L'œuvre de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 518.

prose, il avait déjà signalé que « ce n'est pas à proprement parler son œuvre en prose qui fait la gloire de Hugo. Hugo est avant tout un homme qui a écrit des vers, dont quelques-uns sont les plus beaux du monde¹⁵ ». C'est là un poète qui parle, sans doute, mais aussi un hugolien qui reprend à son compte, sans vraiment la discuter, une image de Hugo comme poète avant tout.

Et de quelle poésie s'agit-il ? Ici, Gregh hésite. Dans la presse, avant sa première conférence, il fait état de sa prédilection pour les recueils de la monarchie de Juillet et pour *Les Contemplations*¹⁶. Sa préférence va donc spécifiquement au Hugo lyrique, mais sans discrimination entre les recueils d'avant l'exil et le chef-d'œuvre de 1856. C'est ici l'aveu, semble-t-il, d'un goût un peu dépassé – mais Gregh est un homme de la Belle Époque, auteur d'une étude sur Hugo dès 1902 : comme on l'a vu dans le chapitre premier, le succès des recueils lyriques d'avant l'exil tend à diminuer au cours de la période¹⁷. Mais au début du chapitre sur *Les Châtiments* dans l'ouvrage de 1933, on lit que *Les Châtiments*, *Les Contemplations*, *La Légende des siècles*, *Dieu* et *La Fin de Satan* sont les cinq « maîtresses œuvres en vers » de Hugo¹⁸. Gregh nous donne lui-même la clé de la contradiction, qui est simplement que son goût a évolué, peut-être même à mesure qu'il relisait l'œuvre pour préparer son cours. À la fin du chapitre sur les recueils de la monarchie de Juillet, il confesse avoir jadis écrit qu'il trouvait moins de grandeur, sans doute, mais plus de poésie tout de même, dans *Les Feuilles d'automne* et les trois recueils suivants que dans *Les Contemplations* ou *La Légende des siècles*. Or il explique, avec franchise, qu'il a changé d'avis, parce qu'il a « avancé dans la vie et [...] dans l'intelligence de l'art ». Son nouveau palmarès, le voici : *Les Contemplations* occupent la première place, devant *La Légende des siècles*, « trop objective » (pas assez lyrique ?) et *La Fin de Satan*, inachevée¹⁹. L'évolution de Gregh est plutôt en phase avec celle de la doxa hugolienne, qui tend à reléguer de plus en plus les recueils d'avant l'exil ; son goût pour *La Fin de Satan*, en revanche, et notamment pour la section « Le Gibet », se souvient peut-être de Renouvier et anticipe la redécouverte de ce texte posthume par Claudius Grillet, Denis

¹⁵ *Ibid.*, p. 375.

¹⁶ Gaëtan SANVOISIN, « La chaire Victor-Hugo en Sorbonne », *Le Gaulois*, 2 février 1926 (DP).

¹⁷ Voir *supra*, p. 64-69.

¹⁸ Fernand GREGH, *L'œuvre de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 184.

¹⁹ *Ibid.*, p. 149.

Saurat, et leurs successeurs²⁰ – nous y reviendrons dans notre chapitre sur la réception de Hugo poète philosophe et religieux²¹.

LA PÉRIODE LE BRETON

Après Gregh, c'est au tour d'André Le Breton d'occuper le poste. On peut suivre sans grand risque l'hypothèse de Paul Souday selon laquelle le volume *La jeunesse de Victor Hugo*, que Le Breton fait paraître en 1928, est une reprise de sa première année de cours²². Il se trouve que ce sujet est à la mode chez les biographes²³. Gustave Simon a ainsi publié en 1904 un ouvrage intitulé *Victor Hugo, années d'enfance* et Pierre Dufay, en 1909, un *Victor Hugo à vingt ans*. En 1928 aussi, paraît un livre posthume de l'avocat Edmond Benoit-Lévy, mort l'année précédente, qui porte le même titre que celui de Le Breton. Mais Benoit-Lévy s'arrête en 1821, avant donc la publication des *Odes et Poésies diverses*. Son livre est très documenté et intègre des lettres, des témoignages, l'acte de naissance du poète... Des textes de Hugo viennent parfois appuyer ou illustrer le récit, et la poésie est particulièrement sollicitée pour cet usage : elle fournit de nombreuses pièces autobiographiques²⁴. En ce qui concerne les premières productions poétiques de Hugo, Benoit-Lévy ne formule guère d'appréciation subjective mais recopie plutôt *in extenso* le chapitre du *Victor Hugo raconté* sur les « Bêtises que faisait M. Victor Hugo avant sa naissance »²⁵. De façon générale, les commentaires sur les premières œuvres poétiques, mais aussi narratives en prose (le premier *Bug-Jargal*) ou dramatiques (*Irtamène*, *Inez de Castro*...) sont de nature essentiellement historique et génétique.

Le Breton, lui non plus, ne néglige pas les documents, les témoignages, les illustrations, et la poésie de Hugo lui en fournit. Des extraits de « *Ce siècle avait deux ans...* » sont logiquement

²⁰ André Bellessort, lui aussi auteur d'une série de conférences sur Hugo à peu près à la même date, peut encore observer un silence presque complet sur *La Fin de Satan* et sur *Dieu*. Nous en reparlerons dans le prochain chapitre.

²¹ Voir *infra*, chapitre 11.

²² Paul SOUDAY, « Les livres – Notes sur Victor Hugo », *Le Temps*, 14 février 1929, p. 3.

²³ Nicole SAVY, « La presse et les biographies – Les vies d'un homme illustre », in *La gloire de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 175.

²⁴ Ainsi, l'auteur propose une petite anthologie de poèmes sur les Feuillantines, en commençant par la fin de « Novembre » (*Les Orientales*), malencontreusement rebaptisé « Automne » (Edmond BENOIT-LÉVY, *La jeunesse de Victor Hugo*, Paris, Albin Michel, 1928, p. 76) ; ainsi, « *Ce siècle avait deux ans...* » est utilisé pour illustrer la naissance du poète – mais Benoit-Lévy se trompe lourdement sur l'origine de ce texte, qu'il situe dans le poème « Mon enfance » des *Odes et Ballades*, alors qu'il s'agit d'un poème sans titre des *Feuilles d'automne* (*ibid.*, p. 41). Des erreurs aussi grossières, portant sur des textes aussi connus, jettent un soupçon sur la rigueur de l'ensemble, en dépit des scrupules documentaires affichés.

²⁵ Edmond BENOIT-LÉVY, *La jeunesse de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 155-164.

reproduits²⁶. Parfois, l’auteur élargit son répertoire de citations jusqu’à des poèmes qui, non immédiatement corrélés à la biographie de Hugo, entrent cependant en résonance avec des événements vécus. Quatre strophes d’« *Oh ! qui que vous soyez, jeune ou vieux, riche ou sage...* » (*Les Feuilles d’automne*) viennent ainsi éclairer le récit de l’idylle entre Victor et Adèle – et Le Breton proteste contre ceux qui, ne sentant pas l’« humain » et le « vécu » dans ces vers, n’y voient « que de sonores et vides amplifications »²⁷. Mais le style est plus enlevé que chez l’austère Benoit-Lévy, les documents reproduits sont souvent amusants, et l’anecdote a la part belle. C’est avec un sens certain du pittoresque et de la mise en scène que l’auteur raconte, par exemple, la fameuse réception à l’ambassade d’Autriche qui inspirera à Hugo son ode « À la colonne de la place Vendôme »²⁸.

Étirant la jeunesse de Hugo jusqu’en 1829, Le Breton peut évoquer le début de sa carrière, et se livre volontiers, suivant en cela la manière de son prédécesseur Fernand Gregh, à une critique de goût. Ses appréciations sont parfois bien tièdes, ce qui provoque l’agacement de Souday²⁹. Ainsi, il déclare que *Han d’Islande* et *Bug-Jargal* sont illisibles³⁰, et *Cromwell* peu concluant – sa préface même, en dépit de son importance considérable, est « boursouflée³¹ ». Le premier volume des *Odes* est un simple pastiche de Chateaubriand³², et les « Ballades » un jeu de l’esprit un peu vain, un « malicieux divertissement » sans conséquence³³. Les œuvres qu’il apprécie le plus sont celles qui lui semblent annoncer des aspects importants de l’œuvre ultérieure du poète. Le Breton aime ainsi, dans les éditions suivantes des *Odes*, la poésie du foyer dont il souligne la nouveauté³⁴ ; il apprécie dans *Le Dernier Jour d’un condamné* l’éveil

²⁶ André LE BRETON, *La jeunesse de Victor Hugo*, op. cit., p. 42.

²⁷ *Ibid.*, p. 95.

²⁸ *Ibid.*, p. 169 *sqq.* Résumons les faits : à leur arrivée à l’ambassade d’Autriche, où une réception était donnée, les maréchaux Soult, Oudinot, Mortier et Macdonald sont annoncés par leurs noms au lieu de l’être par leurs titres de noblesse (ils sont respectivement ducs de Dalmatie, de Trévisse, de Reggio et de Tarente), acquis grâce à leurs victoires militaires sous l’Empire, et qui se rattachent à des provinces ou à des villes appartenant au territoire autrichien (sauf Reggio, en Calabre, dépendant du royaume de Naples, mais que l’ambassadeur autrichien a confondu avec Reggio, dans le duché de Modène, dépendant de l’Autriche). Un incident diplomatique s’ensuit ; toute la presse française, de droite comme de gauche, s’insurge contre l’affront fait au souvenir des triomphes militaires français et contre l’attitude jugée trop molle et passive du gouvernement Villèle. La charte de 1814 prévoyait la reconnaissance officielle, par la monarchie restaurée, des titres impériaux.

²⁹ Paul SOUDAY, « Les livres – Notes sur Victor Hugo », art. cit., p. 3.

³⁰ André LE BRETON, *La jeunesse de Victor Hugo*, op. cit., p. 124.

³¹ *Ibid.*, p. 142.

³² *Ibid.*, p. 115.

³³ *Ibid.*, p. 135.

³⁴ *Ibid.*, p. 158.

de la pitié sociale, et il commente longuement l'ode « À la colonne de la place Vendôme », qui inaugure l'inspiration épique de Hugo.

C'est sur *Les Orientales* qu'il formule les appréciations les plus intéressantes. D'un côté, il trouve que le recueil a vieilli, à cause notamment de Fromentin et Loti, qui sont venus depuis lors, et qui parlent de l'Orient mieux que lui, puisqu'eux, au moins, l'ont vu de leurs propres yeux³⁵. Mais c'est surtout par le style que ce livre a de l'intérêt. En effet, explique-t-il, Hugo a depuis les *Odes et Ballades* éliminé toutes les gaucheries d'expression³⁶, et certains poèmes sont remarquables par leur qualité plastique (« La captive ») ou musicale. Le Breton se propose alors de comparer certaines pièces des *Orientales* à des œuvres musicales romantiques, ce qui du reste peut difficilement constituer une preuve de leur musicalité : ce n'est pas parce que le rythme des « Djinns » fait penser à la virtuosité de Liszt ou au crescendo-decrescendo du prélude de *Lohengrin*, de Wagner, ou parce que la douceur de « Sara la baigneuse » évoque la douceur de la *Berceuse* de Chopin, ou parce que la fin de « Mazeppa » rappelle une marche héroïque de Beethoven ou Wagner, que l'art de Hugo emprunte à la musique ; cela suggère simplement qu'il y a des effets ou des ambiances qui sont communs à différents arts. Mais la démarche de Le Breton illustre bien cette tendance de plusieurs critiques à parler des *Orientales*, plus semble-t-il que de n'importe quel autre recueil de Hugo, en passant par d'autres arts – Louis Guimbaud, dans sa monographie sur *Les Orientales*, commentera longuement leur picturalité et leur théâtralité³⁷. La référence à la musique, sans être un hapax, est plus originale et mérite d'être soulignée.

LA PÉRIODE ASCOLI

On ne connaît pas, en revanche, le contenu des conférences des années suivantes : Le Breton a-t-il poursuivi, au même rythme, le passage en revue de la vie et de l'œuvre de Hugo ? À l'issue des quatre premières années d'existence du cours, en tout cas, son titulaire change et Georges Ascoli est élu pour succéder à Le Breton³⁸. Le bulletin de la Fondation Victor Hugo

³⁵ *Ibid.*, p. 209.

³⁶ *Id.*

³⁷ Voir *infra*, chapitre 10.

³⁸ Georges Ascoli (1882-1944) est un universitaire français. Il enseigne à Lille, puis à Paris. Étant juif, il perd son poste à la Sorbonne en 1940. Arrêté en février 1944 puis déporté, il meurt à Auschwitz (Gustave CHARLIER, « Georges Ascoli (1882-1944) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1946, vol. 25, n° 1, p. 465). Son œuvre universitaire est éclectique : sa thèse, publiée en 1930, porte sur *La Grande-Bretagne devant l'opinion française au XVII^e siècle* (1930), mais il a aussi publié des éditions critiques de Voltaire et de Vigny.

précise le sujet de ses conférences. Ascoli a parlé, en 1929-1930, de Hugo et Shakespeare ; en 1930-1931, des *Misérables* ; en 1931-1932, des recueils lyriques des *Odes aux Chants du crépuscule* ; en 1932-1933, des recueils lyriques des *Voix intérieures aux Contemplations*³⁹. Une autre source nous apprend que le cours de 1933-1934 a porté sur *Les Châtiments*, et celui de 1934-1935 sur les derniers romans, *Les Travailleurs de la mer*, *L'Homme qui rit*, *Quatrevingt-Treize*⁴⁰. Trois des six années sont donc consacrées à la poésie, dont le privilège est maintenu (et il s'agit d'un corpus poétique tout à fait canonique), malgré une volonté manifeste d'aller explorer des zones moins connues de l'œuvre hugolienne, comme, probablement, le livre *William Shakespeare* en 1929-1930.

POLÉMIQUES

On ne peut évoquer ce cours en Sorbonne sans parler aussi des polémiques auxquelles il donne lieu, et des enjeux à la fois politiques et littéraires qu'il soulève. Il est frappant qu'à la naissance du projet (en 1922) ou lors de la création du cours (en 1925), les commentateurs et les journalistes favorables à cet enseignement oscillent entre deux attitudes. Tantôt on se réjouit que l'université entérine la gloire consensuelle du plus grand écrivain français, ou du plus grand poète de tous les temps, etc. – la périphrase varie selon l'humeur. L'écrivain Henry Céard, en 1922, oppose la gloire universitaire présente de Hugo à un temps où lui-même était lycéen et où ses professeurs tenaient en fort peu d'estime l'auteur des *Chants du crépuscule*. Mais c'était sous le Second Empire, rappelle-t-il⁴¹ ! Autrement dit, la roue de l'histoire a tourné et les choses sont à présent réglées. L'exaltation d'un Gaston Arthuis ou d'un Fernand Nozière ne laisse guère de place non plus au sentiment que le combat puisse être encore à mener. Le premier voit même dans la création de la chaire une preuve de la victoire du « romantisme renaissant » et donc de « la vraie poésie »⁴². Plus œcuménique mais non moins optimiste, Ernest Zyromski estime que la création de ce cours consacre la réconciliation du classicisme et du romantisme⁴³. D'autres en revanche font état de sentiments moins euphoriques, et laissent entendre que la

³⁹ « La chaire Victor Hugo », *Bulletin de la Fondation Victor Hugo*, n° 4-5-6, 1930-1931-1932, p. 65.

⁴⁰ Georges ASCOLI, *Réponse à quelques détracteurs de Victor Hugo : leçon d'ouverture du cours Victor Hugo, le 4 décembre 1934*, Paris, Droz, coll. « Bibliothèque de la Fondation Victor Hugo », 1935, p. 2.

⁴¹ Henry CÉARD, « Chaire Victor Hugo », *Le Petit Marseillais*, 3 décembre 1922 (DP).

⁴² Gaston ARTHUIS, « On inaugure aujourd'hui la chaire Victor Hugo », *Comoedia*, 2 février 1926 (DP) ; [Fernand] NOZIÈRE, « L'hommage au Poète », *L'Avenir*, 2 février 1926 (DP).

⁴³ Ernest ZYROMSKI, « À propos de la Chaire Victor-Hugo : La conclusion d'un débat », *Le Figaro*, 22 décembre 1925, p. 1.

gloire de Hugo n'est pas acquise, que ses ennemis sont toujours dans la place. Tel est, comme on l'a vu, le sous-entendu de la leçon inaugurale de Gregh lui-même ; dans une interview, ce dernier présentait son cours comme une défense de Hugo contre Jules Lemaître et contre la thèse du maurassien Pierre Lasserre sur, et contre, *Le romantisme français* (1907)⁴⁴. Et Paul Brulat a le sentiment un peu amer qu'« il est presque audacieux de s'avouer encore l'admirateur du plus prodigieux lyrique du dix-neuvième siècle et peut-être de tous les temps⁴⁵ ».

Ces avis partagés attirent l'attention sur la situation institutionnelle délicate de Hugo dans les années vingt. L'université, et derrière elle l'État et ses représentants, prennent sans problème son parti, et assurent sa fortune dans les champs qu'ils contrôlent directement, mais cette gloire de Hugo est soupçonnée, précisément, de n'être qu'institutionnelle, sans vraies correspondances dans la masse des Français (l'échec tout de même assez retentissant de la souscription donne à penser) et dans certains milieux politico-littéraires influents, et en essor, à commencer par l'Action française. Un poète lui-même néo-romantique et néo-parnassien, comme Gregh, parlant de Hugo en Sorbonne, peut à un double titre se sentir déphasé, en décalage avec le mouvement littéraire, comme il l'avoue dans sa conférence inaugurale, et il faut la pénétration d'André Billy pour opposer à ce constat pessimiste le romantisme revendiqué des surréalistes comme indice d'un retour à la mode de Hugo⁴⁶.

En fait, ce sont les pessimistes qui ont raison, car en effet Hugo va être attaqué. Il y a d'abord les réserves polies émises par Albert Thibaudet dans *La Nouvelle Revue française* : pourquoi honorer Hugo plutôt qu'un autre ? Corneille, Racine, Molière représentent mieux que lui le génie de la France ; du reste, sa psychologie est rudimentaire⁴⁷. Un peu dans le même esprit, Camille Le Senne égalise les quatre poètes romantiques, Hugo, Lamartine, Musset et Vigny, et se montre circonspect face à la faveur accordée au seul Hugo, qui revient, dit-il, à l'isoler de son milieu. Le Senne veut montrer l'unité d'inspiration des poètes romantiques en rapprochant « Tristesse d'Olympio » (*Les Rayons et les Ombres*) du « Lac » de Lamartine et de « Souvenir » de Musset – la confrontation de ces trois poèmes est un poncif, notamment scolaire⁴⁸ – auxquels il adjoint, pour l'équilibre et l'exhaustivité, « Moïse » de Vigny⁴⁹. Mais

⁴⁴ Gaëtan SANVOISIN, « La chaire Victor-Hugo en Sorbonne », *art. cit.*

⁴⁵ Paul BRULAT, « La chaire Victor Hugo », *La Presse*, 11 janvier 1926 (DP).

⁴⁶ André BILLY, « Hugo en Sorbonne », *L'Œuvre*, 3 février 1926 (DP).

⁴⁷ Albert THIBAUDET, « La chaire Victor Hugo », *La Nouvelle Revue française*, t. 26, janvier-juin 1926, p. 598.

⁴⁸ Nous en reparlerons *infra*, p. 434-439.

⁴⁹ Camille LE SENNE, « La chaire Victor-Hugo », *La Presse*, 25 août 1925 (DP).

ni la critique de Thibaudet ni celle de Le Senne ne sont marquées politiquement, en tout cas pas explicitement, et celle de Le Senne ne prend pas le visage de l'hugophobie. *L'Action française*, en revanche, a d'autres arrière-pensées quand elle se fait fort, dès 1926, d'attaquer pêle-mêle le romantisme, Victor Hugo et la Sorbonne, par les plumes de Léon Daudet, Charles Maurras, Pierre Tuc et quelques autres. Un affrontement met aux prises les critiques maurrassiens avec Paul Souday, très hugophile critique littéraire du *Temps*, souvent plus enthousiaste que nuancé. Clément Vautel se joint rapidement au combat, dans lequel il défend une tierce position : homme de droite, mais hugophile, il reproche à Souday, homme de gauche, de n'aimer Hugo que pour des raisons politiques, alors que lui-même se flatte de l'admirer en dépit de ses calomnies contre Napoléon III et pour son seul talent poétique⁵⁰. Jean Fayard, rapidement approuvé par Pierre Tuc⁵¹, réagit dans *Le Gaulois*. Il y met en scène un dialogue burlesque d'écrivains commentant la création du cours sur Hugo, où tout le monde finit par tomber d'accord sur le fait que le cours n'a été créé par la Sorbonne et les républicains que pour faire pièce à l'anti-hugolisme de l'extrême droite littéraire. Et Alfred Jarry de demander : « C'est grâce à Pierre Benoit qu'il a sa chaire, le Père Ugo ? »⁵² Les confidences mêmes de Gregh tendent à montrer que Jarry, ou Fayard, n'ont pas tout à fait tort – notre examen de la presse suggère au moins que la volonté d'hommage consensualiste coexiste bien avec une conception plus réactive et plus militante de cette défense et illustration universitaire de Hugo. C'est naturellement sur la seconde dimension qu'insistent les hugophobes, suggérant volontiers que l'hugophilie de leurs adversaires n'est due qu'à des motivations politiques⁵³, donc non appuyées par un authentique goût littéraire. L'extrême droite, dans ses attaques, se montre d'autant plus violente qu'elle déteste la Sorbonne autant que Hugo. En effet, l'université la plus prestigieuse de France est l'institution où des républicains de différentes nuances ont fondé ou refondé, à la fin du siècle précédent et jusqu'à la veille de la guerre, leurs disciplines respectives, dans un esprit moderniste de rénovation scientifique. Elle a été le lieu d'exercice, en littérature, de Lanson ; en histoire, de Monod, Langlois et Seignobos ; en géographie, de Vidal de La Blache ;

⁵⁰ Clément VAUTEL, entrefilet sans titre, *Le Journal*, 16 février 1926 (DP).

⁵¹ Pierre TUC, « Victor Hugo », *L'Action française*, 4 mars 1926 (DP).

⁵² Jean FAYARD, « La chaire de Victor Hugo », *Le Gaulois*, 2 mars 1926 (DP). Le romancier populaire Pierre Benoit (1886-1962), auteur notamment de *L'Atlantide* (1919), était proche de l'Action française.

⁵³ « Une querelle Victor Hugo ? », *Nouveau siècle*, 27 février 1926 (DP).

en sociologie, de Durkheim⁵⁴... Que cette maison se mette à honorer Hugo, c'est pour l'Action française l'occasion de rappeler son hostilité à l'une comme à l'autre. Bref Zyromski, qui croyait constater de grandes réconciliations, avait tort, et Lorenzo de Bradi a raison, qui constate, en pleine querelle Souday – Vautel – Action française, que la lutte entre classiques et romantiques n'est pas terminée⁵⁵.

Les polémiques rejailliront en 1934-1935, sur un mode bien plus déplaisant : l'antisémitisme est cette fois de la partie, car Georges Batault vient de faire paraître un pamphlet sur Hugo où il attaque les origines supposément juives de sa pensée (*Le pontife de la démagogie, Victor Hugo*, 1934), et Claude Farrère, dans la presse, a abondé dans son sens. Ascoli défend Hugo dans la séance inaugurale de l'année 1934-1935 et critique l'incohérence des attaques de Batault contre Hugo. Nous reviendrons sur le contenu de ces attaques dans un chapitre ultérieur, où il sera question des lectures d'extrême droite de Hugo⁵⁶. Pour le moment, voyons simplement ce que cette polémique nous apprend sur cette quasi-chaire Victor Hugo et sur l'idée que s'en fait son titulaire. Il va pour lui de soi, semble-t-il, que l'un de ses premiers devoirs est de répondre précisément à Batault et à Farrère et donc de protéger la mémoire de Hugo contre de grossières attaques racistes. Du reste, la Fondation, qui n'édite habituellement pas les conférences, publie néanmoins cette leçon inaugurale en brochure, confirmant ainsi son rôle de conservation de la mémoire hugolienne contre les attaques de ses « détracteurs », d'après le titre de l'opuscule. Certains commentateurs reprochent d'ailleurs au cours d'Ascoli d'aller trop loin dans la glorification, voire la momification du maître, ce qui, paraît-il, rend les conférences ennuyeuses : « c'est morne, triste, navrant comme la pluie », commente André Rousseaux dans *Le Figaro*⁵⁷ – ces reproches, semble-t-il, n'étaient jamais adressés à Fernand Gregh, qui se sentait assez libre pour critiquer, sur un certain nombre d'aspects, l'œuvre de Hugo. Impossible pour nous de savoir si Ascoli mérite ces critiques, faute de publication de ses cours. Cependant, dans la leçon inaugurale de 1934-1935, si Ascoli précise qu'il ne s'agit pas de succomber à un « culte idolâtre et sans discernement⁵⁸ » de Hugo, cela ne l'empêche pas d'engager aussitôt la

⁵⁴ Jean-Pierre CHALINE, « De la reconstruction aux années 1960 », in Jean-Robert PITTE (dir.), *La Sorbonne au service des humanités : 750 ans de création et de transmission du savoir*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007, p. 78-79.

⁵⁵ Lorenzo DE BRADI, « Pour Victor Hugo », *Le Soir*, 5 mars 1926 (DP).

⁵⁶ Voir *infra*, p. 864-868.

⁵⁷ André ROUSSEAUX, « Propos du samedi. M. Ascoli dans la Chaire Victor Hugo », *Le Figaro*, 23 février 1935, p. 1.

⁵⁸ Georges ASCOLI, *Réponse à quelques détracteurs de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 2.

défense, contre les détracteurs, du « dieu que nous révérons⁵⁹ ». Le titulaire de la chaire prend très au sérieux son rôle de gardien de la mémoire hugolienne, et parle comme ce que Rebérioux appelle un « hugophile à l'ancienne⁶⁰ », faisant preuve d'un « mélange de piété et de fermeté dans la vénération⁶¹ ».

Mais un aspect de la polémique entre Ascoli et Batault porte aussi sur l'origine et la raison d'être du cours Victor Hugo. Batault y voit une manœuvre d'État, une initiative gouvernementale ; à Ascoli, qui répond dans sa conférence inaugurale que le comité de patronage était issu d'une initiative privée⁶², Batault répond à son tour, dans *Je suis partout* que ce comité n'était qu'un camouflage. Sans craindre la contradiction, il affirme, dans le même article, que la chaire a été créée par des « dignitaires des Loges » et des militants de la Ligue des droits de l'Homme, qui n'est pourtant pas une institution étatique⁶³. Passons sur les amalgames, probablement fondés sur l'idée que la République n'est pas seulement un régime, mais bien un système politique qui trouve des appuis et des relais dans des organisations militantes ou dans la franc-maçonnerie. Le fait est que la stratégie des hugophobes d'extrême droite est, depuis le début, de *politiser* la création de cette chaire – l'idée sous-jacente, jadis exprimée par Vautel, étant que la mise au jour du caractère politique des hommages à Hugo tend à les invalider. Ascoli au contraire, qui n'est d'ailleurs pas un homme particulièrement engagé⁶⁴, a pour stratégie défensive de dépolitiser l'initiative et donc de favoriser une interprétation consensualiste de l'hommage à Hugo. Cela dit, la stratégie d'Ascoli a d'évidentes limites. Car même si le comité de patronage n'a pas été téléguidé par le gouvernement d'alors, et même s'il arrive que la Fondation Victor Hugo s'oppose sur certains points aux décisions des pouvoirs publics⁶⁵, il n'en reste pas moins que cette dernière compte en son sein des hommes politiques de premier plan, républicains de centre gauche (Édouard Herriot) ou de

⁵⁹ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁰ Madeleine REBÉRIOUX, « 1935 – fascisme et antifascisme », *art. cit.*, p. 232.

⁶¹ *Ibid.*, p. 233.

⁶² Georges ASCOLI, *Réponse à quelques détracteurs de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 4.

⁶³ Georges BATAULT, « Le procès Victor Hugo : contre M. Ascoli, professeur à la Sorbonne, titulaire de la chaire Victor-Hugo », *Je suis partout*, 3 février 1935 (DP).

⁶⁴ Gustave CHARLIER, « Georges Ascoli (1882-1944) », *art. cit.*, p. 465.

⁶⁵ Les membres de la Fondation avaient demandé, pour le centenaire d'*Hernani* assimilé à celui du romantisme (1930), l'émission d'une série de timbres à l'effigie des grands romantiques, et notamment de Hugo. Il leur est opposé une fin de non-recevoir, « toutes les presses étant employées au tirage du timbre des assurances sociales » (« Un timbre Victor Hugo », *Le Figaro*, 29 novembre 1930 ; DP). Le bureau de la Fondation semble en avoir conçu quelque amertume (Maurice GUYOT, « Rapport du secrétaire général », *Bulletin de la Fondation Victor Hugo*, 1930-1931-1932, n° 4-5-6, p. 55-56).

droite (Raymond Poincaré, Louis Barthou), sans compter les présidents de la République Gaston Doumergue (jusqu'en 1931), Paul Doumer (jusqu'à sa mort prématurée en 1932), puis Albert Lebrun, qui en sont présidents d'honneur. Le choix de la Sorbonne comme lieu d'ouverture de la chaire, les déclarations de Gregh en 1925-1926, l'appui d'un certain nombre de grands hommes d'État, confèrent bien à ce cours Victor Hugo une dimension, même vague, d'institution républicaine. Cet aspect indirectement militant tend même à s'aiguiser au feu des polémiques avec l'extrême droite intellectuelle.

CONCLUSION

Les études menées dans ce chapitre montrent bien que si Hugo jouit d'une position confortable dans le monde universitaire, cette fortune institutionnelle ne relève pas d'un consensus tranquille. L'université est une instance de consécration importante : elle prend en charge l'hommage à celui qui est considéré comme le plus grand représentant des lettres françaises, et qui constitue, au moins depuis les funérailles de 1885, le lieu de cristallisation d'une mémoire civique et républicaine. Mais le statut de Hugo est contesté dans d'autres champs, dont les représentants critiquent parfois vivement les choix de l'institution universitaire. Ainsi, l'extrême droite politique et littéraire est anti-hugolienne (et anti-Sorbonne) par anti-républicanisme, tandis que Thibaudet, qui s'exprime là en tant qu'homme de lettres, en tant que pilier de *La NRF* plus qu'en tant qu'universitaire⁶⁶, trouve l'hommage excessif. L'étude des polémiques liées à cette chaire, à l'orée de notre seconde partie, permet donc de fixer schématiquement la situation de Hugo dans l'entre-deux-guerres : sa gloire, soutenue par tout un appareil institutionnel, est à peu près assurée dans le champ universitaire ; elle est parfois davantage contestée chez les hommes de lettres, et dans certains secteurs du champ politique.

Cette étude rapide a également permis de mettre au jour deux points importants, dont on aura souvent l'occasion de reparler. Premièrement (les programmes de l'agrégation en témoignent et Gregh le dit très explicitement), le Hugo poète jouit d'une gloire supérieure à celle du Hugo dramaturge ou romancier. Cela confirme des constats déjà faits dans notre première partie, notamment en ce qui concerne la réception scolaire de Hugo. Deuxièmement,

⁶⁶ Thibaudet est également professeur d'université ; mais ses articles dans *La NRF*, qui d'ailleurs ne sacrifient guère aux codes du style universitaire, prennent place dans une publication dirigée par des écrivains et des hommes de lettres. *La NRF* est bien davantage une revue littéraire qu'une revue savante. Pour une analyse de la critique de Hugo par Thibaudet dans *La NRF*, voir *infra*, chapitre 23.

la réception de Hugo est inséparable d'enjeux politiques qui ne sont pas toujours explicites. L'hugophobie d'extrême droite, comme l'hugophilie communiste, sont explicitement politiques et revendiquées comme telles par les auteurs concernés : dans ce cas, les positionnements pour et contre Hugo, et leurs enjeux idéologiques, sont assez clairs. Mais lorsque la réception de Hugo est prise en charge par l'université, sous le patronage d'une fondation à laquelle participent des hommes politiques de premier plan, la question se pose de savoir dans quelle mesure cette célébration de Hugo relève d'une forme indirecte et discrète de propagande politique (en faveur du régime républicain en place). Assez naturellement, ce sont les forces politiques situées aux marges du système qui sont les plus enclines à assumer comme politique leur propre réception de Hugo, et donc aussi à dénoncer comme sourdement politique la réception officielle de Hugo. Ici, ce sont les auteurs de l'Action française que l'on a vus à l'œuvre ; plus loin, on verra que le Parti communiste (comme, dans une certaine mesure, la SFIO) analyse comme étant implicitement politique la tiédeur manifestée par le gouvernement, en 1935, à l'égard de la figure de Hugo⁶⁷. En tout cas, on méconnaîtrait la nature de la réception politique de Hugo si l'on opposait simplement, par exemple, une lecture de gauche à une lecture de droite de Hugo : plus fondamentalement, il s'agit de savoir jusqu'à quel point et de quelle manière la figure de Hugo est politique et politisable.

⁶⁷ Voir *infra*, chapitres 28 et 30.

Chapitre 9 : Les monographies sur l'œuvre et la vie de Hugo

Nous nous proposons à présent de revenir sur quelques ouvrages généraux, envisageant toute l'œuvre ou toute la vie de Hugo, et de commenter rapidement le traitement qu'ils proposent de la poésie. Il sera de nouveau question, plus loin, des plus intéressants de ces ouvrages, quand nos recherches thématiques nous y ramèneront. Mais par nature, ces livres s'intègrent mal dans un plan thématique – encore que certaines biographies sentimentales sur Hugo, ses liaisons et ses maîtresses, genre en vogue dans la critique hugolienne à l'époque que nous étudions, trouveront naturellement leur place dans le chapitre sur Hugo poète de l'intime¹. D'autre part, deux de ces importants ouvrages ont déjà été commentés, puisqu'ils sont (assurément pour l'un, vraisemblablement pour l'autre) issus du cours Victor Hugo à la Sorbonne, celui de Gregh et celui de Le Breton. Reste ici à parler du *Victor Hugo* de Paul Berret (1927), de *La vie glorieuse de Victor Hugo* (1928) de Raymond Escholier, de *Victor Hugo : essai sur son œuvre* (1930) d'André Bellessort, tiré d'un cours à la Société des conférences, et de *Victor Hugo* (1935) de Georges Brunet.

LE *VICTOR HUGO* DE PAUL BERRET

Paul Berret publie en 1927 un copieux livre sur *Victor Hugo*. Après cent trente pages biographiques, Berret aborde l'œuvre du poète en la classant par genre, et, au sein de chaque genre, en adoptant un plan chronologique. Berret, d'emblée, réfute la pertinence des distinctions étanches entre poésie lyrique, épique et satirique : « À séparer, avec une méthode cartésienne, les éléments pour les étudier, l'analyse risque de tuer la vie. Il ne nous apparaît pas qu'aucun recueil de Victor Hugo puisse être qualifié d'essentiellement et d'exclusivement lyrique, épique ou satirique². » C'est une caractéristique propre à Hugo, qui le distingue d'autres poètes de son

¹ Voir *infra*, chapitre 13.

² Paul BERRET, *Victor Hugo*, Paris, Garnier frères, coll. « Bibliothèque d'histoire littéraire et de critique », 1927, p. 134.

temps comme Lamartine, plus exclusif dans son lyrisme : s'il y a, dans toutes les œuvres de Hugo, du lyrisme, de la satire et de l'épopée (et même du drame dans une moindre mesure), c'est parce que « les poèmes sont rares où il se laisse aller à la mollesse flottante de la rêverie lamartinienne³ ». Cette opinion de Berret, qu'il oppose à la démarche classificatoire de Brunetière⁴, était déjà exprimée à propos de la seule *Légende des siècles* et des *Châtiments* dans ses éditions critiques⁵. La poésie, traitée la première, couvre un peu plus de cent quarante pages. Un peu plus de cinquante seulement sont consacrées au théâtre, et moins d'une centaine au roman. Un chapitre à part sur « le philosophe » (une quarantaine de pages) et un autre sur « le politique » (autant) permettent d'évoquer rapidement diverses autres œuvres. La poésie semble jouir d'un certain privilège quantitatif, surtout grâce à certaines œuvres que Berret connaît particulièrement bien. Ainsi *La Légende des siècles*, toutes séries confondues, a quarante-cinq pages, et *Les Châtiments* dix-huit. *Les Misérables* et *Notre-Dame de Paris*, par comparaison, en ont respectivement seize et dix. Cette légère faveur accordée à la poésie masque de fortes inégalités : bien plus catégoriquement que Gregh⁶, Berret préfère les recueils de l'exil. Il consacre un seul chapitre, de vingt-six pages, aux premiers recueils, des *Odes et Ballades aux Rayons et les Ombres*, et deux pages suffisent pour *L'Année terrible*, quatre pour *L'Art d'être grand-père*.

Certaines œuvres poétiques ont l'étrange fortune de ne pas être traitées dans la section « Le poète », mais dans la section « Le philosophe », ce qui renforce encore le poids global de la poésie dans l'ouvrage. C'est le cas de *Dieu*, de *La Fin de Satan* et de la tétralogie philosophique. Ces poèmes sont donc envisagés exclusivement sous l'angle de leur contenu métaphysique, ce qui peut valoir condamnation implicite de leur valeur littéraire. Mais implicite, toujours, car de façon générale, si les analyses de Berret sont souvent riches, son style est trop sobre et trop neutre pour qu'on trouve des appréciations ouvertement subjectives, comme chez Gregh, sur les mérites généraux de tel ou tel recueil. On en est réduit, pour deviner le palmarès personnel de Berret, à considérer l'espace qu'il consacre à chaque livre. Il y a quelques appréciations

³ *Id.*

⁴ Berret a en tête le *Victor Hugo* de Brunetière, publié en 1902, où un chapitre s'intitulait « L'inspiration lyrique pure chez Victor Hugo » (sur *Les Orientales*, les quatre recueils de la monarchie de juillet et le premier livre des *Contemplations*), un autre « L'inspiration satirique » (sur *Les Châtiments*), un troisième « L'inspiration épique » (sur *La Légende des siècles*), un quatrième « L'inspiration apocalyptique » (où il est question, encore, de *La Légende*, mais aussi de *Dieu* et des poèmes de la tétralogie philosophique).

⁵ Voir *supra*, p. 199-208.

⁶ Voir *supra*, chapitre 8.

localisées, néanmoins, portant sur des points précis. Ainsi, Berret admire par exemple la variété du décor de *La Légende des siècles*⁷, ou observe comment la description de la nature se fait, dans les années vingt et trente, de moins en moins froide et conventionnelle⁸.

***LA VIE GLORIEUSE DE VICTOR HUGO* PAR RAYMOND ESCHOLIER**

La vie glorieuse de Victor Hugo, par Raymond Escholier⁹ (1928) est une biographie romancée¹⁰ (publiée dans une collection intitulée « Le roman des grandes existences »), alerte et vivante, qui prend parfois l'allure d'un ensemble d'anecdotes cousues ensemble. L'auteur, accorde beaucoup d'importance aux diverses histoires sentimentales du poète (beaucoup plus par exemple qu'à sa vie politique), de l'idylle avec Adèle Foucher jusqu'à l'affaire Biard, en passant par la liaison, qu'il croit platonique, entre Adèle et Sainte-Beuve et, bien sûr, la rencontre avec Juliette Drouet. La jeunesse de Hugo est très longuement racontée, sans doute parce que les tribulations en Espagne, l'amour contrarié du chaste fiancé, l'entrée dans la carrière des lettres et la bataille d'*Hernani* sont jugés plus dignes d'intérêt romanesque que les aventures du notable, de l'exilé ou du patriarche : à la moitié du livre, on est encore en 1831. On ne trouve pas de considérations poussées sur les œuvres ; des extraits de poème sont parfois utilisés, dans un simple rôle décoratif. Quelquefois, l'auteur ose une appréciation personnelle, qui dans ce cas est toujours dithyrambique : le titre du livre, de toute façon, indique assez dans quelle perspective apologétique il se situe¹¹. « *Date lilia* » (*Les Chants du crépuscule*) est ainsi

⁷ Paul BERRET, *Victor Hugo, op. cit.*, p. 203.

⁸ *Ibid.*, p. 143 sqq.

⁹ Raymond Escholier (1882-1971) est un écrivain, critique et conservateur de musée. Il est conservateur de la Maison de Victor Hugo, place des Vosges, de 1920 à 1933, puis du Petit Palais de 1933 à 1943. Il occupe aussi quelques fonctions politiques : il est, dans les années vingt, directeur de cabinet d'Aristide Briand (président du conseil et ministre des Affaires étrangères) de 1920 à 1922 ; pendant la Seconde Guerre, il occupera un an (1941-1942) le poste de maire de Mirepoix (Bernadette TRUNO, *Raymond et Marie-Louise Escholier : de l'Ariège à Paris, un destin étonnant*, Paris, Trabucaire, 2004).

¹⁰ Escholier conteste cette étiquette générique, sous prétexte que tout ce qu'il dit est vrai, et que la vie de Hugo est de toute façon déjà romanesque (Raymond ESCHOLIER, *La vie glorieuse de Victor Hugo*, Paris, Plon, coll. « Le roman des grandes existences », 1928, p. I). Ce par quoi, néanmoins, son livre tient de la fiction, c'est la tendance de l'auteur à inventer des scènes et des dialogues, certes plausibles, impliquant Hugo et son entourage, et hors évidemment de tout contrôle documentaire. On assiste ainsi à toute l'entrevue, en 1820, entre la mère de Hugo et les parents Foucher, où la séparation des deux jeunes amoureux est décidée (*ibid.*, p. 71-73).

¹¹ Les autres titres de la collection sont fondés sur le même patron syntaxique, mais l'adjectif change. Parfois il n'y en a aucun : François Mauriac parle simplement de *La vie de Jean Racine*, Albert Flament de *La vie de Manet*. Quant à la vie de Baudelaire, par François Porché, elle est « douloureuse », tandis que celle de Montaigne, par André Lamande, est « gaillarde et sage », quoi que cela veuille dire, et celle de Camille Desmoulins, par Raoul Arnaud, « turbulente », etc. Victor Hugo, vu le titre de l'ouvrage qui lui est consacré, semble donc avoir des

« admirable¹² », « Napoléon II » (*Les Chants du crépuscule*) est « illustre et sublime¹³ », « À Villequier » (*Les Contemplations*) est « la page la plus sublime qu'ait jamais dictée à l'homme la douleur résignée¹⁴ », « *J'ai cueilli cette fleur pour toi sur la colline...* » (*Les Contemplations*) commence par « des vers sublimes¹⁵ » – on voit l'usage généreux que l'auteur fait de cet adjectif.

LE VICTOR HUGO D'ANDRÉ BELLESSORT

André Bellessort tire de son cours à la Société des conférences un livre intitulé *Victor Hugo : essai sur son œuvre*, qui paraît en 1930. Quoique militant de l'Action française¹⁶, Bellessort ne partage pas l'hostilité de Maurras ou de Daudet pour Hugo¹⁷ et regrette que la réaction contre lui soit allée beaucoup trop loin, mais aussi que Hugo ait « souvent été défendu avec une maladroite intransigeance¹⁸ ». Le livre s'organise en dix chapitres, de taille équivalente. Le premier envisage la poésie jusqu'aux *Rayons et les Ombres*, le second le théâtre, le troisième le roman jusqu'à *Notre-Dame*, le quatrième « Hugo journaliste et voyageur ». Puis un chapitre est consacré à chacun des trois grands recueils de l'exil – *Napoléon le Petit*, cependant, est traité avec *Les Châtiments*. *La Légende des siècles* est étudiée juste après *Les Châtiments*, malgré la chronologie qui aurait dû la reporter après *Les Contemplations*, car l'auteur y voit un « prolongement à la fois magnifique et monstrueux des *Châtiments*¹⁹ ». *Les Misérables* ont aussi droit à un chapitre, et « les derniers romans » au leur. Le dernier chapitre,

honneurs particuliers. Encore que ce titre soit peut-être polysémique : *glorieuse* peut signifier « digne de gloire » (auquel cas le mot exprime une opinion de l'auteur ou de l'éditeur) ou bien, dans un sens plus objectif, « qui procure la gloire » (auquel cas il s'agit d'un constat historique). Mais le premier sens, au minimum, est possible, et coexiste avec le second. C'est bien ainsi du reste que le comprendra Léon Daudet, qui intitulera son pamphlet de 1937 *La tragique existence de Victor Hugo*, en référence au livre d'Escholier (sur cet ouvrage, voir *infra*, p. 858-859).

¹² Raymond ESCHOLIER, *La vie glorieuse de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 239.

¹³ *Ibid.*, p. 253.

¹⁴ *Ibid.*, p. 275.

¹⁵ *Ibid.*, p. 346.

¹⁶ André Bellessort (1866-1942) est poète, auteur de récits de voyages, traducteur de la romancière suédoise Selma Lagerlöf, essayiste et critique. Il est également professeur à Janson-de-Sailly et à Louis-le-Grand. Il est élu à l'Académie française en 1935. Catholique fervent, il est membre de l'Action française (Guy LE CLEC'H, « BELLESSORT André », in LAFFONT – BOMPIANI, *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 1, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, p. 296).

¹⁷ Voir *infra*, chapitre 29.

¹⁸ André BELLESSORT, *Victor Hugo : essai sur son œuvre*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1930, p. VII.

¹⁹ *Ibid.*, p. 169.

en dépit de son titre (« De l'Année Terrible à l'année fatale »), traite de la poésie à partir des *Chansons des rues et des bois*. Bref, la poésie occupe la moitié du livre, ce qui est tout de même notablement moins que chez Gregh, par exemple, mais à peu près autant que chez Berret. Chez Bellessort comme chez Berret, la poésie occupe à peu près autant de place que les autres genres pris ensemble, ce qui est le signe d'un privilège certain, indiscuté, quand bien même les efforts de rééquilibrage sont sensibles – ainsi le quatrième chapitre de Bellessort s'intéresse à un Hugo beaucoup moins fréquenté, auquel Berret ne consacrait pas d'étude propre. En revanche, Bellessort ne s'intéresse pas à *La Fin de Satan* ni à *Dieu*, sauf en passant – il esquisse ainsi une comparaison entre « Booz endormi » (*La Légende des siècles*, Première Série) et « Le cantique de Bethphagé » (*La Fin de Satan*), les deux poèmes manifestant le talent de Hugo pour passer aisément de l'épopée au meilleur lyrisme²⁰. Berret et lui semblent éprouver une identique difficulté (quoique résolue différemment) à intégrer simplement dans la carrière poétique de Hugo les deux grands poèmes posthumes de l'exil.

Le ton de l'auteur cherche apparemment à manifester un sens de la mesure de bon aloi, et oscille entre le blâme et l'éloge. Les reproches sont assez convenus : ils portent souvent sur la philosophie du poète (son optimisme progressiste, dans *La Légende des siècles*, est jugée absurde²¹), sur sa politique (Hugo est un peu trop rouge pour Bellessort), sur des questions morales (l'auteur n'apprécie pas que Hugo ait falsifié les dates des *Contemplations*²², et qu'il ait traité avec négligence sa documentation historique pour *La Légende*²³). Comme le souligne Madeleine Rebérioux, Bellessort donne le ton d'une critique de droite qui cherche à se tenir à distance de l'hugophilie comme des outrances hugophobes des maurrassiens²⁴. Même les critiques de nature stylistique (abus de l'énumération et de l'antithèse²⁵) mènent facilement à des reproches intellectuels. Le goût de Hugo pour l'antithèse est ainsi censé témoigner d'une pensée pauvre²⁶, insensible aux charmes des nuances et de l'entre-deux²⁷. Et quand Bellessort

²⁰ *Ibid.*, p. 200.

²¹ *Ibid.*, p. 181-184.

²² *Ibid.*, p. 204.

²³ *Ibid.*, p. 186.

²⁴ Madeleine REBÉRIOUX, « 1935 – fascisme et antifascisme », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 228.

²⁵ André BELLESSORT, *Victor Hugo : essai sur son œuvre*, *op. cit.*, p. 30.

²⁶ *Ibid.*, p. 31.

²⁷ *Ibid.*, p. 30.

place *Les Châtiments* au sommet de son panthéon, au nom de la sincérité qu'il y trouve (« Si, de tous ses recueils, il fallait n'en garder qu'un, je crois que je choisirais *les Châtiments*, parce que j'y retrouve tout ce qui fait la puissance et l'originalité des autres avec quelque chose de plus : la pleine sincérité »), il indique *a contrario* qu'il reprend à son compte, pour les autres recueils, la critique classique contre l'insincérité supposée de Hugo : peut-être le poète a-t-il feint, même dans « ses plus beaux livres » (*Les Rayons et les Ombres*, *Les Contemplations*), ses « sentiments de douceur, de clémence, de charité, de libéralité »²⁸.

Bellessort profite donc de cette réflexion, pour nous livrer son palmarès personnel : *Les Châtiments*, *Les Rayons et les Ombres* et *Les Contemplations* figurent parmi ses recueils préférés. *Les Rayons et les Ombres*, avait-il expliqué plus haut, correspondent à une « première maturité²⁹ » du poète, et résument toutes les qualités des recueils précédents. Ils contiennent plusieurs chefs-d'œuvre, comme « Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813 », « *Oceano Nox* » ou la « Tristesse d'Olympio ». Pour *Les Contemplations*, l'auteur ne formule pas de jugement synthétique, et se contente de prendre chaque livre l'un après l'autre, formulant au passage des jugements parfois sévères. Il regrette ainsi que dans « *Melancholia* », qu'il aime beaucoup par ailleurs, l'antithèse factice (« Le sublime forçat du bain d'innocence ») compromette en partie l'émotion³⁰, et il trouve, sans surprise, la philosophie de la Bouche d'ombre « incohérent[e] et romanesque³¹ ». Parfois, cependant, l'éloge est sans nuance, et « Les mages », selon lui, « sont la plus belle vague de lyrisme qui ait déferlé dans notre littérature³² ». L'alternance de lyrisme, de réalisme, et d'un sentiment plus inquiet et plus humble, comme dans le bref poème « Aux anges qui nous voient », semble particulièrement plaire à Bellessort³³, et justifier apparemment une certaine préférence pour le livre VI. Quant à l'absence de *La Légende des siècles* sur le podium personnel de Bellessort, elle se comprend aisément vu ce qu'il en écrit : certes, comme dans ses drames, Hugo y manifeste un « sens du décor et de l'atmosphère historique³⁴ », et Bellessort admire les magnifiques tableaux de la fuite de Caïn, du « sommeil auguste de Booz », du combat d'Olivier et de Roland, de l'infante d'Espagne une

²⁸ *Ibid.*, p. 152.

²⁹ *Ibid.*, p. 28.

³⁰ *Ibid.*, p. 216.

³¹ *Ibid.*, p. 233.

³² *Ibid.*, p. 237.

³³ *Ibid.*, p. 238-239.

³⁴ *Ibid.*, p. 193.

rose à la main³⁵. Mais Hugo, décidément, lâche beaucoup trop la bride à sa haine et insulte injustement le malheureux Pie IX dans sa « Vision de Dante »³⁶ ; sa philosophie de l'histoire ne tient pas debout ; sa documentation historique, en outre, est déficiente³⁷. Les erreurs historiques, et les injustices qu'elles font commettre au poète, s'aggravent d'ailleurs dans les deux dernières séries³⁸.

Bellessort propose donc une critique de goût, une réhabilitation partielle et mesurée de Hugo, qui semble s'adresser surtout à la droite hugophobe et mettre en œuvre, implicitement, une rhétorique concessive : *certes* Hugo a tel et tel défauts, qui sont graves, de nature philosophique, politique, morale (et les remarques de Bellessort n'innovent pas vraiment par rapport à celles de ses prédécesseurs), *mais* il n'en reste pas moins que dans tel recueil, dans tel poème, il est émouvant, impressionnant, sincère, convaincant, etc. Cette logique implicite de l'ouvrage explique sans doute, justement, pourquoi les blâmes, repris à une longue tradition, paraissent globalement mieux systématisés, plus cohérents d'un chapitre à l'autre, que les éloges, localisés, et valant comme contrepoids (puissants, certes) aux blâmes.

LE *VICTOR HUGO* DE GEORGES BRUNET

Enfin, *Victor Hugo* est un petit ouvrage publié par Georges Brunet³⁹ en 1935, à l'occasion du cinquantenaire. Il a la particularité d'être truffé d'illustrations parfois intéressantes : des portraits, des photographies de lieux, mais aussi des manuscrits et épreuves (celle, par exemple, du « Génie », dans les *Odes et Ballades*⁴⁰). La section biographique, qui occupe les pages 5 à 23, exploite à fond la veine anecdotique, s'attardant sur les détails de la vie privée de l'écrivain. Puis suit une section sur « L'univers de Victor Hugo », qui propose quelques éclairages sur l'œuvre. Ceux-ci sont parfois assez précis et fins. Ainsi, abordant le caractère visuel de la poésie de Hugo et le fait que ce dernier soit plus sensible aux effets d'ombre et de lumière qu'aux couleurs, Brunet commente l'abondance des touches de lumière dans « À Ol. » (*Les Voix intérieures*) :

³⁵ *Ibid.*, p. 192.

³⁶ *Ibid.*, p. 182.

³⁷ *Ibid.*, p. 184 *sqq.*

³⁸ *Ibid.*, p. 188.

³⁹ Nous n'avons pas de renseignement sur cet auteur dont le catalogue de la BnF ignore tout, notamment ses dates de naissance et de mort. *Victor Hugo* est son seul ouvrage répertorié. « Georges Brunet » est-il un pseudonyme ?

⁴⁰ Georges BRUNET, *Victor Hugo*, Paris, Rieder, coll. « Maîtres des littératures », 1935, planche VI.

Dans un lieu *radieux* qui *rayonnait* moins qu'elle,
 Ses cheveux *pétillaient* de mille *diamants*...
Blanche avec des yeux *noirs*, jeune, grande, *éclatante*.
 Tout en elle était *feu qui brille*, ardeur qui rit.
 La parole parfois tombait de son esprit
 Comme un épi *doré* du sac de la glaneuse,
 Ou sortait de sa bouche en vapeur *lumineuse*...
 Elle allait et passait comme un oiseau de *flamme*,
 Mettant sans le savoir le *feu* dans plus d'une âme⁴¹.

Cette thèse critique vient peut-être de Léopold Mabilleau⁴². De manière générale, Brunet récupère et vulgarise, avec clarté et efficacité, un certain nombre d'idées présentes dans la critique savante hugolienne de l'époque, et dont il a été ou sera question dans d'autres chapitres : Hugo « animiste⁴³ » et « primitif⁴⁴ » ; Hugo préoccupé par la nature, qui l'emplit soit d'extase soit d'effroi⁴⁵ ; Hugo poète social et humanitaire⁴⁶ (mais – c'est un autre cliché critique – dépourvu d'un véritable sens de la psychologie humaine⁴⁷) ; Hugo penseur de l'« absolu » (ici Brunet revient sur la métaphysique hugolienne⁴⁸), Hugo faiseur d'antithèses⁴⁹.

Le traitement de ce dernier point est intéressant : Brunet remarque que les différents systèmes d'antithèses se combinent et s'entrelacent pour n'en former qu'une seule, fondamentale. Ainsi, les antithèses « esprit – matière » ; « ascension – chute », « lumière – ombre » et « bien – mal » commutent parfaitement, comme le prouvent ces vers de « Loi de formation du progrès » (*L'Année terrible*) :

Ce monde que l'effort douloureux civilise...
 C'est du mal qui travaille et du bien qui se fait.
 Mais quelle *ombre* ! quels flots de fumée et d'écume !...
 Toutes les vérités se montrent un moment,
 Puis se voilent ; le verbe avorte en bégaiement ;
 Le *jour*, si c'est du *jour* que cette *clarté sombre*,
 N'a l'air de se lever que pour regarder l'*ombre*...

⁴¹ *Ibid.*, p. 25. C'est Brunet qui souligne. La ponctuation du poème est légèrement modifiée (voir Victor HUGO, *Les Voix intérieures*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie I* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 854).

⁴² Voir *infra*, p. 328-329.

⁴³ Georges BRUNET, *Victor Hugo, op. cit.*, p. 28 ; voir *infra*, chapitre 11.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 29 ; voir *infra*, chapitre 11.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 29-32 ; voir *infra*, chapitre 14.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 32-39 ; voir en particulier *supra*, p. 79-80, dans notre chapitre sur les lectures scolaires de Hugo poète.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 46-50 ; voir *infra*, chapitre 11.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 39-40.

Oh ! dans l'*ascension* humaine, que la marche
Est lente, et comme on sent la *pesanteur* de l'arche !...
Comme tout se défait et *retombe* à mesure⁵⁰ !

La démonstration de Brunet, en l'occurrence, est affaiblie par le fait que les vers piochés dans le poème sont assez distants les uns des autres. Malgré tout, l'auteur anticipe ici sur une idée que Charles Baudouin, quelques années plus tard, développera avec plus de précision⁵¹ et selon laquelle les antithèses hugoliennes « polarisent » autour d'un couple fondamental qui est, pour Baudouin, le couple « ombre – lumière ». Il n'est pas exclu que Brunet, sur ce point, ait inspiré Baudouin.

La troisième et dernière section se nomme « L'art de Victor Hugo ». Brunet revient sur l'attention portée par Hugo à la matière sonore des mots⁵², son goût pour les « images » et les métaphores⁵³, les effets de rythme et de mouvement – observables notamment à partir de la coupe des vers⁵⁴. L'analyse se fait parfois assez technique. Brunet revient ainsi sur les incontournables trimètres hugoliens⁵⁵, ou analyse finement comment, dans quelques vers d'« Aymerillot » (*La Légende des siècles*, Première Série), la symétrie des accents confère une grande majesté aux quatre premiers alexandrins, avant que le rythme ne se modifie et se ralentisse (le cinquième vers a un second hémistiche coupé 3+3 au lieu de 2+4 ou 4+2, et le sixième vers compte cinq accents) pour souligner le mépris dont Charlemagne couvre ses soldats :

Guerriers, / allez-vous en / d'auprès / de ma personne,
Des camps / où l'on entend / mon noir clairon / qui sonne,
Rentrez / dans vos logis, / allez-vous en / chez vous,
Allez-vous-en / d'ici, / car je vous cha/sse tous !
Je ne veux plus / de vous ! / Retournez / chez vos femmes !
Allez vi/vre cachés, / prudents, / contents, / infâmes⁵⁶ !

⁵⁰ *Ibid.*, p. 40. C'est Brunet qui souligne. Voir Victor HUGO, *L'Année terrible*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie III* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 84-88.

⁵¹ Voir *infra*, p. 478-480.

⁵² Georges BRUNET, *Victor Hugo, op. cit.*, p. 51-55.

⁵³ *Ibid.*, p. 55-61.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 61-72.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 67. C'est Brunet qui indique la séparation entre les groupes accentuels. Voir Victor HUGO, *La Légende des siècles*, Première Série, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie II* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 622.

Suivent encore des micro-analyses stylistiques assez développées, combinant étude de rythme et étude des sonorités. Cinq extraits en particulier sont étudiés, un en prose (extrait des *Misérables*) et quatre en vers, dont un tiré d'*Hernani* et trois de la poésie proprement dite (*La Fin de Satan*, « Claire » dans *Les Contemplations*, « Booz endormi » dans la première *Légende*)⁵⁷.

L'ouvrage s'achève avec une sous-section intitulée « Les thèmes », consistant en un rapide catalogue qui n'évite pas toujours la redondance avec les remarques précédentes – la clarté du plan, dans l'ensemble, n'est pas la qualité majeure de ce livre. Sont ainsi abordés, successivement, le « thème biographique et familial », « l'Amour », « la Nature », « la Mort », « la Patrie », « le Passé », « les thèmes moraux et sociaux », « la Justice »⁵⁸.

L'un des partis pris les plus notables du livre de Brunet consiste à ne jamais considérer une œuvre donnée (roman, pièce, recueil ou poème) comme une unité d'étude pertinente. Ainsi, la première section est de nature biographique et touche peu à l'œuvre de Hugo, tandis que les sections deux et trois envisagent l'imaginaire et l'art hugolien de manière statique, presque sans relever les évolutions chronologiques et le plus souvent sans préciser de quel texte tel exemple est tiré. Ce Hugo du cinquantenaire n'est donc pas un objet de philologie. Il s'agit plutôt d'un objet de commémoration, figé dans son immortalité, sans histoire : chez le Hugo de Brunet, tout est coprésent à tout. Toutes les strates temporelles ainsi repliées les unes sur les autres produisent de ce fait une sorte d'image fixe d'un Hugo abstrait, et reconstitué à partir de textes d'origines et de dates très diverses. Ce choix d'écriture signale bien que l'on n'a pas ici affaire à un livre d'histoire littéraire, mais à un ouvrage célébration et de vulgarisation, d'ailleurs bien supérieur, dans cette optique, à celui d'Escholier, grâce à la précision et à l'intérêt de ses analyses et grâce à sa prise en compte des avancées les plus récentes de la critique savante.

Brunet, donc, ne porte pas d'appréciation explicite sur tel ou tel recueil de Hugo. On peut simplement conjecturer à partir de ses exemples quels textes il considère, soit comme les meilleurs, soit comme les plus représentatifs. Du point de vue des genres, la poésie semble globalement surreprésentée par rapport à la prose, phénomène qui s'accroît encore dans les pages consacrées aux études stylistiques. Du point de vue des dates, le Hugo de l'exil et d'après est nettement privilégié par rapport au Hugo d'avant l'exil. Brunet de ce point de vue entérine

⁵⁷ Georges BRUNET, *Victor Hugo, op. cit.*, p. 76-81.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 81-90.

la centralité dans l'œuvre hugolienne de recueils comme *Les Châtiments*, *Les Contemplations* ou *La Légende des siècles*, mais aussi des poèmes posthumes *Dieu* et *La Fin de Satan*, puisqu'il consacre des analyses à la métaphysique hugolienne de l'exil.

CONCLUSION

Les monographies étudiées dans ce chapitre, ainsi que celles envisagées dans le chapitre précédent (notamment celle de Fernand Gregh) présentent à chaque fois une image globale de la vie et de l'œuvre de Hugo. Elles permettent de voir, en fait, ce à quoi se résume Hugo pour des auteurs qui ne s'imposent pas *a priori* une approche particulière, qui ne limitent pas leur étude à un thème, à une ou plusieurs œuvres, à une époque.

Le ton des ouvrages considérés est très différent. Il va de l'enthousiasme presque naïf (Escholier) à la sévérité (Bellessort), en passant par la neutralité scientifique (Berret). Mais on constate que pour tous ces auteurs, dans l'œuvre de Hugo, la poésie jouit d'un privilège plus ou moins net mais toujours confirmé. Ce genre est surreprésenté dans les ouvrages de Fernand Gregh et de Paul Berret, ainsi qu'à un degré moindre dans ceux d'André Bellessort et de Georges Brunet. Seul Gregh, comme on l'a vu au chapitre précédent, énonce explicitement cette préférence qu'il manifeste à l'égard de la poésie de Hugo ; mais ses confrères, surtout Berret, privilégient également *de facto* ce secteur de l'œuvre hugolienne. En particulier, chez Brunet, la poésie semble fournir un répertoire d'exemples commode pour des analyses stylistiques. Cependant la poésie ne joue pas toujours exactement le même rôle chez ces différents auteurs. Chez Escholier, elle fournit simplement des illustrations plaisantes à une vie « glorieuse » et romanesque. Chez Berret et Bellessort, comme chez Gregh, elle constitue l'objet d'une étude analytique : on l'envisage période par période, genre par genre, œuvre par œuvre, dans une perspective d'histoire littéraire. Brunet, enfin, la considère de manière statique, non chronologique : il s'agit de dégager une image fixe de Hugo (et de Hugo poète) et de délimiter un objet littéraire abstrait susceptible, en 1935, d'être honoré.

Chapitre 10 : Les monographies sur les œuvres poétiques de Hugo

Le plan général de notre thèse, fondé sur l'examen successif de différents corpus, nous conduit à présent à nous intéresser aux monographies concernant les œuvres de Hugo. Ce chapitre, sans doute, présente une faible unité : les trois livres concernés correspondent à des travaux de recherche ou à des entreprises éditoriales qui n'ont guère à voir les uns avec les autres, et qui ne nous semblent pas susceptibles de donner lieu à des remarques d'ensemble. D'autres plans auraient permis de les intégrer dans un chapitre cohérent : les ouvrages de Berret et de Bauer auraient pu entrer dans une section sur les lectures lansonniennes de la poésie de Hugo, si notre thèse en comportait une ; mais un tel choix aurait été contradictoire avec celui, que nous avons fait, d'une relative exhaustivité dans les formes de réception étudiées, et n'aurait fait que déplacer ailleurs le problème. Quant au livre de Guimbaud, beaucoup de remarques que nous faisons sur lui pourraient prendre place dans le chapitre sur Hugo poète visuel, mais cela aurait impliqué de renoncer à une analyse de cet ouvrage comme projet cohérent, dans lequel la question du paradigme pictural de la poésie hugolienne se combine à d'autres éléments pour donner lieu à une lecture originale et intéressante des *Orientales*. Finalement, il nous semble que les avantages de notre plan l'emportent ici sur ses inconvénients. Nous allons donc envisager tour à tour, dans l'ordre chronologique, les trois livres que nous avons repérés : celui de Louis Guimbaud sur les *Orientales* date de 1928, celui de Paul Berret sur *La Légende des siècles* et celui d'Henri Bauer sur les « Ballades » datent de 1935¹. Cependant, le contenu du livre de Berret étant un résumé de son édition de *La Légende des siècles* chez Hachette, longuement commentée dans un précédent chapitre², nous n'en dirons ici que quelques mots.

¹ Nous écrivons, comme Bauer d'ailleurs, « Ballades » entre guillemets et non en italique, car aucun recueil autonome de Hugo n'a jamais porté ce titre.

² Voir *supra*, chapitre 4.

« *LES ORIENTALES* » DE VICTOR HUGO PAR LOUIS GUIMBAUD

En 1928 paraît à Amiens, aux éditions Edgar Malfère, un livre de Louis Guimbaud³ sur *Les Orientales de Victor Hugo*. Cet ouvrage appartient à la collection « Les grands événements littéraires », qui regroupe des monographies sur des œuvres littéraires envisagées sous l'angle de leurs influences, de leur genèse, de leur publication, de leur réception, de la façon dont elles font date dans l'histoire de la littérature ou d'un genre. Les ouvrages étudiés sont parfois d'indémontables classiques (on trouve une étude sur *Le Cid*, *Le Tartuffe*, *Les Essais* de Montaigne), mais parfois aussi des textes plus confidentiels, comme les *Stances* de Moréas, *Les Paroles d'un croyant* de Lamennais, ou *Les Soliloques du pauvre* de Jehan Rictus. Le canon littéraire sur lequel les directeurs de collection⁴ se fondent semble moins strict pour le XIX^e siècle. Le choix des *Orientales* comme objet d'étude peut surprendre : c'est une œuvre moins centrale, dans le canon poétique hugolien, que les grands recueils de l'exil. Mais pour le XIX^e siècle au moins, aucun privilège clair n'est accordé aux très grandes œuvres. La première série de la collection, parue en 1928, compte douze titres, dont deux concernent Hugo : outre le livre de Guimbaud sur *Les Orientales*, on trouve une étude d'Edmond Benoit-Lévy sur *Les Misérables*. Les autres auteurs étudiés dans cette série sont Molière, Balzac, Flaubert, Beaumarchais, Diderot, Corneille, Staël, Baudelaire, Lamennais, et Guillaume de Lorris et Jean de Meung pour *Le Roman de la Rose*. Avec deux livres sur lui, Hugo est sur-représenté, mais les séries suivantes ne confirmeront pas cette tendance : la volonté d'éclectisme des éditeurs les conduit à éviter de s'intéresser plus d'une fois à un même auteur. Seul Flaubert (pour *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale*) aura droit au même honneur que Hugo.

TON DE L'OUVRAGE

Le livre de Guimbaud se caractérise d'abord par son style, qui manifeste une volonté de prendre ses distances par rapport à l'austérité habituelle du critique universitaire. D'abord, l'auteur assume la dimension subjective de sa critique, et cherche à établir une complicité avec son lecteur en représentant sans fard certaines de ses propres réactions : « Tant d'assurance

³ Louis Guimbaud (1869-1957) est un homme de lettres français, auteur de quelques livres sur Hugo et ses proches, ainsi que d'ouvrages d'histoire de l'art. Sur Hugo, on lui doit *Victor Hugo et Juliette Drouet* (1914), *Victor Hugo et Madame Biard* (1927) (de ces deux livres, il sera question plus en détail dans notre chapitre 13 sur Hugo poète de l'intime, p. 429-434), *La mère de Victor Hugo, 1772-1821* (1930), et une édition critique des *Mémoires du général Hugo* (1934).

⁴ Antoine Albalat, Henri d'Alméras, André Bellessort, Joseph Le Gras.

confond et donne bonne envie de regimber », écrit-il par exemple à propos de l'affirmation de Hugo selon laquelle il existe un *Romancero* mauresque⁵. Cette complicité passe également par un usage fréquent de la première personne du pluriel, dans des contextes où le *nous*, contrairement au *nous* de modestie habituel à l'universitaire, peut inclure le lecteur : « Nous allons voir comment les circonstances [...] lui en ont fourni l'occasion⁶ » ; « Il nous reste à apprendre de quelle monnaie les artistes payèrent l'affection [...] de Victor Hugo⁷ » ; « Nous allons surprendre [...] sur le vif [...] la manière de travailler de Victor Hugo⁸ ». Le livre de Guimbaud cherche à être plaisant, agréable à lire, et vivant ; il est truffé d'anecdotes, comme celle-ci :

David d'Angers et Victor Pavie aimaient chèrement Victor Hugo. [...] Son prétendu mépris des livres les plongeait dans une sorte de stupeur inquiète. Un jour qu'ayant besoin de recevoir, par l'escalier d'honneur, quelque visiteur de marque, le poète les faisait sortir par un couloir de service, ils aperçurent, soigneusement dissimulés derrière une lustrine, les rayons débordants d'une vaste bibliothèque. « Tu vois, dit Pavie au sculpteur ; il ne les aime pas, les livres ; mais il en use »⁹[.]

ou de saisissants tableaux de groupe à la limite de la caricature, comme celui-ci, inséré dans une évocation du philhellénisme français des années 1820 :

Même au faubourg Saint-Germain, où l'on se piquait de loyalisme envers la cour, il n'était pas rare d'entendre de nobles personnages s'aborder en disant : « Êtes-vous Turc ? N'êtes-vous pas plutôt Grec ? Soyons Grecs ! » Lamartine déclamait le *Dernier chant du pèlerinage d'Harold*. Drapée dans un peplum blanc, ses longs cheveux dénoués sur de pures épaules, Delphine Gay, – la future Madame de Girardin, – produisait un poème de sa façon : la *Quête pour les Grecs*. Madame Récamier tendait effectivement ses belles mains à leur intention. La duchesse de Duras, enfin, ne craignait pas de rapporter un mot qu'elle avait eu avec Louis XVIII : « Après tout, Sire, la Grèce, c'est la Vendée du christianisme ! »¹⁰

Pour la bonne bouche, et toujours sans doute pour distraire le lecteur, Guimbaud cite de mauvais poèmes dus à des auteurs de seconde zone et qui, mis en regard de ceux de Hugo, constituent

⁵ Louis GUIMBAUD, *Les Orientales de Victor Hugo*, Amiens, Malfère, coll. « Les grands événements littéraires », 1928, p. 96. Cette affirmation de Hugo se trouve dans la note XII des *Orientales*, à propos du poème « Romance mauresque » (Victor HUGO, *Les Orientales*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie I* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 554).

⁶ Louis GUIMBAUD, *Les Orientales de Victor Hugo, op. cit.*, p. 47.

⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁸ *Ibid.*, p. 94.

⁹ *Ibid.*, p. 74. De ce goût de Guimbaud pour le récit et l'anecdote, ses autres ouvrages sur la vie du poète et sur ses proches (sa mère, ses maîtresses) témoignent également. Voir le titre des ouvrages en question *infra*, p. 429-434.

¹⁰ *Ibid.*, p. 53.

des curiosités à la fois amusantes et consternantes : il commente, sur un ton de raillerie, la « Quête pour les Grecs » de Delphine Gay, ou deux méchants pastiches du critique classicisant Emmanuel Chérelat, auteur de perfides *Occidentales* en 1829. Parfois, car l'auteur sait aussi doser les émotions, l'entrain, la bonne humeur fantaisiste et la moquerie font place à des notes plus douloureuses : un pathos léger, mais un pathos tout de même, se dégage de ces pages où Guimbaud évoque la brouille entre Hugo et Charles Nodier¹¹, en novembre 1829, après la parution dans *La Quotidienne* d'un texte de Nodier contenant des allusions peu aimables aux *Orientales*. L'auteur, notamment, cite *in extenso* la lettre attristée de Hugo à son ami, datée du 2 novembre : « Et vous aussi, Charles ! [...] C'est une des plus violentes secousses de la vie que celle qui déracine du cœur une vieille et profonde amitié », etc.

Louis Guimbaud cherche à concilier la rigueur, en ce qui concerne les faits rapportés, et la liberté, voire la fantaisie, dans la manière dont ils sont exposés. Beaucoup de transitions sont un peu lâches, et semblent fonctionner par association d'idées : « Les *Orientales* [...] s'élèvent peu à peu jusqu'à la fresque et au tableau d'histoire. Et comme toute histoire a des sources, nous allons maintenant nous demander quelles furent ici celles qu'utilisa Victor Hugo¹². » Mais qu'importe, puisque c'est à une promenade à deux, dans le recueil et autour de lui, que Guimbaud convie son lecteur ! Plus surprenant encore, on le voit parfois déborder de son objet, et invoquer comme exemple de la liberté avec laquelle Hugo traite ses sources le cas de « La Fée et la Péri », qui appartient aux *Odes et Ballades* et non aux *Orientales*¹³. C'est un pas de côté curieux par rapport au sujet du livre, mais compréhensible dans la mesure où il s'agit pour l'auteur de faire voir l'art et la psychologie de Hugo à un moment de sa carrière, plus que d'étudier à fond un recueil pour lui-même ; on devine en outre, derrière cet écart par rapport au thème de l'ouvrage, un possible emprunt au modèle de la causerie, ou de la conférence orale.

C'est surtout dans son étude des sources que Guimbaud s'écarte des pratiques habituelles de l'histoire littéraire. Contrairement à ce que font Vianey ou Berret, par exemple, dans leurs livres dont on a déjà parlé, Guimbaud mentionne des sources de manière un peu vague : on voit défiler la Bible, puis les noms de l'orientaliste Volney, de Goethe (pour le *Divan*), d'Ernest Fouinet, traducteur de l'arabe et du persan, de Byron, de Claude Fauriel, auteur des *Chants populaires de la Grèce moderne* en 1824-1825, de François Pouqueville, qui a voyagé en Orient et que Hugo a fréquenté, d'Abel Hugo, frère aîné du poète et compilateur de romances

¹¹ *Ibid.*, p. 126-129.

¹² *Ibid.*, p. 73.

¹³ *Ibid.*, p. 78.

espagnoles en 1822. Mais les sources ne sont jamais très précises : Guimbaud ne cherche pas à identifier l'origine de tel vers ou de telle image, mais plutôt à estimer ce que l'atmosphère générale du recueil, ou son ton, peuvent devoir à un auteur antérieur. Le rapprochement avec le *Divan* de Goethe se justifie ainsi par le fait qu'« une certaine volonté de demeurer simple règne dans beaucoup d'*Orientales* ; on y respire l'air frais du matin : on s'y désaltère à une source que Virgile lui-même n'eût pas dédaignée¹⁴. » Les points de contact entre Byron et Hugo, outre l'inspiration hellénique, sont peu nombreux, limités à un commun « goût de l'héroïsme » et un « culte pour la bravoure désintéressée »¹⁵ ; les deux pages sur Byron sont aussi, et peut-être surtout, l'occasion et le prétexte à des récits biographiques hauts en couleur : Byron « franchit l'Hellespont à la nage. Au mont Athos, dans un couvent de franciscains, il passa un an, dans une sorte de pénitence, à se nourrir de riz et de vinaigre. À Patras, il sauva du trépas une épouse infidèle et cousue dans un sac qu'on allait jeter à la mer¹⁶ ! » Peu précises, indirectes, les sources mentionnées ont en outre souvent pour fonction de mettre en valeur la fantaisie hugolienne, de montrer les libertés que le poète prend avec elles : « Le feu du ciel » est ainsi l'occasion de montrer que, sur un canevas biblique, Hugo ajoute sans scrupule des éléments orientaux, et « aboutit à la description d'un palais moitié hindou, moitié assyrien¹⁷ ». Le même genre de remarques vaut aussi pour la manière dont Guimbaud se penche sur la question de la datation et de la chronologie, autre terrain de prédilection des universitaires. Il consacre bien quelques pages à la « chronologie », mais c'est pour suggérer immédiatement le caractère un peu vain de cette discussion :

Quel poète, et à plus forte raison quel critique ou quel lecteur, osera jamais prétendre que la gestation de telle œuvre commença tel jour pour se terminer tel autre jour ? Le sujet, les images, le rythme, la chute d'un simple sonnet peuvent hanter l'esprit pendant des mois, voire même des années. Un poète digne de ce nom porte avec soi son poème à la ville et aux champs, en visite, à la promenade, chez ses fournisseurs. Il y pense le jour ; il y travaille inconsciemment la nuit. De quel droit marquera-t-on une date au produit de cette longue

¹⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶ *Ibid.*, p. 86. Cette image des femmes cousues dans les sacs se retrouve dans le poème « Clair de lune », même si Guimbaud, ici, ne fait pas le rapprochement. Il n'indique pas d'où il tire cette information sur Byron et ne suggère pas que Hugo ait eu connaissance de l'anecdote. Pierre Albouy, en tout cas, relève que cette forme d'exécution est racontée par Byron dans le *Giaour* (d'après Jean MASSIN, Éliette VASSEUR, note à Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 3 (éd. Jean MASSIN), Paris, Club français du livre, 1967, p. 534). Guimbaud pense que Hugo a lu cette œuvre de Byron (Louis GUIMBAUD, *Les Orientales de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 86). Élisabeth Barineau s'appuie sur des « ressemblances de détail » pour affirmer que Hugo s'est bien inspiré du *Giaour* (Élisabeth BARINEAU, notice à « Clair de lune », in Victor HUGO, *Les Orientales*, vol. 1 (éd. Élisabeth BARINEAU), Paris, Didier, coll. « Société des textes français modernes », 1952, p. 130).

¹⁷ Louis GUIMBAUD, *Les Orientales de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 77.

élaboration ? La grappe dorée des beaux vers, qui osera dire qu'elle commença de mûrir sous ce rayon-ci, plutôt que sous celui-là¹⁸ ?

Sur cette question, comme d'ailleurs sur celle des sources, Guimbaud se montre donc assez peu soucieux de minutie. C'est à la fois un choix stylistique, car il s'agit de ne pas alourdir un petit ouvrage qui se veut, dans l'ensemble, de digestion facile, et un choix épistémologique : l'étude maniaque des sources, de la chronologie, du manuscrit, des conditions de publication est à la fois un peu vaine, sans intérêt et vouée à l'échec.

ÉLÉMENTS DE CRITIQUE

Maintenant que nous en avons caractérisé le ton, considérons plus en détail ce que l'ouvrage de Guimbaud dit des *Orientales*. Comme on l'a signalé, la collection où il paraît se propose de considérer les œuvres comme des « événements » : dans le cas des *Orientales*, il est surtout fait référence à la genèse, à la publication, et à la réception du recueil. Les chapitres s'appellent : « Le poète des *Orientales* » (sur la situation de Hugo à la fin des années vingt), « L'auditoire des *Orientales* » (sur son milieu littéraire), « Le moment des *Orientales* » (c'est Guimbaud qui souligne *moment* – le chapitre évoque le contexte politique et culturel de la France des années 1820), « Les sources des *Orientales* », « Le manuscrit, la chronologie, la composition et la publication des *Orientales* », « Critiques et pamphlets », « Les conquêtes des *Orientales* » (il s'agit d'une étude de leur influence sur la littérature française), « La réaction contre les *Orientales* ». Aucun chapitre, comme on le voit, n'est consacré à une étude interne au recueil : rien, par exemple, n'est dit de sa structure. Quant aux études thématiques, elles n'apparaissent qu'au détour d'autres remarques, et elles sont rarement menées très loin. Ainsi, le chapitre sur « Le moment des *Orientales* » est l'occasion de montrer en quoi Hugo est soucieux de rester en phase avec son temps, et comment se reflètent dans son recueil trois tendances de l'époque, le philhellénisme, l'orientalisme et le bonapartisme. Mais ces trois thèmes du recueil, très inégalement représentés d'ailleurs, ne sont pas analysés par Guimbaud : celui-ci se contente de constater leur présence, d'une part dans le recueil, d'autre part dans l'opinion publique française des années 1820. La seule exception à cette règle générale, dans le chapitre en question, intervient quand Guimbaud note rapidement comment l'art de Hugo, et notamment son souci de la couleur locale, est mis au service d'un philhellénisme moins sec et moins abstrait que celui, par exemple, de Delphine Gay dans la « Quête pour les Grecs ». Guimbaud cite à cette occasion le catalogue de vaisseaux de « Navarin » :

¹⁸ *Ibid.*, p. 99.

Avec Victor Hugo, on connaît que [les flottes turques et grecques] étaient formées de *chébecs*, de *yachts*, de *galères*, de *caïques*, de *tartanes*, de *sloops*, de *jonques*, de *goëlettes*, de *frégates*, de *caravelles*, de *dogres*, de *bricks*, de *brigantines*, de *balancelles*, de *lougres*, de *galéaces*, de *yoles*, de *mahonnes*, de *prames*, de *felouques*, de *polacres*, de *chaloupes canonnières*, de *lanches marinières*, de *bombardes*, de *caraques* et de *gabarres*¹⁹ !

Des remarques un peu plus développées sont faites sur le caractère visuel de la poésie de Hugo. Là non plus, ces analyses ne sont pas présentées pour elles-mêmes, mais insérées dans le chapitre sur « L'auditoire des *Orientales* », et plus précisément dans des considérations sur les rapports entre Hugo et les peintres de son temps. Ces rapports, dit Guimbaud, sont étroits, et fondés sur des admirations mutuelles. Hugo s'attache aux peintres et aux sculpteurs à cause de leurs tendances républicaines (David d'Angers, Delacroix, Paul Huet)²⁰, ainsi qu'à cause, précisément, de son propre goût pour une poésie visuelle : « Ce qu'il voyait ou imaginait, il le voyait et l'imaginait comme un tableau. Ce qu'il exprimait en deux, trois, quatre vers, parfois en un seul, faisait toujours tableau²¹. » Inversement, les artistes admirent en Hugo le chantre de la liberté de l'art et de la variété des sujets, mais aussi le poète coloriste²². Deux aspects de l'art de Hugo comme poète visuel sont donc successivement évoqués, le talent pour faire des tableaux, et l'usage ingénieux de la couleur ; assez arbitrairement, le premier de ces traits sert à justifier l'attachement de Hugo envers les peintres, et le second, à l'inverse, l'attachement des peintres envers Hugo. L'enjeu, pour Guimbaud, est de toute façon moins de reconstituer les processus psychologiques réels et précis par lesquels les liens se nouent, que de suggérer l'étroite cohésion des artistes romantiques, peintres, sculpteurs et poètes, et plus particulièrement de ceux qu'il appelle la gauche et l'extrême gauche romantiques²³ (par opposition à la droite chrétienne et monarchiste, et au centre libéral lié au journal *Le Globe*).

Le Hugo faiseur de tableaux et le Hugo coloriste ont droit tous les deux à quelques analyses. Il n'est évidemment pas difficile d'illustrer la place des notations de couleur dans l'art hugolien des *Orientales*, quelques citations suffisent :

Voici, par exemple, et coup sur coup, la « nuée au flanc noir », les « poissons aux nageoires d'argent », le golfe « aux vertes collines », un sphinx de « granit rose », des dieux de « marbre vert », des « cailloux blancs », des « obélisques gris », le « Nil jaune ». Et voici, en fait de contrastes des couleurs : le lait blanc, qui jaillit sous les doigts noirs des vierges

¹⁹ *Ibid.*, p. 61.

²⁰ *Ibid.*, p. 37.

²¹ *Ibid.*, p. 33.

²² *Ibid.*, p. 44.

²³ *Ibid.*, p. 25.

au sein d'ébène, des fruits verts dans des arbres d'or, des éléphants blancs chargés de femmes brunes, etc.²⁴

Il est cependant remarquable que cet usage de la couleur fasse l'objet de commentaires très laudatifs : Guimbaud parle d'une « palette d'une richesse incomparable », d'un « feu d'artifice », d'un « éblouissement sans fin », dont l'abus seul finit parfois par devenir « fatigant pour les faibles yeux des mortels »²⁵. Or en 1928, cela fait un siècle que la question de Hugo coloriste divise la critique. De nombreux auteurs, dès 1829, constatent ce large usage de la couleur dans *Les Orientales*, mais c'est pour en faire grief à Hugo, au nom du bon goût²⁶. Des réserves du même genre sont exprimées par André Joussain qui, dans sa thèse de 1915 sur le pittoresque hugolien, juge cette manie coloriste excessive et superficielle : elle empêche le poète de mettre vraiment « la vie dans les choses »²⁷. Et Léopold Mabileau regrette, en 1893, dans une importante étude sur le poète, sa faiblesse en tant que coloriste :

Si V. Hugo ne rend pas la couleur, ce doit être parce qu'il ne la sent pas. Les choses, en effet, semblent se décalquer sur sa rétine ainsi que sur une plaque photographique, c'est-à-dire comme des formes émergeant en relief d'un fond noyé dans la nuit ou dans le jour, sans aucune notation propre²⁸.

Un tel diagnostic est difficile à tenir à propos des poèmes les plus « rutilants »²⁹ des *Odes*, *Nouvelles Odes* et *Orientales* ; mais Mabileau estime que les couleurs n'y valent que par leurs contrastes, qui ont précisément pour objet de produire des effets de lumière. « Il ne faut retenir de tout cela qu'une impression d'étincellement, de miroitement coupée çà et là par des raies d'ombre »³⁰. » Mabileau sauve donc Hugo en soulignant que celui-ci, s'il est un piètre coloriste, a cependant un sens aigu de la luminosité. Sans être vraiment l'héritier, comme Joussain, de cette tradition critique qui s'avoue davantage choquée que séduite par toutes les teintes franches, vives voire criardes qu'on trouve dans *Les Orientales*, Mabileau se montre en tout cas très circonspect sur les talents de coloriste de Hugo, et privilégie un paradigme

²⁴ *Ibid.*, p. 46.

²⁵ *Id.*

²⁶ Sandrine RAFFIN, « *Les Orientales* – La réception critique en 1829 », in Claude MILLET (dir.), *Autour des Orientales*, Paris – Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des lettres modernes » – série « Victor Hugo », 2002, p. 123-124 ; Claude MILLET, « Noir, blanc, couleurs », in *L'œil de Victor Hugo*, Paris, Édition des Cendres – Musée d'Orsay, 2004, p. 302-303.

²⁷ André JOUSSAIN, *L'esthétique de Victor Hugo. Le pittoresque dans le lyrisme et dans l'épopée : contribution à l'étude de la poétique romantique*, Paris, Boivin et C^{ie}, 1920, p. 39.

²⁸ Léopold MABILLEAU, *Victor Hugo*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1893, p. 104.

²⁹ *Ibid.*, p. 106.

³⁰ *Id.*

photographique (en noir et blanc, donc, et malgré l'anachronisme) à un paradigme pictural. Guimbaud, en revanche, opère une inversion axiologique par rapport à tous ces prédécesseurs. En outre il constate la valeur à la fois poétique et militante, précisément anti-classique, de ces choix chromatiques : même dans le domaine des arts plastiques, note-t-il, ce sont « Louis David et son école » qui ont « laissé tomber l'art de peindre, en fait de coloris »³¹. L'auteur propose donc une réhabilitation elle-même presque militante du Hugo coloriste, dont l'audace chromatique représente une éclatante illustration de l'esthétique romantique face à l'ennuyeux classicisme, et d'autre part scelle l'alliance féconde entre Hugo et ses amis peintres.

Guimbaud consacre aussi quelques remarques au Hugo faiseur de tableau. Les analyses deviennent ici assez précises, et très convaincantes : l'auteur montre comment la description de Stamboul, dans « Les têtes du sérail », procède par étapes successives comparables à celles de l'élaboration d'une toile : la première strophe est une simple esquisse, un peu « voilé[e] » (le mot, repris par Guimbaud, apparaît dans un vers : « La riante Stamboul, le front d'ombres voilé ») ; les deux suivantes « dégrossi[ssent] » l'ensemble et « meuble[nt] avec ordre et avec goût toutes les parties de [l]a toile »³² ; une quatrième strophe rehausse la composition par ajout de la couleur (« Là, de blancs minarets », « Là, des kiosques peints ») et d'effets lumineux (« Cent coupes d'étain, qui dans l'ombre étincellent »)³³. Mais l'auteur note aussi, plus loin dans le livre, que les représentations visuelles hugoliennes sont bien souvent animées, vivantes, et constituent donc des « scènes » au sens dramatique du terme, invoquant comme exemples les discussions des têtes du sérail, ou le dialogue du « Derviche ». Ici, le paradigme pictural, qui a la préférence de Guimbaud, entre en tension avec le paradigme dramatique, explicitement mobilisé lui aussi³⁴ – le mot *tableau*, objet d'une possible syllepse puisqu'il appartient aux deux champs lexicaux, est l'un des instruments de ce glissement. Ainsi, Guimbaud rappelle que « le poète procède par tableaux, comme nous l'avons vu faire, plus haut, dans la compagnie de ses chers amis les peintres³⁵ ». Apparemment, c'est encore de peinture qu'il s'agit : l'auteur parle à nouveau de couleur et de lumière, et compare Hugo à Delacroix. Mais immédiatement vient l'exemple de « Clair de lune » ; Guimbaud écrit : « Admirez comme le magicien Hugo tire de ce "sujet" une grande toile, bien complète, haute en couleur, avec paysage lunaire, flots

³¹ Louis GUIMBAUD, *Les Orientales de Victor Hugo*, op. cit., p. 45.

³² *Ibid.*, p. 36.

³³ *Ibid.*, p. 37.

³⁴ *Ibid.*, par exemple p. 61.

³⁵ *Ibid.*, p. 62.

mouvants, personnages pittoresques, et, au besoin même, accompagnement de musique³⁶ ». Il n'est bien sûr pas interdit à un peintre de suggérer le mouvement des flots, ou un « accompagnement de musique » : il peut bien représenter la guitare de la sultane. Il n'empêche : Guimbaud est ici sensible à un effet d'immersion multisensorielle qui n'est pas, à strictement parler, le fait de la peinture ; le paradigme pictural semble se dérober au moment même où il y revient avec le plus d'insistance. C'est le modèle du spectacle vivant, du théâtre, avec ou sans musique, qui s'y substitue. Dans l'ensemble, cependant, l'auteur minimise ce modèle par rapport à l'autre. Sans doute est-ce parce qu'on est en terrain mieux connu, à cause d'une riche tradition critique, quand on parle de la poésie de Hugo comme d'une poésie picturale.

Dans l'avant-dernier chapitre, sur « Les conquêtes des *Orientales* », Guimbaud revient à une analyse du recueil : il s'agit cette fois de comprendre en quoi celui-ci a posé des bases nouvelles en matière de poésie. L'auteur distingue trois aspects, la « liberté de l'art », « l'art pour l'art » et la « libération de la métrique ». Cette démarche a pour corollaire, peut-être, de surestimer le rôle propre des *Orientales*, au détriment d'autres œuvres qui auraient pu prétendre à la même importance. D'un côté, il est certain que ce recueil a pu passer pour un bréviaire de l'art pour l'art, par exemple chez Baudelaire dans la première version de son texte « Pierre Dupont »³⁷. Guimbaud note bien que cette lecture de Hugo n'est pas conforme à la réalité : « Victor Hugo était incapable d'épouser de semblables idées³⁸ », c'est-à-dire l'éloge gautiérien de l'art inutile. Mais l'analyse de l'auteur permet tout de même de rendre compte de la réception des *Orientales* au XIX^e siècle. En revanche, le rôle des *Orientales* dans l'établissement de quelque chose d'aussi vague que la « liberté de l'art » va moins de soi ; l'auteur, cette fois, ne mobilise aucun argument de réception, et se contente pour l'essentiel de citer ou paraphraser la préface, ainsi que celles des éditions successives des *Odes et Ballades*. Quant au passage sur les innovations métriques de Hugo, qui donne lieu à quelques micro-analyses stylistiques, il permet là encore de faire de Hugo un précurseur en matière de variété des rythmes, de césure libre et d'enjambement. Parfois, Guimbaud semble forcer le trait, comme lorsqu'il établit un lien généalogique entre le souci de la rime riche dont témoignent *Les Orientales* et la pratique

³⁶ *Ibid.*, p. 63.

³⁷ Carole FURMANEK, « Tentatives de relégation – “l'art pour l'art”, “la poésie pure”, malentendus et constructions idéologiques douteuses », in *De l'absolu littéraire à la représentation : le poète hors les murs* (actes de colloque), *Fabula*, <https://www.fabula.org:443/colloques/document2464.php>, 2014, consulté le 26 mars 2016.

³⁸ Louis GUIMBAUD, *Les Orientales de Victor Hugo, op. cit.*, p. 135.

des bouts rimés par Heredia ou Léon Dierx³⁹. Par ailleurs, l'auteur lie une nouvelle fois ces questions stylistiques à son analyse de la poésie de Hugo sur le modèle pictural. Ainsi :

Aucun artifice de métrique ne favorise d'ailleurs autant que la césure mobile, ce goût de la *peinture poétique*, cette fureur de tout arranger en *tableaux* qui caractérise, nous l'avons vu, le poète des *Orientales*. Avec la césure médiane, il est impossible de nuancer. On peint à la fresque, par larges touches et sans revenir jamais sur l'ouvrage hardiment enlevé. Avec la césure irrégulière, on peut, au contraire, accumuler les traits et les touches légères du pinceau ; on jette des tons, des glacis, des nuances, voire des demi-teintes : la plus riche palette y passe⁴⁰.

Cet étonnant paragraphe demande à être un peu commenté. Sans doute l'auteur veut-il dire que les alexandrins disloqués produisent une impression plus légère que lorsqu'ils sont rigoureusement symétriques, et rangés en bataillons carrés : on passe de l'idée de légèreté à celle de délicatesse, et, par métaphores, à celles de « nuances », de « demi-teintes ». Mais la métaphore picturale est gratuite et, en fait, s'engendre elle-même : c'est parce qu'il a, plus haut, parlé de Hugo poète comme d'un peintre que l'idée de délicatesse est associée au geste du peintre, et qu'elle est reformulée en termes de technique picturale ; à partir de là, il est facile d'explicitier la métaphore du poète-peintre, dont on était implicitement parti, et à laquelle il est logique qu'on revienne finalement. Cette analyse circulaire, du reste, ne peut guère s'appuyer sur les textes et, contrairement à ce qu'il fait d'habitude, Guimbaud, ici, ne propose aucun exemple tiré du recueil. Ce dont témoigne cette curieuse réflexion, c'est simplement de l'insistance avec laquelle l'auteur utilise, de manière éventuellement intempestive, le paradigme pictural.

Si l'on essaye à présent de résumer l'esprit du livre, on dira que l'auteur tire nettement *Les Orientales* du côté de l'art pour l'art, de la fantaisie et de la gratuité. C'est entre autres à cela que servent les rapprochements avec certains Parnassiens, l'insistance sur les innovations formelles de Hugo, et aussi, en fin de compte, la référence fréquente au modèle pictural, qui suggère que si la poésie de Hugo est transitive à quelque chose, c'est à l'art lui-même (et à l'art paradigmatique par excellence, la peinture, envisagée sous ses aspects les plus techniques, la couleur et la composition), et non, par exemple, au monde et à la politique. La dimension politique du recueil est relativement sous-estimée : le philhellénisme, par exemple, ne fait l'objet d'aucune analyse approfondie, et n'est essentiellement considéré que comme un sacrifice à la mode du temps. Il s'agit bien là d'une prise de position politique, qui devient

³⁹ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 143. C'est Guimbaud qui souligne.

explicite dans le dernier chapitre, sur « La réaction contre les *Orientales* ». Cette réaction est celle de Hugo lui-même, contre cette œuvre de jeunesse : elle prend d'abord la forme, sous la monarchie de Juillet, d'une tendance intimiste et sentimentale, qui ne suscite aucun commentaire négatif de Guimbaud, puis la forme, sous l'influence (néfaste) de Pierre Leroux et des saint-simoniens, d'une tendance philosophique et sociale. Or « à mesure que les années s'écoulèrent, Victor Hugo versa [...] davantage, dans cette ornière de l'*art social* au fond de laquelle on ne trouve que billevesées⁴¹ ».

Gustave Courbet, dans la dernière page du livre, fait une apparition quasi-monstrueuse :

Avec cela des puérités de singe lâché dans un musée, des ruses de nègre en délire ! L'idée par exemple qu'il suffit d'affubler de soutanes deux ou trois rapins échauffés et de camper leurs silhouettes sur une toile bitumineuse, pour avoir peint l'âme cléricale ! Tel était Gustave Courbet, bon peintre, pauvre théoricien, précurseur du « naturalisme » français et *tombeur* des romantiques⁴².

Et la poignée de main entre Hugo et Courbet, en 1871, est vue comme le signe du désastreux ralliement de Hugo, non à l'anti-romantisme, Guimbaud ne va pas jusque-là bien qu'il n'en soit pas très loin, mais à l'idéalisme social. Pourquoi ce passage par Courbet, qui n'est utilisé que comme symbole, et qui donne lieu à un portrait-charge apparemment gratuit ? C'est, là encore, l'esthétique du livre qui veut cela : l'auteur se permet écarts et digressions, selon sa fantaisie, du moment que cela étonne ou amuse. En l'occurrence, il s'agit de conclure l'ouvrage sur une charge multiple, contre Courbet, contre la Commune (à demi-mots), contre le réalisme, contre l'idéalisme social, contre le vieil Hugo. La fin du livre est travaillée par un sourd regret, vaguement mélancolique : le meilleur Hugo est celui de 1829, et il aurait bien dû persévérer dans la voie ouverte par *Les Orientales*. Le choix de Guimbaud, ou des directeurs de la collection, de faire un livre sur ce recueil, s'éclaire ainsi par l'aveu final d'une préférence à la fois idéologique et esthétique : à rebours de la plupart des critiques et de la tradition scolaire, Guimbaud fait la preuve de l'originalité de son goût, et donne implicitement *Les Orientales* pour le meilleur recueil de Hugo.

⁴¹ *Ibid.*, p. 160.

⁴² Louis GUIMBAUD, *Les Orientales de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 161. C'est lui qui souligne.

« LA LÉGENDE DES SIÈCLES » DE VICTOR HUGO PAR PAUL BERRET

Deux monographies paraissent en 1935 : Henri-François Bauer soutient à l'université de Paris, et publie, une thèse sur *Les « Ballades » de Victor Hugo*, et Paul Berret donne une étude de *La Légende des siècles de Victor Hugo*, chez Mellottée. Nous ne nous attarderons pas sur le livre de Berret, qui reprend pour l'essentiel des analyses et des études de sources déjà exposées dans son édition critique de *La Légende* : le livre de 1935 est un résumé de l'apparat savant du livre de 1920-1927⁴³. Le volume paraît dans la collection « Les chefs-d'œuvre de la littérature expliqués », dirigée par René Doumic, et fait appel à des auteurs renommés : Victor Bérard prend en charge *L'Odyssée*, Gustave Lanson *Les Essais* de Montaigne, Paul Hazard *Don Quichotte*, Doumic lui-même *Le Misanthrope*, etc. Les ouvrages étudiés sont tous d'incontestables classiques de la littérature française et mondiale, sauf là encore pour le XIX^e siècle : à côté de *La Légende des siècles* ou du *Rouge et le Noir* de Stendhal figurent *Port-Royal* de Sainte-Beuve, *Pêcheur d'Islande* de Pierre Loti et *Brand* d'Ibsen. Les hiérarchies encore fluctuantes et mal établies autorisent René Doumic à publier, pour ce siècle, des livres consacrés à des œuvres dont la réputation ne vaut certes pas celle de *L'Illiade*, du *Cid* ou des *Pensées* de Pascal. *La Légende des siècles*, au contraire, fait partie des valeurs sûres, des chefs-d'œuvre solides : on choisit, de Hugo, une œuvre connue et renommée qui a déjà fait l'objet, grâce à Berret, d'une monumentale édition. Trois autres œuvres phares de Hugo, visant à couvrir l'éventail des genres, sont annoncées « en préparation » dans le catalogue figurant au début du livre de Berret : il s'agit des *Misérables*, par Georges Ascoli, des *Contemplations*, par Maurice Levaillant, et de *Hernani*, par Mario Roustan. Mais ces volumes ne verront jamais le jour, pas plus que, par exemple, *La Divine Comédie* par Alfred Jeanroy, ou *Le Père Goriot* par Marcel Bouteron : la mort de Doumic en 1937 a pu contrarier l'entreprise, ou au moins la ralentir, puisque certains volumes annoncés ne paraîtront qu'après la guerre. Le livre, réalisé, de Berret, et celui, projeté, de Levaillant, confirment la place centrale de la poésie de l'exil, en l'occurrence des *Contemplations* et de *La Légende des siècles*, au sein du canon poétique hugolien.

⁴³ Longuement étudié *supra*, chapitre 4.

LES « BALLADES » DE VICTOR HUGO PAR HENRI-FRANÇOIS BAUER

Quant au livre de Bauer, il s'agit d'une étude très érudite, également d'inspiration lansonienne, et notamment centrée sur un examen précis et exhaustif des sources du poète. Bauer relève une série d'influences étrangères (écossaises, anglaises, allemandes), et identifie également des inspirateurs de Hugo dans la littérature française, comme Vigny, Millevoye, et surtout Charles Nodier : il est sans doute sur ce point tributaire d'un certain nombre d'études antérieures, notamment celle d'Eunice Morgan Schenck sur *La part de Charles Nodier dans la formation des idées romantiques de Victor Hugo jusqu'à la préface de Cromwell*, où douze pages sont consacrées aux « Ballades »⁴⁴. À la fin du livre, l'auteur fait preuve de la même minutieuse érudition, et propose un relevé exhaustif des variantes (plus complet que celui qui figure dans le volume de 1912 de l'Imprimerie nationale), avant de restituer l'histoire de la publication et de la primo-réception des « Ballades ». Ces chapitres constituent, pris ensemble, un tiers environ de l'ouvrage : la monographie de Bauer sur les « Ballades » est loin d'être consacrée seulement à une analyse interne de l'œuvre, mais aussi à ses origines littéraires et à son devenir social. Sur ce point, Bauer se montre fidèle au programme de Lanson.

De la question des « sources », on passe à celle des « caractères » : le troisième chapitre du livre (« Les sources et les caractères des "Ballades" ») consiste en un passage en revue des quinze ballades, qu'il s'agit à chaque fois de rattacher à un ou plusieurs thèmes jugés caractéristiques du recueil. Le critique se livre ici à une simple entreprise classificatoire, vérifiant pour chaque poème, de manière essentiellement binaire, la présence ou l'absence de tel ou tel élément. Là encore, cette démarche relève au fond d'une critique de sources : il ne va pas s'agir de voir comment tel thème est traité dans tel poème, mais seulement (ou presque) de constater sa présence, et donc de rattacher la pièce à des sources antérieures. Dans « Le Sylphe », Bauer repère ainsi « la double inspiration fantastique et frénétique, issue de Nodier⁴⁵ » : le repérage des thèmes donne immédiatement lieu à la mise au jour d'une filiation littéraire. Bauer identifie trois caractères principaux, qu'il appelle d'ailleurs aussi « influences » : le « genre troubadour », le « genre fantastique » et le « genre frénétique ». La matière médiévale caractérise le genre troubadour ; le genre fantastique et le genre frénétique

⁴⁴ Eunice Morgan SCHENCK, *La part de Charles Nodier dans la formation des idées romantiques de Victor Hugo jusqu'à la préface de Cromwell*, Paris, Champion, 1914, p. 65-77. Bauer reprend aussi à Schenck l'idée que dans les dernières ballades, celles qui datent de 1828, l'influence de Nodier a cédé le pas à celle de Sainte-Beuve (*ibid.*, p. 83-84 ; Henri-François BAUER, *Les « Ballades » de Victor Hugo*, Paris, Les Presses modernes, 1935, p. 60-61).

⁴⁵ Henri-François BAUER, *Les « Ballades » de Victor Hugo*, *op. cit.*, 1935, p. 76.

ne sont pas très précisément définis mais semblent se ramener respectivement au surnaturel et à l'effrayant. Ces deux derniers « genres » faisaient déjà l'objet d'analyses chez Schenck⁴⁶. En ce qui concerne le « frénétique », Schenck écrit à un moment où le terme recommence à devenir d'un usage fréquent dans la critique⁴⁷. Il est remarquable que Schenck, puis Bauer, appliquent cette étiquette à un ensemble de poèmes, alors que la critique au XX^e siècle tend plutôt à faire du roman le genre par excellence du romantisme frénétique : la poésie est rarement qualifiée de frénétique⁴⁸. Cela explique aussi pourquoi Bauer donne au genre frénétique un contenu un peu flou : il est difficile de trouver dans les *Ballades* des motifs narratifs caractéristiques du roman frénétique et repérables dans les œuvres-mères du genre, comme le brigand idéalisé ; le frénétisme des *Ballades* se réduit donc à un ensemble de sentiments (l'effroi) ou de thèmes (la violence...), qui recoupent éventuellement ceux qui définissent le fantastique (les diableries...). Mais l'annexion au corpus frénétique d'une œuvre poétique de Hugo est facilitée par l'inclusion assez naturelle, dans ce corpus, du roman *Han d'Islande*, qui incite à chercher plus largement chez Hugo les traces d'une inspiration frénétique. En effet, c'est notamment en référence à *Han d'Islande* que Nodier avait, au début des années 1820, élaboré la notion ; le Hugo de *Han d'Islande* fait partie, avec le jeune Balzac, Nodier lui-même et Pétrus Borel, des quelques auteurs français qui, aux yeux des critiques du début du XX^e siècle, constituent les exemples les plus nets de la littérature frénétique⁴⁹.

Mais ces trois « influences » ne permettent pas de rendre compte de tous les poèmes ; il faut donc ajouter trois thèmes secondaires, qui parfois ne concernent qu'un seul poème dans le recueil, et qui sont l'« atmosphère espagnole » (repérée seulement dans « La légende de la nonne »), l'« Orientalisme » (qui n'apparaît que dans « La Fée et la Péri »), et la « fantaisie métrique » (« La chasse du burgrave », « Le pas d'armes du roi Jean »)⁵⁰. Ces six thèmes deviennent la seule grille d'entrée dans les textes : lorsqu'un poème ne relève, par exception, d'aucun d'entre eux, il n'est pas commenté : ainsi, « Le géant » qui « ne contient pas, en effet, d'éléments fantastiques » (ce qui est peut-être discutable) et dont « l'inspiration troubadour [...]

⁴⁶ Eunice Morgan SCHENCK, *La part de Charles Nodier dans la formation des idées romantiques de Victor Hugo jusqu'à la préface de Cromwell*, op. cit., p. 65-77.

⁴⁷ Émilie PEZARD, *Le romantisme « frénétique » : histoire d'une appellation générique et d'un genre dans la critique de 1821 à 2010* (dir. Bertrand MARCHAL), thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 2012, p. 456.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 581-582.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Henri-François BAUER, *Les « Ballades » de Victor Hugo*, op. cit., p. 72.

est également absente », est traité en moins de dix lignes⁵¹. Le fait d'identifier des inspirations orientale ou espagnole comme thèmes caractéristiques des « Ballades », alors même qu'elles ne concernent qu'un poème chacune, permet à la fois d'éviter cet embarrassant silence et de conserver l'illusion d'une approche englobante et synthétique.

L'approche de Bauer est donc fondée sur une entreprise de classification et de rationalisation, visant à rapporter l'œuvre de Hugo à des sources ou à des thèmes parfaitement identifiables, et à épuiser son analyse dans l'établissement de tels rapports. Il s'agit, au sens propre, de mettre les poèmes dans des cases : toute cette séquence est, au bout du compte, commodément résumée par un tableau à double entrée⁵². Mais sur le plan des commentaires, l'entreprise paraît singulièrement décevante : ce long chapitre s'achève par une conclusion qui signale,

comme nous l'avons d'ailleurs annoncé, que l'inspiration médiévale est prééminente dans les « Ballades », celle-ci existant dans onze d'entre elles ; que l'influence fantastique y est apparente dans pas moins de neuf, dont six des précédentes, du genre troubadour ; et qu'enfin, les éléments frénétiques y sont visibles dans six, dont trois où ces dernières formes se trouvent réunies⁵³.

Autrement dit, et c'est ce que trahit bien la précision initiale (« comme nous l'avons d'ailleurs annoncé »), l'analyse ne fait que révéler des évidences et confirmer opportunément les intuitions qui avaient initialement servi de grille de lecture au critique. En règle générale, d'ailleurs, l'analyse reste essentiellement descriptive. « Que trouvons-nous dans les “Ballades” ? », se demande Bauer dans le chapitre suivant – et il répond par une longue liste de mots empruntés au texte, classés par thèmes, et rangés par ordre alphabétique. Ainsi il y a dans les « Ballades »

une encyclopédie d'êtres surnaturels, ou même simplement naturels : ...démons, diables, esprits, fantômes, fées, géants, monstres, naïades, nains, ombres, péris, psyllés, satyres, sorcières, spectres, sylvains...aspioles, dragons, follets, gnômes [*sic*], goules, griffons, larves, lutins, ondins, sylphes, vampires...aigles, chauve-souris, colibris, corbeaux, hiboux, vautours...boucs, loups, taureaux...lézards, salamandres...phalènes, papillon⁵⁴...

⁵¹ *Ibid.*, p. 89.

⁵² *Ibid.*, p. 120-122.

⁵³ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 127. Nous avons conservé les étranges points de suspension, sans espace avant ni après, tels qu'ils apparaissent à cet endroit de l'ouvrage. Leur valeur n'est pas claire et Bauer n'y a recours qu'ici (en général il suit la norme habituelle et met une espace après).

Les commentaires stylistiques ne vont guère plus loin. Le style « imagé et flamboyant⁵⁵ » des « Ballades » est évoqué en deux pages, et facilement illustré par une strophe de « La Fée et la Péri » :

Là, sous de verts figuiers, sous d'épais sycomores,
Luit le dôme d'étain du minaret des Maures ;
La pagode de nacre au toit rose et changeant ;
La tour de porcelaine aux clochettes dorées ;
Et, dans les jonques azurées,
Le palanquin de pourpre aux longs rideaux d'argent⁵⁶.

Puis Bauer remarque la place prépondérante, dans les « Ballades », de l'antithèse et de la métaphore. Rien de précis n'est dit sur la métaphore, sans doute parce qu'il est difficile d'en faire vraiment un trait caractéristique de la manière de Hugo ; quant aux antithèses, les exemples proposés sont inégalement convaincants⁵⁷. Il y a certes antithèse dans le vers « Une ombre blanche, un spectre noir » (« La légende de la nonne »), mais il est discutable de ranger dans cette catégorie l'opposition entre deux vers très éloignés des « Deux archers », « C'était l'heure où l'on parle bas » (vers 6) et « C'était Satan riant tout haut sur la colline ! » (vers 38). L'analyse forcée de Bauer témoigne ici, encore une fois, d'une volonté de ramener l'art hugolien à du connu, à des catégories pré-établies et, en l'occurrence, figées en clichés : chez Hugo, il doit nécessairement y avoir de l'antithèse⁵⁸.

Même les remarques plus originales, plutôt que de donner lieu à une étude de l'art hugolien, servent à établir des filiations parfois surprenantes et contestables. Ainsi, Bauer s'attarde un peu sur la « suspension de l'idée, du dénouement, jusqu'à la dernière strophe, sinon jusqu'à la dernière rime du poème⁵⁹ », citant en exemples les fins de « La grand-mère », « La fiancée du timbalier », « La Fée et la Péri ». Il n'est pas sûr que cela (les effets de suspense, en fait) soit très caractéristique de Hugo ; mais quand l'auteur signale que « de tels procédés [...] se trouvent également chez des poètes tels que Pindare, Anacréon et Horace⁶⁰ », le rapprochement paraît factice. Le goût de Hugo pour la « répétition » (comme celle du nom *Madeleine* dans « Écoute-

⁵⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁶ Cité *ibid.*, p. 130.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁸ Ce n'est pas la première fois que nous remarquons cet usage large et qui semble parfois presque automatique de la catégorie de l'« antithèse ». Voir notamment, *supra*, nos remarques sur l'édition des *Contemplations* par Joseph Vianey, p. 211-212.

⁵⁹ Henri-François BAUER, *Les « Ballades » de Victor Hugo, op. cit.*, p. 133.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 134.

moi, Madeleine ») est rabattu sur un trait générique, la présence fréquente de refrains dans les ballades⁶¹, bien qu'il n'y ait pas à première vue de rapport évident entre une simple répétition épiphorique comme dans « Écoute-moi, Madeleine », et de vrais refrains, comme dans « La ronde du sabbat » ou « La légende de la nonne ». Toutes les analyses de Bauer ont, sinon pour but, du moins pour effet, d'escamoter l'originalité de Hugo par rapport à tous les autres poètes (puisque'ils sont ses « sources ») ou au genre des ballades, l'originalité des « Ballades » par rapport au reste de l'œuvre hugolienne (puisque'on y retrouve les mêmes procédés stylistiques), l'originalité de chaque poème dans le recueil (puisque les thèmes, implacablement, circulent à l'identique de l'un à l'autre).

En conclusion, l'auteur justifiera rétrospectivement le sujet de son livre en écrivant :

Si nous ne craignons pas d'être trop hardi, nous qualifierions volontiers les « Ballades » de préfiguration d'une partie de l'œuvre du poète. Contentons-nous d'admirer en elles un de ces ouvrages précieux, miniature exquise d'un monument plus considérable, dont la grâce d'exécution demeure inimitable⁶².

C'est le seul endroit ou presque du livre où Bauer laisse son goût parler, et exprime son admiration pour les poèmes qu'il a étudiés : partout ailleurs, l'éthos du savant objectif et laborieux lui imposait, à cet égard, une certaine réserve. En revanche, malgré la prudente prétention, Bauer suggère que les « Ballades » préfigurent un certain nombre d'œuvres ultérieures, qu'il vient d'énumérer : *Notre-Dame de Paris* et « Le Beau Pécopin » (dans *Le Rhin*), ainsi que plusieurs poèmes de *La Légende des siècles*, pour le « genre troubadour » ; *Le Rhin*, *Les Burgraves*, *Les Contemplations*, *La Légende* pour le « genre fantastique, allemand ou nodiérique » ; *La Légende des siècles*, *La Fin de Satan* et même *Notre-Dame*, à cause de Quasimodo, pour le « genre frénétique » ; *Hernani* et *Ruy Blas* pour l'inspiration espagnole⁶³. C'est, à la dernière page de l'ouvrage, une nouvelle manière de dire que Hugo est toujours égal à lui-même, et d'occulter tout ce qui, dans une œuvre donnée, ressemble à de l'originalité. De cette entreprise se dégage implicitement une certaine vision du travail universitaire et de l'élucidation critique, dont le but semble être de ne rien laisser en propre à l'objet étudié, et de le dissoudre dans une multitude de catégories thématiques et génériques, de sources, de références et d'influences dont on suppose qu'elles rendront raison de l'œuvre.

⁶¹ *Id.*

⁶² *Ibid.*, p. 186.

⁶³ *Id.*

CONCLUSION

Les livres de Guimbaud et de Bauer présentent en apparence plusieurs points communs : il s'agit de brèves monographies sur des œuvres poétiques hugoliennes, qui se préoccupent toutes deux largement de la genèse et du devenir des textes considérés, plutôt que de se concentrer uniquement sur une étude interne aux textes. Mais les ressemblances s'arrêtent là : si Guimbaud semble faire siennes les approches des critiques universitaires, lansoniens en particulier, c'est pour les subvertir et s'en démarquer ; surtout, son entreprise est essentiellement commandée par la volonté de proposer une lecture plaisante et originale, et plutôt à contre-courant, des *Orientales*. L'originalité, au contraire, est justement ce que Bauer déteste : il ne s'empare des « Ballades » que pour les rationaliser, les rapporter à du connu, les expliquer et les assécher. De là aussi des jugements esthétiques différents : Guimbaud aime *Les Orientales*, plus que les autres œuvres de Hugo, et le dit, alors que Bauer ne laisse tomber qu'en conclusion un bref commentaire, qui paraît artificiel, sur cette « miniature exquise d'un monument considérable » que sont les « Ballades ». Au-delà des vagues ressemblances superficielles, qui s'arrêtent en réalité au contenu de la table des matières, il est difficile d'imaginer des entreprises intellectuelles plus opposées.

Chapitre 11 : Hugo poète religieux et métaphysique

Nous ne chercherons pas principalement, dans ce chapitre, à rendre compte de manière précise de tous les discours biographiques sur l'*homme* Hugo et sur l'évolution de ses idées religieuses. Il en sera bien sûr question, mais essentiellement dans la mesure où ils éclairent les discours critiques qui portent sur son œuvre, et en particulier ceux qui articulent les problèmes doctrinaux aux problèmes proprement littéraires. Encore plus qu'ailleurs, du reste, le facteur générique est ici important : on sera amené à examiner et à commenter sous cet aspect le corpus d'étude des différents critiques. Le roman, le théâtre et la poésie ne semblent pas, en effet, jouir de la même faveur dans ces discours, et la poésie passe dans certains cas au moins pour le genre privilégié dans lequel les idées religieuses de Hugo se donnent à lire et à étudier – cela pour des raisons diverses, qu'il faudra examiner en détail. Jean-Pierre Reynaud, dans une communication au Groupe Hugo, constatait ainsi que

Claudius Grillet consacrait [...] en 1910 six cents fortes pages, savantes, honnêtes, surchargées de références, à une étude qu'il ne craignait pas d'intituler *la Bible dans Victor Hugo*. Mais dans ce volume, pas une page n'est consacrée à la prose, pas un mot sur l'univers romanesque ! Et pas un mot non plus pour s'expliquer sur cette étonnante absence¹ !

Dans ce cas précis, Jean-Pierre Reynaud invoque la particularité de la parole biblique et prophétique. Car il y a, selon lui, une affinité évidente entre poésie et Bible, tant « le texte biblique est aéré de merveilleux et comme porté par les anges² » ; en outre, « le moi lyrique ne relève que de lui-même, parcourt à sa guise les espaces imaginaires, ne dialogue qu'avec ses doubles, avec ses rêves, ou avec Dieu³ ». Mais cette analyse fonctionne-t-elle encore quand les auteurs ne s'intéressent pas spécifiquement à la Bible, mais plus généralement et plus

¹ Jean-Pierre REYNAUD, « Bible et roman chez Hugo : une passion orageuse », site du Groupe Hugo : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/10-09-25reynaud.htm>, communication du 25 septembre 2010, consulté le 27 décembre 2015. La matière de ce chapitre a donné lieu à un article : Jordi BRAHAMCHA-MARIN, « Discours critiques sur la religion de Victor Hugo (1913-1942) », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/15-12-12Brahamcha.htm> (communication du 12 décembre 2015), consulté le 3 septembre 2018.

² Jean-Pierre REYNAUD, « Bible et roman chez Hugo : une passion orageuse », *art. cit.*

³ *Id.*

simplement au christianisme, ou à la religion, de Victor Hugo ? Sinon, à quel point les lectures de nos auteurs sont-elles orientées vers la poésie et, lorsque c'est le cas, pour quelles raisons ? Deux massifs principaux, inégaux en taille et en intérêt, se dégagent, qui appellent chacun des réponses différentes à ces questions. Nous les traiterons successivement, en commençant par les ouvrages critiques concernant la religion de Hugo avant l'exil, pour étudier ensuite les ouvrages sur la religion de Hugo pendant et après l'exil. Cette division, selon nous, n'a rien d'arbitraire. Elle est commandée par la façon même dont les textes se répondent les uns aux autres et par les parentés et les échos repérables dans les thèmes et les problèmes qu'ils soulèvent.

DISCOURS CRITIQUES SUR LA RELIGION DE HUGO AVANT L'EXIL

Commençons par dire que dans quelques cas au moins les discours critiques manifestent une faible conscience des spécificités génériques. En ce qui concerne la religion de Hugo avant l'exil, une question récurrente est de savoir si Hugo fut ou non, ou jusqu'à quel point, chrétien et catholique. Le débat est ici d'ordre historique et biographique et les auteurs mobilisent des sources documentaires de toute nature, la correspondance du poète par exemple ; lorsqu'il est fait appel à ses textes littéraires, ceux-ci sont supposés donner presque immédiatement accès aux croyances religieuses de Hugo, et n'en être qu'une simple expression. Le débat est particulièrement vif au début du vingtième siècle, juste avant notre période : on voit paraître en quelques années *Lamennais et Victor Hugo*, par Christian Maréchal (1906), qui insiste sur le rôle décisif joué par l'auteur de *l'Essai sur l'indifférence en matière de religion* dans la conversion au christianisme du jeune homme ; *Les idées morales de Victor Hugo*, de Maurice Souriau (1908), où Hugo est qualifié de « catholique », jusqu'en 1829, et de « chrétien », dans un sens un peu curieux⁴, jusqu'en 1832 ; *La Bible dans Victor Hugo*, déjà cité, de l'abbé Claudius Grillet (1910), qui constitue une riche analyse de l'inspiration biblique dans l'œuvre (poétique) hugolienne, et qui reprend la thèse de Maréchal sur le rôle de Lamennais dans la conversion de Hugo⁵ ; *Victor Hugo : ses idées religieuses de 1802 à 1825*, de l'abbé Pierre Dubois (1913), qui vise au contraire à faire pièce à l'idée d'un jeune Hugo chrétien et à montrer

⁴ « Victor Hugo n'est plus catholique : il est chrétien, c'est-à-dire qu'il garde un bon souvenir de ses anciennes croyances : il conserve une imagination pieuse par certains côtés, il aime à prononcer de temps en temps le nom de Jésus-Christ, mais la foi a disparu » (Maurice SOURIAU, *Les idées morales de Victor Hugo*, Paris, Bloud, 1908, p. 28).

⁵ Claudius GRILLET, *La Bible dans Victor Hugo*, Lyon, Vitte, 1910, p. 4.

le caractère superficiel ou factice des sentiments religieux du poète. Après cet essor de publications autour de 1910, l'activité éditoriale sur la question se calme un peu. Malgré le livre de Dubois, qui défend un point de vue minoritaire, la thèse dominante, soutenue par des universitaires aussi influents que Brunetière ou Lanson, est bien que le jeune Hugo fut chrétien et catholique, au moins à partir du début des années vingt et de sa rencontre avec Lamennais⁶.

AUGUSTE VIATTE

Dans notre période, la discussion est relancée par la thèse polémique d'Auguste Viatte⁷, soutenue en 1921 et parue l'année suivante, sur *Le catholicisme chez les romantiques*. Viatte est clairement anti-hugolien et anti-romantique ; quand il affirme que le romantisme est une « œuvre d'anarchie et de destruction⁸ » qui s'abat sur la France à cause de délétères influences germaniques et protestantes, il est facile de reconnaître, avec Daniel Sangsue⁹, les thèses polémiques des intellectuels d'Action française. La thèse de Viatte est radicale : les romantiques français n'ont jamais été sincèrement catholiques, tout au plus se sont-ils contentés de professer une foi toute littéraire. Un chapitre est consacré à Nodier et à Hugo, deux auteurs que Viatte traite systématiquement dans le même mouvement. Hugo comme Nodier font preuve en matière religieuse, et sans peut-être le vouloir, d'un œcuménisme et d'un « tolérantisme » coupables¹⁰ ; ils confondent l'amour divin et l'amour tout court (Viatte cite, scandalisé, ces vers de « *Cæruleum mare* », dans *Les Rayons et les Ombres* : « Et souvent le cœur d'une femme / Est

⁶ Dans son livre sur *Les origines religieuses de Victor Hugo*, paru en 1955, le chanoine Géraud Venzac propose une utile bibliographie sur la question de la religion du jeune Hugo (dans une longue note de bas de page : Géraud VENZAC, *Les origines religieuses de Victor Hugo*, Paris, Bloud et Gay, coll. « Travaux de l'Institut catholique de Paris », 1955, p. 8-10). Venzac distingue les opinions des républicains et celles des conservateurs, mais il met sur le même plan des textes aux statuts très divers : articles et livres, monographies sur Hugo ou ouvrages généraux sur la littérature française, etc. Sa conclusion est que sur la question de savoir si le jeune Hugo a été catholique ou non, les avis sont à peu près également partagés, et sans corrélation apparente avec les appartenances politiques des auteurs (*ibid.*, p. 11-12). Mais la thèse d'une jeunesse chrétienne a été défendue par des auteurs beaucoup plus influents que les tenants de la position adverse : Brunetière ou Lanson ont davantage de poids que Raoul Narsy, Félicien Pascal ou Pierre Dufay. La conclusion de Venzac semble donc un peu forcée et résulte de la neutralisation de toutes les différences de notoriété et d'importance entre les auteurs.

⁷ Auguste Viatte (1901-1993), né dans le Jura suisse, mène une carrière universitaire en Suisse, puis en France (il soutient une thèse de doctorat d'État en Sorbonne en 1928), puis au Canada. Outre son activité de dix-neuviémiste, il devient aussi, après la Seconde Guerre mondiale, l'un des pionniers des études en littérature francophone (« Bibliographie sommaire d'Auguste Viatte », in Chantal GERBER BAUMGARTNER, Benoît GIRARD *et al.* (dir.), *Auguste Viatte : facettes d'une vie, facettes d'une œuvre*, Porrentruy, Office du patrimoine et de la culture de la République et canton du Jura, 2001, p. 13-17).

⁸ Auguste VIATTE, *Le catholicisme chez les romantiques*, Paris, Boccard, 1922, p. 178.

⁹ Daniel SANGSUE, « Auguste Viatte et la littérature romantique », in Claude HAUSER, Yvan LAMONDE (dir.), *Regards croisés entre le Jura, la Suisse romande et le Québec*, Sainte Foy, Presses de l'université de Laval ; Porrentruy, Office du patrimoine et de la culture de la République et canton du Jura, 2002, p. 68-69.

¹⁰ Auguste VIATTE, *Le catholicisme chez les romantiques, op. cit.*, p. 172.

l'explication de Dieu ! »¹¹) ; surtout, conformément aux thèses du *Génie du christianisme*, leur catholicisme est purement esthétique¹². Dans le cas de Hugo, la thèse de Viatte se marie fort bien avec le vieux cliché de l'insincérité de Hugo, explicitement mobilisé¹³. Mais les arguments de Viatte pour démontrer que Hugo ne croyait pas à ce qu'il disait sont assez faibles. L'auteur prétend « accumuler les citations [pour] ne pas défigurer les idées dont [il] parle¹⁴ », mais assume une certaine absence de minutie dans sa démarche, car sa méthode se veut « plus synthétique qu'analytique¹⁵ » : il s'autorise de cette déclaration initiale pour faire un usage tout à fait décontextualisé des citations qu'il mobilise. Les textes de Hugo sont généralement empruntés à sa poésie, bien que Viatte ne le théorise pas explicitement : sans doute est-ce dû au fait que dans les poèmes, il y a le plus souvent un « je » lyrique qui s'exprime, plus ou moins identifiable à l'auteur, et susceptible donc de donner à peu près fidèlement accès à ce que croit Hugo. C'est surtout, en l'occurrence, au Hugo jeune que Viatte s'intéresse, principalement au poète des *Odes et Ballades*. En effet, pour l'efficacité de la démonstration, c'est dans le recueil *a priori* le plus catholique de Hugo, qu'il s'agit de trouver les signes d'une foi défaillante. Des trente-neuf citations de Hugo reproduites dans le chapitre, dix-huit viennent de ce recueil. Cela dit, et quitte à sous-estimer l'ampleur des évolutions futures, Viatte ne dédaigne pas de recourir aussi parfois, pour les besoins de la cause, à des recueils plus tardifs, à ceux de la monarchie de Juillet ou même aux *Contemplations* (avec des poèmes, dans ce cas, souvent datés d'avant l'exil dans le volume, même si la date indiquée sur le manuscrit peut être postérieure).

PAUL BERRET

Paul Berret, dans son *Victor Hugo* de 1927, examine la question plus rapidement et de plus loin. La question de la religion de Hugo avant l'exil n'occupe qu'un morceau de chapitre, dans un livre qui vise à présenter toute la vie et toute l'œuvre de Hugo. Berret, qui n'est pas animé par l'esprit polémique et militant de Dubois ou de Viatte, s'en tient à la thèse traditionnelle : « Il est manifeste que Victor Hugo, au moment des *Odes et ballades*, ne lève pas les yeux au-delà d'une conception de l'univers autre que celle de l'Église¹⁶ [...] ». Quant au doute qui lui

¹¹ *Ibid.*, p. 168.

¹² *Ibid.*, p. 153.

¹³ *Ibid.*, p. 143-145.

¹⁴ *Ibid.*, p. 5.

¹⁵ *Ibid.*, p. 4.

¹⁶ Paul BERRET, *Victor Hugo*, Paris, Garnier frères, coll. « Bibliothèque d'histoire littéraire et de critique », 1927, p. 380.

viendra plus tard, l'auteur le croit de nature plus poétique que philosophique¹⁷. Toutefois, Berret n'entend pas mener une réflexion profonde sur les rapports entre les doctrines religieuses de Hugo et les caractères propres du langage poétique ; ce que Berret suggère, c'est seulement que l'attitude d'esprit de Hugo subit des influences littéraires. Ainsi, le « désir de nier » que Hugo confesse dans *Les Chants du crépuscule* est censé évoquer le Musset de « Rolla » (*Poésies nouvelles*). En particulier, « Nous portons dans nos cœurs le cadavre pourri / De la religion » (tiré du poème « Que nous avons le doute en nous ») fait écho aux alexandrins de Musset : « Ta gloire et morte, ô Christ, et sur nos croix d'ébène / Ton cadavre céleste en poussière est tombé »¹⁸. De même, le panthéisme que Hugo commence à professer dans les années trente est supposé venir de Lamartine¹⁹. Comme il le fait souvent, Berret cherche des sources et en trouve, qui sont d'ailleurs diversement convaincantes : l'inspiration mussetienne paraît en tout cas plus franche et plus directe que l'inspiration lamartinienne. Sur l'intensité du doute hugolien, Berret hésite un peu et concède qu'une « crise de doute » a eu lieu, quoique sans doute guère profonde²⁰. Mais ce n'est pas tant la psychologie qui l'intéresse que la question des influences : Hugo est, personnellement, moins angoissé que Musset, mais le Musset angoissé figure parmi ses sources, et le poète des *Chants du crépuscule* et des *Rayons et les Ombres* se laisse alors rattacher à la veine d'un romantisme douloureux et mélancolique. Berret s'appuie donc essentiellement sur la poésie de Hugo, non parce qu'elle serait un document de première importance quant à l'état d'esprit réel du poète ni parce que le langage poétique aurait des vertus propres, mais parce que c'est dans la poésie que s'observent ce que l'on pourrait aujourd'hui appeler des échos intertextuels entre Musset et Hugo, et à un moindre degré entre Lamartine et Hugo.

DONALD W. BUCHANAN

Mais d'autres auteurs recourent presque indifféremment à la poésie et aux genres fictionnels. Donald W. Buchanan soutient à Besançon, en 1939, une thèse sur *Les sentiments religieux de Victor Hugo de 1825 à 1848*²¹ où il développe l'idée que la véritable religion de Hugo, distincte aussi bien du catholicisme que du protestantisme, est un humanitarisme

¹⁷ *Ibid.*, p. 382-383.

¹⁸ *Ibid.* p. 383.

¹⁹ *Ibid.*, p. 381.

²⁰ *Ibid.*, p. 384.

²¹ Cet auteur canadien semble d'ailleurs s'en être tenu là de ses recherches hugoliennes : la bibliographie Cassier ne mentionne aucun autre ouvrage ni article de lui.

chrétien. Buchanan affirme, dans son avant-propos, vouloir continuer l'entreprise amorcée un quart de siècle plus tôt par Dubois, en examinant la question de la religion de Hugo dans la période 1825-1848²². Si Dubois privilégiait une approche chronologique, Buchanan se débarrasse d'emblée de toute préoccupation diachronique, déclarant qu'il n'a pas décelé d'évolution nette de la pensée de Hugo entre 1825 et 1848 et que celle-ci est trop « imprécise » et « sinueuse » pour qu'on puisse « suivre [son] développement logique »²³. Mais au-delà de ces différences méthodologiques, on repère bien chez les deux auteurs une même tendance à faire flèche de tout bois et à mobiliser presque indistinctement la correspondance, les récits de voyage, le théâtre, le roman, la poésie – ce qui suppose en fait de toujours lire les romans et les pièces de théâtre comme des romans et des pièces à thèses. Ainsi, Buchanan s'autorise de quelques citations de *Littérature et philosophie mêlées*, un peu brutalement tirées dans le sens d'une apologie de la littérature à thèse, pour défendre une telle lecture : « Il faut que l'art enseigne, qu'il moralise, qu'il civilise, qu'il édifie [...] en mêlant la loi de la Providence au jeu de nos passions, en nous montrant d'où viennent le bien et le mal moral, et où ils mènent ; [...] l'art doit être grave, candide, moral et religieux²⁴. » D'où Buchanan conclut, sans le dire exactement ainsi, que les héros de théâtre doivent être exemplaires : il regrette que Catarina, à la fin d'*Angelo*, s'enfuie avec son amant – « conclusion optimiste, [...] mais à coup sûr, qui n'est pas morale²⁵ ». Quand au contraire les pièces se terminent mal, il faudrait au moins que le dénouement soit compensé par une allusion optimiste à la Providence divine²⁶. Mais rien de tel par exemple dans *Le roi s'amuse*, où le père est l'artisan de la perte de sa fille : « L'esprit du Mal est victorieux²⁷ [...] »

Buchanan, cela dit, esquisse tout de même une brève réflexion sur les genres. Au début de son livre III, après avoir montré que Hugo était déiste, et avant d'examiner s'il est chrétien, il écrit :

²² Donald W. BUCHANAN, *Thèses présentées devant la faculté des lettres de Besançon pour obtenir le grade de docteur de l'Université (mention : lettres)*, Besançon, Imprimerie de l'Est, 1939, p. 5.

²³ *Ibid.*, p. 6.

²⁴ Cité *ibid.*, p. 100. Les coupures sont de l'auteur. Ces propositions de Hugo, un peu modifiées et recousues ensemble, sont extraites de « But de cette publication », qui sert de préface à *Littérature et philosophie mêlées* (Victor HUGO, *Littérature et philosophie mêlées*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : critique* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 58-60).

²⁵ Donald W. BUCHANAN, *Thèse présentée devant la faculté des lettres de Besançon...*, op. cit., p. 101.

²⁶ *Ibid.*, p. 94.

²⁷ *Id.*

Nous n'allons plus parler poésie, mais prose. Le poète peut bien évoquer Dieu esthétiquement, dans les beautés de la nature. Le chrétien tout court l'évoque en son propre cœur d'une façon plus prosaïque, plus profonde aussi, par la notion de Justice ou de Providence. En resserrant la question peu à peu, nous arriverons à déterminer exactement la position de Victor Hugo en face du problème religieux²⁸.

Buchanan ne se tiendra pas lui-même à cette stricte partition entre prose et poésie et continuera à mobiliser, de loin en loin, des poèmes. Mais il y a là une tentative intéressante d'articuler l'expression ou la production des idées religieuses de l'homme Hugo avec les esthétiques propres à chaque genre. En fait Buchanan vient de montrer, à cet endroit du livre, que le déisme de Hugo reposait d'une part sur son émerveillement face à la nature, d'autre part sur la conscience de son rôle sacré de prophète. Le chapitre sur la « mission divine du poète » ne fait que trois pages, et Buchanan s'y laisse peut-être abuser par l'ambiguïté du vocabulaire : le « poète » romantique est une figure qui ne se limite pas au seul auteur de poésie, par opposition au prosateur ; le terme est beaucoup plus englobant que cela. Et si l'on peut admettre, avec Buchanan, que chez Hugo, c'est à cause d'une « nature poétique » que l'idée de l'existence de Dieu est liée au sentiment de la nature, ce n'est que par une malheureuse syllepse que l'on peut ici donner un contenu générique au mot *poétique* : la poésie n'est pas le seul lieu du poétique. En est-elle le lieu privilégié ? Peut-être, mais Buchanan ne le montre pas vraiment – tout au plus le suggère-t-il en empruntant presque exclusivement à la poésie les exemples de ses chapitres sur « Sa mission divine de poète » et sur « La nature, reflet de Dieu » (mais il y a des exceptions, prises dans *Le Rhin* ou dans d'autres récits de voyage). De même, ce n'est pas parce que le chrétien évoque Dieu « d'une façon [...] prosaïque » dans son cœur, que le christianisme de Hugo se verra de préférence dans ses romans ou son théâtre : le prosaïque n'est pas propre à la prose, et, dans son sens courant, le mot *prosaïque* peut aussi bien être un antonyme de *littéraire* que de *poétique*. La logique développée ici par Buchanan paraît donc un peu confuse. On comprend un peu mieux ce qu'il peut vouloir dire à la lumière de l'analyse que nous venons de faire sur l'usage excessivement dogmatique et didactique qu'il fait des fictions hugoliennes : Buchanan semble postuler que les fondements de la religion – la croyance en Dieu, l'idée que la nature est le reflet de Dieu – peuvent seulement s'éprouver sur le mode de l'intuition, et s'énoncer, sans preuve et sans démonstration (la poésie, supposée être un genre non démonstratif, serait alors leur mode d'expression privilégié) ; tandis que d'autres éléments de doctrine, ceux qui font que l'on est spécifiquement chrétien, peuvent prendre la forme, prosaïque et fictionnelle (fictionnelle plutôt que prosaïque, en fait : le théâtre en vers n'est pas

²⁸ *Ibid.*, p. 70.

exclu) d'une exemplification à valeur démonstrative. Mais cela, Buchanan ne le dit pas : c'est nous qui le reconstituons, d'une manière forcément un peu hasardeuse, pour ressaisir en un système cohérent les quelques éléments qu'il nous propose, et sur lesquels il ne s'étend d'ailleurs guère.

Quoiqu'il arrive tardivement, et bien après la bataille, le livre de Buchanan s'inscrit donc dans un courant de critique biographique sur la religion de Hugo. Les réflexions de Maréchal, Souriau, Dubois, Viatte, Berret, Buchanan ne s'intéressent guère aux problèmes littéraires en tant que tels : elles cherchent simplement à restituer quelles furent les croyances du poète, sans forcément hésiter à mobiliser pour cela des textes littéraires, parmi d'autres. Il y a, entre tous ces auteurs, des différences de nuances : Dubois ne s'intéresse pas aux différences génériques, tandis que Berret se concentre sur la poésie pour identifier les sources de Hugo, et que Viatte accorde malgré tout, sans le théoriser, un rôle privilégié à la poésie par rapport à la fiction – parce que le moi lyrique semble une image fiable de l'homme Hugo. Et certes, Buchanan touche peut-être du doigt l'idée que la poésie aurait un statut particulier, mais développe peu (et mal) cette idée.

DISCOURS CRITIQUES SUR LA RELIGION DE HUGO PENDANT ET APRÈS L'EXIL

La question des rapports entre poésie et religion chez Hugo va être posée d'une manière plus complexe et plus fertile par des auteurs comme Gabriel Bounoure, Albert Béguin ou Marcel Raymond, dans les années trente et au début des années quarante. Mais cette fois, il s'agit de la religion de l'exil, de celle qui se développe, entre autres, autour de l'épisode des tables de Jersey : on peut comprendre intuitivement que c'est à propos des croyances les plus idiosyncrasiques de Hugo qu'on est le plus enclin à établir des ponts entre le contenu de ses doctrines et sa manière d'écrire.

LA RELIGION ET LA MÉTAPHYSIQUE DU HUGO DE L'EXIL : PASSAGE EN REVUE DE LA CRITIQUE (PREMIÈRE ET DEUXIÈME VAGUES)

La publication par Gustave Simon, en 1923, des *Tables tournantes de Jersey*²⁹ fait événement et constitue selon nous le véritable point de départ de l'intérêt nouveau pour la religion et la métaphysique du Hugo de l'exil. Jusqu'alors, seuls de brefs fragments des comptes

²⁹ Gustave SIMON, *Les tables tournantes de Jersey. Chez Victor Hugo : procès-verbaux des séances*, Paris, Conard, 1923.

rendus des séances spirites avaient été divulgués, notamment par Paul Meurice ; le livre de Simon met sous les yeux du public une sélection, orientée, sans doute³⁰, mais malgré tout assez large, des procès-verbaux des séances³¹. Il relance l'intérêt pour les doctrines métaphysiques de Hugo dans les années 1850, et donne à voir tout ce qu'un poème comme « Ce que dit la Bouche d'ombre », dans *Les Contemplations*, doit aux tables. Une série de publications vont alors voir le jour : le livre de l'abbé Grillet sur *Victor Hugo spirite* en 1928, celui de Denis Saurat sur *La religion de Victor Hugo* en 1929, et, un peu plus tard, celui d'Auguste Viatte sur *Victor Hugo et les illuminés de son temps* en 1942.

Avant le livre de Simon était déjà paru un petit livre curieux, *Essai sur la philosophie de Victor Hugo du point de vue gnostique*, par Jacques Heugel³² (1922) qui ne semble guère avoir eu d'écho³³ hormis chez Saurat, qui le cite³⁴. Les principales œuvres sur lesquelles Heugel s'appuie sont les mêmes que celles qui serviront ensuite à Grillet, Saurat ou Viatte, soit « Ce que dit la Bouche d'ombre », *Dieu* et dans une moindre mesure *La Fin de Satan*. Mais le livre de Heugel, non informé par les comptes rendus des tables, consiste surtout en une tentative hardie et souvent peu rigoureuse de faire de Hugo un adepte de doctrines ésotériques

³⁰ Patrick BOIVIN, « L'écriture des tables – *Le Livre des tables* de Victor Hugo : matériaux disponibles pour une édition critique, entre convictions et incertitudes », site du Groupe Hugo : <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/09-06-20boivin.htm> (communication du 20 juin 2009), consulté le 10 mars 2015. Gustave Simon, en particulier, reconnaît lui-même avoir sélectionné les séances qui confirment le mieux sa thèse d'une intervention réelle des esprits.

³¹ Rappelons rapidement les faits. En septembre 1853, Hugo et ses proches sont initiés au spiritisme par Delphine de Girardin, qui est venue leur rendre visite à Jersey. Des personnes vivantes (Napoléon III) ou mortes (Jésus-Christ, Shakespeare, Molière...), mais aussi des choses et des entités abstraites (l'Océan, le Drame, la Comédie, la Mort, l'Ombre du sépulcre...), sont censées communiquer avec les participants en faisant bouger un guéridon. Charles Hugo sert de médium. Lors de la toute première séance, c'est l'esprit de Léopoldine qui rend visite à sa famille ; l'expérience cause une grande émotion à Victor Hugo. Les séances dureront jusqu'en octobre 1855. Hugo participera, au total, à une centaine d'entre elles. Voir par exemple Guillaume CUCHET, « Des muses, des esprits et des morts : Victor Hugo témoin et acteur culturel de son temps dans *Les Contemplations* (1856) », site du Groupe Hugo, actes du colloque sur *Les Contemplations* des 4 – 5 novembre 2016, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Colloques%20agreg/Les%20Contemplations/Textes/Actes%20colloque%20Les%20Contemplation%202016.pdf>, 2016, consulté le 14 octobre 2017.

³² Jacques Heugel (1880-1979), musicologue, dirige les éditions de musique Heugel fondées par son grand-père Jacques-Léopold. Il est aussi poète, dramaturge et philosophe et s'intéresse de près à la théosophie et à l'occultisme, dans le sillage de sa grand-tante, secrétaire de Mme Blavatsky. Il fonde ainsi en 1933 le Collège bardique des Gaules et écrit dans diverses revues théosophiques. Sur Hugo, il est également l'auteur de *Hugo et le génie latin* (1957) et de *Chevauchée à travers « La Légende des siècles »* (1960) (Henri TRIBOUT DE MOREMBERT, « HEUGEL (JACQUES-PAUL) », in Michel PRÉVOST, Roman d'AMAT, Henri TRIBOUT DE MOREMBERT (dir.), *Dictionnaire de biographie française*, vol. 17, Paris, Letouzey et Ané, 1989, p. 1775).

³³ La Bibliographie Cassier n'en signale aucun compte rendu, sauf un, dans une publication confidentielle, en 1931, portant sur une réédition augmentée : René BRANCOUR, compte rendu de Jacques Heugel, *Essai sur la philosophie de Victor Hugo* (1930), *Les Humanités : classe de lettres*, décembre 1931, p. 138-142.

³⁴ Denis SAURAT, *La religion de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1929, p. 109, p. 153, etc.

supposément universelles, que l'auteur prétend retrouver aussi bien chez Platon³⁵ que dans la sagesse indienne. L'auteur ne manifeste guère d'attention aux particularités du texte de Hugo, sinon pour y prélever ce qui l'intéresse ; son examen de « La Bouche d'ombre » se conclut ainsi par un résumé en quatre points :

En résumé, [...] la bouche d'ombre expose [...] les quatre grandes vérités qui ont toujours constitué le fond de la science occulte et ont été exprimées partiellement, suivant les besoins des époques et des peuples, dans toutes les grandes religions du monde : 1° l'existence de vastes hiérarchies spirituelles évoluant dans les mondes objectifs ; 2° l'universelle loi de *karma*, dont l'idée domine le poème entier ; 3° la double nature de l'homme ; 4° enfin, le retour à la beauté primitive, à l'originelle pureté³⁶.

Certaines de ces idées, comme celle d'une « double nature de l'homme », sont incontestablement présentes chez Hugo, mais décrites par Heugel en des termes très généraux qui font manquer les spécificités de la doctrine hugolienne. Celles qui font l'objet des points 1 et 4, sont curieusement formulées. Le troisième point est évidemment le plus surprenant : à partir du passage de « Ce que dit la Bouche d'ombre » où la liberté humaine est affirmée, et à partir de l'idée que l'homme peut déchoir sous le poids de ses propres fautes, Heugel propose un rapprochement étonnant avec la doctrine bouddhiste et hindouiste du « karma ». Plus loin, commentant *Dieu*, il signale que tel passage « rappelle la doctrine hindoue “des Jours et des Nuits de Brahmâ”, doctrine qui n'est elle-même qu'un reflet de la sagesse ésotérique³⁷ » ; ailleurs, il propose de superposer, de manière complètement gratuite, les sept étapes de l'ascension du poète dans *Dieu* et les « sept principes qui constituent le macrocosme et le microcosme³⁸ » : Hugo illustre ainsi avec l'Aigle le « principe créateur », auquel l'homme doit « son véritable Moi (le *manas* des Hindous) » ; le Griffon représente un « principe de vie spirituelle » auquel l'homme doit « son Esprit de Vie (le *bouddhi* des Hindous) »³⁹ ; l'Ange enfin illustre un « principe divin » auquel l'homme doit « son éternel Soi (l'*âtma* des Hindous)⁴⁰ ». Heugel n'est pas le seul à être tenté, face à l'étrangeté des doctrines de la Bouche d'ombre, par un rapprochement avec les religions orientales. Auguste Viatte, en 1942,

³⁵ Jacques HEUGEL, *Essai sur la philosophie de Victor Hugo du point de vue gnostique*, Paris, Calmann-Lévy, 1922, p. 29-30.

³⁶ *Ibid.*, p. 49.

³⁷ *Ibid.*, p. 64.

³⁸ *Ibid.*, p. 77.

³⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 80.

consacrera ainsi quelques pages à l'« hindouisme » de Victor Hugo⁴¹. Mais Heugel est l'un des rares, voire le seul, à le faire d'une manière si développée et si peu allusive. Par ailleurs, il ne prétend pas du tout, contrairement à ce que fera Denis Saurat, que Hugo ait été initié à l'occultisme. Heugel en effet ne cherche pas à mettre en œuvre une critique de sources, mais à montrer que Hugo, poussé par son génie⁴², a intuitivement retrouvé les éléments de cette sagesse éternelle. Heugel se présente lui-même comme un grand lecteur de textes occultistes⁴³ et de philosophie orientale, et a visiblement pour but principal de montrer en quoi Hugo est un représentant des doctrines auxquelles lui-même adhère ou s'intéresse, plutôt que de commenter pour elles-mêmes et dans leur singularité les doctrines du poète.

En revanche, les livres de Grillet, Saurat et Viatte, qui prennent en compte les apports du livre de Simon, présentent et analysent tous les trois dans le détail les éléments de la doctrine philosophico-religieuse de Hugo à partir de 1853, et notamment le panthéisme⁴⁴, l'explication du mal par le retrait de Dieu, l'équivalence entre la matière et le péché, l'échelle des êtres et des mondes, l'expiation et le pardon universels, la métempsycose et la migration des âmes, la perspective d'une réintégration à Dieu, le rôle du poète-mage. *Victor Hugo spirite* de l'abbé Grillet⁴⁵ (1928) consiste pour l'essentiel en une mise au point historique et biographique, en un résumé de la doctrine des tables et en un examen précis de l'influence du discours des tables dans les œuvres poétiques des années cinquante : *Les Contemplations* (notamment « Ce que dit la Bouche d'ombre », traité dans un chapitre à part), *Dieu, La Fin de Satan, La Légende des siècles* et les derniers recueils, dont Grillet précise qu'ils datent pour une large part de l'époque des *Contemplations*⁴⁶. Grillet souligne les sources spirites des livres qu'il étudie, et en profite

⁴¹ Auguste VIATTE, *Victor Hugo et les illuminés de son temps* [1942], Montréal, Éditions de l'Arbre, 1943, p. 190-196.

⁴² Jacques HEUGEL, *Essai sur la philosophie de Victor Hugo du point de vue gnostique*, op. cit., p. 77.

⁴³ Il évoque ainsi, entre autres, ses lectures de *La Doctrine secrète* de la « théosophe » Mme Blavatsky (*ibid.*, p. 31), ou d'« un très vieux texte d'Extrême-Orient » intitulé *La Voix du silence* (*ibid.*, p. 35).

⁴⁴ Hugo a tardivement (1867) protesté contre l'imputation de panthéisme, manière pour lui d'affirmer que « l'immanence universelle de Dieu [...] n'ôte rien à sa transcendance » (Paul BÉNICHOU, *Les mages romantiques* [1988], in Paul BÉNICHOU, *Romantismes français*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 1328), c'est-à-dire que « l'immanence comme Hugo la conçoit est la présence du transcendant » (Yves GOHIN, *Sur l'emploi des mots « immanent » et « immanence » chez Victor Hugo*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Les archives des lettres modernes – Archives hugoliennes », 1968, p. 35). Nous n'entrerons pas dans ce débat, et nous nous contenterons de souligner que nos critiques, eux, utilisent fréquemment la catégorie du panthéisme à propos de Hugo.

⁴⁵ L'abbé Claudius Grillet (1878-1938), docteur ès lettres grâce à sa thèse sur *La Bible de Victor Hugo* en 1910, a ensuite été professeur de lettres à la faculté catholique de Lyon. Son œuvre critique porte sur le romantisme et en particulier sur Hugo et Lamartine (Gaëtan SANVOISIN, « Ceux que le flot submerge », *Le Figaro*, 9 avril 1938, p. 1).

⁴⁶ Claudius GRILLET, *Victor Hugo spirite* [1928], Paris, Desclée de Brouwer, 1935, p. 183-184.

aussi pour noter les convergences stylistiques entre le discours des esprits et la manière habituelle de Hugo⁴⁷. Il s'intéresse peu, en revanche, aux sources intellectuelles de la pensée de Hugo, aux lectures et aux fréquentations du poète. Tout le livre témoigne d'une sympathie critique à l'égard de son objet, même si l'auteur égratigne Hugo de loin en loin, rapportant par exemple sur un ton vaguement moqueur les témoignages de sa pitié pour les bêtes⁴⁸.

Le livre de Denis Saurat⁴⁹ s'appelle *La religion de Victor Hugo*. Il procède de manière beaucoup plus systématique que celui de Grillet : son plan ne consiste pas à envisager les œuvres les unes après les autres, mais à reconstituer de manière progressive et cohérente le système idéologique hugolien tel qu'il se dégage, non pas des tables directement, mais des poèmes de Hugo, et principalement de « Ce que dit la Bouche d'ombre », dont le livre de Saurat est pour une large part un long commentaire⁵⁰. Cependant d'autres textes, et pas seulement en vers d'ailleurs, sont aussi mobilisés. On trouve ainsi des passages de « *Magnitudo parvi* » des *Contemplations*, du « Satyre » de *La Légende des siècles*, de *L'Âne*, de *William Shakespeare*, etc. Le plan du livre fait ressortir la grande cohérence des doctrines de Hugo, et en constitue donc bien, à cet égard, une défense. De nombreuses pages sont consacrées à l'identification des sources intellectuelles de Hugo : Saurat insiste surtout sur la dimension cabalistique des doctrines du poète, et prétend montrer ce qu'elles doivent à Alexandre Weill, un cabaliste que Hugo a fréquenté avant l'exil⁵¹.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 58-63.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁹ Denis Saurat (1890-1958) est un universitaire, agrégé d'anglais et principalement spécialiste de la littérature romantique anglaise. Il vit et enseigne à Londres à partir de 1926. Sur Hugo, il est l'auteur de *La religion de Victor Hugo* en 1929, et de *Victor Hugo et les dieux du peuple* en 1948. On lui doit aussi des poèmes, en français et en occitan. Toute son œuvre est marquée par son intérêt pour l'occultisme (« Denis Saurat : de Toulouse à Londres, trois littératures et une pensée », site du département de Lettres modernes, occitan et cinéma de l'université Toulouse – Jean Jaurès, <http://w3.letmod.univ-tlse2.fr/occitan/doc/events/denissaurat.php>, consulté le 29 février 2016).

⁵⁰ Comme Saurat l'affirme lui-même (*La religion de Victor Hugo, op. cit.*, p. 69).

⁵¹ Rapprochement qui laisse très sceptiques René Journet et Guy Robert (René JOURNET, Guy ROBERT, *Notes sur « Les Contemplations », suivies d'un index*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Annales littéraires de l'université de Besançon », 1958, p. 8-11). Alexandre Weill (1811-1899), né dans une famille juive d'Alsace, fréquente une école talmudique à Francfort avant de s'établir à Paris en 1838. Polygraphe fécond, pamphlétaire, critique, romancier, théologien (en allemand, en français ou en judéo-alsacien), il s'attache notamment à combattre l'antisémitisme de Drumont et de quelques autres (Jean DALTROFF, Freddy RAPHAËL, « WEILL Abraham, dit Alexandre », in Jean-Pierre KINTZ (dir.), *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne*, vol. 39, Strasbourg, Fédération des sociétés d'histoire et d'archéologie d'Alsace, 2000, p. 4130-4131). Contrairement à ce que Weill, « sorte de polygraphe mythomane » selon Robert et Journet (René JOURNET, Guy ROBERT, *Notes sur « Les Contemplations », op. cit.*, p. 9), a lui-même raconté, ses rapports avec Hugo (de 1838 à 1865) semblent avoir été assez distants, cordiaux tout au plus, mais sans aucun caractère d'intimité (Joë FRIEDEMANN, *Alexandre Weill, écrivain contestataire et historien engagé (1811-1899)*, Strasbourg – Paris, Istra, 1980, p. 196-199).

Le troisième grand livre sur le sujet, dans notre période, est celui que fait paraître Auguste Viatte sur *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, en 1942, à Montréal. Outre l'essai sur *Le catholicisme des romantiques* dont il a déjà été question, Viatte a publié, en 1928, une étude sur *Les sources occultes du romantisme*, qui s'arrêtait en 1820, et où il était fort peu question de Hugo. Son livre de 1942 a pour objet d'appliquer à Hugo la thèse qu'il défendait, quatorze ans plus tôt, à propos des débuts du romantisme – les termes d'*occultisme* et d'*illuminisme*, sous sa plume, sont quasiment synonymes. L'ouvrage de Viatte décrit longuement le « milieu » des illuminés dans la première moitié du XIX^e siècle, puis décrit leur influence sur l'homme Hugo, et sur son œuvre⁵². Là encore, un certain privilège est logiquement accordé à « La Bouche d'ombre », mais d'autres poèmes sont aussi mobilisés. Plus souvent que Grillet ou Saurat, Viatte a aussi recours aux romans de l'exil. Comme Saurat, qu'il complète et approfondit, Viatte adopte un plan qui permet de restituer selon un ordre logique les différents éléments de la doctrine hugolienne. L'auteur a beau se défendre d'une « systématisation excessive où l'on perdrait de vue qu'il s'agit d'un poète⁵³ », il n'en présente pas moins les éléments de la doctrine hugolienne d'une façon ordonnée et progressive. Tout au plus s'autorise-t-il, par rapport à Grillet ou Saurat, des digressions un peu plus nombreuses⁵⁴.

À côté de ces trois livres, solidement charpentés, rigoureux dans leur méthode et proches les uns des autres par leur objet, on repère aussi quelques études importantes qui n'auraient pas vu le jour sans ce vaste courant de redécouverte du Hugo philosophe, occultiste, spirite, des années 1853-1855. Gabriel Bounoure, dans un article de 1936 intitulé « Abîmes de Victor Hugo », Albert Béguin, dans le chapitre sur Hugo de son grand livre de 1937 sur *L'âme romantique et le rêve*, et Marcel Raymond, dans son article « Hugo mage » de 1942, se proposent d'exploser l'âme hugolienne et la vie intérieure du poète⁵⁵, et représentent ce que

⁵² Avec toutefois une prudence que n'a pas Saurat, et dont lui savent gré Robert et Journet, quant à l'identification de sources directes et précises (René JOURNET, Guy ROBERT, *Notes sur « Les Contemplations »*, *op. cit.*, p. 11).

⁵³ Auguste VIATTE, *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁴ Daniel Sangsue constate un certain « manque d'articulations fortes » entre les différents chapitres du livre (« Auguste Viatte et la littérature romantique », *art. cit.*, p. 73). C'est peut-être vrai si on le compare au livre sur *Les sources occultes du romantisme* ou au livre de Saurat (qui possède des subdivisions plus nombreuses donc plus précises), mais l'exposé demeure parfaitement clair et manifeste bien un souci d'organisation systématique.

⁵⁵ Gabriel Bounoure (1886-1969) a mené une carrière de haut fonctionnaire en Syrie, comme chargé de mission culturelle, jusqu'en 1952. À cette date, à cause d'un conflit avec sa hiérarchie, il est démis de ses fonctions et embrasse une carrière universitaire au Caire puis à Rabat, où il enseigne la littérature française (Briec BOUNOURE, « Chronologie », in *Vergers d'exil : Gabriel Bounoure*, Paris, Geuthner, 2004, p. 389-391). Parallèlement, il est l'auteur d'une œuvre critique portant notamment sur des poètes français et francophones du XX^e siècle.

Albert Béguin (1901-1957), critique suisse d'expression française, est considéré comme l'un des pères fondateurs de la littérature comparée, notamment en raison de sa thèse sur *L'Âme romantique et le rêve* qui envisage les rapports et les influences entre les romantismes français et allemand. Chrétien de gauche (protestant converti au catholicisme en 1940), il anime pendant la guerre, en Suisse, *Les Cahiers du Rhône* (« BÉGUIN Albert », in

l'on pourrait appeler une deuxième vague de la critique métaphysique hugolienne. Les thèses de ces trois textes sont dans l'ensemble assez proches : Hugo est vu comme un poète aliéné, possédé, visité par l'univers ou par « une société sans fin d'êtres et d'âmes⁵⁶ » ; la poésie est vue comme le résultat ou le produit d'un voyage de Hugo dans ses propres profondeurs intérieures. Pierre Albouy, nous semble-t-il, a parfaitement raison d'évoquer ces trois textes dans le même mouvement et d'insister sur ce qui les rassemble⁵⁷. Proches par leur propos, ces études le sont aussi par leur ton : contre le style analytique d'un Grillet, d'un Saurat ou d'un Viatte, Bounoure et Béguin, et à un moindre degré Raymond, privilégient une écriture très imagée, qui rejoue les métaphores hugoliennes parfois davantage qu'elle ne les explique, et qui va de pair avec le postulat qu'une œuvre ne peut s'appréhender que dans un « effort de communion avec l'âme créatrice⁵⁸ ». C'est ce que Georges Poulet appelle, d'après le titre d'un article célèbre, la « critique d'identification »⁵⁹, et c'est un trait caractéristique de l'école de Genève, à laquelle Béguin et Raymond, tout comme Poulet, appartiennent.

Cette attitude critique emporte immédiatement deux conséquences. Premièrement, les auteurs concernés ne rechignent pas à une certaine obscurité. On lit ainsi dans *La conscience critique* de Georges Poulet :

Toute critique s'était toujours comportée en sœur cadette de la philosophie, et si le domaine qu'elle avait pour mission d'explorer, était le monde irrationnel de la poésie, il était convenu que sa tâche était précisément de projeter la lumière dans l'ombre et de mettre de l'ordre dans la confusion. Mais voici qu'avec Raymond apparaît une critique qui semble délibérément tourner le dos à la clarté. S'enfonçant loin des paysages familiers et pleinement éclairés de la surface, elle fouille les profondeurs. Car pour elle, la vérité n'est pas dans la crudité de la pleine lumière, mais au fond des souterrains ensevelie sous le voile⁶⁰.

Et plus loin :

LAFFONT – BOMPIANI, *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 1, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 292).

Marcel Raymond (1897-1981), également critique suisse d'expression française, est un ami d'Albert Béguin, successeur de Thibaudet à l'Université de Genève (« RAYMOND Marcel », in LAFFONT – BOMPIANI, *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 3, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 2667).

⁵⁶ Gabriel BOUNOURE, « Abîmes de Victor Hugo », *Mesures*, vol. 2, n° 3, 1936, p. 45.

⁵⁷ Pierre ALBOUY, *La création mythologique chez Victor Hugo* [1963], Paris, José Corti, 1985, p. 191-192.

⁵⁸ Alain VAILLANT, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p. 93.

⁵⁹ Georges POULET, « Une critique d'identification », in Georges POULET (dir.), *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Union générale d'éditions, 1968, p. 9-23.

⁶⁰ Georges POULET, *La conscience critique* [1971], Paris, José Corti, 1986, p. 116.

Le propre de la critique de Raymond est d'être [...] absolument participatrice. En dehors du mouvement par lequel elle se confond avec l'être même qu'elle examine, elle n'existe littéralement pas. Mais voici que cet être avec lequel elle veut s'identifier, non seulement s'entoure d'obscurité, mais se révèle comme l'obscurité même. Ici, plonger dans l'obscurité, c'est devenir soi-même les ténèbres où l'on cherche⁶¹.

Deuxièmement, cette conception participative de la critique donne aussi lieu à l'emploi d'un style littéraire et poétique : « Jamais un critique n'a été aussi soucieux de son verbe [que Raymond], non par simple préférence pour le "beau langage", mais parce que le langage est le médium indispensable, grâce auquel l'identification "critique" s'accomplit⁶². » Précisons ces deux aspects.

De fait, Bounoure et Béguin sont parfois au bord de l'hermétisme. L'article de Bounoure, en particulier, nous semble appeler à cet égard quelques commentaires. Il est bâti sur le ressassement, avec des variations à chaque fois, d'une idée centrale que l'on a déjà exposée : Hugo, même dans sa solitude d'exilé, n'est pas seul, mais se trouve en communion avec l'univers entier et fréquente ou côtoie des milliers d'âmes⁶³. Cette idée, qui n'est pas en elle-même d'une clarté absolue même quand elle est clairement exprimée, l'est chez Bounoure sous une forme imagée : lisant toutes ces expressions qui concourent au même sens, le lecteur est invité à se faire une idée de ce que l'auteur veut dire, à en prendre une intuition, mais d'une manière un peu impressionniste. Bounoure, du reste, ne fournit guère de preuves textuelles de ce qu'il avance et ne cite presque aucun vers de Hugo. Ses analyses, d'ailleurs suggestives et intelligentes, sont formulées dans un style un peu opaque, chargé d'indiquer ce qu'il y a de mystérieux, d'étrange, d'obscur, dans les théories qu'il s'agit d'exposer.

Ce refus de l'exposé systématique, allant parfois jusqu'à un certain hermétisme, va de pair avec l'adoption d'un style volontiers libre et personnel, littéraire et poétique. Albert Béguin notamment, parlant de poésie, mobilise ce que l'on pourrait appeler des signaux de poéticité. Cela n'est certes pas limité à son chapitre sur Hugo – mais on trouve, à cet endroit de l'ouvrage, des alexandrins blancs qui ne sont vraisemblablement pas dus au seul hasard de la syntaxe :

Mais ce mouvement de croissance énorme et d'absorption dans l'ombre, le vrai songe hugolien le connaît mieux, à mesure que se poursuit le voyage intérieur du poète, dans des

⁶¹ *Ibid.*, p. 117.

⁶² *Ibid.*, p. 124.

⁶³ Ainsi : « Un univers l'a envahi, fabuleux, ruisselant, éruptif, traversé des haleines du chaos, plein de rumeurs, de cris et d'augustes silences » (Gabriel BOUNOURE, « Abîmes de Victor Hugo », *art. cit.*, p. 43) ; « Ce qui existe au plus profond de moi n'est pas moi, c'est une totalité qui se fait et s'exprime par une société sans fin d'êtres et d'âmes » (*ibid.*, p. 45), etc.

espaces qui ne sont pas ceux de la terre : *gouffre prodigieux où foisonnent les spectres, et cieux infinis où fulgurent des clartés*⁶⁴.

Bounoure, l'année précédente, utilisait un style non moins riche en métaphores, ni moins emphatique : « La voix instrument de l'infra-humain pour se hausser à l'humain, se répand en énormes édifices de rythmes et d'images, palais de l'art communautaire, ruches des peuples⁶⁵. » Plus haut, il avait présenté Hugo comme l'« homme primordial qui ouvre l'écluse des eaux noires de l'inconscient universel sur les plaines de notre humanisme traditionnel⁶⁶ ».

Parler avec ce style et cet éthos de ce sujet-là est en soi un choix critique. D'abord, il s'agit bien sûr de manifester une rupture stylistique et méthodologique avec la critique universitaire dominante jusqu'alors, dominée par le positivisme et le lansonisme. Mais cette manière d'écrire a bien également la prétention d'être adaptée à son objet : une écriture poétisée, ou au moins littérisée, est implicitement donnée pour la meilleure voie d'accès aux théories philosophico-religieuses de Hugo. Dans les commentaires qu'il fait sur l'œuvre de Hugo, Raymond laisse bien entendre que trop de clarté nuit à la bonne exposition des doctrines – c'est bien le problème de « Ce que dit la Bouche d'ombre », poème auquel il reproche son trop grand didactisme⁶⁷. Le meilleur Hugo est celui qui parvient à exprimer, comme dit Baudelaire cité par Raymond, « avec l'obscurité indispensable ce qui est confusément révélé⁶⁸ ». Le parti pris de Bounoure, de Béguin et de Raymond n'est donc pas de rendre compte de manière systématique des doctrines de Hugo, au risque de les trahir ou de les affadir, mais de les restituer comme elles se donnent, avec leur aura de mystère et d'obscurité. Le changement de style critique paraît bien lié à la promotion d'une nouvelle *épistémè*, et les doctrines métaphysiques du Hugo de l'exil, précisément parce qu'elles sont censées mal se prêter à l'exposé en forme, constituent une matière privilégiée pour de telles approches.

Cela étant dit, il faut nuancer un peu l'homogénéité de cette « seconde vague ». Marcel Raymond, quoique ce soit sur lui que portent les passages cités plus haut de Georges Poulet, ne porte pas l'emphase et l'ornementation stylistiques ni l'hermétisme au même degré que

⁶⁴ Albert BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, *op. cit.*, p. 372 (nous soulignons). Il est vrai que le second alexandrin, avec sa césure décalée à gauche, n'est pas tout à fait régulier (mais ne déparerait pas, par exemple, un poème d'Apollinaire...).

⁶⁵ Gabriel BOUNOURE, « Abîmes de Victor Hugo », *art. cit.*, p. 51.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 45-46.

⁶⁷ Marcel RAYMOND, « Hugo mage », in Marcel RAYMOND, *Génies de France*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. « Les Cahiers du Rhône », 1942, p. 178, p. 180.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 178. La citation de Baudelaire provient d'un article sur Hugo paru dans *La Revue fantaisiste* en 1861, et repris dans les *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* la même année.

Bounoure et Béguin. Peut-être Georges Poulet, soucieux d'insister sur l'homogénéité d'une « école » à laquelle lui-même se rattache, force-t-il un peu le trait : c'est ce que lui reproche Michel Jeanneret, qui rappelle en outre que Raymond n'accepte pas de confondre les activités de critique et d'écrivain, et qu'il « réproouve durement l'exhibitionnisme qu'il voit poindre chez certains critiques⁶⁹ ». Par rapport à Bounoure ou Béguin, Raymond est d'ailleurs plus enclin à sacrifier à la nécessité de l'exposé en forme : il adopte parfois un ton assez systématique, et passe ainsi deux pages à exposer les doctrines métaphysiques de Hugo⁷⁰. Cependant, il le fait avec une mauvaise conscience évidente, que traduit bien une prétérition comme celle-ci : « On trahirait cette métaphysique en la réduisant à des schémas intellectuels. Essayons néanmoins de proposer quelque idée du monde où Hugo s'est enfoncé⁷¹ »... Inversement, Raymond se refuse à adopter un style de poète : « Il me déplairait de paraître expliquer un poète en essayant de faire de la poésie (mauvaise), et en ajoutant à ce qui est naturellement obscur⁷². » Mais il est assez clair que si Raymond ne veut rien ajouter à l'obscurité de Hugo, il ne fait rien en tout cas pour la dissiper ; et puis l'on peut se dire aussi que si l'auteur a besoin de s'en défendre, c'est précisément parce qu'il sent son style glisser, plus ou moins malgré lui, vers celui d'un écrivain. Citons, par exemple, ce passage plein d'images et stylistiquement très chargé :

Sa vie « intérieure » ? Des critiques, pour lui faire tort, ont nié qu'il en eût une. Mais c'est qu'elle est traversée, violée, par des souffles d'ailleurs, par des appels profonds. De même, pour qu'il eût une vie « spirituelle » – une vie de l'esprit pur, se recueillant en soi, ou s'élevant à Dieu – il faudrait qu'il pût s'abstraire du chaos, de la glèbe des origines, du placenta universel. Et c'est peut-être la raison pour laquelle une certaine qualité de musique fait défaut à sa poésie ; je ne dis pas l'harmonie des mots et des voyelles, mais l'effusion musicale qui sourd au plus haut de l'âme, chant suave qui ne peut se former en lui que lorsque l'univers, un instant, consent à s'absenter, à se taire, et que la paix se glisse dans son âme à pas imperceptibles⁷³.

Il y a donc chez ces différents auteurs une attraction, assumée ou non, et d'une manière plus ou moins nette, pour un style à la fois poétique, orné, emphatique, et souvent un peu obscur.

⁶⁹ Michel JEANNERET, « L'école de Genève ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Colloque du centenaire (supplément au n° 6-95), 1995, p. 58.

⁷⁰ Marcel RAYMOND, « Hugo mage », *art. cit.*, p. 179-180.

⁷¹ *Ibid.*, p. 179.

⁷² *Ibid.*, p. 173.

⁷³ Marcel RAYMOND, « Hugo mage », *art. cit.*, p. 174.

LA « RELIGION » DE VICTOR HUGO ? DISCUSSIONS SUR LA NATURE DE SES « CROYANCES »

DE RENOUVIER À SAURAT

Ces jalons étant posés, il faut à présent affronter la question de la nature exacte des idées philosophico-religieuses hugoliennes telles qu'elles s'expriment dans les œuvres de l'exil – le terme *philosophico-religieuses* ayant bien sûr l'avantage de ne pas trancher la question avant de l'avoir examinée. Il s'agit non seulement de savoir de quel ordre sont ces idées (peut-on parler, à l'instar de Saurat, d'une « religion » de Hugo ?), mais aussi de savoir quel est le degré d'adhésion de Hugo à ses propres idées – car certains auteurs ont bien conscience que l'alternative binaire entre croire et ne pas croire n'est pas suffisante. Ces questions s'articulent elles-mêmes assez étroitement avec la question du rapport entre les idées de Hugo et leur forme d'expression, poétique et littéraire : on est d'autant plus enclin à considérer qu'il y a quelque chose d'intrinsèquement poétique, ou littéraire, dans les thèses exprimées par Hugo, que l'on suppose qu'il conservait à leur égard une distance prudente. Inversement, l'adhésion franche à ces idées implique peut-être que leur mode d'exposition soit fondamentalement indifférent et accidentel.

À propos de Hugo comme à propos d'autres poètes romantiques, le critique éprouve quelque difficulté à qualifier convenablement ce type de discours philosophico-religieux. En 1988, dans l'avant-propos aux *Mages romantiques*, Paul Bénichou écrira ainsi : « Ni le français ni aucune langue que je sache n'ont de mot pour désigner de façon distinctive le type de pensée qui fait l'objet de ce livre⁷⁴. » Qu'ils en soient conscients ou non, les auteurs de l'entre-deux-guerres sont forcément confrontés au même problème. Peut-on donc parler de « religion » ? Dans notre corpus, certains auteurs préfèrent utiliser des termes plus vagues comme *philosophie* ou *métaphysique*, et tous ne semblent pas très soucieux de faire précisément la distinction. Il arrive tout de même que les choses soient claires : c'est le cas chez Saurat, qui, comme le titre de son livre l'indique, choisit de parler de « religion » de Hugo. Fernand Gregh, dans l'avant-propos, résume ainsi la thèse de l'ouvrage : « Victor Hugo a cru être un fondateur de religion, vers le milieu de sa vie, à partir de l'exil, exactement à partir de 1854-1855⁷⁵. » Un chapitre s'intitule « Hugo fondateur de religion ». De la part de Saurat, lui-même versé dans l'occultisme⁷⁶, il s'agit d'une annexion : cet auteur entre parfaitement, comme d'ailleurs

⁷⁴ Paul BÉNICHOU, *Les mages romantiques*, op. cit., p. 991.

⁷⁵ Fernand GREGH, préface à Denis SAURAT, *La religion de Victor Hugo*, op. cit., p. V.

⁷⁶ « Denis Saurat : de Toulouse à Londres, trois littératures et une pensée », texte cité.

Jacques Heugel, dans la catégorie des « illuminés qui souhaitent enrôler Hugo dans leur troupe », dénoncés par Jean-Claude Fizaine⁷⁷. Mais ce choix de Saurat s'analyse aussi par contraste avec celui de certains prédécesseurs : chez Charles Renouvier, qui, dans son livre de 1900 sur *Victor Hugo le philosophe*, consacre d'importants développements aux idées religieuses du poète, l'étude de celles-ci est subordonnée à la défense de Victor Hugo comme philosophe⁷⁸. Heugel parle de la « philosophie » de Hugo, quoique celle-ci soit entre autres rapprochée de doctrines religieuses ; mais pour Heugel, ce sont les différentes religions qui intègrent en leurs propres doctrines des vérités philosophiques éternelles⁷⁹. Paul Berret également, qui avait examiné avec soin, dans plusieurs de ses travaux, les doctrines de Hugo entre 1854 et 1859, parlait plus volontiers de « philosophie »⁸⁰. Même du point de vue des sources identifiées, la différence est flagrante : Berret insiste sur le pythagorisme et le saint-simonisme de Hugo, ainsi que sur l'influence de spirites et de philosophes comme Allan Kardec, Pierre Leroux, Charles Fourier, Victor Hennequin, et surtout Boucher de Perthes. Saurat, lui, se situe sur un terrain franchement religieux, et donne un rôle prééminent au cabaliste Alexandre Weill, pour conclure à l'inspiration cabalistique des théories hugoliennes. Mais entre Renouvier, Heugel et Berret d'une part, et Saurat d'autre part, il y a eu Gustave Simon : les procès-verbaux mettent sous les yeux du lecteur la preuve de ce que Grillet appelle la « foi spirite » de Hugo, et invitent désormais à lire les doctrines de Hugo sur le modèle des religions révélées, puisque c'est bien de révélation (par Jésus-Christ, ou par la Mort) qu'il s'agit. Sa mission de prophète, Hugo la tient en effet de la Mort elle-même, qui, le 29 septembre 1854, lui donne cette célèbre consigne :

Échelonne dans ton testament tes œuvres posthumes de dix ans en dix ans, de cinq ans en cinq ans ; fais pour le XX^e siècle une œuvre affirmative plutôt qu'une œuvre dubitative pour le XIX^e siècle [...]. Jésus-Christ n'a ressuscité qu'une fois ; toi, tu peux emplir ta tombe de résurrections. Loyola dirait : « Il faut prendre garde à ce sépulcre » et les

⁷⁷ Jean-Claude FIZAINE, « Victor Hugo penseur de la laïcité : le clerc, le prêtre et le citoyen », site du Groupe Hugo : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/13-11-09fizaine.htm> (communication du 9 novembre 2013), consulté le 10 mars 2016.

⁷⁸ Charles RENOUVIER, *Victor Hugo, le philosophe* [1900], Paris, Maisonneuve et Larose, coll. « Les champs de la liberté », 2002, p. 365-367.

⁷⁹ Jacques HEUGEL, *Essai sur la philosophie de Victor Hugo du point de vue gnostique*, op. cit., p. 49.

⁸⁰ Mentionnons par exemple : Paul BERRET, *La philosophie de Victor Hugo en 1854-1859, et Deux mythes de la Légende des siècles : « le Satyre » – « Pleine Mer – Plein Ciel »*, Paris, Paulin, 1910. Voir aussi l'introduction qu'il donne à son édition de *La Légende des siècles* : Paul BERRET, introduction à Victor HUGO, *La Légende des Siècles*, vol. 1 (éd. Paul BERRET), Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains de la France », 1920, notamment p. XX-XXIII.

générations regarderaient avec admiration ce prodigieux tombeau marcher pendant un siècle dans la vie hu[...]maine⁸¹.

Saurat est aussi celui de nos auteurs qui affirme le plus clairement que Hugo croyait aux idées qu'il exprime. Sur ce point, il s'oppose clairement à Charles Renouvier, à qui il reproche d'ailleurs explicitement de ne pas avoir voulu admettre que Hugo croyait aux théories de « la Bouche d'ombre »⁸². Renouvier⁸³, lui, liait les questions de doctrine à leur expression littéraire et c'est apparemment l'une des raisons pour lesquelles il hésitait à affirmer que Hugo croyait à ce qu'il écrivait. À propos de *Dieu* et de la foi de Hugo dans la métempsycose, il écrit certes que « le sérieux du sujet et le titre du livre ne permettent plus de la prendre pour une pure fiction poétique, ainsi qu'on l'avait cru jusque-là. C'était décidément une doctrine⁸⁴ ! » Mais ce chapitre arrive à la fin de son ouvrage sur *Victor Hugo le philosophe* ; au moment de l'examen de « Ce que dit la Bouche d'ombre », Renouvier écrivait au contraire ceci :

Ce qui est plus particulier, c'est d'imaginer que la pensée reste incluse dans les corps arrivés à l'inertie, au lieu d'aller s'abaissant dans la descente, jusqu'à l'évanouissement de la conscience. Cette hypothèse, choquante pour le sens commun, est manifestement d'origine mytho-poétique et non mytho-philosophique. Quel que soit le degré de croyance que Victor Hugo a pu lui accorder, nous ne lui voyons aucune valeur de doctrine⁸⁵.

Renouvier, à cet endroit, ne s'y étend guère, mais la notion de mythe qu'il mobilise allusivement ici a été largement développée dans un précédent ouvrage, *Victor Hugo, le poète*, paru en 1897. Il y faisait du mythe un phénomène linguistique en général, poétique en particulier, fondé sur l'autonomisation de figures comme l'image, la métaphore, la personnification surtout ; et il y définissait l'imagination de Victor Hugo comme essentiellement mythique, en ce sens-là. C'est bien cela que Renouvier a en tête dans son analyse de « La Bouche d'ombre » ; il cite ainsi un extrait du poème :

Ténèbres ! l'univers est hagard. Chaque soir,
Le noir horizon monte et la nuit noire tombe ;
Tous deux, à l'occident, d'un mouvement de tombe,

⁸¹ Reproduit dans Gustave SIMON, *Les tables tournantes de Jersey*, op. cit., p. 325. Le dernier mot est interrompu, et achevé après quelques instants par un autre esprit.

⁸² Denis SAURAT, *La religion de Victor Hugo*, op. cit., p. 11.

⁸³ Charles Renouvier (1815-1903) est l'auteur d'une importante œuvre philosophique qui vise à mettre à jour le kantisme. Il écrit à la fin de sa vie deux livres sur Hugo : *Victor Hugo, le poète* (1893), à partir d'articles précédemment publiés, et *Victor Hugo le philosophe* (1900) (Claude MILLET, « Charles Renouvier lecteur de Hugo », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/91-12-14Millet.htm> (communication du 14 décembre 1991), consulté le 30 janvier 2016).

⁸⁴ Charles RENOUVIER, *Victor Hugo le philosophe*, op. cit., p. 311.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 49-50.

Ils vont se rapprochant, et, dans le firmament,
Ô terreur ! sur le jour, écrasé lentement,
La tenaille de l'ombre effroyable se ferme[,]

et suggère, à propos de ce dernier vers, que le poète, filant ses métaphores et ses personnifications, crée des mythes⁸⁶. Renouvier ne nie pas qu'en un sens, Hugo ait pu consciemment ou non leur accorder un certain degré de validité, mais il ne va pas jusqu'à affirmer abruptement qu'il croyait en ses mythes. Quelquefois, il écarte même assez clairement cette idée :

Ce ne sont pas les pensées elles-mêmes, où quant à [*sic*] la vérité intrinsèque de ce qu'elles expliquent, qui touchent Victor Hugo ; elles ne sont jamais pour lui que des symboles, quelque étonnant relief qu'il leur donne ; leur objet réel est le sentiment qu'elles portent avec elles, et qu'elles sont propres à communiquer ; de là vient qu'un mythe ou un autre, et même un dogme et un autre, lui sont comme indifférents, lui rendant le même service⁸⁷.

Pour Renouvier, la nature proprement linguistique, littéraire, et spécifiquement poétique des idées de Hugo, de ses mythes, semble en contradiction avec leur interprétation en termes de doctrine religieuse.

Or une telle lecture, comme nous l'avons suggéré, est nécessairement ébranlée par la parution du livre de Gustave Simon en 1923. Désormais, on sait ou on pense que la source des idées hugoliennes n'est pas dans le langage mais, d'une part, dans le discours des esprits, et d'autre part dans les théories des illuminés, occultistes, cabalistes et autres fouriéristes que Berret, Saurat et Viatte essaient d'identifier. Un compte-rendu paru dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, sous la plume d'Albert Schinz⁸⁸, critique sur ce point *La religion de Victor Hugo* : pour Schinz, le livre de Saurat est « faux de A à Z⁸⁹ » : lorsqu'on commente ce que dit Hugo, « on ne saurait lui imputer à *croyance* toutes [s]es *rêveries*⁹⁰ ». D'autres auteurs sont plus mesurés sur la question, et aussi, peut-être, plus embarrassés : ainsi Joseph Vianey, dans son édition des *Contemplations* en 1922, critique la prudence de Renouvier (et de Guyau)

⁸⁶ *Ibid.*, p. 59-60.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁸⁸ Albert Schinz (1870-1943) est un universitaire franco-américain né à Neuchâtel. Il a passé l'essentiel de sa carrière aux Etats-Unis (dès 1896), où il a enseigné la littérature française (« Schinz (Albert) », in *Who Was Who in America*, vol. 2, Chicago, Marquis Who's Who, 1983, p. 471).

⁸⁹ Albert SCHINZ, compte rendu de Denis Saurat, *La religion de Victor Hugo*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 39, n° 4, p. 596.

⁹⁰ *Id.* C'est lui qui souligne.

: il parle des « doctrines » de Hugo⁹¹, et affirme que celui-ci les « prenait au sérieux⁹² ». Mais trop prudent lui-même pour dire que Hugo y croyait vraiment, Vianey, à deux reprises, préfère simplement suggérer que « Hugo semble avoir été séduit » ou « a été séduit » par telle ou telle idée⁹³, ce qui est une formulation plus ambiguë.

La thèse de Schinz semble parfois un peu excessive. Peut-on vraiment, comme il le fait, « rendre hommage à Hugo de s'être refusé à mettre en système ses spéculations ésotériques⁹⁴ », alors qu'il y a tout de même « La Bouche d'ombre », que Saurat ne manque pas de lui objecter⁹⁵, et qu'il y a la section « L'Ange » de *Dieu* ? Mais Schinz met tout de même le doigt sur quelque chose. « La Bouche d'ombre », ce n'est jamais qu'un seul poème ; *Dieu* est inachevé et posthume ; et dans un cas comme dans l'autre, ce n'est pas Hugo qui parle directement en son nom propre⁹⁶. Dans *Dieu*, du reste, la révélation de « L'Ange » n'est pas le terme ultime de l'ascension du personnage qui dit « je », puisqu'il y a encore, ensuite, l'étape de « la Lumière ». Schinz, d'autre part, a beau jeu de rappeler que Saurat lui-même contredit parfois l'idée que Hugo serait un créateur de dogmes : à la fin de son étude, Saurat reconnaît que Hugo « a eu plus que quiconque le doute des résultats obtenus, sauf sur deux points connexes, l'existence de Dieu et l'identité de l'homme avec Dieu⁹⁷ ». Schinz commente un peu cruellement : « Voici donc, réduite à une minceur que nous qualifierons de choquante, la métaphysique d'un “fondateur de religion”⁹⁸ [...] ». Dans le même mouvement, Schinz refuse à la fois de considérer les idées de Hugo comme relevant de la religion, et de considérer que Hugo y croyait vraiment. Le passage de la catégorie du religieux à celle du philosophique permet donc aussi de relativiser le degré d'adhésion du poète aux idées en question.

Les réserves de Schinz ne manquent pas tout à fait de bon sens. Elles s'adressent à Saurat, bien sûr, qui est celui de nos auteurs qui parle le plus explicitement de Hugo comme « fondateur de religion ». Mais Grillet ou plus tard Viatte, à des degrés divers, conservent également une

⁹¹ Joseph VIANEY, notice de « Ce que dit la Bouche d'ombre », in Victor HUGO, *Les Contemplations*, vol. 3 (éd. Joseph VIANEY), Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains de la France », 1922, p. 431.

⁹² *Id.*

⁹³ *Ibid.*, p. 432.

⁹⁴ Albert SCHINZ, compte rendu de Denis Saurat, *La religion de Victor Hugo*, art. cit., p. 596.

⁹⁵ « Réponse de M. Saurat », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 39, n° 4, p. 602.

⁹⁶ Arnaud Laster le faisait remarquer, à propos de « Ce que dit la Bouche d'ombre », dans une discussion au Groupe Hugo : compte rendu de la séance du 20 juin 2009, site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/09-06-20.htm>, consulté le 12 décembre 2017.

⁹⁷ Denis SAURAT, *La religion de Victor Hugo*, op. cit., p. 208.

⁹⁸ Albert SCHINZ, compte rendu de Denis Saurat, *La religion de Victor Hugo*, art. cit., p. 601.

interprétation dogmatique des poèmes clés, comme « La Bouche d'ombre » ou la fin de *Dieu* – même si le paradigme religieux est utilisé par eux de manière moins flagrante⁹⁹. Cette interprétation dogmatique des théories hugoliennes est assez logique si l'on prend au sérieux, d'une manière ou d'une autre, les révélations des tables. L'interprétation du phénomène varie : Gustave Simon croit très fermement aux esprits, tandis que Paul Berret penche vers l'hypothèse de ce qu'il appelle avec humour la « télégraphie psychique sans fil¹⁰⁰ » : selon lui, ce serait Hugo lui-même qui aurait composé les réponses des esprits, et les aurait transmises inconsciemment, par la pensée, au médium Charles Hugo. Il est d'ailleurs amusant de voir ce positiviste lansonien qu'est Berret écarter comme invraisemblable l'hypothèse de l'intervention des esprits, mais accepter sans apparemment le moindre état d'âme l'explication par la télépathie... Grillet, se fondant sur les ressemblances stylistiques entre les discours des tables et la poésie de Hugo, ira dans le sens de Berret, mais il aura au moins la prudence de préciser que l'explication télépathique, quoique vraisemblable, n'explique rien : reste encore à « trouver une solution à ce problème de métapsychisme¹⁰¹ ». Mais dans un cas comme dans l'autre, quelle que soit la solution scientifique ou métapsychique proposée, il est admis soit que la révélation des tables est vraie, soit qu'elle exprime exactement ce que Hugo lui-même croit : pas question de formuler l'hypothèse d'une indécision, d'une hésitation, d'un vacillement du poète dans sa croyance aux tables. Même Denis Saurat, qui refuse de se prononcer sur la nature exacte du phénomène, affirme que « Victor Hugo était convaincu de la réalité des phénomènes et de la vérité des idées exprimées par les “esprits”¹⁰² ».

Que Hugo ait un moment cru aux tables, c'est certes une évidence ; mais on peut suivre l'analyse de Jean Gaudon, dans l'édition Massin¹⁰³, selon laquelle sa foi a assez rapidement vacillé. Les distances prises dans le *William Shakespeare* avec « le phénomène du trépied

⁹⁹ Ainsi Viatte parle indifféremment de philosophie, de métaphysique, de religion, voire de philosophie religieuse. Cette question d'étiquette ne paraît guère l'intéresser. Quant à Grillet, dans son livre sur *Le diable dans la littérature du XIX^e siècle* (1935), il affirme bien que, au moment de *La Fin de Satan*, « le croyant s'est transformé en philosophe » et que Hugo ne croit plus qu'à des valeurs comme la Science, le Progrès, la Liberté – et qu'il y croit en philosophe plutôt qu'en croyant (Claudius GRILLET, *Le diable dans la littérature au XIX^e siècle*, Paris, Desclée de Brouwer, 1935, p. 226). Mais Grillet parle ici de la croyance de Hugo dans les mythes sataniens, pas de son degré d'adhésion aux révélations des tables. Celles-ci, plus loin dans le livre, seront évoquées, non comme la source, mais comme le reflet fidèle des doctrines de Hugo (*ibid.*, p. 158-159).

¹⁰⁰ Paul BERRET, introduction à Victor HUGO, *La Légende des siècles*, texte cité, p. XXIV.

¹⁰¹ Claudius GRILLET, *Victor Hugo spirite*, *op. cit.*, p. 215.

¹⁰² Denis SAURAT, *La religion de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰³ Jean GAUDON, présentation de *Procès-verbaux des séances des tables parlantes à Jersey*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 9 (éd. Jean MASSIN), Paris, Club français du livre, 1968, p. 1182.

antique et de la table moderne¹⁰⁴ » constituent un point d'aboutissement et de clôture de la période, mais on peut s'interroger sur le statut exact des idées hugoliennes dès la fin des séances. Or l'écriture et la publication des poèmes où Hugo reprend la doctrine des tables ne sont pas nécessairement contemporaines des séances spirites : *Dieu* est de 1856, et « Ce que dit la Bouche d'ombre », écrit en septembre 1854, n'est publié qu'en 1856, dans *Les Contemplations*. C'est par facilité, peut-être par abus, que Paul Berret ne cesse de répéter que la philosophie de Hugo est demeurée essentiellement la même entre 1854 et 1859¹⁰⁵ ; mais dans son cas le lansonisme, l'obsession des sources et des influences, pour positivistes et scientifiques qu'ils se veuillent, font parfois très bon ménage avec un psychologisme un peu naïf qui radicalise et durcit en croyances, en convictions, voire en dogme ou en foi, des idées dont la validité n'est pas toujours certaine pour Hugo¹⁰⁶ : « rêveries », peut-être, plutôt que « croyances », pour reprendre la distinction d'Albert Schinz.

Ces auteurs de la première vague, dont Saurat est le représentant le plus éminent (Viatte arrive un peu à contretemps, et Grillet, contrairement à Saurat, n'est jamais cité par les auteurs de la deuxième vague), prennent donc en fait le contre-pied de Renouvier. Premièrement parce qu'ils croient que Hugo croit : c'est clair pour Saurat, mais même dans le cas de Grillet et de Viatte, le choix d'une présentation analytique et détaillée des doctrines hugoliennes exclut qu'il puisse s'agir, pour eux, de simples « rêveries ». Deuxièmement parce qu'ils n'engagent aucune réflexion d'ordre générique ou stylistique. Le corpus sur lequel ils se fondent est majoritairement poétique, mais cela semble relever du hasard. On a vu que le jeune Viatte, en 1921 et 1922, se restreignait prudemment à un corpus poétique, à quelques exceptions près : le « je » lyrique présent dans la plupart des poèmes peut légitimement être vu comme une image de l'auteur, et les thèses qu'il exprime sont donc attribuables à Hugo lui-même. Le problème se pose un peu différemment pour *Dieu*, poème polyphonique, ou pour « La Bouche d'ombre », où ce n'est pas Hugo qui parle en son nom. Nos auteurs, pour conserver une interprétation

¹⁰⁴ Cité *ibid.*, p. 1182.

¹⁰⁵ Comme l'indiquent le titre, et plusieurs titres de chapitres, de son livre de 1910 sur *La philosophie de Victor Hugo (1854-1859)*. Il arrive même que Berret fasse débiter sa période en 1852 (Paul BERRET, *La philosophie de Victor Hugo (1854-1859)*, *op. cit.*, p. 52). Dans son introduction à la Première Série de *La Légende des siècles*, il limite l'influence des tables à la période 1854-1856, mais inclut dans leur « sphère d'action » des poèmes plus tardifs comme « Le crapaud » ou « Le Satyre » (Paul BERRET, introduction à Victor HUGO, *La Légende des siècles*, texte cité, p. XXV). Les notices des poèmes montrent que Hugo, pour Berret, continuait à croire à certains éléments de la religion des tables, comme la métempsycose : ce ne sont pas simplement des thèmes littéraires qui continuent à être utilisés, mais bien des croyances qui persistent chez le poète.

¹⁰⁶ Sur cette tendance critique de Paul Berret, voir *supra* le chapitre 4, où nous commentons longuement son édition de *La Légende des siècles* et des *Châtiments*.

dogmatique de ces textes, doivent alors considérer, et c'est bien ce qu'ils font, que la délégation de la parole n'introduit aucun jeu dans le rapport de Hugo aux thèses exprimées.

LA DEUXIÈME VAGUE

C'est seulement, dans un second temps, ce que nous avons appelé la deuxième vague de la critique métaphysique hugolienne qui va prendre en charge à nouveaux frais une réflexion sur les rapports entre religion et poésie ; et il faudra en fait se dégager des tables pour repenser sur de nouvelles bases le statut de la philosophie hugolienne des années 1850. C'est à cette deuxième vague, notamment à Gabriel Bounoure et à Albert Béguin, qu'il reviendra de creuser la question. Bounoure reprend, certes, quelques éléments à Saurat, et fait de Hugo un « vieil initié de la kabbale¹⁰⁷ », mais il semble au fond s'intéresser assez peu à la question de savoir si Hugo croyait ou non aux doctrines de ses poèmes : il s'agit d'identifier des intuitions, des certitudes de nature non rationnelle, un rapport métaphysique au monde, que l'on peut plus ou moins décrire, mais qui n'est jamais donné comme un ensemble de croyances. Quant aux tables, fait remarquable, Bounoure n'en parle pas. L'évocation répétée d'une « solitude envahie, foisonnante¹⁰⁸ », d'une « communauté des hommes » qui se rencontre « en l'âme du voyant »¹⁰⁹, d'un homme traversé, aliéné, possédé, peut sans doute faire penser aux visites des esprits, mais l'auteur ne fait jamais explicitement le rapprochement. Albert Béguin, lui, semble dire un peu plus clairement ce que Bounoure laissait simplement entendre. Il accorde une grande importance au discours des tables, et il parle certes, en passant, de Hugo comme d'un « créateur de religion¹¹⁰ », mais prend ses distances avec Simon, Grillet et Saurat quand il écrit abruptement :

L'initiation à l'occultisme ne fut pas pour Hugo un événement intellectuel ; comme toute sa vie spirituelle, cette transformation s'opéra avant tout sur le plan des images et de la poésie. Là encore, l'invention des grands mythes ne fit qu'approfondir ce que déjà il pressentait. En donnant à son inspiration la portée d'une cosmogonie et d'une explication poétique du monde, Hugo confirmait les intuitions auxquelles l'avait amené dès sa jeunesse son expérience de poète¹¹¹.

¹⁰⁷ Gabriel BOUNOURE, « Abîmes de Victor Hugo », *art. cit.*, p. 44.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹¹⁰ Albert BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, *op. cit.*, p. 367.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 369.

L'expérience des tables est moins, chez Béguin, une révélation, qu'une brusque plongée dans un « monde de visions et d'incantations¹¹² », une « absorption dans l'ombre¹¹³ », le début de l'« éternelle aventure du songeur¹¹⁴ ». Bien entendu, les références obsédantes à l'ombre, aux ténèbres, à l'obscurité, chez Bounoure comme chez Béguin, ne peuvent pas ne pas faire penser à « Ce que dit la Bouche d'ombre ». Mais ces images permettent aussi d'insister sur ce qu'il y a d'obscur, d'opaque, de trouble, dans les visions même de Hugo, et contrecarrent le schéma un peu simple, proposé par Berret, Grillet ou Saurat, d'un fondateur de religion, ou d'un métaphysicien qui reste, au fond, lucide et sûr de lui (même quand il doute, comme chez Saurat : malgré tout, il voit clair dans son doute, et sait exactement ce dont il doute et ce dont il ne doute pas).

Inspiration, intuition, pressentiment : comme le montre la réflexion de Béguin citée plus haut, c'est de cette manière que les théories hugoliennes sont désormais appréhendées. La question de savoir si Hugo croyait ou non à ses théories n'est pas évacuée, mais déplacée : ce que proposent Bounoure et Béguin, c'est de penser, dans le cas Hugo, une certitude moins rationnelle et moins intellectuelle que celle que suggère le mot *croyance*. Ici, il nous semble que c'est Marcel Raymond qui éclaire le mieux la question. Dans « Hugo mage », Raymond ne dit pas que Hugo croit, mais, différence subtile, il proteste ironiquement contre ceux qui affirment qu'il ne croit pas :

Comme ce poète a connu la plupart des enthousiasmes de ses contemporains, qui furent quelquefois puérils, et que l'on retrouve leurs pauvres mots sous sa plume, on se rassure. Pour le reste, c'est de la poésie, chose belle, éminemment inoffensive. Les métaphores ? un jeu, ornement du langage. Les "croyances" de ce poète-ci, Victor Hugo ? illusions, phantasmes. Il n'y a pas d'âmes qui pleurent dans le vent à la tombée du jour, les pierres sont insensibles, aveugles, sourdes à jamais, on le sait bien¹¹⁵.

Cette stratégie oblique est sans doute la marque d'un certain embarras : Raymond proteste contre ceux qui veulent sauver Hugo contre lui-même et contre ses tendances occultistes, mais sans aller jusqu'à affirmer comme Saurat la thèse d'une adhésion parfaite du poète à ses propres idées. Se trouve ici récusée une vision trop naïve de la psychologie (de la psychologie en général, et de celle de Hugo en particulier) qui consisterait à considérer que la seule manière, pour un individu, de faire sienne une doctrine est d'y croire, de penser rationnellement qu'elle

¹¹² *Ibid.*, p. 370.

¹¹³ *Ibid.*, p. 372.

¹¹⁴ *Ibid.* L'expression, reprise et soulignée par Béguin lui-même, vient du *William Shakespeare*.

¹¹⁵ Marcel RAYMOND, « Hugo mage », *art. cit.*, p. 170-171.

est vraie. Le problème philosophique sous-jacent (que signifie croire, ou adhérer, à une thèse ?) est d'une certaine manière résolu (ou évacué ?) par le recours à une image visuelle et dynamique : celle d'un Hugo voyageur, qui plonge dans les « abîmes » ou les « gouffres » pour en rapporter quelque chose – des visions, des vérités, etc. Cette image récurrente chez les trois critiques rompt avec celle, imposée par Grillet, Saurat ou Viatte, d'un poète réceptacle au fond assez passif, et récuse presque la question psychologique en créant une sorte de nouveau mythe, celui d'un Hugo-Prométhée¹¹⁶.

Sur cette base, la question de la poésie et de la nature proprement poétique des idées hugoliennes¹¹⁷, se repose à nouveaux frais. Premièrement, la thèse qu'il y a quelque chose de poétique dans la genèse de ces idées redevient compatible avec la thèse selon laquelle Hugo leur accorde une certaine valeur ; c'est Béguin qui exprime le mieux cette idée, dans un passage que nous avons déjà cité : « L'initiation à l'occultisme ne fut pas pour Hugo un événement intellectuel ; comme toute sa vie spirituelle, cette transformation s'opéra avant tout sur le plan des images et de la poésie. » Deuxièmement, on peut alors développer la thèse selon laquelle la poésie serait le moyen d'expression privilégié de ces idées. C'est Marcel Raymond qui est le plus explicite à cet égard. Raymond s'avoue gêné par le didactisme de « Ce que dit la Bouche d'ombre », qu'il rabat sur la poésie philosophique, expression un peu dépréciative chez lui car

La philosophie se caractérise par sa technique, par son langage, par la discipline intellectuelle qu'elle exige, autant que par son objet. [...] La poésie philosophique impliquerait donc, chez le poète, une intention de se référer à une doctrine, à un système particulier d'explication du monde ; ou même de l'illustrer poétiquement, de le transposer dans l'ordre du concret. Ainsi conçue, la poésie philosophique entraînerait une certaine régression de l'activité poétique proprement dite et spontanée¹¹⁸.

En revanche, il y a une activité de l'esprit « mystique » et « métaphysique » (plutôt que « philosophique » donc), qui, elle, a partie liée avec la poésie :

Si l'on admet que l'esprit éprouve naturellement le besoin de se retrouver dans tout objet, de tenter de s'approprier tout objet en le reproduisant en soi, en l'engendrant de

¹¹⁶ Il faut bien dire aussi que ce refus d'entrer dans la psychologie hugolienne traduit peut-être, outre un sain scepticisme quant à une approche trop mécanique du fonctionnement de l'esprit humain, une certaine gêne face à un auteur dont la vie intérieure est perçue, au mieux comme mystérieuse, au pire comme intimidante. Lisons Saurat à ce sujet : « Avec tout le bavardage de Hugo et des siens et de ses critiques, il est étrange de constater que nous ne connaissons pas l'homme intérieur en Hugo. [...] On peut étudier ses idées, on ne peut que deviner sa psychologie propre. Ce manteau de splendeur dont il s'enveloppe cache un centre obscur. Le lecteur le plus patient et le plus fidèle s'arrête devant *cet abîme intérieur* de Hugo et ne voit rien » (Denis SAURAT, *La religion de Victor Hugo*, op. cit., p. 121-122 ; c'est lui qui souligne).

¹¹⁷ On préférera donc ce mot vague à *croyances*, *doctrines*, *thèses* ou même *rêveries* qui, résolvant le problème dans un sens ou dans l'autre, ne maintiennent pas la créative ambiguïté de nos auteurs à cet égard.

¹¹⁸ Marcel RAYMOND, « Hugo mage », art. cit., p. 166.

nouveau selon son être [...] on admettra aussi que ce désir d'expansion « sympathique » et d'identification est le point de départ de toute activité mystique.

Cette même démarche spontanée sera aussi la condition d'un sentiment métaphysique du monde. Mais ce sentiment est caractérisé, me semble-t-il, par une plus grande activité de la pensée, par une qualité particulière d'angoisse ou d'inquiétude ; il ne suffit pas que l'esprit se dilate à la mesure du tout, de l'unité cosmique, il faut qu'il ait la sensation de l'abîme, qu'il s'élève à la conscience de sa solitude désarmée et tragique. [...] Le poète – j'entends même le plus étranger à toute spéculation – le poète sans « religion », sans pensée, dépourvu d'ambition transcendante, ne laissera pas d'accueillir comme son bien le plus sûr ces suggestions et ces tentations¹¹⁹.

On reconnaît là des thèses déjà exprimées dans son grand ouvrage de 1933, *De Baudelaire au surréalisme*, mais où il ne parlait que fort peu de Hugo : la poésie moderne (où Hugo, donc, est désormais bien inclus¹²⁰) est dotée d'une capacité d'interrogation métaphysique, elle est un instrument de connaissance irrationnelle, qui procède par des visions et des « images fulgurantes¹²¹ ». La perspective n'est pas, comme chez Renouvier, stylistique : le propre de la poésie n'est pas tellement la métaphore et la personnification qui s'autonomisent en mythe, mais l'obscurité. D'où aussi la tentation, proprement mystique, du silence, comme à la fin de *Dieu* : « Il me toucha le front du doigt, et je mourus » ; « mort mystique » en présence de laquelle « tout essai de commentaire serait injurieux », précise Raymond¹²², car, comme on commence à le comprendre, l'idéal du critique est de respecter ce qu'il y a d'obscur, de mystérieux et d'indicible chez le poète. Aux yeux de Raymond, Saurat commet la même erreur que Hugo composant « La Bouche d'ombre » : Saurat, comme Hugo, est trop didactique, donc infidèle au contenu des doctrines. Raymond rend aussi hommage à Renouvier, mais décale considérablement l'analyse par rapport à celle du philosophe néo-kantien, car la poésie n'est plus selon lui ce qui crée, par la métaphore et la personnification, les idées et les mythes, mais ce qui *exprime* des idées ramenées par le poète d'une plongée à l'intérieur de soi – et ce qui les exprime au plus près, le plus fidèlement, avec toute l'obscurité nécessaire. Il nous semble en tout cas que ce qu'explique Raymond dans « Hugo mage » éclaire rétrospectivement les gestes critiques de Bounoure et de Béguin et la dimension à la fois littéraire et un peu hermétique de leur style : les idées de Hugo ne peuvent, peut-être s'engendrer, en tout cas se dire, que dans l'ordre de la poésie, c'est-à-dire de l'obscurité.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 162-163.

¹²⁰ Dans son autobiographie, Raymond signale que l'écriture d'« Hugo mage » a notamment pour fonction de compenser le peu de lignes, et insatisfaisantes, qu'il lui consacrait dans *De Baudelaire au surréalisme* (Marcel RAYMOND, *Le Sel et la Cendre*, Lausanne, L'Aire, 1970, p. 169).

¹²¹ Marcel RAYMOND, « Hugo mage », *art. cit.*, p. 178.

¹²² *Ibid.*, p. 182.

HUGO IRRATIONNEL

HUGO PRIMITIF ET PAÏËN

Hugo religieux, Hugo obscur, et donc, en fin de compte, Hugo irrationnel : chez l'ensemble de nos auteurs, il s'agit d'un thème récurrent. La référence à l'irrationalisme passe volontiers par la référence au primitivisme, chère au surréalisme et à André Breton¹²³, mais présente dans la critique hugolienne depuis Renouvier. Chez celui-ci, comme l'écrit Claude Millet,

Un lien essentiel unit réalisme, mythographie, poésie et primitivisme. Dans cette perspective, Hugo est à la fois *le* romantique, celui qui a su se débarrasser de la vieille mythologie pour donner au XIX^{ème} siècle une nouvelle mythologie, un poète davantage possédé par le génie mythologique qu'un Horace ou qu'un Virgile, un grand poète primitif qui sait parler « la vieille langue du mythe ». C'est à partir de son action de chef de la révolution romantique, de libération contre la vieille mythologie que Hugo sort radicalement de son temps, de son siècle, pour être un poète primitif¹²⁴.

Mais la notion de primitivisme, chez Renouvier, n'a encore guère d'épaisseur : elle désigne une sorte d'anti-modernité, faiblement caractérisée, sinon par sa productivité mythique. L'intérêt que lui portent un certain nombre d'auteurs traduit une tendance, observable au début du XX^e siècle, à une inversion axiologique entre le moderne et l'archaïque, au profit de ce dernier, ainsi qu'à une « réévaluation critique des schémas mentaux et esthétiques imposés par l'Occident blanc et rationnel¹²⁵ ». Dans les années 1920, le terme acquiert un sens plus précis et plus technique grâce aux travaux de l'anthropologue Lévy-Bruhl, et à son ouvrage fameux sur *La mentalité primitive* (1922). C'est explicitement à Lévy-Bruhl que se réfère Saurat quand il fait de Hugo, dès son premier chapitre, un poète primitif, qui présente trois caractéristiques significatives : « l'indifférence aux causes secondes et le besoin de tout expliquer par l'intervention d'un agent "spirituel" », « l'indifférence aux contradictions apparentes », « le sens de la parenté entre l'homme et la nature inférieure »¹²⁶ (et donc, à partir de ce dernier point, la croyance en la réincarnation). Si Saurat reprend à Lévy-Bruhl le thème du primitivisme, c'est pour définir en termes analytiques, quasi-techniques, une mentalité. Chez Bounoure, Béguin et surtout Raymond (qui a également lu et relu Lévy-Bruhl¹²⁷), le terme charrie en outre une série

¹²³ Philippe SABOT, « Primitivisme et surréalisme : une "synthèse" impossible ? », *Methodos : savoirs et textes*, n° 3, 2003, <https://methodos.revues.org/109>, consulté le 2 février 2016.

¹²⁴ Claude MILLET, « Charles Renouvier lecteur de Hugo », *art. cit.*

¹²⁵ Philippe SABOT, « Primitivisme et surréalisme », *art. cit.*

¹²⁶ Denis SAURAT, *La religion de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 9, p. 10, p. 11.

¹²⁷ Marcel RAYMOND, *Le Sel et la Cendre*, *op. cit.*, p. 114.

de connotations, qui font signe notamment vers un monde païen, pré-chrétien ; mais plutôt gaulois et celtique que grec ou romain, sans doute parce que l'antiquité grecque et latine est intuitivement perçue comme la source d'un héritage classique et rationnel. Le romantisme au contraire, et le culte de l'irrationnel, viennent du Nord et de l'Ouest. Cela tombe bien pour les critiques, Hugo est lorrain de naissance et vendéen par sa mère et s'est exilé dans les îles Anglo-Normandes. Avec cette géographie idéologique sommaire, cette assignation du romantisme au Nord et à l'Ouest, on n'est pas si loin de Maurras, mais l'échelle axiologique est inversée et le romantisme valorisé. L'idée traîne, depuis Heugel au moins, d'un Hugo représentant du « génie celtique »¹²⁸. Cela devient, chez Bounoure, ceci :

C'est que Victor Hugo est un homme de l'Ouest, venu du pays des ossuaires et des paluds. Bien que dans la préface des *Rayons et des Ombres*, il se réclame de la « forme méridionale », il arrive à contre-courant dans notre humanisme traditionnel, il remonte par un estuaire de tourbillons et de sables livides, entre les pierres levées pré-celtiques, rois immobilisés d'une sexualité violente et sourde. Il sera éternellement vu avec la tête auguste de ses derniers portraits, en vieillard-mage, errant sur les landes de l'Ouest pleines de souffles confus, vers cinq heures du soir en novembre quand les chênes difformes se tordent au-dessus du silence d'une citerne d'eau noire, vates de Cimmérie, prophète des rêves du peuple¹²⁹.

Et chez Raymond, on lit que Hugo

a invoqué le génie de la Méditerranée, mais la Méditerranée, c'est le chemin de l'Orient autant que de la mer des Hellènes. En fait, Hugo est du monde pré-chrétien, proche encore de ses origines [...]. Ses appartenances naturelles sont celles que détermine immédiatement son ascendance maternelle. Rendons-le donc à ce pays d'Ouest, à la Vendée et à la Bretagne celtiques, où la terre se mêle aux eaux, où abondent les témoignages d'anciens rites et d'anciens rêves¹³⁰.

Le « mage », qui donne son titre à l'article de Raymond, mais qui était aussi une figure importante pour Grillet et Saurat¹³¹ (et pour Hugo, bien sûr, dans le poème « Les Mages » des *Contemplations*), vaut peut-être justement comme équivalent païen et pré-chrétien du « prophète ». Les deux mots ont des sens proches, mais *prophète* a des connotations bibliques qui le rendent immédiatement plus familier et moins mystérieux. En ce sens, « Hugo mage », ce serait Hugo prophète primitif.

¹²⁸ Jacques HEUGEL, *Essai sur la philosophie de Victor Hugo du point de vue gnostique*, op. cit., p. 2-6.

¹²⁹ Gabriel BOUNOURE, « Abîmes de Victor Hugo », art. cit., p. 91.

¹³⁰ Marcel RAYMOND, « Hugo mage », art. cit., p. 173.

¹³¹ Par exemple Claudius GRILLET, *Victor Hugo spirite*, op. cit., p. 101.

HUGO MYSTIQUE

L'idée d'un Hugo primitif se marie volontiers avec celle d'un Hugo mystique – dont la fortune critique est plus riche, et plus intéressante à suivre¹³². Comme Lévy-Bruhl, Saurat associe le primitivisme au mysticisme, c'est-à-dire à une forme de pensée prélogique indifférente à la contradiction. Dans *La religion de Victor Hugo*, Saurat fait de la religion de Hugo un « panthéisme mystique », en notant bien qu'il s'agit d'un oxymore, puisque « le panthéisme en général ne peut, au sens propre, être mystique : la personnalité divine a plus ou moins disparu ; le panthéiste peut bien s'identifier au monde, mais non à Dieu¹³³ ». Mais telle est bien, pourtant, la position spontanée de Hugo, que les difficultés théoriques de cette conception « n'embarrassent pas¹³⁴ ». Cette contradiction (qui repose en fait sur l'idée de l'unité de Hugo lui-même avec Dieu *et* avec le monde, et donc de l'unité de Dieu avec le monde¹³⁵) n'est d'ailleurs pas propre à Hugo, mais se retrouve dans la Cabale et dans plusieurs autres écoles occultistes¹³⁶. Dans le chapitre intitulé « Panthéisme et mysticisme », Saurat évoque plus précisément le mysticisme du poète, défini comme « la résorption en un Dieu personnel du moi humain¹³⁷ ». À l'appui de cette théorie, Saurat invoque la fin de *Dieu* (« Et je mourus... »), qui exprime selon lui le silence du mystique après l'extase – Marcel Raymond, en 1942, reprendra cette analyse¹³⁸. Cependant, les textes invoqués par l'auteur sont assez peu nombreux, et ses arguments pour faire de Hugo un « mystique » sont contestables. Saurat affirme ainsi, assez

¹³² Frédéric Keck a étudié avec précision l'articulation forte entre ces figures de l'anti-raison que sont le primitif, le mystique, le fou et l'enfant dans la première moitié du XX^e siècle (Frédéric KECK, « Le primitif et le mystique chez Lévy-Bruhl, Bergson et Bataille », *Methodos : savoirs et textes*, n° 3, 2003, <https://methodos.revues.org/111>, consulté le 10 mars 2016). On peut incidemment se poser la question de savoir pourquoi l'image d'un Hugo fou, ou d'un Hugo enfant, n'apparaît jamais dans nos textes – sans doute est-ce simplement parce que l'axiologie attachée à ces figures est trop difficile à renverser (alors que le mot *mystique* est neutre voire positif, et que le mot *primitif* a tendance à ne garder de ses quasi-synonymes *barbare* ou *sauvage* que ses connotations neutres ou positives : Pierre CITTI, « La figure du primitif dans les années 1890 », *Revue des sciences humaines*, n° 227, juillet – septembre 1992, p. 67). Nous mentionnerons tout de même plus loin un passage de Béguin selon lequel Hugo, dans ses explorations poétiques, court le risque de la folie.

¹³³ Denis SAURAT, *La religion de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 3.

¹³⁴ *Id.* Saurat s'oppose, sur ce point, à Paul Berret, pour qui Hugo connaissait une parenthèse panthéiste dans les années cinquante alors qu'il avait été jusqu'à cette époque, et qu'il sera de nouveau ensuite, déiste (Paul BERRET, introduction à Victor Hugo, *La Légende des siècles*, vol. 3, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains de la France », 1925, p. XLI). Viatte ira plutôt dans le sens de Saurat en refusant l'opposition entre panthéisme et déisme (Auguste VIATTE, *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, *op. cit.*, p. 226-229).

¹³⁵ Denis SAURAT, *La religion de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 4.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 91.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 121.

¹³⁸ Marcel RAYMOND, « Hugo mage », *art. cit.*, p. 182.

hâtivement, que Hugo ne parle jamais de lui-même ni de sa psychologie, et affirme avec hardiesse :

Les impatients ont conclu que cette immense personnalité était vide au centre. Hugo nous a dit qu'au centre était Dieu. Peut-être a-t-il raison. Peut-être Hugo est-il un de ces mystiques les plus cachés, les plus secrets de tous, qui vivent d'une vie extérieure et splendide, mais qui, au centre impénétrablement voilé de leur être, portent un Dieu, et un Dieu qui n'est pas eux, mais en qui ils ont abandonné leur personnalité : ils sont devenus Dieu¹³⁹.

L'argument suivant est encore plus étrange. Saurat reconstitue à grands traits un itinéraire spirituel hugolien :

La première période d'assurance et d'orgueil, jusqu'à la ruine de son foyer vers 1831-1832 ; la seconde période d'oscillations, avec les périodes de dépression, *Feuilles d'automne*, *Chants du crépuscule*, *Tristesse d'Olympio* (période qui ne devait plus revenir) ; la grande crise de 1843 et des années suivantes, dont il émerge rapportant à Dieu

Les morceaux de ce cœur tout plein de votre gloire
Que vous avez brisé...

la révélation des années de 1853 à 1855, où sur les rochers des îles normandes, se place peut-être l'union avec Dieu, le

Et je mourus... ;

et enfin la période de sérénité reconquise et durable, jusqu'à la fin de sa vie, période où, plein de divinité, il parle et agit en instrument de Dieu¹⁴⁰.

Ce découpage chronologique, qui ne va déjà pas de soi (l'unité de la période 1855-1885, par exemple, est brutalement affirmée), est traduit en un itinéraire à six étapes :

1. Certitude de soi avant l'éveil de l'âme ;
2. Première nuit de l'âme ;
3. Illuminations ;
4. Grande nuit de l'âme ;
5. Union à Dieu ;
6. Sérénité finale dans l'action.

Or ce processus, poursuit l'auteur, « correspond bien à la courbe de la vie sentimentale des grands mystiques¹⁴¹ ». La superposition se fait tout de même assez mal et l'on ne voit pas très bien à quelle étape de la biographie hugolienne, par exemple, correspond le point 3,

¹³⁹ Denis SAURAT, *La religion de Victor Hugo*, op. cit., p. 122.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 122-123.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 123.

« illuminations ». Dans la suite du chapitre, Saurat continue de tirer Hugo du côté de la mystique ou du mysticisme : la fin de « Trois ans après » (*Les Contemplations*), avec son « dialogue entre l'âme et Dieu », est ainsi jugée « typique des relations mystiques »¹⁴². Saurat semble peiner à trouver des exemples plus précis, et finit par souhaiter l'exhumation de documents biographiques hypothétiques qui confirmeraient le mysticisme hugolien. « Il me paraît, affirme-t-il, que ces documents doivent exister » ; mais jusqu'à leur publication, on doit se contenter des « manifestations extérieures »¹⁴³ des tendances mystiques de Hugo. À la lecture de ce chapitre, il est permis de se demander quel est le statut exact de la thèse du mysticisme hugolien chez Saurat. Paradoxalement, il s'agit d'une thèse à la fois forte et spectaculaire, annoncée dès les premières lignes de l'ouvrage, rappelée dans la conclusion, et pourtant assez mal défendue – et surtout peu centrale dans l'argumentation de Saurat : le plan de son livre n'aurait guère été différent s'il s'en était passé.

Il semble en fait que cette référence au mysticisme, dans le cas de Hugo, soit surdéterminée par l'existence d'un débat récent sur les rapports entre poésie et mystique, inauguré par la parution en 1926 du livre de l'abbé Henri Bremond¹⁴⁴ *Prière et poésie*. Héritier d'un mouvement intellectuel qui, depuis la fin du XIX^e siècle, tend à laïciser l'appréhension de l'expérience mystique¹⁴⁵, Bremond se propose d'identifier le noyau spécifique de l'expérience poétique, tant du point de vue de la production du poème que de sa réception, en l'identifiant partiellement à l'expérience mystique. L'inspiration poétique est ainsi comprise comme une voie d'accès à une connaissance irrationnelle.

Notamment dans *De Baudelaire au surréalisme* (1933), Raymond développe des idées proches de celles de Bremond. Cet ouvrage se présente avant tout comme une histoire de la poésie française depuis trois quarts de siècle, et passe en revue les auteurs, les courants, les époques avec une certaine ambition d'exhaustivité. Mais le chapitre « Le mythe moderne de la poésie », qui arrive en fin d'ouvrage, s'attache à dégager une définition de la poésie moderne :

¹⁴² *Id.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 126.

¹⁴⁴ L'abbé Henri Bremond (1865-1933), d'abord membre de la Compagnie de Jésus dont il est écarté en 1904, mènera une carrière de prêtre séculier, de théologien et de critique littéraire. Il est élu à l'Académie française en 1923 et publie son principal ouvrage, *La poésie pure*, en 1927 (« BREMOND abbé Henri », in *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 1 Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, p. 459).

¹⁴⁵ Frédéric Keck écrit ainsi que le mysticisme « n'est plus une ascèse permettant d'accéder à une intuition du divin d'où découlerait une doctrine, comme chez Plotin ou Pascal, mais un ensemble d'états : extase, visions, glossolalie, stigmates, lévitation... Le phénomène mystique peut donc être étudié indépendamment de son contenu religieux » (Frédéric KECK, « Le primitif et le mystique chez Lévy-Bruhl, Bergson et Bataille », *art. cit.*).

« la poésie est en voie de devenir un moyen de connaissance d'un ordre particulier, parascientifique¹⁴⁶ », permettant de pressentir et d'appréhender une réalité « en qui se résorberaient les phénomènes du monde extérieur et ceux du monde intérieur¹⁴⁷ ». La fonction du poète est ainsi de « surmonter ce dualisme¹⁴⁸ ». Les « images » sont vues comme un moyen d'exprimer cette réalité inexprimable, moyen auquel les poètes comme les mystiques ont recours¹⁴⁹. Cette définition, un peu hardie, mais cohérente avec tout un héritage surréaliste¹⁵⁰, de la poésie par l'image, se retrouvera chez nombre de nos auteurs. Raymond met l'accent sur la dimension herméneutique de la poésie, et reprend à son compte le parallèle explicite avec l'expérience mystique, mais se montre moins soucieux que Bremond de marquer les différences entre poètes et mystiques – et en règle générale, Raymond n'entre pas dans des analyses aussi précises que Bremond sur la question de la théologie mystique. On est là très loin des conceptions de Saurat, car Bremond et Raymond tiennent un discours général et théorique sur la poésie, qui est, quand elle est poésie authentique, mystique indépendamment de son contenu, tandis que Saurat, lui, cherche à identifier un *contenu* mystique dans la poésie de Hugo. Pourtant les deux idées vont par la suite être associées par les auteurs de la deuxième vague.

Signalons d'abord, au croisement de ce double héritage de Bremond et Raymond d'une part, de Saurat d'autre part, un article d'Albert Béguin intitulé « Poésie et mystique », paru dès 1934 dans la revue *Présence* (le texte sera repris en 1937, sous une forme enrichie, à la suite d'un essai sur Nerval)¹⁵¹. Béguin est d'accord avec Raymond pour dire qu'il y a d'évidentes parentés entre poésie et mystique, mais il insiste sur ce qui sépare ces deux activités : le rôle de l'image d'abord, essentielle à la poésie mais inutile voire importune à la méditation mystique¹⁵² ; et puis le fait que le mystique, contrairement au poète, ne va pas de l'inconnu au connu, mais d'une intuition de l'Unité dans le multiple, qui est déjà une connaissance, vers la

¹⁴⁶ Marcel RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme* [1933], Paris, José Corti, 1992, p. 338.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 339.

¹⁴⁸ *Id.*

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 340.

¹⁵⁰ Ou, plus exactement, avec une tradition romantique revisitée et radicalisée par le surréalisme (sur l'identification romantique de la poésie à l'image, voir Claude MILLET, « Cinquième partie (1820-1898) », in Michel JARRETY (dir.), *Histoire de la poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle* [1997], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », p. 330 *sqq.*).

¹⁵¹ Albert BÉGUIN, notes à *Gérard de Nerval, suivi de Poésie et mystique*, Paris, Delamain et Boutelleau, 1937, p. 141.

¹⁵² Albert BÉGUIN, « Poésie et mystique (à propos du livre de Marcel Raymond sur la poésie moderne) », *Présence*, 1933, vol. II, n° 3, p. 46.

contemplation¹⁵³. Mais Béguin consacre aussi, à la fin de son texte, quelques pages au cas Hugo : déplorant un usage trop vague du mot *mystique*, il s'attarde sur le livre de Denis Saurat, et montre essentiellement que c'est par abus que l'on fait de Hugo un mystique, car on confond mystique et mysticisme. En effet, explique-t-il, au principe de l'expérience de Hugo, il n'y a pas une conscience de l'Unité qui déboucherait sur une « absorption du moi en Dieu¹⁵⁴ », mais au contraire « la conscience inébranlable du moi individuel¹⁵⁵ ». « Le mouvement n'est point de concentration, mais d'expansion et de conquête¹⁵⁶ ». Voilà Saurat contredit ; on peut cependant se demander dans quelle mesure Béguin tient un discours sur la nature de l'activité poétique, ou sur la psychologie de l'homme Hugo. Ce que Béguin met au jour, c'est la mentalité de Hugo, sa psychologie, qui n'est pas « mystique » mais « primitive¹⁵⁷ ». Or « vie mystique et "primitivisme" sont à jamais inconciliables¹⁵⁸ », puisque le primitivisme implique la production de mythes et d'images, quand la vie mystique s'affranchit des uns et des autres. Ce faisant, Béguin se place sur le terrain de Saurat, et non sur celui de Bremond, et c'est la cohérence de son propre article qui en souffre. En discutant avec Saurat sur la psychologie hugolienne, sur le contenu des représentations du poète, Béguin ne semble guère mettre en avant le rôle propre de l'activité et de l'expérience poétiques en tant que telles ; or c'est pourtant cela qui occupait Bremond, ainsi que Béguin lui-même dans tout le début de son texte. Dans la reprise de son article en 1937, il commence ainsi par évoquer l'« angoisse » et le « choc » mystérieux que provoque chez nous la référence obsédante à la couleur rouge dans l'*Agamemnon* d'Eschyle¹⁵⁹, et propose d'analyser cet effet esthétique en le rapprochant de l'expérience mystique. L'auteur, là, parle bien d'esthétique, et d'esthétique uniquement : il ne laisse pas entendre qu'Eschyle ait eu une conception mystique du monde, ou une psychologie mystique. Béguin semble donc aborder successivement, dans son texte, deux articulations possibles entre poésie et mystique, une selon laquelle l'activité mystique serait l'essence de la poésie (c'est le débat inauguré par Bremond), et une autre selon laquelle, dans le cas de Hugo, la poésie serait le lieu d'expression

¹⁵³ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹⁵⁵ *Id.*

¹⁵⁶ *Id.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵⁹ Albert BÉGUIN, « Poésie et mystique » in Albert BÉGUIN, *Gérard de Nerval, suivi de Poésie et mystique*, *op. cit.*, p. 102-103.

d'une mentalité mystique ; mais dans ce cas, le rôle de la poésie dans l'expression de cette psychologie reste purement contingent.

Soucieux peut-être, malgré tout, d'articuler psychologie et poésie dans le cas précis de Hugo, Béguin se rabat en fait sur les théories de Renouvier. Hugo pense par images – ce qui est une nouvelle preuve qu'il n'est pas mystique, puisque l'image est nécessaire au poète et non au mystique – et même, « Hugo est un grand primitif parce qu'il est un grand créateur de mythes et d'images ; l'image en elle-même est à jamais inséparable, chez lui, de la réalité qu'elle exprime¹⁶⁰ ». En nouant ainsi l'idée de primitivisme et les notions de mythe et d'image, Béguin synthétise en quelques mots l'une des thèses importantes de Renouvier¹⁶¹. À ce stade des discussions, on peut donc dire que si les thèses bremondiennes nourrissent un intérêt général pour les rapports entre poésie et mystique, c'est, dans le cas de Hugo, d'une manière qui tend à décorrélérer le contenu métaphysique de son expression poétique : la poésie, chez le Béguin de 1934, ne joue un rôle propre qu'autant que, précisément, Hugo n'est pas mystique.

Mais comme on l'a affirmé plus haut, les auteurs de la deuxième vague et en particulier le Marcel Raymond de 1942 se montrent soucieux d'articuler étroitement le contenu et la forme, de réfléchir conjointement aux idées de Hugo et à la manière dont il les exprime. L'idée d'un Hugo aliéné, dépossédé de soi, traversé par le cosmos ou par des âmes, telle qu'on la trouve chez Bounoure ou chez le Béguin de *L'âme romantique*, rappelle évidemment le modèle mystique. Béguin ne va jamais jusqu'à faire de Hugo un mystique, mais parle du *Post-scriptum de ma vie* comme d'un « manuel mystique de sa religion », et signale qu'un article de *Littérature et Philosophies mêlées* « parle de l'inspiration en des termes voisins de la mystique » : le ton, en tout cas, n'est plus du tout celui de la réfutation opposée à Saurat en 1934. Béguin, cette fois, va même jusqu'à parler de Hugo en des termes qui rappellent Bremond. Considérons le passage suivant, qui suit un extrait reproduit de *Littérature et Philosophie mêlées* :

Nous nous trouvons au cœur même de l'expérience poétique, et sur la ligne qui, de Baader disant que « l'œuvre se fait en l'homme », va jusqu'au *Je est un autre* de Rimbaud. Le poète éprouve que le chant est en lui une présence, plutôt que le produit singulier de sa propre activité¹⁶².

¹⁶⁰ Albert BÉGUIN, « Poésie et mystique (à propos du livre de Marcel Raymond sur la poésie moderne) », *art. cit.*, p. 51.

¹⁶¹ Voir Claude MILLET, « Charles Renouvier lecteur de Hugo », *art. cit.*

¹⁶² Albert BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, *op. cit.*, p. 370. L'extrait de *Littérature et philosophie mêlées* est le suivant (les soulignements sont de Béguin) : « Il serait singulier et peut-être vrai de dire que *l'on est parfois étranger comme homme à ce que l'on a écrit comme poète*. Cette idée paraîtra sans doute paradoxale au premier

Il n'est pas clair si *le poète*, dans la seconde phrase, est une paraphrase pour *Hugo*, ou si le nom désigne bien tout poète, en général. L'ambiguïté même est, sinon voulue, du moins fertile ; il semble que le critique, soudain, se fasse théoricien : on passe d'un discours sur Hugo et sa doctrine à un discours sur « le poète », donc sur la poésie, du même genre que celui que tenait Bremond une dizaine d'années plus tôt. En fait, c'est à une sorte de synthèse entre Bremond et Saurat que l'auteur se livre là : l'idée d'un Hugo habité et aliéné (plutôt que « mystique », puisque Béguin semble vouloir éviter le terme) sert à tenir ensemble les analyses de Saurat sur le système idéologique hugolien, et celles de *Prière et poésie* sur la nature générale du chant poétique. Il est vrai que l'idée d'une hypertrophie du moi affleure encore ; or en 1934, ce critère permettait à Béguin de refuser à Hugo l'étiquette de mystique et de le qualifier plutôt de « primitif ». Dans *L'âme romantique*, Béguin affirme, à propos du poète, qu'« il n'y a plus ni monde extérieur ni monde intérieur ; un formidable appétit du moi a tout englouti¹⁶³ » ; et à cette occasion encore, Hugo est qualifié de « grand primitif¹⁶⁴ ». C'est qu'une nouvelle synthèse s'opère : les deux pôles du mystique et du primitif ne sont plus opposés, comme en 1934, mais combinés et réconciliés. Au détour d'une phrase, Béguin parle ainsi de « cette perte du moi, ou [...] cette perte du monde dans le moi¹⁶⁵ » : mais précisément, ces deux expressions renvoient respectivement à l'expérience mystique et à la mentalité primitive, telles que définies par Béguin dans son premier texte, et qui sont ici données comme équivalentes. Et c'est cette double dissolution, mystique et primitive, du moi et du monde, donc en tout cas des frontières du moi, qui rend Hugo un voyageur de l'abîme, « voleur de feu » (Béguin utilise l'expression¹⁶⁶) engagé dans une entreprise de connaissance magique et dangereuse¹⁶⁷. Et en même temps, troisième synthèse, l'inspiration renouviérienne, qu'on avait décelée en 1934, apparaît encore chez Béguin, qui, dans un passage déjà cité, évoque l'« explication poétique du monde » qui est celle de Hugo, et, plus loin, déclare abruptement que « Hugo [...] pensait par image et ne pouvait penser autrement¹⁶⁸ ». Albert Béguin retrouve donc l'idée d'une dimension vaguement

aperçu. *C'est pourtant une question de savoir jusqu'à quel point le chant appartient à la voix et la poésie au poète.* » Le passage figure dans les « Idées au hasard » de 1823-1824 : Victor HUGO, *Littérature et philosophie mêlées*, *op. cit.*, p. 164.

¹⁶³ Albert BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, *op. cit.*, p. 374.

¹⁶⁴ *Id.*

¹⁶⁵ *Id.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 371.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 374.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 375.

mystique de la poésie de Hugo, religieuse pour le moins, tout en la combinant avec celle d'un rôle spécifique de la poésie et de l'image.

En 1942, Marcel Raymond revient sur la question, et oppose cette fois le mystique au mage. Alors que le mystique renonce à la parole, « le poète, lui, contrairement au mystique, continue de chercher la délivrance en s'engageant plus loin dans le sensible et dans le train des vocables¹⁶⁹ ». Hugo, comme Rimbaud et Mallarmé, est, plutôt qu'un mystique, un « Mage », « fils de Prométhée, ou de Lucifer », car « il vise à voler le feu, à maîtriser le verbe »¹⁷⁰. Si Hugo est mystique à proprement parler, ce n'est qu'au moment du silence de la fin de *Dieu*, « mort mystique¹⁷¹ ». Cela n'empêche pas toutefois que Raymond, à la suite de Bounoure et de Béguin, fasse sienne l'idée d'une « "possession" mystérieuse¹⁷² » de Hugo, ni qu'il concède que Hugo soit « comparable aux mystiques¹⁷³ ». Autrement dit, si Raymond est l'héritier lointain du Bremond de *Prière et poésie*, il intègre aussi à sa réflexion une série de critiques faites sur l'identification trop rapide entre poésie et mystique – celles par exemple du Béguin de « Poésie et mystique », celle de Rolland de Renéville, en 1936, dans « Poètes et mystiques », ou celle de Raïssa Maritain, en 1939, dans « Sens et non-sens en poésie » (trois textes qui figurent dans la bibliographie d'« Hugo mage »¹⁷⁴). Mais tous ces textes, s'ils proposent d'apporter des nuances aux conclusions de Bremond, acceptent cependant l'idée qu'il y a dans une certaine mesure des points de contact entre les deux activités.

Hugo mystique, donc ? Oui et non : il s'agit d'une idée latente, pas toujours explicite, mais toujours présente au moins sous une forme atténuée même lorsqu'elle est refusée. Qu'elle soit inspirée, à la suite de Bremond, par le postulat d'une équivalence générale entre poésie authentique et mystique, qu'elle repose sur la vie de Hugo ou le contenu de ses doctrines (Saurat) ou sur l'idée d'un poète aliéné, possédé, et engagé dans une aventure prométhéenne (Bounoure et surtout Béguin et Raymond), elle sert en tout cas à construire l'image d'un Hugo mystérieux, rétif à la clarté, volontiers irrationaliste. D'où sans doute aussi ce goût critique,

¹⁶⁹ Marcel RAYMOND, « Hugo mage », *art. cit.*, p. 165.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 164. Comme on l'a vu, l'idée d'un Hugo-Prométhée et d'un Hugo « voleur de feu » était déjà chez Béguin.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 182.

¹⁷² *Ibid.*, p. 168.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 187.

¹⁷⁴ « Poètes et mystiques » a été repris dans *L'expérience poétique* de Renéville (André ROLLAND DE RENÉVILLE, « Poètes et mystiques » [1936], in André ROLLAND DE RENÉVILLE *L'expérience poétique*, Paris, Gallimard, 1938, p. 104-132), ouvrage qui figure dans la petite bibliographie figurant en note (Marcel RAYMOND, « Appendices et notes », in Marcel RAYMOND, *Génies de France, op. cit.*, p. 233-248).

observable chez les auteurs de la deuxième vague, pour une écriture hermétique et peu démonstrative qui suggère plus qu'elle ne prouve. Le thème de l'irrationalité se noue très bien à celui du vague et de l'obscurité, comme le trahissent en passant quelques métaphores de Marcel Raymond : l'expérience mystique « engendre le sentiment *obscur* de la “participation” du *moi-sujet* à l'*objet*¹⁷⁵ », et les « drames essentiels » du poète mage (Hugo, Rimbaud, Mallarmé en l'occurrence) se jouent « en deçà des idées claires et des sentiments simples »¹⁷⁶. Du reste, comme on l'a dit, Raymond est un lecteur de Raïssa Maritain. Celle-ci, dans « Sens et non-sens en poésie », établit que la poésie est « connaissance substantielle » et pour cela même « ineffable », que donc « elle ne s'exprime pas à la manière d'un raisonnement, ni d'un exposé didactique »¹⁷⁷, et que par conséquent « le poème né dans l'obscurité du recueillement est nécessairement obscur à quelque degré¹⁷⁸ ». Suivent alors des analyses sur Lautréamont, Rimbaud, les surréalistes, Joyce et surtout Mallarmé. La deuxième partie de l'article compare précisément les expériences mystique et poétique (en les rapprochant, puis en les distinguant) sur la base de cette commune obscurité et du commun recueillement qu'elle suscite¹⁷⁹. L'association entre poésie mystique, ou proto-mystique, ou quasi-mystique, et hermétisme y est donc explicite, quoique l'auteure ne l'applique pas à Hugo : cela, c'est Raymond qui le fera. Mais la « poésie » dont il est question dans toutes ces analyses est toujours définie implicitement d'une manière particulière, notamment par son hermétisme et par son recours à l'image. En ce qui concerne l'hermétisme, on sent bien que nos auteurs héritent d'une conception de la poésie tributaire, notamment, de Mallarmé. Pour ce qui est de l'« image », terme d'ailleurs un peu vague (désigne-t-il la métaphore, la comparaison, l'hypotypose, tout cela à la fois ?), la tradition à invoquer est certainement celle du surréalisme. Mais c'est un geste critique fort, et contestable sans doute, de faire de l'image le principe de toute poésie et réciproquement d'en faire implicitement le critère définitoire de la poésie. Alors même que les analyses sur Hugo concernent surtout la « poésie » au sens le plus classique du terme – des textes versifiés non dramatiques –, les auteurs, parfois presque poètes en prose eux-mêmes,

¹⁷⁵ Marcel RAYMOND, « Hugo mage », *art. cit.*, p. 162. Marcel Raymond souligne *moi-sujet* et *objet*, nous soulignons *obscur*.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 165-166.

¹⁷⁷ Raïssa MARITAIN, « Sens et non-sens en poésie », in Jacques MARITAIN, Raïssa MARITAIN, *Situation de la poésie* [1938], Paris, Desclée de Brouwer, 1964, p. 20.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷⁹ *Id.*

modernisent en quelque sorte cette poésie en la redéfinissant sur une nouvelle base, différente de celle de Hugo.

HUGO POLITIQUE ?

On a mentionné plus haut la démarche de Pierre Albouy qui, dans sa thèse sur *La création mythologique chez Victor Hugo*, rapprochait les textes de Bounoure, de Béguin et de Raymond. Ce livre, paru en 1963, ne propose pas sur ces auteurs une analyse très détaillée ; mais d'autres textes du même auteur, plus anciens et plus polémiques, proposaient des considérations plus précises de ces écrits et de leur fonction idéologique. Dans le cadre d'une critique explicitement marxiste et militante, Albouy déplore en 1952 l'obscurantisme de ces critiques qui falsifient et neutralisent Hugo en accentuant sa veine mystique, religieuse et irrationaliste, au détriment de ce par quoi Hugo est un grand poète populaire et patriote, attaché à la science et au progrès¹⁸⁰. Ce sont les surréalistes qu'Albouy vise surtout : il reproche à Breton son « Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête » c'est-à-dire, d'après lui, quand il n'est pas mystique¹⁸¹, et il établit une filiation entre les lectures surréalistes de Hugo et ces différents commentateurs de la métaphysique hugolienne¹⁸². La filiation est exacte, et confirmée par Breton lui-même, qui évoque dans *Arcane 17* son intérêt pour le livre de Viatte¹⁸³. Sur le fond, il est exact également que cet attrait pour le Hugo métaphysique et religieux tend à faire passer au second plan d'autres aspects de son œuvre. Mais on pourrait tout de même objecter à Albouy que la première victime de cette tendance critique n'est pas tant le Hugo social des *Misérables*, ou patriote de *L'Année terrible*, que le Hugo conservateur d'avant l'exil, plus ou moins chrétien selon les commentateurs, qui faisait l'objet d'une grande attention jusqu'au début des années 1920. Sans doute l'attitude d'Albouy n'est-elle pas sans rapport avec le sectarisme du Parti communiste, dont il est membre, en 1952 : isolé en France sur le plan politique, bien plus que pendant la Résistance ou qu'en 1935, le Parti communiste français (et les autres partis communistes, du reste, à l'Ouest comme à l'Est) célèbrent en grande pompe le cent cinquantième de la naissance

¹⁸⁰ Pierre ALBOUY, « Raison et science chez Victor Hugo » [1952], in Pierre ALBOUY, *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976, p. 101-102.

¹⁸¹ Pour un commentaire de cette formule de Breton, voir *infra*, p. 675-676.

¹⁸² Pierre ALBOUY, « Victor Hugo et la critique bourgeoise » [1951], in Pierre ALBOUY, *Mythographies, op. cit.*, p. 92.

¹⁸³ André BRETON, *Arcane 17* [1944], in André BRETON, *Œuvres complètes*, vol. 3 (éd. Marguerite BONNET), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 94.

de Hugo et louent en lui le défenseur de la République et de la Paix¹⁸⁴. Du coup Albouy envisage avec beaucoup de circonspection la redécouverte de ce Hugo mystique, de ce Hugo voyageur des profondeurs, par des auteurs chrétiens (Béguin, Raymond) ou par un « agnostique que l'idée de Dieu enfiévrerait miraculeusement¹⁸⁵ », Bounoure, accusés de professer un irrationalisme dont la dimension réactionnaire n'est toutefois pas si claire.

Il est vrai que Bounoure, en apparence, dépolitise largement Hugo : il le loue d'avoir continué à défendre son « surnaturalisme grossier » « au moment où s'élaborait la dialectique matérialiste¹⁸⁶ » : en 1936, il peut s'agir d'une pique contre les communistes qui redécouvrent et s'approprient Hugo depuis l'année précédente. Bounoure, d'autre part, regrette que Hugo soit parfois « très loin de William Blake et très près de Jaurès¹⁸⁷ ». Mais la multitude d'âmes qui l'habite fait de lui un poète universel, et lui permet de produire « un art généreux d'une monstrueuse éloquence, [...] somme cinématographique et lyrique des souffrances et des espérances collective », un « art puissant et rudimentaire de communion prolétarienne » : Hugo est le « prophète des rêves du peuple »¹⁸⁸. Si c'est ce Hugo-là qu'Albouy qualifie de « surréaliste », il faut alors reconnaître tout de même qu'il n'est pas aussi solipsiste et individualiste que ne le sont les surréalistes aux yeux des marxistes orthodoxes de l'époque, et qu'il a, même indirectement, une dimension politique : en un sens, ce Hugo-là aussi est un Hugo-peuple.

Et Raymond tient à la portée politique de « Hugo mage », comme plus généralement du recueil *Génies de France* où il paraît. *Les Cahiers du Rhône*, dont *Génies de France* est un numéro, sont une revue chrétienne, dirigée par Béguin, accueillante aux écrivains de la Résistance – même Aragon y écrit. Il est vrai que le Hugo de Raymond n'est pas celui qu'un écrivain communiste comme Aragon retrouve et promeut à la même époque. Mais la récupération de l'héritage national, notamment poétique et philosophique (dans *Génies de France*, Hugo voisine avec Baudelaire, Agrippa d'Aubigné, Lamartine ou Montesquieu), est évidemment un enjeu culturel majeur pour la Résistance. En particulier, chez le Raymond de 1942, « Hugo mage » est pensé en rapport avec l'actualité : « la poésie mystique et militante »

¹⁸⁴ Madeleine REBÉRIOUX, « 1952 : Les communistes et Hugo », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 238-239. Sur l'attitude des communistes vis-à-vis de Hugo dans l'entre-deux-guerres et dans la Résistance, voir *infra* les chapitres 28 et 31.

¹⁸⁵ Salah STÉTIÉ, « Gabriel Bounoure : traversées », in *Vergers d'exil, op. cit.*, p. 39.

¹⁸⁶ Gabriel BOUNOURE, « Abîmes de Victor Hugo », *art. cit.*, p. 44.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 51.

est à l'ordre du jour, dira Raymond, télescopant significativement les deux adjectifs, dans son autobiographie¹⁸⁹. Dans « Hugo mage », Raymond souligne d'ailleurs la dimension politique de son Hugo :

La pensée politique de Hugo trouve ici sa source. [...] Cette pensée – considérée en sa ligne de force – manifeste le désir le plus authentique du poète ; elle confère à ce désir un sens, face à l'événement, et elle exprime en même temps, par la vertu d'une sympathie ardente, la revendication capitale du peuple révolutionnaire, du peuple qui ouvre les yeux dans une lumière crépusculaire, et qui ne peut plus ou ne veut plus supporter son sort¹⁹⁰.

Albouy pense sans doute que la mise en avant de l'irrationalisme hugolien constitue objectivement une entreprise réactionnaire, mais le sens subjectif du geste de Bounoure, Béguin ou Raymond, du point de vue des auteurs eux-mêmes, n'est pas celui-là.

RECONFIGURATIONS DU CORPUS HUGOLIEN ET DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

HUGO MODERNE

Il faut enfin souligner, à l'issue de ce parcours, à quel point ces relectures de Hugo à la lumière de Bremond et de ses successeurs engendrent de nouvelles configurations du paysage littéraire. Alors que dans la littérature scolaire Hugo était toujours associé à deux ou trois autres poètes romantiques (Lamartine, Musset, et Vigny un peu plus rarement), ce sont désormais Rimbaud, Nerval et dans une certaine mesure Baudelaire qui lui servent de compagnons. Reprenons, depuis Bremond : si la parenté de la poésie et de la mystique est donnée par l'auteur de *Prière et poésie* comme la vérité de toute expérience poétique authentique, il ne s'ensuit pas que cette parenté se manifeste à chaque époque et chez chaque poète, car, précisément, toute poésie n'est pas authentique – la conception de Bremond est adossée à une vision clairement essentialiste de la poésie, qui utilise comme critère normatif certaines de ses manifestations récentes. Les exemples invoqués par Bremond appartiennent essentiellement au romantisme anglais, qu'il connaît bien : il évoque notamment Shelley, Wordsworth ou Poe¹⁹¹, ou encore Coleridge et Keats quand il s'appuie, pour étayer son propos, sur les travaux du critique anglais Middleton Murry¹⁹². Mais Bremond ne parle guère d'écrivains français, sauf quelquefois de Baudelaire. Le terrain était pourtant préparé pour

¹⁸⁹ Marcel RAYMOND, *Le Sel et la Cendre*, op. cit., p. 168.

¹⁹⁰ Marcel RAYMOND, « Hugo mage », art. cit., p. 185-186.

¹⁹¹ Henri BREMOND, *Prière et Poésie*, Paris, Grasset, 1926, p. 87 par exemple.

¹⁹² *Ibid.*, p. 139.

qu'on puisse étendre les analyses de *Prière et poésie* à des auteurs français. En 1929, dans sa monographie sur *Rimbaud le voyant*, André Rolland de Renéville assimile ainsi le silence final de Rimbaud à celui des mystiques – Bremond, dont il connaissait les thèses¹⁹³, fait évidemment partie de ses influences. Les lectures de Hugo comme poète mystique, primitif, des gouffres ou des abîmes rapprochent donc la figure de Hugo de celle de Rimbaud : c'est notamment très explicite dans le cas de Bounoure, pour qui « c'est en Victor Hugo que l'adolescent Rimbaud a appris que JE est un autre¹⁹⁴ », et pour Béguin, qui fait de Hugo un « voleur de feu¹⁹⁵ ». Cette image sera reprise par Raymond, et Rimbaud, avec Mallarmé, est l'un des deux poètes qui lui permettent de construire la figure du poète mage et du poète « voyant ».

C'est surtout Béguin qui rapproche Hugo de Nerval. Béguin est un grand connaisseur de Nerval et avait déjà montré, dans un article de la *Revue de littérature comparée*, ce que le motif hugolien de l'œil vide, de l'orbite creux, devait à Jean Paul via son traducteur Nerval. « La Bouche d'ombre », en particulier, est suspectée d'inspiration nervalienne¹⁹⁶. Un chapitre sur Nerval précède, dans *L'Âme romantique*, celui sur Hugo. Dans le détail, les rapprochements sont nombreux, et parfois explicites : ainsi, à la fin du chapitre sur Nerval, l'auteur remarque une « analogie profonde » « entre certaines pages d'*Aurélia*, inspirées de souvenirs occultistes », et « certaines thèses chères au Hugo de l'exil » (ainsi qu'au Baudelaire de « Correspondances »)¹⁹⁷. Et même si le parallèle n'est pas aussi explicite cette fois, il est difficile de ne pas penser à Nerval quand Albert Béguin évoque le risque de folie auquel s'expose le poète qui s'enfonce dans les songes et les révélations¹⁹⁸.

La présence de Baudelaire dans tous ces textes est plus indirecte et moins flagrante. Hugo est, pour Bounoure, une source de Baudelaire : « C'est Victor Hugo qui a donné à Baudelaire le sentiment de la vie irradiante des foules et qui lui a appris que "multitude et solitude sont des

¹⁹³ Daniel HABREKORN, préface à André ROLLAND DE RENÉVILLE, *Rimbaud le voyant* [1929], Vanves, Éditions Thot, 1985, p. 23.

¹⁹⁴ Gabriel BOUNOURE, « Abîmes de Victor Hugo », *art. cit.*, p. 45.

¹⁹⁵ Albert BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, *op. cit.*, p. 371.

¹⁹⁶ Albert BÉGUIN, « Le songe de Jean-Paul et Victor Hugo », *Revue de littérature comparée*, vol. 14, n° 4, octobre-décembre 1934, p. 707. Cette analyse est rapidement évoquée dans *L'âme romantique et le rêve*, *op. cit.*, p. 368. La comparaison entre Nerval et le Hugo de « La Bouche d'ombre » figurait déjà chez Paul Berret : Paul BERRET, *Victor Hugo*, 1927, *op. cit.*, p. 396-397. L'idée que les cailloux ont une âme est rapprochée, par Berret comme par Béguin, du sonnet « Vers dorés » (*Les Chimères*) et de son dernier vers : « Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres ».

¹⁹⁷ Albert BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, *op. cit.*, p. 366.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 371.

termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond...¹⁹⁹ ». Béguin ouvre son chapitre sur Hugo en mentionnant « trois sommets poétiques du XIX^e siècle », *Aurélia, Les Fleurs du Mal* et les « poèmes mythiques » de Hugo – auxquels Rimbaud ajoutera par la suite *Une saison en Enfer*²⁰⁰. Nerval, Baudelaire, Hugo et Rimbaud sont présentés comme étant « à la source de toute poésie moderne²⁰¹ ». Mais dans le reste du chapitre, si les comparaisons entre Hugo et Rimbaud seront récurrentes, Baudelaire sera laissé de côté ; le chapitre suivant lui est consacré, et entreprend d'emblée de bien marquer « ce qui distingue Baudelaire de Hugo²⁰² ».

Si l'on considère ensemble ces nouveaux voisinages de Hugo, on voit à quel point nos auteurs, plus ou moins explicitement, procèdent à un coup de force au regard de l'histoire traditionnelle. Hugo est extrait du romantisme au sens strict et restreint du terme (celui, en gros, d'avant 1848) et se retrouve associé à l'énigmatique et mystérieux Nerval, nouveau venu dans le canon, redécouvert par la critique assez récemment²⁰³. Il se retrouve d'autre part en compagnie de poètes caractéristiques de la modernité, Rimbaud surtout, parfois Baudelaire, plus rarement Mallarmé, ce qu'une approche purement chronologique pourrait autoriser, puisque les textes sur lesquels on s'appuie datent des années 1850, et sont presque contemporains des *Fleurs du Mal* ; il n'empêche que cela perturbe les frontières habituellement tracées au sein du XIX^e siècle poétique. Le fait que ce soit surtout Rimbaud, et parfois Nerval et Mallarmé, plus encore que Baudelaire, qui se trouvent rapprochés de Hugo, tient sans doute à l'insistance récurrente sur l'hermétisme et l'opacité du poète. Faire de Hugo un poète moderne, c'est aussi, bien sûr, le rajeunir, et le rendre conforme aux goûts supposés d'un lectorat post-baudelairien et post-mallarméen.

RECONFIGURATIONS INTERNES DU CORPUS HUGOLIEN : DE NOUVEAUX POÈMES AU PREMIER PLAN

Pierre Albouy, malgré ses critiques, sait gré à ces auteurs d'avoir exhumé des textes jusque-là méprisés ou peu connus²⁰⁴. Marcel Raymond signalera d'ailleurs avoir relu, entre la parution de *De Baudelaire au surréalisme* et celle de *Génies de France*, les textes posthumes de Hugo

¹⁹⁹ Gabriel BOUNOURE, « Abîmes de Victor Hugo », *art. cit.* p. 40.

²⁰⁰ Albert BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, *op. cit.*, p. 367.

²⁰¹ *Id.*

²⁰² *Ibid.*, p. 376.

²⁰³ C'est la biographie d'Aristide Marie, *Gérard de Nerval, le poète, l'homme* (1914) qui a, selon Jean Richer, « rendu possible les études nervaliennes » (Jean RICHER, « Albert Béguin, critique de Nerval », *Esprit*, n° 268, décembre 1958, p.854).

²⁰⁴ Pierre ALBOUY, « Victor Hugo et la critique bourgeoise », *art. cit.*, p. 93.

que sont *Dieu, La Fin de Satan* et le *Post-scriptum de ma vie*²⁰⁵ : il est vraisemblable que *L'âme romantique et le rêve*, au moins, n'y soit pas pour rien. Chez beaucoup d'auteurs, dans les années vingt et au début des années trente, « La Bouche d'ombre » ne suscite guère qu'une perplexité vaguement moqueuse. Ainsi, Vianey trouve certains vers « franchement plaisants²⁰⁶ », c'est-à-dire risibles, comme « Puisque tu ne t'es pas en route évanoui » et :

Ô sombre aile invisible à l'immense envergure !
Esprit ! esprit ! esprit ! m'écriai-je éperdu.

Ce poème est, pour André Le Breton, une « brève minute d'égarement²⁰⁷ ». Il suscite chez André Bellessort une certaine perplexité : Hugo s'y montre un « songeur incohérent et romanesque²⁰⁸ », et l'auteur ne se fait pas faute d'insister, plus sévèrement que Renouvier, sur ses contradictions²⁰⁹. Mais même si Marcel Raymond n'apprécie guère ce poème, c'est lui qui est au fondement des lectures qui, de Grillet et jusqu'à lui-même, s'attachent à prendre au sérieux, et avec bienveillance voire admiration, le Hugo des tables. On a déjà évoqué dans un chapitre antérieur l'anthologie procurée par Henri Parisot en 1943²¹⁰ : il est significatif qu'elle s'intitule... *La Bouche d'ombre*, et qu'elle s'ouvre par ce poème. Le Hugo « moderne », comme on l'a vu, est non seulement le Hugo cocasse et fantaisiste, mais aussi le Hugo métaphysique récemment redécouvert.

Dans une plus faible mesure, *Dieu* et *La Fin de Satan* bénéficient aussi de cet intérêt. Deux auteurs en particulier s'intéressent à *La Fin de Satan*, Maximilien Rudwin, qui soutient une thèse à Montpellier sur *Satan et le satanisme dans l'œuvre de Victor Hugo* (1926), et l'abbé Grillet, auteur du *Diable dans la littérature au XIX^e siècle*. La thèse de Rudwin, assez brève, adopte une démarche très analytique, et envisage sans vraiment de perspective d'ensemble l'image de Satan dans les différentes œuvres de Hugo, avant de passer en revue quelques thèmes : il y a un chapitre sur « le satanisme et le pessimisme », un autre sur « le satanisme et le messianisme », etc. C'est logiquement sur *La Fin de Satan* que l'auteur s'attarde le plus. Le poème est longuement raconté, mais n'est que brièvement analysé, sous l'angle du pardon

²⁰⁵ Marcel RAYMOND, *Le Sel et la Cendre*, op. cit., p. 169.

²⁰⁶ Joseph VIANEY, notice à « Ce que dit la Bouche d'ombre », in Victor HUGO, *Les Contemplations*, vol. 3, op. cit., p. 433.

²⁰⁷ André LE BRETON, *La jeunesse de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1928, p. 117.

²⁰⁸ André BELLESSORT, *Victor Hugo : essai sur son œuvre*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1930, p. 233.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 235.

²¹⁰ Voir *supra*, p. 139-140.

accordé à Satan, qui permet surtout à Rudwin d'opérer des rapprochements avec d'autres œuvres de Hugo (*La Pitié suprême* notamment²¹¹) ou avec des œuvres d'autres auteurs romantiques, comme la baronne de Krudener, Gautier ou Vigny²¹². Sur *La Fin de Satan* elle-même, Rudwin affiche son intention de réhabiliter ce poème qui renferme « des passages d'une rare puissance de poésie et de sentiment²¹³ ». Pourtant, dans son ouvrage, l'œuvre s'attire surtout de dures critiques. Ainsi, « le Satan de Victor Hugo [...] est sans relief et sans couleur²¹⁴ », Victor Hugo fait preuve d'un manque flagrant de psychologie²¹⁵, Satan paraît bien trop humain : « Il est trop déprimé et agité. C'est un vrai neurasthénique²¹⁶. » Malgré des éloges çà et là sur la puissance poétique du texte, le lecteur sort du livre de Rudwin avec l'impression globale que *La Fin de Satan* est un poème raté.

C'est donc en particulier l'abbé Grillet qui est l'artisan de la promotion de *La Fin de Satan*. Il faisait déjà de ce poème, dans *Victor Hugo spirite*, le chef-d'œuvre de Hugo²¹⁷, mais son admiration pour cette œuvre est surtout très visible dans son livre de 1935 sur *Le diable dans la littérature au XIX^e siècle*. Bien sûr, on peut se dire que c'est le sujet du livre qui impose à l'auteur de parler longuement de *La Fin de Satan*. Mais en fait, Grillet fait presque de *La Fin de Satan* l'œuvre romantique par excellence, premièrement parce que, et c'est sur cette formule définitive que s'achève la conclusion, Satan est « le héros romantique²¹⁸ ». Il est, en effet, le Réprouvé, le Séducteur, le Révolté, « il est le mal qu'il faut combattre, le malheureux qu'il faut plaindre et qu'il faut sauver²¹⁹ »... À ces différents titres, il concentre en lui tous les aspects des grands héros romantiques. Deuxièmement, et cela paraît un coup de force, Grillet fait de l'épopée (et non de la poésie lyrique, comme on aurait pu s'y attendre) le genre phare du romantisme d'après 1830 (une fois l'ère de l'individualisme passée), voire celui du romantisme tout court :

Plus nous nous éloignons des années qui s'ouvrent avec le *Satan* (titre primitif d'*Éloa*) de Vigny, pour se fermer avec *La Fin de Satan* de Victor Hugo, plus il nous apparaîtra que la

²¹¹ Maximilien RUDWIN, *Satan et le satanisme dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Les Belles Lettres, 1926, p. 109-112.

²¹² *Ibid.*, p. 114-115.

²¹³ *Ibid.*, p. VII.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 105.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 106.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 107.

²¹⁷ Claudius GRILLET, *Victor Hugo spirite*, *op. cit.*, p. 163.

²¹⁸ Claudius GRILLET, *Le diable dans la littérature au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 216. C'est lui qui souligne.

²¹⁹ *Id.*

grande forme d'art, j'allais dire que la seule forme d'art originale du romantisme, fut l'épopée symbolique²²⁰.

En effet,

Les bouleversements politiques, les découvertes scientifiques, mille prodiges extérieurs attirent l'homme au dehors de lui-même, et provoquent dans son esprit un émerveillement favorable à l'enthousiasme littéraire. Partout l'optimisme, et comme une joie de départ²²¹.

Du coup, Grillet opère deux élargissements par rapport au canon scolaire. L'œuvre épique hugolienne ne se réduit pas à *La Légende des siècles* : c'est même *La Fin de Satan* qui en est le noyau²²², car c'est elle la véritable épopée du progrès ; et l'épopée romantique ne se réduit pas à Hugo, puisqu'il y a aussi Quinet, Gautier, Lamartine pour *La Chute d'un Ange*, Vigny pour *Éloa*.

Ainsi est justifiée la centralité accordée par Grillet à *La Fin de Satan* au sein de l'épopée romantique, et au sein du romantisme tout court, ainsi qu'au sein de l'œuvre de Hugo. De celle-ci, il a une connaissance précise : sans négliger les autres auteurs, c'est de Hugo surtout que parle Grillet. Outre *La Fin de Satan* il est principalement question de poésie, des *Odes et Ballades* notamment, mais les autres genres ne sont pas ignorés. L'auteur s'attarde ainsi sur le sabbat de *Cromwell* ou sur « La légende du beau Pécopin », tirée du *Rhin*. Grillet, reprenant la thèse d'une conversion de Hugo par Lamennais²²³, distingue chez Hugo un Satan d'origine chrétienne, très conforme au dogme catholique, visible dans les *Odes*, et un Satan moyenâgeux, fantaisiste, fantastique, inspiré de Nodier²²⁴ et présent dans les dernières *Odes*, les *Ballades* ou *Cromwell*. Mais c'est le Satan symbolique, incarnation du Progrès, tel qu'il se donne à voir dans *La Fin de Satan*, qui retient le plus longuement l'attention de l'auteur, et auquel il consacre ses deux derniers chapitres. L'avant-dernier chapitre, pour l'essentiel, résume l'œuvre, en insistant à propos de chaque grande partie du poème sur le rôle et la place spécifiques de Satan. Loin de lui reprocher ses infidélités, Grillet loue au contraire Hugo d'avoir donné une

²²⁰ *Ibid.*, p. 215.

²²¹ *Ibid.*, p. 145.

²²² *Ibid.*, p. 195. Rudwin, curieusement, ne considérait pas *La Fin de Satan* comme une épopée : « *La Fin de Satan*, bien que de forme épique, n'est pas une épopée au sens strict du terme mais une œuvre philosophique et symbolique, métaphysique et théologique » (Maximilien RUDWIN, *Satan et le satanisme dans l'œuvre de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 88). Il avait pourtant rappelé, quelques pages plus haut, la définition de l'épopée proposée par Eugène Rigal et très adéquate à *La Fin de Satan* : « Une épopée, selon Rigal, doit toujours avoir pour sujet une lutte, soit la lutte de deux races, soit celle de deux religions ou de deux principes » (*ibid.*, p. 80).

²²³ Claudius GRILLET, *Le diable dans la littérature au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 25.

²²⁴ *Ibid.*, p. 46 *sqq.*

magnifique transcription en vers de la Bible, de l'Ancien Testament dans « Le Glaive » et des Évangiles dans « Le Gibet ». Ce résumé, agrémenté de citations, se lit comme un hommage et vise largement à faire partager au lecteur l'enthousiasme de l'auteur, car Grillet raconte beaucoup, s'émerveille parfois, commente assez peu, et ressemble à un guide qui se ferait un plaisir de nous conduire dans l'œuvre. Dernier hommage à celle-ci : l'ultime chapitre, ambitieux et sans doute parfois contestable, vise à relire le reste de l'œuvre hugolienne (antérieure ou postérieure) à partir du personnage de Satan dans *La Fin de Satan*. Ainsi, dans le même poème, Nemrod est un double de Satan, de même que le Satyre et le Titan de *La Légende des siècles*²²⁵ ; la parousie finale de Satan a des échos dans plusieurs poèmes des *Châtiments*²²⁶, etc. De manière plus tortueuse, Grillet repère dans « Ce que dit la Bouche d'ombre » et dans « Puissance égale Bonté » (Première Série de *La Légende des siècles*) l'image du regard tranquille de Dieu, qui, paraît-il, vient d'Alexandre Soumet, et se retrouve sous une forme affaiblie dans *La Fin de Satan* : « L'ange sans dire un mot regarda le fantôme / Fixement... »²²⁷. Peu importe si cela n'est pas très convaincant. Grillet déroule dans cet ouvrage un véritable éloge de ce poème, en s'appuyant sur son érudition autant que sur sa sensibilité, alors que l'hétérodoxie du texte laissait attendre plus de défiance de la part d'un prêtre²²⁸.

Certaines œuvres poétiques de Hugo, en revanche, n'ont pas les faveurs de la critique, bien qu'elles parlent elles aussi de religion et de foi. Nous pensons à celles qui composent ce que l'on appelle parfois, depuis Émile Blémont, la « tétralogie philosophique²²⁹ ». Que nos auteurs

²²⁵ *Ibid.*, p. 195.

²²⁶ *Ibid.*, p. 200.

²²⁷ *Ibid.*, p. 207.

²²⁸ Mais le « diabolisme » de Hugo, comme il l'appelle, est aussi un aspect de son biblisme, qui faisait l'objet de la thèse de Grillet en 1910. Cette idée du « biblisme » de Hugo pendant l'exil est réaffirmée avec force dans *Victor Hugo spirite* : « Ce que l'on ne dira jamais trop, ce sont les relations très étroites qui unissent le spiritisme de Victor Hugo à son biblisme. Jamais il ne fut plus biblique que pendant la première décade [*sic*] de l'exil, et dans le temps justement où il oppose sa révélation aux enseignements du passé. Non seulement les prophètes revivent en lui et par lui, mais leur style reparaît dans le sien. Il se fait une adaptation spontanée de sa rhétorique à son personnage sacré. Spontanée et consciente. La Bible est son livre, un livre de famille, le livre des ancêtres. Il ne cesse de la relire, de la retenir et d'en apprendre les formules. À l'appel du visionnaire, du prophète, du Messie, les souvenirs de saint Jean, d'Isaïe, de l'Évangile, accourent en foule et viennent se ranger dans son œuvre. Il parle hébreu » (Claudius GRILLET, *Victor Hugo spirite, op. cit.*, p. 132). Bien que Grillet mentionne aussi l'Évangile, son insistance sur le « biblisme » hugolien alimentera hélas, quelques années plus tard, la thèse d'un Hugo à la mentalité juive, thèse défendue par Georges Batault dans son pamphlet hugophobe et antisémite *Le pontife de la démagogie, Victor Hugo* (1934) (voir *infra*, p. 864-867).

²²⁹ Émile Blémont, dans la notice du *Livre d'or de Victor Hugo* correspondant à ces textes, écrit ainsi : « Une sorte de tétralogie philosophique se trouve constituée par ces poèmes, où les plus sombres et les plus redoutables questions qui s'imposent à la pensée humaine, se résolvent, avec une logique aussi imprévue que naturelle, en éclatants symboles » (Émile BLÉMONT, notice de *Le Pape – La Pitié suprême – Religions et Religion – L'Âne*, in *Le livre d'or de Victor Hugo par l'élite des artistes et des écrivains contemporains* (éd. Émile BLÉMONT), Paris, Launette, 1883, p. 273).

font-ils de ces poèmes où Hugo présente ses théories religieuses et politiques, notamment sous la forme d'une violente satire anti-pontificale (*Le Pape*), ou de railleries contre le christianisme (*Religions et Religion*) ? En fait, pas grand-chose. Aucune étude, aucun article spécifique n'est consacré à l'un de ces quatre textes pendant notre période²³⁰. Bellessort, dans son livre déjà évoqué *Victor Hugo : essai sur son œuvre*, ne leur consacre pas plus de quelques lignes. Ces textes sont mal connus, peu lus²³¹, et difficiles à situer dans la carrière du poète. Car s'ils paraissent tous entre 1878 et 1880, deux (*La Pitié suprême*, *L'Âne*) datent de l'exil ; cependant, malgré les différences dans les dates de composition, les quatre œuvres sont traditionnellement regroupées par les éditeurs depuis 1881²³², et forment donc, pour la postérité, une œuvre cohérente. À quelle période, donc, attribuer les idées exprimées dans les textes ? La réponse la plus simple consiste à affirmer l'unité des doctrines hugoliennes sur la grosse vingtaine d'années considérée : les éditeurs de l'Imprimerie nationale se réjouissent ainsi de l'heureuse inspiration de Hetzel consistant à grouper les quatre poèmes en un volume, car ils contiennent, « sous des formes variées, l'affirmation des doctrines que Victor Hugo avait défendues pendant toute sa vie²³³ ». En revanche Paul Berret, dans sa monographie sur *Victor Hugo* (1927), a une chronologie un peu plus fine, et néglige les deux poèmes de l'exil au profit des deux poèmes de la Troisième République, *Le Pape* et *Religions et Religion*. Il constate aussi que « l'anticléricalisme de Victor Hugo ne s'est accru qu'en même temps que grandissaient en lui son déisme attendri et son admiration pour la morale du Christ²³⁴ » : il s'appuie sur la troisième *Légende* et son poème liminaire, « *Je ne me sentais plus vivant...* », ainsi que sur son poème final, « *Ô Dieu, dont l'œuvre va plus loin que notre rêve...* », deux textes qu'il date, dans son édition de la troisième *Légende des siècles*, de 1874-1875 d'après l'écriture du manuscrit²³⁵.

Paul Berret, dans sa monographie sur *Victor Hugo* (1927), consacre plusieurs pages à la tétralogie philosophique, dont il fait une lecture étonnamment chrétienne. Alors qu'il parle, en général, de la « philosophie » de Hugo, il remarque, poussé par le titre de *Religions et Religion*,

²³⁰ Si l'on en croit la Bibliographie Cassier (consultée le 5 mars 2016), et sans tenir compte d'éventuels textes dont le titre ou le sous-titre ne comporterait pas les mots *âne*, *pitié*, *religions* ou *pape*.

²³¹ En 1933, Fernand Gregh estime à deux à trois mille le nombre de lecteurs, en France, de ces quatre poèmes. Mais il s'agit d'une estimation hasardeuse, qu'aucun argument n'était (Fernand GREGH, *L'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Flammarion, 1933, p. 443).

²³² Notes de l'éditeur in Victor HUGO, *Le Pape – La Pitié suprême – Religions et Religion – L'Âne*, Paris, Ollendorff, 1927, p. 423-426.

²³³ *Ibid.*, p. 426.

²³⁴ Paul BERRET, *Victor Hugo*, 1927, *op. cit.*, p. 420.

²³⁵ Paul BERRET, notice de « *Je ne me sentais plus vivant...* », in Victor HUGO, *La Légende des siècles*, vol. 6 (éd. Paul BERRET), Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains de la France », p. 1-2.

que « Victor Hugo considérait sa philosophie comme une religion », et que celle-ci est « imprégnée de christianisme »²³⁶, comme si la présence diffuse d'éléments chrétiens était une condition nécessaire, et peut-être suffisante, pour pouvoir mobiliser à propos de la métaphysique hugolienne un paradigme religieux. Si Berret fait de la religion de Hugo un avatar du christianisme, c'est simplement parce qu'« elle proclame l'ascension de l'homme au ciel par la douleur, le travail et l'amour²³⁷ » ; de là Berret conclut qu'« il est illogique de considérer *Religions et Religion* comme une attaque dirigée contre la morale chrétienne²³⁸ ». S'appuyant sur *Le Pape*, Berret écrit encore que « Hugo est [...] loin d'avoir déclaré la guerre à la religion chrétienne²³⁹ » ; mais il faut, pour affirmer cela malgré les charges voltairiennes de *Religions et Religion*, réduire l'« esprit chrétien » au contenu de la morale évangélique et à des dogmes de portée très générale. Les ambiguïtés de la démonstration de Berret viennent de ce que l'on ne sait jamais trop exactement ce qu'il faut entendre par « esprit chrétien », et que Berret passe rapidement de l'idée d'« esprit chrétien » à celle de « christianisme ». Rien n'est faux, à strictement parler, dans la conclusion qu'il donne à ces commentaires :

Victor Hugo n'a jamais été ni antireligieux, ni anti-chrétien ; il est devenu anti-clérical, sans se départir de sa religiosité (il n'a jamais cessé de croire à la vertu de la prière), sans perdre quoi que ce soit de son admiration pour le Christ et la doctrine chrétienne. Bien au contraire, s'il est devenu anticlérical, c'est que précisément, la majeure partie du clergé lui apparaît comme antireligieuse et anti-chrétienne. Lorsqu'il rencontre un prêtre selon ses vœux, un Myriel, il s'incline et lui rend hommage. Il a fallu la mauvaise foi ou l'aveuglement de ses adversaires pour prétendre que son mot d'ordre était celui de Voltaire : Écrasons l'infâme²⁴⁰ !

Mais ainsi présentée, la doctrine de Hugo semble être une sorte de christianisme rénové, débarrassé de ses falsifications cléricales. Un lecteur de *Religions et Religion* ou de *Dieu* peut pourtant voir aisément que ce n'est pas de cela qu'il s'agit : le mouvement de *Dieu* n'est pas celui d'un retour à la vraie doctrine chrétienne, mais celui d'un dépassement du christianisme – dépassement qui est aussi une intégration et une conservation partielle, et c'est à ce titre que Hugo peut se référer à Jésus et à la morale des Évangiles.

Hormis ces commentaires parfois contestables de Berret, presque rien n'est écrit à l'époque sur la tétralogie philosophique. On invoque éventuellement ces textes comme témoignages de

²³⁶ Paul BERRET, *Victor Hugo, op. cit.*, p. 413.

²³⁷ *Id.*

²³⁸ *Id.*

²³⁹ *Ibid.*, p. 416.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 420.

croyances par ailleurs contenus dans « Ce que dit la Bouche d'ombre » et les révélations des tables. Grillet, dans *Victor Hugo spirite*, assimile très rapidement et sans le justifier les doctrines de « la Bouche d'ombre » et celles de *La Pitié suprême*²⁴¹. Saurat fait très exceptionnellement appel à *Religions et Religion* pour définir le système hugolien, mais c'est sur un point très peu caractéristique, la certitude de l'existence de Dieu²⁴². Rudwin, comme on l'a vu, rapproche aussi la morale du pardon de *La Fin de Satan* et celle de *La Pitié suprême*. Mais ces textes ne sont presque jamais étudiés pour eux-mêmes : ils servent de documents annexes permettant de confirmer, sur un point précis, les doctrines hugoliennes telles qu'elles se dégagent d'autres textes. En particulier, ils peuvent être mobilisés soit pour montrer la permanence des idées tirées des tables jusqu'à la fin des années cinquante, soit éventuellement pour montrer la permanence de l'inspiration chrétienne de Hugo.

CONCLUSION

Incontestablement, la religion de Victor Hugo et ses expressions littéraires et poétiques sont des sujets majeurs de la critique hugolienne, du milieu des années 1900 jusque dans les années 1940. Ces discussions culminent en 1935, l'année du cinquantenaire, avec l'organisation d'une Décade de Pontigny²⁴³ sur la religion de Hugo. Denis Saurat, Raymond Schwab, Charles Baudouin y participent. Que s'y est-il dit ? Nous n'avons pas les comptes rendus intégraux des discussions, mais Baudouin a tenu un journal, publié plus tard, de la décade, grâce auquel nous savons que Schwab a évoqué la dimension incantatoire et évocatoire du verbe hugolien, en se fondant notamment sur « Ce que dit la Bouche d'ombre » ; que Paul Desjardins a parlé des tables tournantes ; que Saurat a évoqué l'influence de la Cabale sur Hugo, entre autres dans le poème *Dieu*. Nous devinons dans certains cas, pour avoir lu et commenté quelques-uns de leurs autres textes, ce qu'ont pu dire ces auteurs, mais nous en sommes réduit, pour l'essentiel du contenu, à des supputations ou à des rêveries. En revanche il est clair que c'est largement le Hugo des années cinquante qui est à l'honneur²⁴⁴.

²⁴¹ Claudius GRILLET, *Victor Hugo spirite*, op. cit., p. 192.

²⁴² Denis SAURAT, *La religion de Victor Hugo*, op. cit., p. 64-65.

²⁴³ Les Décades de Pontigny, organisées de 1910 à 1913 puis de 1922 à 1939 par l'universitaire Paul Desjardins à l'abbaye de Pontigny, dans l'Yonne, réunissaient chaque année trente à cinquante personnes, soigneusement choisies, et invitées à mener des conversations dialoguées sur des sujets littéraires, politiques et philosophiques. Elles jouissent d'un grand prestige intellectuel et mondain (François CHAUBET, « Les décades de Pontigny (1910-1939) », *Vingtième siècle*, vol. 57, n° 1, 1998, p. 36-37).

²⁴⁴ Sauf pour Baudouin lui-même, peut-être, qui a causé d'Alexandre Soumet et Victor Hugo. Voir le chapitre 6 de Charles BAUDOUIN, *Douceur de France*, Genève – Annemasse, Éditions du Mont-Blanc, 1941, p. 103-120.

Cet accent mis sur la philosophie exilienne de Hugo est significatif d'un tournant nettement observable à partir des années 1920. Avant cela, c'est surtout de la religion du Hugo d'avant l'exil que l'on parle, avec ces questions à l'esprit : était-il chrétien, était-il catholique ? Les doctrines de Hugo après 1853, bien qu'elles aient déjà été étudiées par Renouvier, ne sont pas toujours prises très au sérieux et leur statut exact fait problème. Ce n'est que dans un second temps, après notamment la publication par Gustave Simon des *Tables tournantes de Jersey* en 1923, et par Denis Saurat de son livre sur *La religion de Victor Hugo* en 1929, qu'une attention soutenue commence à être portée à cette facette de l'œuvre et de la pensée hugoliennes. Les liens entre ces deux grands thèmes que sont la religion de Hugo avant l'exil et la religion de Hugo pendant l'exil sont, dans les productions critiques, presque inexistantes. Il existe bien quelques ouvrages thématiques censés couvrir toute la carrière de Hugo, comme ceux de Rudwin et de Grillet sur le diable hugolien ou romantique, mais le livre de Grillet insiste davantage sur les ruptures que sur les continuités et le plan chronologique des deux ouvrages leur interdit de mettre en valeur l'unité profonde de leur sujet. Et on trouve évidemment quelques remarques sur la permanence d'une inspiration chrétienne chez le Hugo de l'exil (dans Berret notamment), mais c'est loin d'être une question centrale dans la littérature critique du temps. La question du christianisme de Hugo avant l'exil semble en fait éclipsée par la richesse, la complexité et les enjeux de la métaphysique hugolienne de l'exil et par les réflexions nombreuses, riches et belles qu'elles suscitent.

Insistons-y : il s'agit d'une étape très importante dans l'histoire de la critique hugolienne. On tente d'éclairer l'œuvre hugolienne avec des notions empruntées au vocabulaire religieux (Hugo mystique ?) ou anthropologique (Hugo primitif ?) ; on met ou remet en lumière des œuvres jusque-là peu connues ; on reconfigure l'histoire littéraire pour tirer Hugo vers la modernité poétique baudelairienne, rimbaldienne, mallarméenne ou nervalienne et hors du groupe romantique Lamartine – Musset – Vigny. Il y a, pour Pierre Albouy une époque Denis Saurat de la critique hugolienne²⁴⁵, poursuivie par Bounoure, Béguin et Raymond, puis par Georges Poulet après la guerre : Albouy a raison d'insister sur l'importance du livre de Saurat, mais il faut souligner aussi à quel point l'approche de ce second groupe d'auteurs se distingue, sur la méthode et sur le fond, de celle qui était en œuvre dans *La religion de Victor Hugo*. Bounoure, Béguin et Raymond substituent au paradigme de la croyance et de la religion celui de l'exploration et de l'imaginaire.

²⁴⁵ Pierre ALBOUY, « La vie posthume de Victor Hugo », *art. cit.*, p. XXIX.

Cela est-il susceptible de causer du tort à Hugo ? La question du christianisme de Hugo intéressait en général surtout les catholiques, parfois assez sourcilleux, et leur appréciation sur l'auteur dépendait de la plus ou moins grande fidélité qu'on lui reconnaissait aux doctrines catholiques et chrétiennes. Maréchal, juste avant notre période, est heureux de pouvoir en faire un chrétien, alors que Dubois lui reproche de ne pas l'être ; Viatte se montre très sévère ; Buchanan est plus mitigé, et alterne l'éloge et le blâme. Le débat sur la religion de l'exil, en revanche, semble concerner essentiellement des hugoliens fervents. Certains auteurs, comme Paul Souday, le grand critique du *Temps*, semblent craindre que l'insistance de Berret sur le rôle du spiritisme dans la genèse de certains poèmes ne nuise à la réputation de Hugo²⁴⁶ ; on sent aussi que Schinz, quand il commente et critique Saurat, a des inquiétudes du même genre. Après la guerre, et dans une perspective ouvertement militante, Albouy réitérera ces réserves contre des critiques accusés de rendre Hugo trop obscurantiste. Mais la modernité poétique étant ce qu'elle est, Bremond et le surréalisme notamment étant passés par là, ce sera au fond plutôt à l'avantage du poète quand les années trente et quarante insisteront sur les « abîmes », la part d'ombre, les mystères. Cette lecture permet de dépoussiérer Hugo et même, au fond, de faire pièce au vieux cliché selon lequel il est bête et incapable de penser. Elle est donc essentiellement l'argument d'une réhabilitation.

L'étude de ces questions, enfin, soulève-t-elle une réflexion sur les genres littéraires ? On a vu à quel point le corpus d'étude de nos critiques faisait la part belle à l'œuvre poétique. Cela tient en partie aux caractéristiques propres de l'énonciation poétique, sans doute. Mais nos auteurs semblent aussi partir du principe que ce sont des œuvres poétiques qui, dans l'exil, donnent accès aux idées religieuses et métaphysiques de Hugo. Cela, au reste, n'est pas très exact : on pourrait tout aussi bien invoquer *William Shakespeare* et ses reliquats, mais aussi *Les Misérables*, certains passages des *Travailleurs de la mer*, etc. Mais alors pourquoi ce privilège critique donné à la poésie, et plus flagrant encore chez les critiques de la deuxième vague que chez ceux de la première vague ? Précisément, répondraient Béguin, Bounoure ou Raymond, parce qu'il y a des affinités entre mystique et poésie, entre obscurité et poésie, entre image et poésie. Bien sûr il s'agit là de définitions fortes de la poésie, restrictives par certains côtés, larges par d'autres. Restrictives car, dans le sillage de Bremond, elles visent avant tout la poésie moderne et post-romantique – vers laquelle Hugo est donc tiré ; larges car la poésie, évidemment, ne se réduit plus au vers et peut se loger dans la prose, y compris donc parfois dans les discours critiques. La poésie entendue comme cela n'est pas tout à fait la poésie telle

²⁴⁶ Paul SOUDAY, « Les livres », *Le Temps*, 24 août 1922, p. 3.

qu'elle pouvait être entendue par Hugo, pour qui le vers, notamment, demeurait un critère définitoire. Les critiques des années trente appliquent volontiers à Hugo une conception de la poésie qu'il aurait peut-être lui-même réfutée : c'est une annexion, sans aucun doute, vulnérable aux accusations d'essentialisme et d'anachronisme. Mais au moins, en liant fermement les idées exprimées par Hugo à leur origine poétique, ce geste critique respecte-t-il le postulat romantique, et hugolien en particulier, d'un statut particulier de la pensée *poétique*, d'une indissociabilité entre activité de pensée et activité poétique²⁴⁷, d'une « fonction pensante²⁴⁸ » de la poésie. En outre, il semble avoir permis que soit possible une critique fertile, audacieuse, créatrice et vivante, soucieuse de déplacer les cadres de l'histoire littéraire et de faire de Hugo un poète pour le présent, voire un « poète d'avenir ».

²⁴⁷ Paul BÉNICHOU, *Les mages romantiques*, *op. cit.*, p. 992.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 993. Nous citons Bénichou à dessein : lui-même fait du livre VI des *Contemplations*, de *Dieu* et de *La Fin de Satan* les principaux témoignage de l'élaboration, par Hugo, d'une « métaphysique de l'exil », d'après le titre d'un chapitre des *Mages romantiques* (*ibid.*, p. 1325).

Chapitre 12 : Hugo poète politique

L'étude de Hugo philosophe et religieux nous mène naturellement à celle de Hugo politique. Il faut immédiatement signaler deux difficultés, l'une intrinsèque à notre sujet, l'autre qui tient au plan de cette thèse.

D'abord, si l'on a pu voir que la philosophie hugolienne était, aux yeux de certains auteurs, une philosophie poétique, élaborée dans, ou exprimée par, la littérature et la poésie, il n'est pas certain qu'il en aille de même pour la *politique* hugolienne. Dans notre période au moins, il semble que la critique hugolienne ait quelque mal à penser de manière forte et féconde l'idée de poésie politique. Les remarques faites reposent le plus souvent sur le postulat implicite d'une distinction nette entre la forme du discours et son objet et sur l'idée qu'une poésie politique n'est jamais que la rencontre fortuite entre une forme (poétique) et un objet (politique). Peu de réflexions théoriques consistantes sont menées sur le genre satirique, sur la figuration de l'énonciateur, sur le choix du lexique, toutes choses à la fois intimement poétiques et politiques. Du moins est-ce vrai de la critique savante – des écrivains, comme Aragon, ou des philosophes, comme Alain, seront plus audacieux sur ce point¹.

D'autre part, il se trouve que nous étudierons plus tard (dans la partie trois) la réception politique de Hugo poète, ce qui n'est pas tout à fait la même chose, certes, que la réception de Hugo poète politique, mais les points de contact entre les deux sujets sont certains. Nous allons faire en sorte de les réduire au minimum, ce qui impliquera notamment que dans ce chapitre, nous ne parlions presque pas des nombreux textes émanant de l'Action française, décidément très bavarde sur Hugo, notamment par la voix de Léon Daudet. On se concentrera ici sur les productions critiques émanant notamment d'universitaires ou d'intellectuels qui peuvent être engagés politiquement (c'est le cas d'Ernest Seillière ou d'André Bellessort par exemple) mais dont le discours ne prétend pas refléter directement les positions d'un parti ou d'un groupe constitué. Il arrive d'ailleurs que certains de nos auteurs eux-mêmes opèrent un partage entre une critique jugée fautive, peut-être, mais sérieuse et légitime néanmoins, et une critique violente, polémique, partisane au pire sens du terme : ainsi, Ascoli accepte de répondre à Pierre de Lacretelle, dont il est loin de partager les thèses, mais décide de tenir pour nuls et non avenues

¹ Voir *infra*, chapitres 24, 28 et 31.

les pamphlets hugophobes de Georges Batault et de Claude Farrère², deux intellectuels d'extrême droite, dont l'ardeur polémique est le principal voire unique moteur. Admettons, en fin de compte, qu'il reste une part d'arbitraire dans le fait de traiter d'un auteur ici plutôt que là ; admettons aussi que le champ de la critique savante, par opposition à celui de la critique politique, peut sans doute être définie de manière pragmatique, en fonction des échanges qu'on voit s'établir entre pairs. De ce point de vue, la réponse d'Ascoli à Lacretelle vaut inclusion de ce dernier dans un cercle intellectuel partagé.

PRÉSENTATION DU CORPUS

Les réflexions sur Hugo poète politique prennent différentes formes. On trouve d'abord quelques remarques éparses dans certains ouvrages généraux dont nous avons déjà parlé, ceux de Berret et de Bellessort en particulier (Gregh sera moins sollicité dans ce chapitre, car sa perspective est plus stylistique et moins centrée sur le contenu idéologique des textes). D'autre part, il y a quelques textes qui évoquent la question de la politique hugolienne dans le cadre d'une réflexion plus générale sur la politique romantique. Ernest Seillière publie ainsi, en 1925, une longue étude sur « Le mysticisme démocratique dans l'œuvre de Victor Hugo », dans un ouvrage intitulé *Du quietisme au socialisme romantique*, qui constitue une étape d'une carrière intellectuelle largement consacrée à une critique, d'inspiration contre-révolutionnaire, du rousseauisme et du romantisme. L'anti-romantisme, dans notre époque, apparaît surtout comme une attitude de droite et d'extrême droite³, et la critique par Seillière de Hugo, proche de celle de Maurras, oppose un individualisme mystique, condamné, à un traditionalisme catholique et rationaliste, valorisé⁴. Par ailleurs Célestin Bouglé, économiste et sociologue⁵, donne également

² Georges ASCOLI, « L'évolution politique de Victor Hugo jusqu'à l'exil », *Annales de l'université de Paris* vol. 11, n° 2, mars-avril 1936, p. 140.

³ Julien Benda fait figure d'exception. On n'observe pas encore l'anti-romantisme de gauche plus ou moins virulent qui s'exprimera, après la Seconde Guerre mondiale, chez des auteurs staliniens (le Lukacs de *La destruction de la raison*) ou existentialistes (Camus, Sartre). Voir, dans le volume *Politiques antiromantiques* dirigé par Claude Millet (Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes, 2012), les articles sur « L'antiromantisme d'Albert Camus » (Agnès Spiquel), « Enchaînements dialectiques de l'histoire : marxisme et antiromantisme au temps de la guerre froide » (Philippe Forget) et « Antiromantisme et subjectivation de la politique : Schmitt et Sartre » (Philip Knee).

⁴ Ernest Seillière (1866-1955) est un philosophe prolifique dont le romantisme, le rousseauisme et l'individualisme sont les principaux adversaires. Proche de l'Action française au moins avant la Seconde Guerre mondiale, il est élu à l'Académie française en 1946 (Pascale PELLERIN, « Ernest Seillière, un contre-révolutionnaire au XX^e siècle », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 50, 2015, p. 141-142 et p. 155).

⁵ Célestin Bouglé (1870-1940) est universitaire, agrégé de philosophie et docteur ès lettres. Il enseigne successivement la philosophie et l'histoire de l'économie sociale. Il est directeur de l'École normale supérieure de 1935 à sa mort. Membre du Parti radical, il est également l'un des responsables importants de la Ligue des droits

une étude sur « Le romantisme social » en 1928, où il utilise Hugo comme exemple emblématique.

D'autre part, on voit paraître un certain nombre d'études qui envisagent, pour elle-même et sans référence au romantisme, l'évolution des idées politiques de Hugo. Pierre de Lacretelle⁶ publie ainsi, en 1928, une *Vie politique de Victor Hugo*, ouvrage qui répond à deux décennies de distance à l'essai de Camille Pelletan, paru en 1907, sur *Victor Hugo, homme politique*. Mais si Pelletan était un homme politique radical-socialiste, ministre sous Émile Combes, président du Parti radical en 1906-1907, et très favorable à Hugo, Lacretelle, quant à lui, exprime des réserves assez habituelles aux intellectuels de droite : les idées du poète sont empruntées à tout le monde plutôt que véritablement personnelles⁷, il a toujours été orgueilleux⁸, et sa fureur contre Napoléon III est liée à des motifs personnels et à des blessures d'amour-propre⁹.

L'ouvrage de Lacretelle, bien sûr, ne pouvait pas rester sans réactions. Albert Schinz entreprend, en 1932, de faire pièce à son livre dans un article sur « L'unité dans la carrière politique de Victor Hugo ». Mais il s'y prend de la pire des manières, en s'acharnant à défendre une thèse indéfendable : puisque Lacretelle a voulu montrer que Hugo était orgueilleux, il faut montrer qu'il était moralement probe, *donc* qu'il n'a pas varié politiquement (la conséquence est, évidemment, problématique), et donc qu'il est demeuré anti-démocrate jusqu'à la fin de sa vie. Hugo, au fond, a toujours voulu que la politique soit menée *pour* le peuple, mais pas question qu'elle le soit *par* le peuple, fût-ce indirectement – le suffrage universel n'a jamais eu les faveurs du poète. Ainsi, selon lui, Hugo n'accepte la République, en 1870, que parce que c'est le régime qui a chassé Napoléon III et certainement pas par conviction démocrate¹⁰. Et quand Hugo parle de « République continentale » dans une lettre à Meurice en 1870, Schinz précise qu'il faut entendre *république* dans le sens de « fédération »¹¹... D'autres hugoliens

de l'homme (Christophe CHARLE, *Les professeurs de la Faculté des lettres de Paris*, vol. 2, Paris, INRP – Éditions du CNRS, coll. « Histoire biographique de l'enseignement », 1986, p. 35-37).

⁶ On trouve peu de renseignements sur Pierre de Lacretelle (1886-1969), « journaliste, critique littéraire, écrivain », et frère aîné de l'écrivain Jacques de Lacretelle, de l'Académie française (Patrice DU PUY DE CLINCHAMPS, *Dictionnaire et armorial de la noblesse : recueil des familles nobles ou titrées en France subsistantes au XXI^e siècle*, vol. 3, Paris, Patrice du Puy, 2007, p. 817-818).

⁷ Pierre DE LACRETELLE, *Vie politique de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1928, p. 208.

⁸ *Ibid.*, p. 8, p. 180 et *passim*.

⁹ *Ibid.*, p. 188.

¹⁰ Albert SCHINZ, « L'unité dans la carrière politique de Victor Hugo », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 39, n° 1, mars 1932, p. 38.

¹¹ *Id.* Voir Victor HUGO, lettre à Paul Meurice du 1^{er} septembre 1870, in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 14 (éd. Jean MASSIN), Paris, Club français du livre, 1970, p. 1312.

réfuteront cette curieuse analyse, ce qui n'est pas très difficile. Contre Albert Schinz, Herbert James Hunt (« L'impulsion socialiste dans la pensée politique de Victor Hugo ») défend ainsi que Hugo est bien devenu démocrate, mais que l'invariant de sa vie politique est en fait d'avoir toujours été « socialiste » dans un sens large (intéressé à la question sociale)¹². Hunt propose d'ailleurs des réflexions subtiles sur la déconnexion entre question sociale et question politique chez le Hugo de la monarchie de Juillet. Les deux articles de Schinz et de Hunt ont en commun de défendre Hugo d'un point de vue moral et politique, en essayant de montrer qu'il n'a, au fond, pas varié : c'est évidemment une manière de balayer la thèse hugophobe d'un Hugogirouette, qui remonte au moins à Biré¹³. Cette ligne de défense ne va pourtant pas de soi. Bien sûr, Hugo lui-même relit parfois toute sa carrière à l'aune de son point d'arrivée, et s'affirme rétrospectivement, en 1869, socialiste depuis 1828¹⁴, ce qui va dans le sens de Hunt. Mais Hugo a aussi souvent insisté sur ses évolutions, pour s'en faire gloire d'ailleurs. La préface de 1853 aux *Odes et Ballades* dessine ainsi un trajet de l'ombre à la lumière, de l'erreur à la vérité, qu'on ne saurait assimiler à un piétinement ou à du surplace¹⁵. Roger Fayolle, du reste, notait que ce bref essai d'autobiographie politique avait été très rarement compris, et encore moins repris par les critiques hugoliens¹⁶. Cette lecture évolutionniste de la vie politique de Hugo, que Hugo lui-même a parfois défendue et qui n'abolit pas les permanences mais les relègue en arrière-fond,

¹² Bellessort dit la même chose, identifiant déjà dans *Les Feuilles d'automne* (et citant le vers « Je hais l'oppression d'une haine profonde... » du poème « *Amis, un dernier mot...* ») les idées républicaines et socialistes qui se retrouveront dans *Les Châtiments* et *La Légende des siècles* (André BELLESSORT, *Victor Hugo : essai sur son œuvre*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1930, p. 136). C'est aussi un peu l'avis de Berret, qui préfère parler de « philanthropie », terme plus neutre et moins chargé politiquement, que de socialisme : « Il a été, sous tous les gouvernements, l'avocat de tous les déshérités, de tous les malheureux, de tous les opprimés, peuples ou individus ; une immense pitié est la constante directive des réformes sociales qu'il a proposées ou soutenues » (Paul BERRET, *Victor Hugo*, Paris, Garnier frères, coll. « Bibliothèque d'histoire littéraire et de critique », 1927, p. 438). Et cette constance de vue, selon Berret, explique justement son évolution progressive vers le libéralisme.

¹³ Nicole SAVY, « La presse et les biographies – Les vies d'un homme illustre », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 174-175.

¹⁴ Victor HUGO, *Actes et paroles II*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : politique* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 626.

¹⁵ Victor HUGO, préface pour l'édition Hetzel-Lecou des *Odes et Ballades* [1853], in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 8 (éd. Jean MASSIN), Paris, Club français du livre, 1968, p. 874.

¹⁶ Roger FAYOLLE, « La critique et le rayonnement littéraire – le XIX^e siècle », in *La gloire de Victor Hugo, op. cit.*, p. 411. Après la Seconde Guerre mondiale, d'une manière un peu provocatrice, Aragon se fera très explicitement le champion de cette thèse évolutionniste, redéfinie en termes de concordance entre l'individu et l'histoire : « Victor Hugo, écrit-il dans *Hugo, poète réaliste*, ce qui fait son incomparable grandeur, [...] c'est d'avoir constamment changé, non par quelque intérêt, mais par une obéissance surprenante à l'histoire » (Louis ARAGON, *Hugo poète réaliste*, Paris, Éditions sociales, coll. « Problèmes », 1952, p. 29 – c'est lui qui souligne). Et, plus loin : « Il n'a pas changé, au sens de la girouette, et canaille qui le dit ! il a été guidé par la réalité, par l'histoire que fait le peuple » (*ibid.*, p. 33).

est aussi celle d'Ascoli, troisième universitaire hugolien à répondre à Lacretelle, dans un article de 1936 intitulé « L'évolution politique de Victor Hugo jusqu'à l'exil ».

Il serait possible de classer ce matériau en fonction de l'attitude des critiques par rapport aux prises de position politique de Hugo : certains (Berret, Schinz, Hunt, Ascoli, Bouglé) défendent Hugo ou lui sont plutôt favorables, d'autres (Seillière, Lacretelle, Bellessort) le condamnent. Mais ce qui nous paraît plus intéressant à étudier et moins susceptible de trop anticiper sur notre troisième partie, où prévaudra un classement par familles politiques, c'est la façon dont chacun de ces auteurs envisage les rapports entre l'expression ou la formation des idées politiques de Hugo d'une part, et la forme littéraire ou poétique qu'elles prennent.

POÉSIE, LITTÉRATURE ET POLITIQUE

Trois conceptions des rapports entre poésie et politique hugoliennes se dégagent. La première, qui est en fait la plus répandue, consiste à considérer que les textes poétiques donnent simplement accès, sans privilège ni distorsion particulière, aux idées politiques de Hugo, au même titre alors que d'autres textes, qui peuvent être des textes littéraires ou des discours politiques en prose, et au même titre aussi que son comportement face aux événements politiques. La deuxième conception est celle selon laquelle il y a une spécificité de l'expression *littéraire*, pas uniquement poétique, des idées politiques de Hugo. La troisième conception consiste à considérer que la poésie joue un rôle particulier dans l'élaboration, l'expression ou la transmission des opinions politiques de Hugo. Mais cette dernière conception n'apparaît jamais qu'en passant : aucun auteur ne fonde son étude sur elle ; tout au plus se manifeste-t-elle dans quelques remarques éparses.

NEUTRALITÉ DE LA FORME POÉTIQUE OU LITTÉRAIRE

La première conception est celle qui domine largement dans l'ouvrage de Lacretelle et dans les articles de Schinz, Hunt et Ascoli. Il s'agit pour ces auteurs de discuter les opinions de Hugo, et les textes, littéraires ou non, ne sont généralement utilisés que comme indices.

De la poésie, Lacretelle parle assez peu, car il n'en a pas vraiment besoin pour reconstituer le parcours politique de Hugo. L'ode « À la colonne de la place Vendôme » (*Odes et Ballades*) de 1827 est tout de même signalée comme un témoignage important de son évolution vers le libéralisme (beaucoup d'auteurs par la suite s'accorderont sur ce point). Mais il est frappant de

voir à quel point *Les Châtiments*, où l'auteur voit d'ailleurs le chef-d'œuvre de Hugo¹⁷, sont maltraités. Une page seulement leur est consacrée, qui n'est pas si sévère ; Lacretelle sent et apprécie la sincérité de la colère manifestée par Hugo¹⁸, ce qui n'est pas incompatible avec l'idée qu'elle soit le produit d'une vanité blessée, au contraire. Du reste l'auteur ne met jamais en doute l'honnêteté de Hugo en politique. *L'Année terrible*, à nouveau, est « l'un de ses chefs-d'œuvre¹⁹ » : cette fois, l'œuvre flatte le nationalisme et la xénophobie de Lacretelle²⁰. Cela dit, là encore, le recueil n'est traité qu'en deux pages. La poésie de Hugo n'intéresse pas beaucoup Lacretelle, et en tout cas ne l'intéresse pas pour elle-même. Si des idées politiques s'y donnent à voir, ce qui est parfois le cas, elles se laissent tout aussi bien lire ailleurs, notamment dans les textes politiques en prose, et surtout dans les comportements de l'homme politique, en particulier sous la Seconde République, dont Lacretelle traite longuement.

Passons aux critiques de Lacretelle que sont Schinz, Hunt et Ascoli. On observe entre eux quelques différences dans les usages qu'ils font des textes littéraires en général et poétiques en particulier. Hunt ne s'en sert presque pas, sauf d'*Hernani*²¹ ; Schinz s'appuie largement sur certaines œuvres littéraires, notamment dramatiques (*Hernani*, *Le roi s'amuse*) et poétiques (« Le Retour de l'Empereur » dans le recueil du même nom de 1840, « L'expiation » des *Châtiments*, l'ode « À la colonne de la place Vendôme ») et il privilégie, en général, la prose d'idées et les discours politiques. Ascoli utilise des poèmes des années trente, « Dicté après juillet 1830 » (*Les Chants du crépuscule*) et « *Sunt lacrymae rerum* » (*Les Voix intérieures*), pour décrire l'attitude de Hugo envers les événements de l'heure et les monarques déchus. Mais aucun des trois auteurs ne reconnaît un statut spécifique à la poésie. Quand elle est utilisée, elle l'est comme un document biographique, dont la sincérité n'est pas douteuse et qu'on peut utiliser sans méfiance.

¹⁷ Pierre DE LACRETELLE, *Vie politique de Victor Hugo*, op. cit., p. 187. Ce goût particulier pour *Les Châtiments* est d'ailleurs récurrent chez les hugophobes d'extrême droite : Maurras et Daudet, eux aussi, tendent à excepter ce recueil de leur haine pour Hugo (voir *infra*, p. 856-864). Bellessort, également proche de l'Action française, mais loin d'être hugophobe, aime également beaucoup ce recueil (voir *supra*, p. 312-315).

¹⁸ *Ibid.*, p. 188.

¹⁹ *Ibid.*, p. 219.

²⁰ *Ibid.*, p. 220.

²¹ Herbert James HUNT, « L'impulsion socialiste dans la pensée politique de Victor Hugo », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 40, n° 2, juin 1933, p. 213.

POLITIQUE ET LITTÉRATURE

La question change un peu de nature quand la réflexion sur Hugo s'inscrit dans le cadre d'une réflexion plus générale sur le romantisme. Car celui-ci est surtout un mouvement artistique et littéraire et on ne peut pas vraiment l'oublier quand on parle, par exemple, du « romantisme social » ou du « mysticisme démocratique » du romantisme. Et d'abord, de quel bord est le romantisme ? « Il y a romantisme et romantisme, comme il y a fagot et fagot », observe Célestin Bouglé²². À côté du romantisme individualiste et larmoyant de Lamartine, de Musset, de *René*, il y a pour lui un « romantisme social », doublement caractérisé par un « sens sociologique²³ », ou « sens de la vie propre des ensembles²⁴ », et par un « sentiment démocratique²⁵ ». À ce courant appartiennent Lamennais, Saint-Simon, Pierre Leroux, George Sand, parfois Lamartine lui-même et Vigny. Enfin, Bouglé conclut son étude par l'étude de deux écrivains qu'il juge emblématiques, Michelet et Hugo. Mais d'autres auteurs ont une vue plus monolithique du romantisme, comme Seillière, qui diagnostique chez Hugo un « mysticisme démocratique » tiré de Rousseau. Pour Seillière, le mysticisme est le « sentiment de posséder l'appui de quelque puissance surnaturelle qui collabore à notre activité d'expansion²⁶ », et le mysticisme démocratique, en particulier, est la croyance dans une alliance naturelle entre le peuple et Dieu²⁷. Seillière passe en revue toute l'œuvre de Hugo, dans tous les genres, pour y trouver des indices de ce mysticisme démocratique (ou « social »), en apportant parfois quelques nuances à sa thèse générale. Ainsi, sous la monarchie de Juillet, ce sentiment est heureusement tempéré par un rationalisme chrétien, comme l'indique selon lui la fin de « Regard jeté dans une mansarde », poème anti-voltairien des *Rayons et les Ombres*²⁸ :

À la foule, l'autel, que l'impiété voile,
Fait filtrer sa raison dans l'homme et dans la femme.

²² Célestin BOUGLÉ, « Le romantisme social » [1928], in Célestin BOUGLÉ, *Le romantisme et les lettres* [1929], Genève, Slatkine, 1973, p. 269. *Le romantisme et les lettres* rassemble une série de conférences données à l'université de Paris. Elles ont toutes paru, en 1928, dans les *Annales de l'université de Paris*, avant d'être reprises en volume l'année suivante.

²³ *Ibid.*, p. 267.

²⁴ *Ibid.*, p. 267-268.

²⁵ *Ibid.*, p. 268.

²⁶ J. M. L. BOUDEAU, *Ernest Seillière, historien du mysticisme romantique*, Paris, Émile-Paul frères, 1925, p. 7. Le prénom complet de l'auteur n'est pas indiqué.

²⁷ *Ibid.*, p. 58-59.

²⁸ Ernest SEILLIÈRE, *Du quietisme au socialisme romantique*, Paris, Alcan, 1925, p. 152.

Il s'agit en réalité, soit d'une erreur étonnante, soit d'une manipulation grossière. En effet ces deux vers, dans le poème, ne sont pas consécutifs et ce n'est pas « l'autel » mais le poète qui « fai[t] filtrer [s]a raison dans l'homme et dans la femme »²⁹.

Comme la plupart de nos auteurs, Seillière ne théorise pas les différences génériques. Pour étudier la pensée politique de Hugo, il s'appuie largement sur la poésie, mais aussi sur le théâtre (auquel un chapitre est consacré) et sur les romans : l'auteur voit bien les implications politiques, démocratiques en l'occurrence, de la théorie du grotesque et du sublime élaborée dans la préface de *Cromwell* et qui trouvera à s'incarner dans certains personnages de romans, comme Quasimodo et Gwynplaine³⁰. En fait, ce sont la littérature et l'art qui occupent une place particulière dans le système de l'auteur. Seillière identifie un « mysticisme esthétique », idéologie selon laquelle « les artistes, les poètes, les hommes de génie³¹ » se sentent investis d'une mission divine – ce « mysticisme esthétique » se combine éventuellement avec le « mysticisme démocratique », si l'artiste en question entend assumer une mission d'émancipation du peuple. Mais le mot *poète* doit être pris dans un sens très large. Ce sont ainsi des romanciers, Balzac, Flaubert et Stendhal, qui sont cités en exemples. Quand Seillière invoque « Fonction du poète » (*Les Rayons et les Ombres*) comme preuve du mysticisme esthético-démocratique de Hugo³², il prend là encore le terme dans un sens très indéterminé. S'il y a un privilège accordé à la poésie, celui-ci est probablement contingent, et tient à la chronologie des œuvres de Hugo : Seillière intitule « L'apocalypse du mysticisme naturaliste³³ » le chapitre où il est question de la poésie des années cinquante (*Les Contemplations*, la première *Légende*, *Dieu*, *La Fin de Satan*) ; le chapitre suivant, où il est question des *Misérables*, des *Travailleurs de la mer*, de *L'Homme qui rit* et de *Quatrevingt-Treize* (mais aussi de *L'Art d'être grand-père*), s'appelle « Pour vulgariser la métaphysique démocratique ». Ainsi, la poésie serait le lieu d'élaboration d'une pensée, qui trouverait ensuite à se « vulgariser » notamment dans les romans, peut-être supposés lus par un plus large public. Mais aucune remarque ne suggère qu'il y ait un lien étroit entre les idées de Hugo et la forme poétique dans laquelle elles sont élaborées,

²⁹ Victor HUGO, *Les Rayons et les Ombres*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie I* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 944.

³⁰ *Ibid.*, p. 92-94.

³¹ René GILLOUIN, *Une nouvelle philosophie de l'histoire moderne et française* [1921], cité *ibid.*, p. 10. Au début de son ouvrage, Seillière laisse à son commentateur Gillouin le soin de résumer sa doctrine pour le lecteur qui l'ignorerait. Plusieurs pages du livre de Gillouin sont donc reproduites *in extenso*.

³² Ernest SEILLIÈRE, *Du quietisme au socialisme romantique*, *op. cit.*, p. 85.

³³ Le « naturisme » est la croyance (exprimée notamment par Rousseau, et plus généralement présente dans le romantisme) selon laquelle la nature humaine est fondamentalement bonne et qu'il faut la restaurer.

et sans doute cette différence de statut tient-elle au fait qu'à quelques exceptions près (mais l'auteur ne parle pas des *Chansons des rues et des bois*), la poésie de l'exil a été écrite avant les derniers romans.

Pas de distinction vraiment pertinente, donc, pour Seillière, entre une politique poétique et une politique romanesque. Il y a bien, cependant, quelque chose comme une politique littéraire, artistique ou esthétique, définie, dans le cadre d'une conception polémique du romantisme, comme un « mysticisme » démocratique et esthétique. Sans s'appuyer sur un fond théorique aussi précis, Berret accorde également un privilège aux œuvres proprement littéraires. Alors même que son livre sur *Victor Hugo* (1927) distingue trois longues études par genre (« Le poète », « Le théâtre », « Le romancier ») et deux grandes parties plus transversales (« Le philosophe », « Le politique »), et que l'on pourrait s'attendre à ce que ces deux dernières parties soient surtout consacrées à la prose d'idées, non traitée ailleurs, Berret conclut finalement que « [l]a plus grande tribune publique [de Hugo] ce sont encore ses œuvres, poèmes et romans³⁴ ». Il faut dire que le Hugo orateur est jugé avec la plus grande sévérité, car l'auteur le trouve excessivement maladroit³⁵. Les œuvres littéraires de Hugo sont donc un moyen privilégié pour l'expression de ses idées politiques. Ainsi les *Odes* royalistes laissent déjà paraître son amour de la liberté³⁶ et *Marie Tudor* son amour du peuple³⁷, le sixième livre des *Contemplations* donne à lire sa théorie du progrès³⁸, *La Légende des siècles* sa haine des tyrans³⁹, tandis que *William Shakespeare* contient des apologies du socialisme⁴⁰. Berret ne va pas au-delà dans l'analyse et ne dit pas pourquoi et à quel titre c'est en littérature que Hugo est le meilleur penseur politique – « littérature » qui, du reste, inclut aussi la prose philosophique de *William Shakespeare*, et qui ne se limite donc pas au drame, au roman et à la poésie.

POLITIQUE ET POÉSIE

Aucun auteur, donc, n'élabore de théorie approfondie sur le rôle spécifique de la poésie dans l'expression des idées politiques de Hugo. Certains, cependant, laissent transparaître, au détour d'une analyse, un bref avis sur la question. La première hypothèse que l'on rencontre est

³⁴ Paul BERRET, *Victor Hugo, op. cit.*, p. 456.

³⁵ *Ibid.*, p. 450.

³⁶ *Ibid.*, p. 430.

³⁷ *Ibid.*, p. 436.

³⁸ *Ibid.*, p. 456.

³⁹ *Id.*

⁴⁰ *Id.*

celle de l'inadéquation entre la forme poétique et le contenu : la poésie serait un instrument plutôt impropre à l'expression correcte des opinions politiques. Lacretelle laisse parfois sentir que telle est sa pensée, même si, comme on l'a vu, il se montre le plus souvent indifférent à la question des genres. Ainsi, ce commentateur ne prend pas au sérieux le royalisme des *Odes* et refuse d'« attribuer à des thèmes lyriques une importance qu'ils n'ont pas⁴¹ ». L'idée est qu'il s'agit moins pour Hugo d'exprimer des opinions politiques que de rénover l'ode historique⁴². Et *L'Année terrible*, au fond, trahit les idées de Hugo bien plus qu'elle ne les exprime fidèlement, corrigeant en l'occurrence, et en dépit de lui-même, ses rêveries humanitaires et internationalistes par une germanophobie de bon aloi : « Rien n'altère sa splendide éloquence lyrique ; il semble qu'un pouvoir extérieur à lui-même le dirige à travers ses propres écueils⁴³. » La poésie serait presque, alors, une technique d'auto-hypnose, en même temps qu'une technique d'accès à la vérité... Elle jouerait donc un rôle ambivalent, mais elle aurait surtout pour effet de dénaturer, pour le meilleur ou pour le pire, les idées réelles du poète.

Chez d'autres auteurs, au contraire, la forme poétique est l'enrobage rhétorique qui permet aux opinions politiques de Hugo d'être acceptées par le lecteur. Cette idée se trouve occasionnellement chez Seillière et chez Bellessort. Le premier estime ainsi que « Pleine mer – plein ciel » (*La Légende des siècles*, Première Série) fournit « un instructif exemple de la force persuasive que le génie rythmique de Hugo sut prêter à des opinions très évidemment discutables en prose⁴⁴ ». La poésie, il faut donc s'en méfier. Bellessort qui, comme on l'a vu⁴⁵, apprécie beaucoup *Les Châtiments*, incline au contraire à se laisser emporter par eux, et écrit à leur propos : « Je n'accepte pas pour l'Empire français l'expression du *nid de reptiles*. Mais le genre qu'il traite excuse les déformations de la réalité, les exagérations, les mordantes hyperboles, et l'exil dont il souffre, la surveillance policière qui l'obsède, les autorisent⁴⁶. » Cette remarque prend place dans un chapitre consacré à *Napoléon le Petit* et aux *Châtiments*, où il s'agit notamment de comparer le pamphlet en prose et le recueil de 1853. C'est ce dernier qui a l'avantage, précisément parce que le recours à la poésie (satirique en

⁴¹ Pierre DE LACRETELLE, *Vie politique de Victor Hugo*, op. cit., p. 13.

⁴² *Ibid.*, p. 12.

⁴³ *Ibid.*, p. 220.

⁴⁴ Ernest SEILLIÈRE, *Du quietisme au socialisme romantique*, op. cit., p. 236-237.

⁴⁵ *Supra*, p. 312-315.

⁴⁶ André BELLESSORT, *Victor Hugo : essai sur son œuvre*, op. cit., p. 152. L'expression *nid de reptiles* se trouve en fait dans *William Shakespeare* (Victor HUGO, *William Shakespeare*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : critique* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 271).

l'occurrence) permet de rendre acceptables des points de vue ou des raisonnements qui ne le seraient pas dans la prose argumentative. L'auteur passe même au poète, puissant et sincère, ce qu'il appelle ses « contradictions », par exemple entre la condamnation, dans « La reculade », de la lâcheté de l'empereur, et l'opposition à la guerre de Crimée⁴⁷. André Bellessort, qui est un conservateur, est un assez bon garant de cet effet différencié de la prose et de la poésie : compte tenu des propres opinions politiques, il a tout d'un lecteur récalcitrant, et son témoignage est de poids lorsqu'il s'avoue séduit, comme malgré lui, par la force persuasive de la poésie satirique.

Reste le cas, plus difficile, de Bouglé. La répartition générique du romantisme individualiste et larmoyant paraît relativement équilibrée. La seule citation donnée par Bouglé est tirée de « L'isolement » de Lamartine, et le *Manfred* de Byron est également mentionné, en même temps que le *Werther* de Goethe, le *René* de Chateaubriand ou l'*Obermann* de Senancour, ainsi que Musset, apparemment surtout pour *La Confession d'un enfant du siècle*⁴⁸. Mais « L'isolement », à cause aussi de son titre, fait figure d'emblème d'un certain aspect du romantisme (par opposition à d'autres aspects) : il s'agit, pour Bouglé, de montrer que « tout le romantisme n'est pas dans *l'Isolement*⁴⁹ ». Il y a donc là du roman et de la poésie, mais c'est la poésie lamartinienne qui exprime le plus adéquatement ce courant spécifique du romantisme. En revanche, le romantisme social semble surtout représenté par des prosateurs (romanciers, historiens ou théoriciens confondus), de Lamennais à George Sand en passant par Saint-Simon, Pierre Leroux, et le Lamartine politique, dont Bouglé cite un texte de campagne électorale. Un seul exemple de poésie sociale est cité avant Hugo, « La bouteille à la mer » de Vigny. Les deux auteurs emblématiques de courant sont le Michelet historien et le Hugo prosateur. Pour Hugo, Bouglé écrit :

Il ne se contente pas de chanter les joies et les douleurs du moi : il voit vivre, il sait faire revivre les grandes réalités sociales. Dans *Notre-Dame de Paris* déjà il prêtait une âme à la cathédrale : il la faisait dialoguer avec la ville qu'elle domine. Dans *les Misérables*, Paris vit d'une vie plus intense : « Tas de boue et de pierre si l'on veut, mais par-dessus tout être moral. »⁵⁰

⁴⁷ André BELLESSORT, *Victor Hugo : essai sur son œuvre*, op. cit., p. 157.

⁴⁸ Célestin BOUGLÉ, « Le romantisme social », art. cit., p. 268.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 271.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 278. Voir Victor HUGO, *Les Misérables*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : roman II* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 469.

L'idée, confirmée par Hugo lui-même⁵¹, d'un lien entre l'inspiration des *Misérables* et celle de « *Melancholia* » (*Les Contemplations*) amène ensuite une mention de ce poème, suivie d'une citation de « *Lux* » (*Les Châtiments*). Mais il ne s'agit plus tant, cette fois, de représenter les « grandes réalités sociales » que d'« avertir les sages [...] qu'il y a toujours une “damnation sociale” », de développer un « programme d'action », ou d'adopter, comme dans « *Lux* », un ton prophétique, resserré autour d'une voix qui dit je et tournée vers l'avenir : « Temps futurs ! vision sublime ! »⁵² Alors que la poésie était jusqu'alors tendanciellement limitée à l'expression « [d]es joies et [d]es douleurs du moi », qu'il s'agissait de « chanter », elle acquiert une fonction politique, qui n'est pas de représenter de la société, mais de dénoncer, de prophétiser, d'accuser, de préparer l'avenir. Tout cela, bien sûr, est à lire entre les lignes : Bouglé ne le théorise pas, et les choses ne sont pas tout à fait aussi catégoriques. Néanmoins, c'est Bouglé qui, parmi nos critiques, suggère de la manière la plus intéressante ce que pourrait être la politique d'un Hugo poète, par opposition notamment à celle d'un Hugo romancier.

FORTUNE DE QUELQUES ŒUVRES

Pour terminer ce chapitre, on peut considérer la réception, dans notre période, de quelques grands recueils ou poèmes politiques de Hugo, qui font l'objet d'une attention particulière de la part des critiques que nous avons étudiés.

L'ANNÉE TERRIBLE

Nous reviendrons sur la réception de *L'Année terrible* dans nos chapitres sur les guerres mondiales⁵³. Mais le corpus que nous avons examiné dans ce chapitre laisse déjà apparaître une indulgence voire une sympathie assez compréhensibles des critiques conservateurs envers ce texte. Bellessort, qui tient toujours à distribuer équitablement le blâme et l'éloge, aime l'inspiration patriotique du recueil⁵⁴ – par ailleurs, il réprovoque la répression sanglante des communards, et se déclare ému par « *Sur une barricade...* »⁵⁵. Mais cette fois, tout l'art hugolien ne parvient pas à faire oublier les « contre-vérités » et les « erreurs » que contient le

⁵¹ D'après le témoignage de sa fille : *Le journal d'Adèle Hugo*, t. 4 (éd. Frances Vernor GUILLE, Jean-Marc HOVASSE), Paris – Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Bibliothèque introuvable », 2002, p. 461.

⁵² Célestin BOUGLÉ, « Le romantisme social », *art. cit.*, p. 279.

⁵³ Voir *infra*, chapitres 27 et 31.

⁵⁴ André BELLESSORT, *Victor Hugo : essai sur son œuvre*, *op. cit.*, p. 352.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 356.

livre⁵⁶, preuve que la poésie ne peut pas toujours tout faire passer. L'auteur, en particulier, n'apprécie pas les passages révolutionnaires, anti-bonapartistes ou favorables, même tièdement, à ces communards dirigés par une « immonde lie humaine⁵⁷ » ; le poème « À qui la faute ? » l'indigne, et Bellessort cite un extrait de *L'Insurgé* de Vallès pour établir, contre Hugo, que les incendiaires savaient lire⁵⁸ et que l'ignorance n'est donc pas responsable de leurs « scélératesses⁵⁹ ».

Lacretelle est d'un avis beaucoup moins partagé et *L'Année terrible* est pour lui l'un des chefs-d'œuvre de Hugo⁶⁰, qui flatte son propre nationalisme et sa propre xénophobie :

Le patriotisme lui fait jeter des cris uniques, des imprécations incomparables. [...] Par un étrange phénomène de dédoublement, il rudoie les utopistes qui reparlent de fraternité universelle et n'admet plus qu'il puisse exister des nations sœurs. [...] Dans aucune langue, l'amour de la patrie et la haine de l'étranger n'ont été exaltés par un plus haut monument⁶¹.

Sur l'attitude de Hugo pendant la Commune, Lacretelle adopte un point de vue original. Il lui reproche en effet de ne pas avoir pris assez haut le parti des communards réprimés, de ne pas s'être élevé contre les exécutions sommaires et les déportations au bagne⁶² ; on sent, derrière ces reproches, un opportunisme hugophobe bien décidé à faire flèche de tout bois pour compromettre le grand homme. Mais de *L'Année terrible*, à cette occasion, il n'est plus question : comme on l'a dit, Lacretelle se passe en général volontiers du matériau poétique pour retracer la « vie politique de Victor Hugo ».

Pour le reste, *L'Année terrible* passe souvent pour un recueil relativement mineur. Berret, ainsi, n'en parle que sur deux pages. Son appréciation est mitigée : il approuve la haine anti-allemande dont fait preuve le poète, revenu de ses illusions romantiques sur la patrie de Beethoven et de Heine⁶³, mais exprime, de manière contournée, de plus fortes réserves sur l'attitude de Hugo envers la Commune. « L'attitude qu'il prend est toute personnelle et toute politique », dit-il sans y voir de contradiction : seuls peuvent être sensibles à cette poésie, en

⁵⁶ *Ibid.*, p. 352.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 354.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 354-355.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 354.

⁶⁰ Pierre de LACRETELLE, *Vie politique de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 219.

⁶¹ *Ibid.*, p. 220.

⁶² *Ibid.*, p. 233.

⁶³ Paul BERRET, *Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 247.

dépit de sa sincérité hors de doute, « ceux qui pensent politiquement comme le poète »⁶⁴. Mais enfin Berret passe étonnamment vite sur tout cela ; il s'empresse de refermer *L'Année terrible* et d'ouvrir *L'Art d'être grand-père*, un peu plus longuement commenté. Moins virulent dans ses goûts et dans ses aversions que les polémistes Lacretelle et Bellessort, Berret n'en reconduit pas moins, mais fort rapidement, l'opposition du second entre le début du livre, plein d'un excellent patriotisme, et la fin, sympathique aux communards, et plus douteuse idéologiquement.

LES CHÂTIMENTS

La réception de *L'Année terrible*, donc, est largement déterminée par le point de vue politique qu'on porte sur elle, ce qui n'est pas illogique. Il n'en va pourtant pas de même pour *Les Châtiments*, qui passent, chez tous les commentateurs, pour un grand recueil. On n'est pas surpris de voir Paul Souday, dans sa polémique avec Clément Vautel⁶⁵, faire des *Châtiments* un chef-d'œuvre, et même « le chef-d'œuvre de la poésie satirique⁶⁶ ». Fernand Gregh note aussi que *Les Châtiments* « ont longtemps passé pour le plus beau livre de Hugo⁶⁷ ». Mais il s'agit aussi du livre préféré de Bellessort, et Lacretelle en dit également beaucoup de bien : l'un comme l'autre y trouvent une sincérité qui leur plaît. Dans le même esprit, Léon Daudet, dans *Flammes*, estime qu'il s'agit du chef-d'œuvre de Hugo, de son ouvrage « le plus libre, le plus aisé », de celui « où se livre le mieux sa forte et impétueuse personnalité »⁶⁸.

Il n'y a donc pas besoin d'être un républicain ou un homme de gauche pour aimer *Les Châtiments*. Ce livre, contrairement à *L'Année terrible*, est considéré comme un recueil majeur, voire parfois comme « le plus grand livre de Hugo ». En fait, cette appréciation, surtout chez les ennemis politiques de Hugo, peut être tributaire du vieux cliché, défavorable, de l'insincérité du poète et de son absence de sensibilité réelle⁶⁹. Par contrecoup, on peut donc d'autant mieux aimer ce livre où la passion politique, mais aussi, éventuellement, la haine excessive et l'orgueil, infusent un accent de sincérité. D'autre part, les critiques ne semblent rebutés ni par les accumulations d'invectives, ni par le risque que les préoccupations politiques ne viennent faire

⁶⁴ *Ibid.*, p. 248.

⁶⁵ Voir *supra*, p. 303-304.

⁶⁶ Paul SOUDAY, « Victor Hugo politique », *Le Temps*, 22 juin 1926, p. 1.

⁶⁷ Fernand GREGH, *L'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Flammarion, 1933, p. 188.

⁶⁸ Léon DAUDET, *Flammes*, Paris, Grasset, 1930, p. 89. Sur les lectures maurrassiennes de ce recueil, voir *infra*, p. 856-864.

⁶⁹ Voir Roger FAYOLLE, « La critique et le rayonnement littéraire – le XIX^e siècle », *art. cit.*, p. 397-400 pour une étude de ce *topos* critique tout au long du XIX^e siècle.

de l'ombre aux préoccupations littéraires, deux facteurs qui, après la Seconde Guerre mondiale, échaufferont quelque peu les éditeurs scolaires⁷⁰ ; ils ne le sont pas davantage, moins en tout cas qu'on le serait peut-être aujourd'hui, par les difficultés d'identification des nombreuses références contemporaines, ni par l'ancrage du texte dans son actualité politique. C'est là, sans doute, une question d'évolution du goût poétique, qui excède le cas Hugo.

L'ODE « À LA COLONNE DE LA PLACE VENDÔME »

L'ode « À la colonne de la place Vendôme », enfin, occupe pour nos auteurs une place particulière dans les *Odes et Ballades*. Le poème est généralement rebaptisé « Ode à la colonne », ce qui n'est pas très heureux, puisqu'il y a une ode intitulée « À la colonne » dans *Les Chants du crépuscule* – parfois elle-même rebaptisée « seconde Ode à la colonne ». En tout cas, la plupart des critiques mentionnent le poème, fût-ce parmi beaucoup d'autres, comme signe précoce des inclinations bonapartistes de Hugo. Ascoli signale dans ce poème une étape importante de la conversion de Hugo au libéralisme et au bonapartisme⁷¹, et Berret y voit la première manifestation d'un changement d'opinion du poète⁷². Lacretelle, qui ne prend pas au sérieux le royalisme des premières *Odes*, voit dans celle-ci la rupture définitive de Hugo avec le royalisme, ce qui est en réalité très excessif : « Au bronze de Henri mon orgueil te marie », proclame tout de même le poète à ladite colonne⁷³. Il s'agit bien plutôt, pour Hugo, de réintégrer l'épopée napoléonienne dans l'histoire de France royaliste⁷⁴ ; Lacretelle accentue exagérément le sens politique du poème pour en faire en quelque sorte l'un des points de départ de la carrière politique de Hugo.

Bien sûr, l'importance historique de ce poème dans la vie et la carrière de Hugo est tout à fait claire. Mais il est significatif que même des auteurs en général peu soucieux de s'appuyer sur la poésie accordent un rôle déterminant à la publication de cette ode. C'est qu'il s'agit, non d'un simple témoignage des idées de Hugo, mais d'une œuvre d'intervention, parue dans la presse (*Le Journal des débats* du 5 février 1827) puis en plaquette, à l'occasion d'une véritable polémique, qui abolit la frontière entre la poésie et la vie publique⁷⁵. Autant nos auteurs

⁷⁰ Roland DESNÉ, « En relisant *Les Châtiments* : Aragon, P. Abraham et quelques autres », *La Nouvelle Critique*, n° 133, février 1962, p. 134.

⁷¹ Georges ASCOLI, « L'évolution politique de Victor Hugo jusqu'à l'exil », *art. cit.*, p. 144.

⁷² Paul BERRET, *Victor Hugo, op. cit.*, p. 433.

⁷³ Victor HUGO, *Odes et Ballades*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie I, op. cit.*, p. 190.

⁷⁴ Jean-Marc HOVASSE, *Victor Hugo*, t. 1, Paris, Fayard, 2001, p. 336.

⁷⁵ Voir *supra*, p. 299, pour des commentaires sur le contexte d'écriture de cette ode.

semblent souvent très disposés à se passer de la poésie quand ils évoquent la vie politique de Hugo, autant ils incluent volontiers dans leurs études cette œuvre qui appartient, de plein droit, à sa carrière publique.

CONCLUSION

La poésie politique de Hugo est donc assez largement délaissée par la critique savante. Enjeu, bien sûr, de luttes idéologiques, elle ne figure pas en tant que telle au rang des premières préoccupations des universitaires ; son sort n'est pas plus heureux du côté des biographes, qui, souvent, entendent se passer d'elle ou la cantonner à un rôle tout à fait adventice. Il y a loin également entre le simple fait d'en parler, et celui de lui reconnaître un rôle propre – toujours, alors, un peu douteux : la poésie est au fond supposée trop hétérogène à la politique, qui est une sérieuse affaire de prose, pour qu'elle ne soit pas facilement soupçonnée de trahir les idées qu'elle cherche à exprimer, ou encore de faire passer en fraude, à cause de la séduction qu'elle exerce, des idées qui autrement n'emporteraient pas l'adhésion. Contrairement donc à ce qu'on observait pour le Hugo philosophe et religieux, il semble y avoir une difficulté à penser positivement le Hugo poète politique.

Chapitre 13 : Hugo poète de l'intime

Dans ce chapitre, nous nous intéressons à la réception critique de Hugo poète *intime*, c'est-à-dire de Hugo poète de la famille, de l'enfance et du foyer d'une part, et le Hugo poète de l'amour d'autre part. Le choix de consacrer un chapitre commun à ces deux aspects relativement autonomes peut paraître contestable mais s'appuie sur une tradition critique ancienne notamment au sein des études dix-neuviémistes¹ ; d'autre part il nous semble *a priori* que la cohérence de notre objet est garantie par l'existence d'une figure qui s'y oppose frontalement, celle de l'homme public, du poète politique ou du poète philosophe² : le Hugo intime serait alors un nom générique possible de cet envers du Hugo *public*. Par ailleurs, la poésie intime de Hugo a également pour caractéristique unifiante de prendre pour objets les proches de l'écrivain : sa femme, ses enfants, ses maîtresses... Nous traiterons successivement les deux aspects de ce poète de l'intime, en nous demandant justement si la réception de Hugo dans les années 1914-1944 les envisage ou non d'un même mouvement, si cette figure a une existence en tant que telle dans les discours critiques de l'époque, et si le Hugo poète de l'enfance et le Hugo poète de l'amour ont une fortune comparable.

HUGO POÈTE DE LA FAMILLE, DES ENFANTS, DU FOYER

FAMILLE ET ENFANCE

Fils respectueux, père « tendre et éprouvé », grand-père souriant et débonnaire³ : des *Feuilles d'automne* à *L'Art d'être grand-père* en passant par « *Demain dès l'aube...* » ou « *Après la bataille* », nombreux sont les poèmes de Hugo, et parmi les plus connus de son œuvre, où se donnent à lire les joies ou les deuils de la famille et où s'affirme la noblesse du sentiment familial. Poète de la famille, donc, Hugo l'est sans doute à deux titres au moins, selon

¹ Nous pensons notamment à l'article de Brigitte et José-Luis Diaz qui présente le XIX^e siècle comme « le siècle de l'intime » (Brigitte DIAZ, José-Luis DIAZ, « Le siècle de l'intime », *Itinéraires : littérature, textes, cultures*, n° 2009-4, 2009, p. 117-146), mais aussi, plus anciennement, au recueil *Intime, intimité, intimisme*, université de Lille III – Éditions universitaires, 1976, actes d'un colloque organisé par la Société d'études romantiques en 1973.

² Figure étudiée dans les deux chapitres précédents.

³ Isabelle JAN, « Le Victor Hugo de la jeunesse : le cercle de famille », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 477.

la valeur donnée au génitif : en tant qu'il en parle, et en tant qu'il la célèbre. Car le fils, le père, le grand-père, peuvent tous passer à première vue, au prix, on va le voir, de sérieuses occultations, pour des modèles du genre, conformes aux idéaux de la famille bourgeoise post-révolutionnaire et post-rousseauiste – idéaux qui proclament simultanément le maintien de l'autorité patriarcale, la tendresse nouvelle due aux enfants, la dignité propre de la vie privée⁴. On repère aisément entre 1914 et 1944 des traces de la fortune de ce Hugo familialiste, notamment à l'école. Ainsi, des poèmes comme « *Jeanne était au pain sec...* » (*L'Art d'être grand-père*) ou « *Lorsque l'enfant paraît...* » (*Les Feuilles d'automne*) sont fréquemment utilisés dans les recueils de morceaux choisis, et des portraits du grand-père entouré de ses petits-enfants illustrent souvent les manuels⁵.

Mais surgit aussitôt une difficulté, qui se révélera féconde. En effet la figure de Hugo poète de la famille est en concurrence avec celle, dangereusement proche, de Hugo poète de l'enfance – assimilation tendancielle derrière laquelle se profilent des enjeux idéologiques et qui ne va pourtant pas de soi, comme Claude Millet l'a souligné : « Le grand père Hugo, écrit-elle, est un "poète de l'enfant", non un poète de la famille⁶. » Car *a priori* la famille n'implique pas nécessairement l'enfant, ni l'enfant la famille. Un article d'Isabelle Jan, écrit en 1985, assimile implicitement mais significativement ces deux clichés de la réception hugolienne. Son texte s'appelle « Le cercle de famille »⁷ mais commence par poser que « le XIX^e siècle a été le siècle de l'enfance », puis que Hugo a été sacré, dès son vivant, « écrivain de l'enfance, écrivain pour enfants... écrivain enfantin »⁸. De fait, on remarque que quand les auteurs entreprennent de parler de l'une de ces figures, ils se retrouvent vite à parler de l'autre, généralement sans justifier le glissement, comme s'il allait de soi. Ce phénomène doit sans doute quelque chose à un livre beaucoup plus ancien, paru en 1858 mais fréquemment réédité au moins jusqu'en 1909, et très diffusé : il s'agit d'une anthologie de poèmes de Hugo sur l'enfance, réalisée par l'éditeur Pierre-Jules Hetzel, avec l'accord, mais sans la participation, de l'auteur. Dans la première édition, le livre s'appelle *Les Enfants*, et est sous-titré *Le Livre des mères* ; dans certaines rééditions ultérieures, le titre et le sous-titre sont inversés. Le double titre, glosé par la préface,

⁴ Voir notamment, pour les aspects historiques de la question, Michelle PERROT, « La famille triomphante », in Michelle PERROT (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. 4, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 93-98, et Michelle PERROT, « Figures et rôles », in Michelle PERROT (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. 4, *op. cit.*, p. 124-126 et p. 161-162.

⁵ Voir *supra*, p. 72-76.

⁶ Claude MILLET, « 1877 : la question de l'enfant », in Évelyne POIREL (dir.), « *Lorsque l'enfant paraît...* » : *Victor Hugo et l'enfance*, Paris – Villequier, Somogy – Musée Victor Hugo, 2002, p. 106.

⁷ Isabelle JAN, « Le Victor Hugo de la jeunesse : le cercle de famille », *art. cit.*

⁸ *Ibid.*, p. 477.

semble distinguer soigneusement un thème (« les enfants ») et un destinataire (« les mères »), mais les choses ne sont pas si simples, d'abord parce qu'en 1909 le livre est proposé aux écoliers dans les distributions de prix, ainsi qu'il est précisé sur la page de garde, et ensuite parce que dès 1858, la préface parle du « doux terrain de la famille » sur lequel le poète s'aventure dans les poèmes qui suivent⁹. Du reste il n'y est pas toujours question de famille (l'enfant grec des *Orientales* n'en a pas et un chapitre entier porte sur « Les orphelins et les pauvres »), ni toujours d'enfance : quelques poèmes élégiaques pleurent Claire Pradier et Léopoldine, qui meurent respectivement à vingt et dix-neuf ans – et un chapitre, où il est certes question d'enfants, s'appelle « Les mères ». En fait, les deux thèmes (enfance, famille) semblent à peu près interchangeables – ce qu'autorise, du reste, la syllepse possible sur le mot *enfant*, « être humain en bas âge », ou « progéniture ». Ainsi, Léopoldine n'est plus une enfant quand elle meurt, mais elle est l'enfant de Victor Hugo, comme Claire Pradier celle de Juliette Drouet. Si donc le livre parle des enfants, mais aussi des mères, et qu'il s'adresse aux mères, mais aussi aux enfants, alors on le qualifiera volontiers, simplement, de familial, par son contenu comme par sa destination.

Il est certain, du reste, que beaucoup de poèmes de Hugo facilitent l'amalgame entre les deux thèmes, et en particulier les poèmes de *L'Art d'être grand-père*, certains poèmes de « *Pauca Meae* » qui donnent lieu à une évocation de Léopoldine enfant (« *Quand nous habitons tous ensemble...* »), mais aussi plusieurs poèmes des années trente, dont « *Lorsque l'enfant paraît...* » est le plus emblématique :

Lorsque l'enfant paraît, le cercle de famille
 Applaudit à grands cris ; son doux regard qui brille
 Fait briller tous les yeux,
 Et les plus tristes fronts, les plus souillés peut-être
 Se dérident soudain à voir l'enfant paraître,
 Innocent et joyeux¹⁰.

Célèbre à l'époque, le poème l'est demeuré, surtout par son premier vers qui fait très explicitement marcher de pair les deux sujets de la famille et de l'enfance. C'est le second hémistiche qui donne son titre à l'article d'Isabelle Jan ; une exposition montée à Villequier en 2002 sur « Victor Hugo et l'enfance » s'appelle *Lorsque l'enfant paraît...* ; tel est aussi le titre

⁹ P.-J. STAHL [Pierre-Jules Hetzel], « Préface à la première édition illustrée » [1858], in Victor HUGO, *Les Enfants – Le Livre des mères* (éd. P.-J. STAHL) [1858], Paris, Hetzel, 1885.

¹⁰ Victor HUGO, *Les Feuilles d'automne*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie I* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 613.

d'un manuel d'Annie Fabre expliquant aux mères comment élever leurs enfants (1943)¹¹, ou plus tard celui d'une émission de radio de Françoise Dolto et de l'ouvrage qu'elle en a tiré (1977-1979)¹². Ni l'une ni l'autre de ces deux auteures ne glose d'ailleurs son titre dans son introduction ou son avant-propos, signe sans doute qu'il est supposé au moins vaguement connu (et sans doute s'appuient-elles elles-mêmes sur un souvenir scolaire). Ce poème-phare ouvre l'anthologie de 1858, comme il ouvre en 1942, dans l'anthologie scolaire de Maurice Levaillant et Cécile Daubray¹³, la section (inaugurale) sur... « La famille et l'enfance ». Impossible de dire, bien sûr, si la fortune évidente de ce poème fait partie des *causes* ou des *conséquences* de l'assimilation de l'enfance et de la famille – elle en est, en tout cas, un témoignage.

UN HUGO DES MARGES

Méthodologiquement il nous faut donc, dans une certaine mesure, accepter de traiter ces deux thèmes comme étant partiellement superposables. C'est de ces deux figures, prises ensemble et confondues, qu'il s'agit à présent de mesurer la fortune. Or il se trouve que, comme Isabelle Jan y insiste¹⁴, ce Hugo-là est surtout un Hugo scolaire, un Hugo de pédagogues : il a les faveurs des manuels, en particulier de ceux des petites classes. Quelquefois, des auteurs liés au monde de l'enseignement secondaire s'emparent du thème hors d'un contexte directement scolaire. C'est le cas de la Luxembourgeoise Anne Beffort, professeur au lycée de jeunes filles de Luxembourg et auteure en 1926 d'une brochure sur *L'enfance dans l'œuvre de Victor Hugo et particulièrement dans « Les Misérables »*, ou de Jean Calvet, prêtre de son état et auteur de manuels scolaires pour l'enseignement privé catholique¹⁵, qui évoque longuement Hugo dans son livre sur *L'enfant dans la littérature française, des origines à nos jours* (1930).

La littérature spécialisée, en particulier la littérature universitaire, se montre plus réticente à aborder de front un sujet qui semble peut-être, d'une part, trop évident pour qu'il y ait encore grand-chose à en dire, et d'autre part, justement, trop scolaire pour être vraiment pris au sérieux. Dans la critique savante l'heure est plutôt à la redécouverte de la métaphysique hugolienne, des tables tournantes et du poète mage... Cette seconde raison explique aussi d'ailleurs que cette figure de Hugo poète de l'enfance et de la famille soit si mal représentée dans les anthologies

¹¹ Annie FABRE, *Lorsque l'enfant paraît*, Lyon, Agence Gutenberg, 1943.

¹² Françoise DOLTO, *Lorsque l'enfant paraît*, Paris, Éditions du Seuil, 1977-1979, 3 vol.

¹³ *La poésie de Victor Hugo* (éd. Maurice LEVAILLANT, Cécile DAUBRAY), Paris, Delagrave, 1942.

¹⁴ Isabelle JAN, « Le Victor Hugo de la jeunesse : le cercle de famille », *art. cit.*, p. 479.

¹⁵ Nous avons proposé *supra* quelques remarques sur la place de la poésie de Hugo dans les manuels de Calvet. Voir p. 53-54 notamment.

non scolaires, car la forme sœur du manuel scolaire fonctionne alors certainement comme un repoussoir¹⁶. Non qu'il n'y ait quelques travaux sur la question, des thèses notamment, mais elles sont soutenues et publiées à l'étranger et demeurent donc un peu à l'écart des modes françaises, même quand elles sont écrites en français. Joseph Petrus Christian De Boer publie aux Pays-Bas, en 1933, sa thèse sur *Victor Hugo et l'enfant*. Sur le même sujet, deux thèses seront soutenues à Montréal au lendemain de la guerre, en 1948 et en 1952, et une à Vienne en 1978. Plus originales par leurs titres, et peut-être par leurs sujets, on trouve aussi une thèse en allemand sur l'« *ethische Wertung* » (l'appréciation éthique) de l'enfant, soutenue à Charlottenburg en 1933, et une en anglais sur les « *childhood recollections* » (les souvenirs d'enfance) soutenue à Detroit en 1973¹⁷. Nous n'allons si loin dans le siècle que parce que le phénomène est encore plus frappant quand on le considère sur la longue durée : l'enfant chez Hugo n'est un sujet de thèse, et même plus généralement un sujet de monographie universitaire, que dans des zones périphériques par rapport au cœur des études hugoliennes. Les grandes monographies hugoliennes de notre période (par exemple *La jeunesse de Victor Hugo* de Le Breton, *Victor Hugo* de Bellessort, *L'œuvre de Victor Hugo* de Gregh¹⁸...) mentionnent cet aspect comme allant de soi, sans s'y attarder : que Hugo fût un grand poète de l'enfance, c'est une évidence. Au mieux signale-t-on qu'il fut chronologiquement le premier ou presque, comme l'affirme Le Breton, cité et approuvé par De Boer¹⁹ – ni l'un ni l'autre, d'ailleurs, ne mettent ce constat en rapport avec l'évolution historique de la place de l'enfant. La situation de Hugo poète de la famille et de l'enfance est donc paradoxale. Centrale dans le champ scolaire, elle est marginale dans le champ savant.

¹⁶ Voir nos remarques supra, p. 135-136.

¹⁷ Johann Petrus Christian DE BOER, *Victor Hugo et l'enfant*, Wassenaar, Dieben, 1933 ; Walter Gordon BOWES, *L'enfant dans l'œuvre de Victor Hugo*, McGill University, Montréal, 1948 ; Camille L'HEUREUX, *L'enfant dans la poésie de Victor Hugo*, université de Montréal, 1952 ; Doris SCHUBERT, *L'enfant dans l'œuvre littéraire de Victor Hugo*, Wien Universität, Vienne, 1978 ; Elisabeth HENNIG, *Die ethische Wertung des Kindes bei Victor Hugo*, Charlottenbourg, 1933 (université inconnue) ; Marisa Gatti TAYLOR, *The Theme of Childhood Recollections in the Poetry of Victor Hugo*, Wayne State University, Detroit, 1973. Signalons comme exception une thèse soutenue en littérature française, sous la direction d'un hugolien : Youssef AYOUB, *L'enfance dans l'œuvre poétique et romanesque de Victor Hugo* (dir. Claude GÉLY), université Paul-Valéry Montpellier III, 1988. Toutes ces références nous sont données par la bibliographie Cassier, qui, sauf exceptions, ne précise pas le nom du directeur de thèse.

¹⁸ André LE BRETON, *La jeunesse de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1928 ; André BELLESSORT, *Victor Hugo : essai sur son œuvre*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1930 ; Fernand GREGH, *L'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Flammarion, 1933. Voir supra, chapitres 8 et 9 pour des commentaires plus détaillés de ces ouvrages.

¹⁹ André LE BRETON, *La jeunesse de Victor Hugo*, op. cit., p. 158-159, cité dans Johann Petrus Christian DE BOER, *Victor Hugo et l'enfant*, op. cit., p. 3.

UN THÈME CONFORMISTE OU RÉACTIONNAIRE ?

Cette situation ambiguë est exploitée par un certain nombre d'auteurs qui jouent précisément ce Hugo-là, jugé acceptable à leurs yeux, contre d'autres, supposés plus hégémoniques ou plus à la mode. Telle est en particulier l'attitude d'auteurs de droite qui, sans être toujours franchement hugophobes bien qu'ils y tendent parfois un peu, ont quelques griefs contre sa poésie sociale et politique. Chez Calvet, la poésie de l'enfance et de la famille est créditée d'une sincérité et d'une simplicité de bon aloi, peut-être supposées faire défaut au tribun politique²⁰. Et Albert Chérel, dans la préface à une anthologie sur *La famille française*, écrit ces mots révélateurs : « Lorsqu'il parle des enfants, [...] la déclamation cesse alors, les antithèses s'assourdissent, l'effort, la crispation de la pensée qui se cherche et de la forme qui veut éblouir a disparu ; [...] alors il quitte l'*Apocalypse* pour l'*Évangile*²¹. » L'idée d'un lien privilégié entre le thème de la famille et la sincérité du poète se trouve aussi chez des auteurs qui ne sont pas du tout hostiles à Hugo. Ainsi, Gregh reconnaît dans « À Eugène, V^{te} Hugo » (*Les Voix intérieures*) « un ton d'une vérité qui chez lui deviendra bien rare dans la suite, et qui émeut²² ». L'auteur d'ailleurs ne précise pas qu'il s'agit d'un poème dédié à un frère fou, interné depuis quatorze ans : les complications du roman familial hugolien, les aspects par lesquels la poésie à thème familial échappe aux schémas les plus rassurants, sont occultés.

Ce sujet de l'enfance et de la famille, qui semble rebattu voire naïf à l'Université, c'est donc essentiellement aux enfants qu'on le sert, peut-être parce qu'il est considéré comme pédagogiquement efficace de leur montrer des textes qui parlent d'eux, mais aussi parce qu'on y trouve les éléments d'une instruction civique et morale. En effet, la famille et le respect qui lui est dû s'affirment à partir du XIX^e siècle comme les nouvelles clés de voûte de l'édifice social, au point qu'« il y a continuité entre l'amour de la famille et celui de la patrie²³ ». Or il se trouve, comme les titres que nous avons précédemment cités en témoignent, que le sujet est plus souvent envisagé sous l'angle de l'enfant que sous celui de la famille. Le geste fondamental est celui-ci : on parle de l'enfance tout en restreignant, mais sans le dire, le thème de l'enfance à celui de la famille. La centralité du thème de la famille à l'intérieur du thème de l'enfance est

²⁰ Jean CALVET, *L'enfant dans la littérature française*, vol. 1, Grande Imprimerie de Troyes – Paris, Lahore, 1930, p. 117 et 128.

²¹ Albert CHÉREL, *La famille française*, vol. 3, Paris, Spes, 1926.

²² Fernand GREGH, *L'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., p. 143. « Lorsque l'enfant paraît... » suscite en revanche des réserves de sa part – il trouve la pièce « gâtée par [un] vague mysticisme familial » (*ibid.*, p. 122).

²³ Michelle PERROT, « L'enfance révolutionnée par la Révolution ? Parents et enfants au XIX^e siècle », in Marie-Françoise LÉVY (dir.), *L'enfant, la famille et la Révolution française*, Paris, Olivier Orban, 1990, p. 401-411.

d'autant plus sensible que l'ouvrage est bref. Autant De Boer, dans sa thèse, peut consacrer de longs développements à « Souvenir de la nuit du 4 » (*Les Châtiments*), ou à certains poèmes de *La Légende des siècles*, autant l'enfance dont il est question chez Beffort, pour ce qui est de Hugo poète tout du moins, est envisagée dans une perspective toujours biographique, donc en rapport avec les liens familiaux (filiaux, fraternels, paternels et grand-paternels) qu'elle donne à voir. L'auteure résume, à la fin de son étude, les quatre types d'enfants qui peuplent la poésie de Hugo :

Victor et ses frères dans le jardin des Feuillantines ;
les enfants du Maître sur les collines vertes du bonheur ;
l'enfant disparue plus chère que tous ;
les petits-enfants sur les genoux du grand-père²⁴[.]

Quatre enfances correspondant, donc, à trois zones du corpus hugolien : les recueils lyriques de la monarchie de Juillet pour « Victor et ses frères » (dans le poème « Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813 », tiré des *Rayons et les Ombres*, sur lequel Beffort s'étend longuement) et « les enfants du Maître » ; les « *Pauca Meae* » pour « l'enfant disparue » ; *L'Art d'être grand-père* pour « les petits-enfants ». Les mêmes observations valent pour la production scolaire française. Ainsi le manuel d'histoire littéraire de Braunschvig regroupe, dans la section « Le poète de l'enfance » du chapitre consacré à Hugo, trois poèmes censés illustrer trois aspects de cette poésie de l'enfance, c'est-à-dire en fait, les trois générations. Les textes reproduits sont un passage d'« À Eugène, V^{te} Hugo » (*Les Voix intérieures*), où le poète évoque son enfance et celle de son frère Eugène (là non plus, pas question d'aborder le thème inquiétant de la folie) ; « Ô ! souvenirs ! printemps ! aurore !... » tiré des « *Pauca Meae* » ; « Georges et Jeanne », tiré de *L'Art d'être grand-père*. Calvet tient le milieu entre Beffort et Braunschvig d'une part, De Boer de l'autre : il parcourt d'abord chronologiquement la vie du poète, s'arrêtant aux quatre mêmes stations que Beffort, mais consacre finalement des pages à quelques autres enfants, mentionnant ou citant des pièces comme « Moïse sur le Nil » (*Odes et Ballades*), « Souvenir de la nuit du 4 » (*Les Châtiments*), « La rose de l'infante » et « Les pauvres gens » (Première Série de *La Légende des siècles*). Reste que la poésie *familiale* de l'enfance a largement la préséance, ne serait-ce qu'en nombre de pages.

²⁴ Anne BEFFORT, « L'enfant dans l'œuvre de Victor Hugo et particulièrement dans *Les Misérables* » [1926], in Anne BEFFORT, *Souvenirs*, vol. 2, Luxembourg, Linden, 1961, p. 112-213, p. 188. La brochure de 1926 a été reprise dans ce recueil d'articles de l'auteure en 1961. Malgré les bornes géographiques que nous avons assignées à notre travail, le petit ouvrage de Beffort nous paraît tellement proche, dans son inspiration et ses partis pris, des productions scolaires françaises (quoiqu'il soit plus étendu en taille), qu'il nous paraît impossible de ne pas nous y arrêter. Il nous semble qu'il exprime exactement, en une centaine de pages, le discours que nos manuels tiendraient s'ils étaient plus longs.

Mais ce dispositif qui consiste à parler de la famille sans la nommer, ou sans y insister, revient à la rendre évidente, c'est-à-dire à la naturaliser. Non seulement l'enfant résume la famille – il en est le signe vivant, il constitue l'indice de sa réussite, c'est-à-dire de sa stabilité, de sa capacité à se reproduire et à intégrer harmonieusement les générations ; mais encore il *implique et appelle* la famille, ne peut se concevoir sans elle. De plus cette famille bourgeoise harmonieuse est de préférence celle du poète, de sorte que la vie de Hugo fonctionne, à quelques occultations près, comme une preuve du bon fonctionnement possible, et désirable, du modèle.

Inversement, trois gestes peuvent nous faire sortir, par la droite ou par la gauche, de ce consensus qui, comme tout consensus, est implicite : le geste consistant à envisager *explicitement* la question sous l'angle de la famille plutôt que de l'enfance, celui consistant à dissocier les deux thèmes, celui consistant à dégager le thème de la famille de son ancrage biographique²⁵. La démarche d'Albert Chérel associe ces trois attitudes. Chérel est un chrétien militant, défenseur ardent de la famille, qui consacre en 1924-1927 une anthologie à *La famille française* et prononce en 1935, pour le cinquantenaire de la mort du poète, une conférence sur *Victor Hugo, poète de la famille*, éditée l'année suivante. Certes, dans l'anthologie, dont le volume dix-neuviémiste paraît en 1926, il est presque toujours question d'enfance, quoique le sujet du livre ne l'impose théoriquement pas. Dans un cas, il n'est même pas question de famille : « Une alcôve au soleil levant », tiré des *Chansons des rues et des bois*, représente simplement un enfant endormi dans un berceau. Le thème de l'enfance, en tout cas de l'enfance apaisée et heureuse, semble suffire pour convoquer l'idée de famille, et justifier la place du poème dans l'anthologie. Mais Chérel, en 1926 comme en 1935, parle bien de « la famille », non de l'enfance, désignant par conséquent une institution (à défendre, dans une perspective explicitement militante), et non un âge de la vie (sur lequel il faudrait, simplement, s'émerveiller). C'est ce qui autorise l'auteur, dans sa conférence de 1935 et même, dans une faible mesure, dès 1926, à élargir son corpus à des textes où il n'est pas question d'enfants, ou bien à des textes non biographiques. Dans l'anthologie, Chérel donne deux lettres de Hugo à sa fiancée Adèle Foucher, accompagnée d'un paratexte qui évoque les premières années, heureuses, de leur mariage – l'introduction du livre, au contraire, avait rappelé les fautes

²⁵ Un quatrième geste serait théoriquement possible, mais il ne semble pas effectué par les auteurs de notre corpus : celui consistant à utiliser la biographie de Hugo *contre* sa poésie, à signaler comme telles les retouches significatives qu'applique le Hugo poète à son propre roman familial, afin de le rendre plus conforme à un modèle apaisé et harmonieux. Béatification de la mère dans « *Ce siècle avait deux ans...* » (*Les Feuilles d'automne*), recreation d'un lieu enfantin paradisiaque dans « *Aux Feuillantines* » (*Les Contemplations*)... tout cela relève, de la part de Hugo, d'une stratégie d'idéalisation littéraire de sa propre enfance (Sheila GAUDON, « Victor Hugo, poète de l'enfance », in Évelyne POIREL (dir.), « *Lorsque l'enfant paraît...* » : *Victor Hugo et l'enfance, op. cit.*, p. 35-36).

conjugales du poète²⁶, mais le dispositif, dans l'ensemble, sert à exalter le mariage. Chérel est d'ailleurs à peu près le seul auteur à considérer les textes sur l'amour conjugal, ou pré-conjugal en l'occurrence, comme des textes familialistes : alors que la littérature amoureuse pourrait constituer un thème à part, Chérel la met au service de sa défense de la famille. Mais autant l'assimilation des thèmes de l'enfance et de la famille fonctionne en général assez bien, autant celle des thèmes de la famille et de l'amour est évidemment un peu plus délicate, dans le cas de Hugo, à cause du rôle joué par les maîtresses. Même pour exalter l'amour entre Hugo et Adèle, Chérel est obligé de rappeler, fût-ce en passant, que le poète n'a pas été un mari exemplaire, ce qui suffit à affaiblir la propagande par l'exemple. D'autre part, dans la conférence de 1935, Chérel évoque « Booz endormi » (Première Série de *La Légende des siècles*), où il est question de « famille » entendue comme lignée, mais pas du tout d'enfants : il s'agit là de célébrer le bonheur du patriarche engendrant une descendance. La pièce « Les pauvres gens » (même recueil), dégagée de toute perspective biographique mais citée également, est lue comme une « parabole de charité ». Dans ces deux derniers cas, l'absence d'ancrage biographique semble autoriser un libre jeu des symboles et des significations, et donc une lecture plus explicitement idéologique, par opposition à d'autres poèmes plus lestés par le poids du réel, et dans lequel l'évocation émue d'un souvenir authentique sature peut-être la signification. Chérel, par rapport au Hugo des manuels ou à celui d'Anne Beffort, fait donc un petit pas de côté – vers la droite. Ce qui dès lors devient sensible, c'est l'écart entre une lecture scolaire, conformiste, et sans doute usée de Hugo (le « poète des enfants »), et une lecture plus franchement militante et réactionnaire (le « poète de la famille »). Il ne s'agit bien sûr pas de dire qu'il n'y ait aucune communication possible entre ces deux figures du Hugo familialiste. Au contraire Isabelle Jan a montré (à partir d'un manuel de 1950, mais cela vaut aussi pour les décennies qui précèdent) que le Hugo des professeurs avait, à l'évidence, un côté travail-famille-patrie qui a pu, pendant la guerre, faciliter son utilisation scolaire dans les perspectives les plus douteuses²⁷. Mais les réactionnaires militants ne sauraient, en même temps, se satisfaire vraiment d'une icône « tutélaire et momifiée²⁸ » qui, si elle est politique, ne l'est qu'implicitement et indirectement.

²⁶ Albert CHÉREL, *La famille française*, vol. 3, *op. cit.*, p. 12.

²⁷ Isabelle JAN, « Le Victor Hugo de la jeunesse : le cercle de famille », *art. cit.*, p. 479. Pour les usages (peu massifs il est vrai) de Hugo par les collaborateurs, voir *infra*, p. 913-918.

²⁸ Isabelle JAN, « Le Victor Hugo de la jeunesse : le cercle de famille », *art. cit.*, p. 479.

QUELQUES ZONES PROBLÉMATIQUES DU CORPUS

Inversement, l'assimilation entre le poète de l'enfance et le poète de la famille tend à bloquer les possibilités de lecture plus subversive de Hugo. En général, les poèmes de Hugo sur la famille retenus par nos auteurs sont des poèmes heureux, ou bien, dans le cas des « *Pauca Meae* », des poèmes tristes, élégiaques, mais qui se réfèrent au modèle d'une famille heureuse avant le deuil, ce qui est encore une manière négative de manifester l'association entre famille et bonheur. Bref, sauf dans *L'Art d'être grand-père* sur lequel nous allons revenir, il s'agit d'une famille – celle-là même du poète, presque toujours – parfaitement fonctionnelle et qui constitue une sorte d'apologie vivante et en actes de l'idéologie familialiste. Trois types de textes hugoliens posent problème à cet égard. D'abord, les nombreuses familles lacunaires et dysfonctionnelles des romans et des drames – pensons à ces paternités pathologiques, souvent adoptives d'ailleurs, de Claude Frolo, de Jean Valjean, de Cimourdain, des Thénardier, etc. ; pensons, pour le théâtre, à Triboulet, à Barberousse et à Guanhumara, voire à Ruy Gomez et à Doña Sol. Ces exemples-là sont irrécupérables. Chérel, dans son anthologie, n'en parle pas, bien qu'il ne s'agisse pas d'une anthologie *poétique* (on y trouve, pour d'autres auteurs, du théâtre et du roman, par exemple des extraits de *René* de Chateaubriand ou une scène d'une pièce d'Émile Augier). Mais le Hugo de la famille, pour Chérel, est essentiellement un Hugo poète, et secondairement épistolier. Dans les manuels scolaires, les exemples romanesques sont également en retrait, ce qui tient aussi au fait que dans l'ensemble le Hugo scolaire est massivement un Hugo poète. Beffort, enfin, place au centre de son étude les enfants des *Misérables*, Cosette et Gavroche, mais à force d'en parler avec émerveillement, de s'extasier sur la beauté de l'enfance, elle perd de vue ou relègue au second plan ce qu'il y a de sombre et de tragique dans l'existence de ces petits héros. Plus exactement, elle ne le relève que pour montrer à quel point la sympathie et la compassion de Hugo pour les enfants sont admirables. Elle semble curieusement ne parler de Cosette et de Gavroche qu'avec un sourire perpétuel et la critique féroce de la famille à laquelle pourrait donner lieu le cas des Thénardier demeure hors de son champ de vision. Bien que la famille soit un thème saturant des romans hugoliens, ceux-ci ne peuvent guère être utilisés – sauf occultations, là encore – dans la perspective développée par nos auteurs.

Deuxièmement, et pour en revenir à la poésie, se pose le problème des enfants sans famille ou de ceux dont l'évocation ne vaut pas en même temps exaltation de la famille – car il y a, bien sûr, plusieurs manières de parler de la famille : on peut trouver, chez Hugo, aussi bien des glorifications de la famille bourgeoise et patriarcale que des tableaux bien moins euphoriques

et bien plus subversifs. Une quasi-absence frappante dans notre corpus, scolaire en particulier, est celle du poème « L'enfant » des *Orientales*, qui évoque un enfant grec voulant « de la poudre et des balles » pour chasser l'occupant turc. Le poème est rarement présent dans les manuels scolaires ; quand il l'est, il est toujours rebaptisé « L'enfant grec », tandis que le titre « L'enfant » est attribué au poème sans titre « *Lorsque l'enfant paraît...* ». Ce déplacement est significatif. L'enfant tout court, sans qualificatif, c'est le bébé qui fait ses premiers pas sous les yeux émerveillés de ses parents, non l'enfant insurgé. Mais l'enfant grec n'est pas le seul enfant de la poésie hugolienne qui soit sans famille ou qui joue le rôle d'un symbole politique. Fanny Deschamps a ainsi mis en évidence des fonctionnements de ce type à propos de la Première Série de *La Légende des siècles* (où l'enfant est « un avatar du progrès²⁹ »), et Claude Millet à propos des recueils de 1877 (*L'Art d'être grand-père*, la deuxième *Légende*)³⁰. Or les poèmes en question sont rarement évoqués ou cités dans les ouvrages sur Hugo et l'enfant – ni par Beffort, ni par Calvet, et guère par De Boer qui ne parle, par exemple, ni d'« Aymerillot », ni du « Petit roi de Galice » – il consacre seulement dix pages à l'ensemble des trois séries de *La Légende des siècles*, omettant plusieurs pièces importantes. Ces poèmes, ainsi qu'« Après la bataille », sont en revanche bien représentés dans les manuels scolaires, mais hormis « Après la bataille », dont on signale qu'il exalte la piété filiale, les poèmes sont simplement présentés comme de charmantes « petites épopées », pittoresques et vigoureuses. Ce déséquilibre entre la présence des *Petites Épopées* dans les recueils de morceaux choisis et sa présence et dans les ouvrages à destination des adultes semble au moins montrer que les poèmes de *La Légende* ne sont pas de ceux auxquels on pense le plus immédiatement quand on prétend parler des poèmes de Hugo sur l'enfance³¹.

L'Art d'être grand-père aussi est fréquemment mobilisé, notamment dans les manuels, et surtout alors pour « *Jeanne était au pain sec...* », très populaire à l'école primaire. Mais le recueil fait l'objet d'un contresens massif, au moins par omission, et se trouve réduit à une série de vignettes et de tableaux de genre amputés de leur dimension militante, politique (pour l'annistie des Communards³²) et théologique (contre le dogme de l'Immaculée Conception). Au mieux relève-t-on, mais sans vraiment en déceler les enjeux, que l'enfant est une figure du

²⁹ Fanny DESCHAMPS, « L'enfant dans *Les Petites Épopées* de Victor Hugo », in Évelyne POIREL (dir.), « *Lorsque l'enfant paraît...* » : *Victor Hugo et l'enfance*, op. cit., p. 94.

³⁰ Claude MILLET, « 1877 : la question de l'enfant », art. cit.

³¹ Quant à « Question sociale », « Petit Paul » et « Guerre civile » (*La Légende des siècles*, Nouvelle Série), sur lesquels Claude Millet fonde son analyse, ils sont totalement absents aussi bien des manuels scolaires que des ouvrages de nos auteurs.

³² Claude MILLET, « 1877 : la question de l'enfant », art. cit., p. 114-115.

peuple. Les adversaires politiques de Hugo sont d'ailleurs parfois les plus lucides. Ainsi c'est Calvet qui dénonce l'« esprit d'anarchie » un peu « dangereux »³³ qui se manifeste dans le recueil et qui concerne précisément la question de l'enfant et de son éducation – notamment dans « Les griffonnages de l'écolier »³⁴. Et encore, même chez Calvet, les accusations de radotage, de puérilité, d'incongruité et de mauvais goût³⁵ situent dans le domaine de l'esthétique une objection qui, en dernière analyse, se situe fondamentalement à un niveau politique. Ce n'est pourtant pas qu'il n'y ait pas de « famille » dans *L'Art d'être grand-père*. La relation du « Papapa » à ses petits-enfants y est exhibée, théâtralisée ; elle sera bientôt illustrée aussi par des portraits photographiques qui semblent constituer autant de frontispices rétrospectifs au recueil : chez Mélandri, Hugo trône en majesté avec son petit Georges et sa petite Jeanne. Mais c'est une famille qui, dès qu'on y regarde de plus près, est loin d'avoir la stabilité et l'*assise* (s'il est permis de gloser ainsi la position de Hugo sur la plupart des dites photographies) que de telles images lui prêtent, notamment parce qu'il manque la génération intermédiaire, le père étant mort et la mère ayant été plus ou moins évincée³⁶. Se définit alors un modèle de « grand-paternité », selon l'indispensable néologisme d'Agnès Spiquel³⁷. Et comme le montre Pierre Laforgue³⁸, cette grand-paternité emprunte certes certains de ses traits (tendresse, bienveillance, glorification du foyer...) au lyrisme des années trente et des *Feuilles d'automne*, mais permet aussi de fonder, contre la république de la génération des fils, une sorte de pouvoir anarchique et utopique de droit divin. Notre objet ici n'est pas d'étudier le fonctionnement idéologique de *L'Art d'être grand-père*, mais seulement de souligner qu'il est trop rapide d'en faire, comme certains y sont enclins (Anne Beffort, beaucoup de manuels scolaires...), un simple avatar tardif de la poésie du foyer de la monarchie de Juillet. L'opposition, dès lors, n'est pas entre l'enfance

³³ Jean CALVET, *L'enfant dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 136-137.

³⁴ Claude MILLET, « 1877 : la question de l'enfant », *art. cit.*, p. 109.

³⁵ Jean CALVET, *L'enfant dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 131.

³⁶ La même remarque vaut jusqu'à un certain point pour « Souvenir de la nuit du 4 » : l'une des raisons qui font que ce poème ne saurait passer pour un poème canonique de la famille tient au fait que le personnage éploré est la *grand-mère* du petit garçon, non sa mère. Claude Millet note également que les familles de la section « Les petits » de *La Légende* de 1877 sont marquées par un deuil ou par l'absence d'un parent (Claude MILLET, « 1877 : la question de l'enfant », *art. cit.*, p. 106). Alice Hugo née Lehaene (1847-1928), épouse de Charles Hugo (1826-1871) et mère de Georges et Jeanne, était en conflit avec Victor Hugo notamment sur le sujet de l'éducation des enfants (Marieke STEIN, « Hugo Alice, née Lehaene (1847-1928) », in David CHARLES, Claude MILLET (dir.), *Dictionnaire Victor Hugo*, à paraître).

³⁷ Agnès SPIQUEL, *Du passant au passeur : quand Victor Hugo devenait grand-père (1871-1877)*, Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit, 2002, p. 10 (puis *passim*).

³⁸ Pierre LAFORGUE, « Identité, paternité et histoire chez Hugo de 1874 à 1877 », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/87-03-21laforgue.htm> (communication du 21 mars 1987), consulté le 11 octobre 2015.

en famille et l'enfance sans famille, mais entre deux modèles de famille – l'une calquée sur le modèle de la famille bourgeoise du XIX^e siècle, l'autre certainement plus subversive et capable de servir d'analogie à une société dont il s'agit de dénoncer certains fondements³⁹.

TRAITS CARACTÉRISTIQUES DES POÈMES CENTRAUX DU CORPUS

Trois grandes zones se dessinent donc comme problématiques pour la critique. Ainsi le roman, les poèmes de l'enfance sans famille, *L'Art d'être grand-père* font l'objet à chaque fois soit d'une occultation, soit d'un contresens. En négatif se dessine alors un corpus central du Hugo de la famille et de l'enfance, qui correspond à celui que nous avons identifié chez Beffort : les poèmes lyriques de la monarchie de Juillet, les « *Pauca Meae* », et, malgré tout, *L'Art d'être grand-père*, soumis au traitement qu'on vient de voir. Au tout début de son introduction, c'est d'ailleurs par ces trois zones que De Boer résume la poésie hugolienne de l'enfance : « Les *Feuilles d'automne*, *Pauca Meae*, et *L'Art d'être grand-père* n'ont pas eu de précédent dans les siècles passés⁴⁰. » Mais des trois, la moins problématique est la première. *L'Art d'être grand-père* est un terrain glissant et appelle quelques réserves de la part de conservateurs lucides comme Calvet. Quant aux « *Pauca Meae* », nombreux sont ceux qui en font le sommet de l'œuvre hugolienne – un certain Charles Constans, dont nous reparlerons bientôt, leur consacre, en 1931, une brève monographie où il affirme avec enthousiasme que les poèmes qui le composent sont rien moins que « des sommets poétiques jamais dépassés en aucun temps ni en aucun pays⁴¹ ». Bellessort non plus ne mesure pas son admiration pour cette section des *Contemplations*. Mais ce sont des poèmes très mal représentés dans les manuels scolaires et la question de savoir jusqu'à quel point ce sont des poèmes de l'enfance peut se poser. Certains convoquent le souvenir d'une Léopoldine enfant, mais elle est morte à dix-neuf ans, et ce n'est pas du tout dans cette perspective, en tout cas, que Constans les étudie⁴². Restent donc les recueils de la monarchie de Juillet, au premier rang desquels *Les Feuilles d'automne* – un livre dont il ne faut pas sous-estimer la fortune, et qui a pu faire figure de chef-d'œuvre de Hugo jusqu'à la Première Guerre mondiale environ. C'est ainsi que la duchesse de Guermantes, chez

³⁹ Claude MILLET, « 1877 : la question de l'enfant », *art. cit.*, p. 115.

⁴⁰ Johann Petrus Christian DE BOER, *Victor Hugo et l'enfant*, *op. cit.*, p. 4.

⁴¹ Charles CONSTANS, *Léopoldine Hugo*, Béziers, Rodriguez, 1931, p. 67.

⁴² Et bien entendu, aucun de nos critiques n'amorce une réflexion semblable à celle que mènera plus tard Jacques Seebacher sur la manière dont Hugo fonde son idéologie démocratique sur la paternité et l'expérience du deuil paternel (Jacques SEEBACHER, « Poétique et politique de la paternité » [1969], in Jacques SEEBACHER, *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1993, p. 243-262). Comme *L'Art d'être grand-père*, les « *Pauca Meae* » sont parfaitement dépolitisés.

Proust, déteste Hugo, mais approuve *Les Feuilles d'automne*, notamment pour « *Lorsque l'enfant paraît...* »⁴³. Ce corpus, centré sur « *Lorsque l'enfant paraît...* » et quelques autres pièces⁴⁴, nous permet, pour finir, de préciser la façon dont la famille est représentée dans les poèmes de Hugo qui fondent sa réception comme poète de la famille.

D'abord, les poèmes retenus sont essentiellement des poèmes autobiographiques, concernant l'entourage réel du poète. Nos auteurs sont ici tributaires d'une doxa qu'exprimait quelques décennies plus tôt René Doumic, selon qui « il serait exagéré et maladroit d'appeler Victor Hugo le poète de la famille ; en tout cas il est le poète de sa famille⁴⁵ ». La formulation implique une neutralisation du thème familial présent dans l'œuvre hugolienne et en particulier une occultation de sa dimension politique. Cette dimension autobiographique est évidente pour *L'Art d'être grand-père* ou les « *Pauca Meae* », ainsi que pour certains poèmes de la monarchie de Juillet ; elle est moins claire pour « *Lorsque l'enfant paraît...* », que rien ne permet explicitement d'associer à un souvenir personnel – cela dit, il est possible de penser au petit François-Victor, qui a un an et demi au moment de l'écriture du poème : Levaillant et Daubray proposent ce rapprochement⁴⁶. Le lien biographique permet de nourrir la thèse d'une sincérité et d'une authenticité particulières des poèmes sur l'enfance ou la famille ; en outre, la démonstration implicite en faveur du modèle familial présenté est d'autant plus efficace qu'elle s'appuie sur une famille réelle, celle du poète (dont on a escamoté tous les dysfonctionnements : jalousie et folie du frère, tyrannie paternelle...), plutôt que sur une famille fictive. Ce sont Hugo et ses proches eux-mêmes qui sont supposés être les garants du bon fonctionnement de la famille.

Ensuite, il s'agit préférentiellement d'une famille complète, et heureuse parce que complète. L'un des morceaux phares, tiré des *Feuilles d'automne* et cité ou mentionné par Chérel, Beffort et Levaillant et Daubray, commence par « *Laissez. – Tous ces enfants sont bien là...* » ; un poème des « *Pauca Meae* », reproduit ou cité par Beffort et Levaillant et Daubray,

⁴³ Danièle Gasiglia-Laster a proposé un beau commentaire de ce passage dans Danièle GASIGLIA-LASTER, « Citations et situations de Hugo chez Proust », in Naoki INAGAKI, Patrick REBOLLAR (dir.), *Fortunes de Victor Hugo*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 71-72. Voir *infra* notre chapitre 18 sur Proust lecteur de Hugo.

⁴⁴ Ces autres pièces ne figurent pas dans les manuels scolaires, précisément parce que « *Lorsque l'enfant paraît...* », plus célèbre, suffit à résumer leur esprit – et la place, naturellement, est comptée. On en retrouve quelques-unes en revanche dans le manuel spécifiquement hugolien de Levaillant et Daubray en 1942.

⁴⁵ René DOUMIC, *Histoire de la littérature française* [1900], Paris, Mellottée, 1920, p. 498.

⁴⁶ *La poésie de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 1. Le poème est daté du 18 mai 1830, François-Victor Hugo est né en octobre 1828. Une note de l'édition Massin signale, mais sans dire où, que Pierre Albouy propose également ce rapprochement (Jean MASSIN, Éliette VASSEUR, note 1 à « *Lorsque l'enfant paraît...* », in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 4 (éd. Jean MASSIN), Paris, Club français du livre, 1967, p. 411).

a pour premier vers « *Quand nous habitons tous ensemble...* », alors même qu'il n'y est guère question, en réalité, que du poète et de Léopoldine. Mais l'incipit devenu titre, et son *tous*, tend à faire écran au contenu du poème, et cette convocation (en trompe-l'œil) du collectif peut suffire à alimenter l'image d'une famille complète et heureuse. Le poème est d'ailleurs assez célèbre pour fournir son titre à un bref texte autobiographique de Julien Green écrit en août 1942, et publié fragmentairement en 1944 et 1946⁴⁷. Hugo, à vrai dire, n'est qu'un intertexte assez lointain pour Green, mais on retrouve chez ce dernier l'association entre le souvenir d'un bonheur révolu et la nostalgie de l'unité familiale – il est, quant à lui, non dans le rôle du père mais dans celui de l'enfant, entouré de ses frères et sœurs aînés et de ses parents⁴⁸. Cette image de totalité heureuse de la famille hugolienne s'oppose aux lacunes des familles romanesques, mais aussi à celle, sourdement inquiétante quand on y songe, de *L'Art d'être grand-père*. La mort de Léopoldine, en revanche, n'introduit pas de déséquilibre, puisque les « *Pauca Meae* » ont précisément pour objet de faire revivre par la poésie l'époque révolue où « nous habitons tous ensemble ».

Troisièmement, il s'agit de familles *mises en scène*, avec Hugo dans le rôle du régisseur (dans le vers « Venez autour de moi ; riez, chantez, courez ! » tiré de « *Laissez. – Tous ces enfants sont bien là...* ») ou du spectateur (ainsi « *Regardez : les enfants se sont assis en rond...* », pris dans *Les Voix intérieures*, est reproduit par Chérel en 1926 et en 1936 et par Levaillant et Daubray en 1942, qui font de cette pièce un « pur tableau de famille⁴⁹ »). Le même genre de dispositif apparaît dans « La vie aux champs » (*Les Contemplations*), reproduit par Calvet et dans beaucoup de manuels. Ces mises en scène, autorisant l'appréhension du groupe par le regard du poète et du lecteur, donnent un cadre stable et rassurant à des enfants dont le potentiel dissolvant et anarchique est en revanche affirmé dans *L'Art d'être grand-père*.

⁴⁷ Xavier GALMICHE, notes à *Quand nous habitons tous ensemble*, in Julien GREEN, *Œuvres complètes*, vol. 6 (éd. Xavier GALMICHE, Giovanni LUCERA et al.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 1710-1711.

⁴⁸ À la mort de Léopoldine pour Hugo correspond donc, pour Green, la mort de sa mère en 1916, en outre contemporaine chez lui d'une crise religieuse et de la découverte douloureuse de son homosexualité. L'enfance est donc « l'époque heureuse par excellence » pour Julien Green (Silvia SALVUCCI, « L'initiation dans l'autobiographie de Julien Green », in Daniela FABIANI (dir.), *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*, Turin, L'Harmattan Italia – Paris, L'Harmattan coll. « Indagini e prospettive », 2003, p. 139). On pourrait essayer de poursuivre le parallèle en remarquant à quel point, dans le bref récit de Green, il n'est guère au fond question que de la mère : comme chez Hugo, le tableau est beaucoup moins collectif que le titre ne le laisse penser. Signalons par ailleurs que ce n'est pas la seule fois que Green utilisera, pour intituler une œuvre, un vers de Hugo. Un roman de 1960 s'appelle *Chaque homme dans sa nuit*, citation d'« Écrit en 1846 » (*Les Contemplations*) : « Chaque homme dans sa nuit s'en va vers sa lumière ».

⁴⁹ *La poésie de Victor Hugo, op. cit.*, p. 13. La mère, dès le vers suivant, vient compléter ledit tableau (« Leur mère est à côté, leur mère au jeune front... »).

Enfin, ces mises en scène font que la poésie de la famille est toujours située dans un cadre privilégié, celui de la maison, du foyer – l’assimilation entre poésie du foyer et poésie de la famille étant d’ailleurs préparée par la préface même des *Feuilles d’automne*, qui annonce « des vers de la famille, du foyer domestique, de la vie privée⁵⁰ ». Le premier vers de « *Quand nous habitons tous ensemble...* », par exemple, convoque l’image de la maison familiale, tandis que la seconde strophe de « *Lorsque l’enfant paraît...* » mentionne la « chambre ». Autant d’espaces protecteurs dont ne bénéficient ni l’enfant grec des *Orientales*, ni les enfants des *Petites Épopées*, et qui, en outre, font écran à cet autre espace de l’enfance hugolienne, le jardin, espace où il apprend et où il sert de pédagogue au poète-grand-père⁵¹.

CONCLUSION

Toute étude de réception doit identifier les opérations plus ou moins discrètes, et plus ou moins honnêtes, par lesquelles les critiques considérés reconfigurent – voire travestissent, voire amputent – le corpus qu’ils prétendent étudier. Mais parmi les thèmes que nous abordons dans notre thèse, au moins en ce qui concerne la critique savante, il y en a peu qui fassent l’objet d’un traitement critique aussi clairement insatisfaisant que celui de Hugo poète de l’enfance. Si Isabelle Jan estime que Hugo a participé à l’élaboration complaisante d’une image scolaire et aseptisée⁵², et si l’on peut sans doute trouver dans son œuvre poétique des éléments qui vont dans ce sens, reste que les discours critiques frappent surtout par leurs occultations : dans bien des cas, les biais et les insuffisances du discours scolaire semblent passer sans correction dans la critique savante⁵³. « Les griffonnages de l’écolier », « Jeanne au pain sec », « L’enfant » des *Orientales*, Cosette et Gavroche, bref, tous ces textes et tous ces personnages par lesquels Hugo semble exprimer une conception de l’enfance qui refuse le dressage, notamment scolaire, et qui se trouve dégagée de toute conception familialiste, nos critiques les oublient à peu près complètement. En vérité, même les textes les plus apparemment innocents seraient susceptibles d’une lecture plus subversive. C’est vrai, en particulier, des poèmes de la monarchie de Juillet : dans « Prière pour tous » (*Les Feuilles d’automne*), il y a tout de même quelque chose de scandaleux, compte tenu de la norme morale en vigueur, à ce que le poète demande à sa fille de

⁵⁰ Victor HUGO, *Les Feuilles d’automne*, op. cit., p. 562.

⁵¹ Claude MILLET, « 1877 : la question de l’enfant », art. cit., p. 109.

⁵² Isabelle Jan, « Le Victor Hugo de la jeunesse : le cercle de famille », art. cit., p. 479.

⁵³ Sur ce traitement scolaire de Hugo poète de l’enfance, voir *supra*, p. 72-76.

huit ans de prier pour les prostituées⁵⁴ (le passage est coupé quand ce poème est reproduit dans les manuels scolaires). Et le début de « *Lorsque l'enfant paraît...* » propose une version bien étonnante de l'idéologie familialiste puisque le poète, dès le premier quatrain, avance l'idée que l'enfant innocent vient consoler les fronts « souillés » des adultes, donc soulager les fautes de ses parents. Il est vrai, tout de même, que cette image faussée de la poésie hugolienne de l'enfance a pu être entretenue par l'anthologie de Hetzel : rappelons que celle-ci paraît en 1858, soit avant *La Légende des siècles* et avant *L'Art d'être grand-père*. Cela explique sans doute d'ailleurs que dans les manuels scolaires les poèmes sur Hugo père soient dans l'ensemble plus nombreux que les poèmes sur Hugo grand-père, malgré la fortune notamment iconographique de cette dernière figure : le livre *Les Enfants* sert probablement de source à plusieurs compilateurs. Cette réduction suppose une sélection au sein du corpus, autour d'une poignée de poèmes ou de recueils dont « *Lorsque l'enfant paraît...* » est le centre. Elle semble en outre au principe d'un projet idéologique diffus, tacite, inconscient, par lequel s'explique aussi la superposition plusieurs fois signalée du thème de la famille et du thème de l'enfant. La famille, c'est l'enfance encadrée, institutionnalisée, stabilisée ; l'enfance est, sans doute, une preuve de l'efficacité de la famille (de sa fécondité, de sa santé) et la réalisation concrète du bonheur familial, qu'il s'agit de mettre en scène. La famille, presque définie par l'enfant, a en outre cet avantage remarquable d'être une institution représentable – plus facilement, parce que moins symboliquement, que la patrie, par exemple : clé de voûte de l'organisation sociale, elle tient en même temps dans un cadre de tableau ou de photographie lorsqu'elle en vient à se matérialiser dans cet espace intime qu'est le « foyer ». Voilà de quoi assurer à Hugo, à ce Hugo-là, une fortune posthume aussi durable qu'ambivalente, tournée vers l'instruction civique d'un public scolaire et offerte notamment aux attaques de ceux qui n'acceptent pas ce consensus familialiste. C'est ici le lieu de rappeler le coup de griffe d'un Isidore Ducasse, à l'ironie subtile, dans ses « Poésies I » : « De Hugo, il ne restera que les poésies sur les enfants, où se trouve beaucoup de mauvais⁵⁵. »

⁵⁴ Une note de l'édition Massin souligne que la critique de l'époque avait trouvé ce passage de mauvais goût : Jean MASSIN, Éliette VASSEUR, note 9 à « La prière pour tous », in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 4 (éd. Jean MASSIN), Paris, Club français du livre, 1967, p. 447.

⁵⁵ LAUTRÉAMONT, *Poésies* [1870], in LAUTRÉAMONT, Germain NOUVEAU, *Œuvres complètes* (éd. Pierre-Olivier WALZER), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 267.

HUGO POÈTE DE L'AMOUR

CONTESTATIONS

En 1914, donc, la figure de Hugo comme poète de l'enfance et de la famille avait eu le temps de s'installer, et même de commencer à s'user. Son évidence compense, dans le domaine du lyrisme intime, le traitement beaucoup plus délicat de la figure de Hugo poète de l'amour. Car Faguet a donné le ton dès 1887 d'un cliché qui aura la vie dure – Hugo n'est pas un vrai poète d'amour :

Remarquez, ce qui est bien significatif, que ses vers de jeunesse ne sont pas des vers d'amour, chose à peu près prodigieuse dans la vie des poètes, et même de tous les hommes. À peine une ou deux pièces, très courtes, et qui semblent des poésies de salon, dans les *Odes et Ballades*. Rien, ce me semble, dans les *Orientales*. Il faut arriver aux *Feuilles d'automne* (il a trente ans), et surtout aux *Voix intérieures* et *Rayons et Ombres* (il a près de quarante ans), pour trouver le Victor Hugo amoureux, *ou qui feint de l'être*. Très probablement il obéissait à une mode du temps bien plus qu'à un mouvement de son âme⁵⁶.

Le livre de Faguet d'où ce paragraphe est tiré, *Dix-neuvième siècle : études littéraires*, jouit d'une grande diffusion. Il est abondamment réédité à la fin du XIX^e siècle et un peu plus épisodiquement par la suite. Son propos, sous des formes plus nuancées, sera repris par des auteurs *a priori* favorables à Hugo, comme Paul Berret, plus posé dans son ton, mais guère moins sévère dans son jugement en 1922 : « V. Hugo, affirme-t-il, a rarement ressenti l'amour dans toute sa plénitude et dans toute sa grandeur⁵⁷ », et les poèmes d'amour des *Odes et Ballades* contiennent plus d'images que de sentiments⁵⁸ ; on admire, dans « Tristesse d'Olympio » (*Les Rayons et les Ombres*), « l'expression verbale bien plus que l'émotion vraie⁵⁹ » ; « les vers d'amour de l'exil ne sont pas les meilleurs⁶⁰ » (s'agit-il de dire qu'ils ne sont pas les meilleurs parmi les vers d'amour en général, ou parmi les vers de l'exil en général ? La formulation est ambiguë, mais le reste de l'article nous fait pencher vers la seconde solution) ; quant aux fantaisies amoureuses des *Chansons des rues et des bois* ou du « Groupe des idylles » de la seconde *Légende*, « ce n'est pas là "ce que peut dire un cœur vraiment

⁵⁶ Émile FAGUET, *XIX^e siècle : études littéraires* [1887], Paris, Boivin et C^{ie}, coll. « Nouvelle bibliothèque littéraire », 1934, p. 169. Nous soulignons *ou qui feint de l'être* : c'est surtout dans cette correction apparemment mineure que réside la perfidie du passage.

⁵⁷ Paul BERRET, « Victor Hugo poète d'amour », in *Mélanges offerts par ses amis et élèves à M. Gustave Lanson*, Paris, Hachette, 1922, p. 347.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 348.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 351.

⁶⁰ *Id.*

épris⁶¹ », poursuit Berret, citant un vers du *Misanthrope*. Bref, « V. Hugo [n'est] pas pour la majorité du public un poète d'amour⁶² », et cette majorité, d'après le critique, n'a pas tort.

La défense de Hugo comme poète de l'amour, prend dès lors une dimension explicitement réactive. Charles Constans, dans son étude de 1931 sur *Victor Hugo poète de l'amour*, s'élève contre le « lieu commun » qui veut que « Victor Hugo s[e soit] montré inégal à lui-même et bien inférieur aux autres romantiques dans sa poésie d'amour », lieu commun que Faguet, ici, se charge seul de représenter⁶³. Et dans l'anthologie qu'il procure au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Paul Souchon veut « [s']élever contre cette opinion, depuis très longtemps répandue, que Victor Hugo n'[est] pas, comme Lamartine ou Musset, un poète de l'amour⁶⁴ ». Il vise non seulement Faguet, mais aussi, Biré, Lanson, Remy de Gourmont, et même Verlaine.

Constans comme Souchon peuvent s'appuyer, pour mener à bien leur réhabilitation, sur deux types d'études, que nous allons présenter successivement⁶⁵. Tout d'abord une série de publications, au cours de notre période et un peu avant elle, imposent dans le champ des études hugoliennes la figure d'un Hugo amoureux : qu'il s'agisse de publications de documents jusqu'alors inédits ou d'enquêtes biographiques, toutes esquissent Hugo sous les traits d'un amoureux sincère voire fougueux. D'autre part, des études sur la « Tristesse d'Olympio » permettent de construire l'image d'un Hugo poète *élégiaque* de l'amour, compatible avec une image de l'amour romantique inspirée de Lamartine et de Musset.

QUELQUES ÉTUDES SUR HUGO AMOUREUX, SUR SA FEMME, SUR SES MAÎTRESSES

Ce sont d'abord, en 1901, les *Lettres à la fiancée*, écrites par le jeune Hugo à la jeune Adèle Foucher, qui sont publiées chez Fasquelle. En 1914, Louis Guimbaud fait paraître un copieux ouvrage, *Victor Hugo et Juliette Drouet*, où il retrace l'histoire de l'écrivain et de sa maîtresse en s'appuyant sur un grand nombre de lettres des deux amants. Gustave Simon s'indigne de cette indiscretion et répond quelques mois plus tard par *La vie d'une femme*, une biographie d'Adèle Foucher, où il est fort peu question de Juliette Drouet et où l'auteur s'attache à défendre

⁶¹ *Ibid.*, p. 352.

⁶² *Ibid.*, p. 353.

⁶³ Charles CONSTANS, *Victor Hugo poète de l'amour*, Béziers, Rodriguez, 1931, p. 7.

⁶⁴ *Pages d'amour de Victor Hugo pour Adèle Foucher, Juliette Drouet, madame Biard, Judith Gautier et quelques autres* (éd. Paul SOUCHON), Paris, Albin Michel, 1949, p. 7.

⁶⁵ Pour les pages qui vont suivre, la bibliographie commentée réalisée par Danièle Gasiglia-Laster (Danièle GASIGLIA-LASTER, « Femmes : bibliographie commentée », in Danièle GASIGLIA-LASTER (dir.), *Victor Hugo, 3 : Femmes*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des lettres modernes » – série « Victor Hugo », 1991, p. 225-241) nous a été d'une aide précieuse.

l'honneur de Hugo et de son épouse. Guimbaud, en 1927, donne enfin *Victor Hugo et Madame Biard*, qui raconte la liaison entre Hugo et Léonie Biard⁶⁶. La question n'est plus alors de savoir si Hugo a réellement été amoureux, ni de qui – on le sait bien – mais plutôt de savoir quel est celui de ses amours qui a le plus profondément inspiré son œuvre. Car il s'agit à chaque fois de montrer ce que Hugo écrivain doit à sa femme (pour Simon) ou à ses maîtresses (pour Guimbaud), chaque auteur ayant le souci d'insister sur le rôle de muse de la femme à laquelle il consacre un livre. Guimbaud, en 1914, fait la liste des cinquante-cinq poèmes inspirés par Juliette ; Simon, sans pouvoir donner beaucoup d'arguments à l'appui de sa thèse, n'hésite pas à écrire (implicitement contre Guimbaud) :

C'est le premier amour qui sera et restera le divin maître de son inspiration. Oh ! sans doute Mme Juliette Drouet aura une part dans l'œuvre, elle a occupé une place importante dans la vie de Victor Hugo ; il serait puéril et injuste de la contester ; elle donna au poète des preuves touchantes de son dévouement et elle sut, en maintes circonstances, montrer un tact, une discrétion, une intelligence auxquels doivent rendre hommage ceux qui l'ont approchée ; mais dans les poésies que Victor Hugo lui consacra, n'y avait-il pas plutôt une dette de reconnaissance des sens ? L'âme du poète ne restait-elle pas attachée au foyer⁶⁷ ?

Pour ce qui est des poèmes inspirés par Léonie Biard, la moisson de Guimbaud est naturellement plus maigre, mais il exhibe quelques pièces, dont des autographes inédits, comme celui-ci, qui figure dans le *Journal de ce que j'apprends chaque jour* publié depuis lors :

Quoique les noirs ne soient pas blonds
Eux et moi nous nous ressemblons
Et sous le sens la chose tombe :
Ils ont pour maîtres des colons ;
J'ai pour maîtresse une colombe.

Mais ces vers, que Guimbaud date par erreur de 1843⁶⁸ et qui sont en fait de 1847⁶⁹, se rapportent-ils réellement à Mme Biard ? Pour les besoins de sa cause, l'auteur tient pour acquise l'identité de la « colombe » ; le contexte de production, celui d'une conversation mondaine au cours de laquelle Hugo est amené à défendre Alexandre Dumas accusé de ressembler à un

⁶⁶ Victor HUGO, *Lettres à la fiancée, 1820-1822*, Paris, Fasquelle, 1901 ; Louis GUIMBAUD, *Victor Hugo et Juliette Drouet*, Paris, Blaizot, 1914 ; Gustave SIMON, *La vie d'une femme*, Paris, Ollendorff, 1914 ; Louis GUIMBAUD, *Victor Hugo et Madame Biard*, Paris, Blaizot, 1927. Moins importants, moins lus, moins cités, signalons également : Hector FLEISCHMANN, *Une maîtresse de Victor Hugo*, Paris, Librairie universelle, 1912 (la « maîtresse » en question est Juliette Drouet) et Jean-Pierre BARBIER, *Juliette Drouet : sa vie – son œuvre*, Paris, Grasset, 1913.

⁶⁷ Gustave SIMON, *La vie d'une femme, op. cit.*, p. 210.

⁶⁸ Louis GUIMBAUD, *Victor Hugo et Madame Biard, op. cit.*, p. 87.

⁶⁹ Victor HUGO, *Journal de ce que j'apprends chaque jour (juillet 1846 – février 1848)* (éd. René JOURNET, Guy ROBERT), Paris, Flammarion, coll. « Cahiers Victor Hugo », 1965, p. 58.

nègre, exclut pourtant qu'il s'agisse d'autre chose que d'un trait d'esprit et rend assez vaines les tentatives de rapprochements biographiques. D'autres fois, il est vrai, les raisonnements sont beaucoup moins douteux. Mais les petites pièces de ce genre, relevant d'une poésie de salon à vrai dire assez médiocre, ne suffisent pas ; l'idéal serait de pouvoir montrer que Léonie Biard a inspiré un chef-d'œuvre. C'est donc sur « La fête chez Thérèse » (*Les Contemplations*) que Guimbaud va faire jouer sa pénétration critique. Sa démonstration n'est pas toujours très convaincante : Thérèse est l'un des prénoms de M. Biard⁷⁰, Thérèse est blonde comme Léonie (et si, dans une première version du poème, elle était brune, c'était naturellement pour brouiller les pistes⁷¹...), il y a dans le poème un singe – or M. Biard en possédait un également, etc.⁷² Guimbaud ne songe pas, en revanche, à rapprocher « Le rouet d'Omphale » de la liaison avec Léonie Biard : c'est Georges Ascoli, contre l'interprétation de Vianey, qui le fera quelques années plus tard⁷³. D'autre part on a déjà signalé, à propos des *Contemplations* de Vianey, que l'identification des femmes réelles des poèmes (Juliette ? Léonie ? Adèle ? une autre ?) était un moment incontournable de la critique de sources, en l'occurrence de la critique biographique⁷⁴.

De tous ces ouvrages, le plus diffusé est peut-être *Les amours d'un poète* de Louis Barthou, paru en 1919 et plusieurs fois réédité⁷⁵. Le début de la préface est tonitruant : « L'amour, de

⁷⁰ François-Auguste Biard de son nom d'artiste, mais François Thérèse à l'état-civil (acte de naissance n° 545 du 13 messidor an VII des archives municipales de Lyon : <http://www.fondsenligne.archives-lyon.fr/ark:/18811/9fc283dec416689ec9eaff4cec06003#>, consulté le 28 mars 2018).

⁷¹ C'est le même argument, au service de la même conclusion, que chez Joseph Vianey : Joseph Vianey, notice à « La fête chez Thérèse », in Victor HUGO, *Les Contemplations*, vol. 1 (éd. Joseph VIANEY), Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains de la France », 1922, p. 133. Jean-Marc Hovasse identifie bien comme une mode de l'époque, heureusement dépassée selon lui, le déploiement de cette érudition capillaire : « Les critiques d'aujourd'hui ne cherchent plus à percer les inviolables secrets biographiques qui passionnaient jadis ; que la muse soit brune, blonde ou rousse, ils acceptent de l'ignorer et se consolent de ne pas connaître son nom, arguant avec sagesse que cela ne change pas grand-chose au bleu du clair de lune » (Jean-Marc HOVASSE, « Les poèmes à Juliette ou les contemplations d'Olympio », in *Juliette Drouet, Victor Hugo : mon âme à ton cœur s'est donnée*, Paris, Maison de Victor Hugo – Paris Musées, 2006, p. 41).

⁷² Louis GUIMBAUD, *Victor Hugo et Madame Biard*, *op. cit.*, p. 75-77. Une note de l'édition Massin fait le point sur le débat concernant l'identité de « Thérèse », et conclut, après avoir remarqué que la composition du poème (mais peut-être pas les corrections) est antérieure au début de la liaison avec Léonie Biard, à la fragilité de toutes les hypothèses avancées (Jean MASSIN, Éliette VASSEUR, note 1 à « La fête chez Thérèse », in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 9 (éd. Jean MASSIN), Paris, Club français du livre, 1968). Qu'elle soit blonde ou brune, cela peut fort bien, comme le pense Pierre Albouy, tenir à « une raison purement artistique » (citée *ibid.*).

⁷³ Georges ASCOLI, « À propos du "Rouet d'Omphale" de Victor Hugo », in *Mélanges de philologie et d'histoire littéraire offerts à Edmond Huguet* [1940], Genève, Slatkine, 1972, p. 351-362. Vianey pensait que le poème avait été inspiré par Juliette Drouet : Joseph VIANEY, notice au « Rouet d'Omphale », in Victor HUGO, *Les Contemplations*, vol. 2 (éd. Joseph VIANEY), Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains de la France », 1922, p. 11.

⁷⁴ Voir *supra*, p. 192.

⁷⁵ La première édition en volume est chez Conard ; la seconde, en 1928, chez Fayard ; une version illustrée paraît en 1933 chez les Bibliophiles franco-suisse. Mais dès 1918, l'étude avait été pré-publiée dans *La Revue de Paris*.

quelque façon que l'on entende ce mot complexe, a joué dans la vie de Victor Hugo un rôle auquel seule son ambition fut comparable⁷⁶. » L'attrait du livre, plus encore que chez Simon ou Guimbaud, tient largement aux indiscrétions savoureuses qu'il contient. Ainsi, contestant la thèse de Gustave Simon selon laquelle la « faiblesse amoureuse » d'Adèle pour Sainte-Beuve « ne s'acheva pas en faute »⁷⁷, l'auteur adopte non peut-être sans une pointe d'auto-dérision, à propos de cette question dont l'intérêt scientifique est douteux, un éthos d'historien scrupuleux : « Après ce que je publie des papiers conservés par Sainte-Beuve, chacun pourra se faire une opinion sur l'étendue de la faute de Madame Victor Hugo. Qui donc, à ma place, eût détruit ou dissimulé ces documents⁷⁸ ? »

Et en ce qui concerne la relation du poète avec Juliette, « le génie de Victor Hugo, affirme Barthou, ne perdra rien à la révélation un peu plus accentuée qu'elle ne le fut jusqu'ici de ses amours⁷⁹ ». Au cours de l'ouvrage, quelques poèmes ou vers d'amour de Hugo, sont mobilisés, à titre d'illustration, et au même titre que d'autres documents. L'auteur donne notamment de brefs poèmes posthumes peu connus, voire inédits au moment de la parution du livre, et en particulier des poèmes ayant fonction de dédicace dans des volumes offerts à Juliette Drouet, comme « *Oh ! de mon ardente fièvre...* », « *N'écoutez pas, mon ange, en votre rêverie...* », ou « *Oh ! pour le reste de ta vie...* »⁸⁰. Des pièces plus fameuses sont aussi citées, comme le « *Date lilia* », à Adèle, ou quelques strophes de « *Dans l'église de X...* », à Juliette, tous deux pris dans *Les Chants du crépuscule*⁸¹. Mais Barthou passe très vite sur ces matériaux textuels, qu'il présente sans les commenter, ou à peine. Il évoque en passant les « stances immortelles⁸² » de « *Dans l'église de X...* » ou une « belle strophe » inédite qu'il recopie dans l'*Album de voyage*

⁷⁶ Louis BARTHOU, *Les amours d'un poète*, Paris, Conard, 1919, p. I-II. Louis Barthou (1862-1934) est un érudit averti, grand bibliophile en particulier, et bon connaisseur de Baudelaire, Lamartine et Hugo. Il est surtout connu pour sa carrière politique : député modéré à partir de 1889, il sera plusieurs fois ministre (de l'Instruction publique, de l'Intérieur, de la Guerre, des Affaires étrangères...) et notamment Président du conseil en 1913. Alors qu'il est ministre des Affaires étrangères, il est tué en octobre 1934 par un terroriste croate, à l'occasion d'une visite officielle en France du roi de Yougoslavie (« Louis Barthou », site de l'Assemblée nationale : http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/%28num_dept%29/451#bio, consulté le 28 mars 2018).

⁷⁷ Louis BARTHOU, *Les amours d'un poète, op. cit.*, p. IV-V.

⁷⁸ *Ibid.*, p. V.

⁷⁹ *Ibid.*, p. VII.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 144-145. Les trois pièces figurent dans *Dernière Gerbe*, mais la seconde n'y entre qu'à partir de l'édition de l'Imprimerie nationale. On trouve également, plus loin dans le livre, des dédicaces figurant sur des rééditions des *Odes et Ballades* (*ibid.*, p. 187), ou d'autres figurant sur des exemplaires du *Roi s'amuse* ou de *Lucrèce Borgia* (en l'occurrence le fameux « *Quand je ne serai plus qu'une cendre glacée...* », qui se retrouvera également dans l'édition de l'Imprimerie nationale de *Dernière Gerbe – ibid.*, p. 223), etc.

⁸¹ *Ibid.*, p. 202 et 205.

⁸² *Ibid.*, p. 205.

de 1836⁸³, mais ses jugements ne sont jamais très étayés et valent sans doute essentiellement, d'une part comme preuve du goût de l'auteur, et d'autre part comme procédé rhétorique destiné à conjurer l'ennui d'un style trop impersonnel. Fruit, apparemment, d'un travail d'enquête approfondi, ce livre consiste donc en une alerte biographie sentimentale, et occasionnellement sexuelle, de Hugo et de Juliette Drouet (et plus secondairement d'Adèle Foucher ou des autres maîtresses de Hugo), étayée par de nombreux documents inédits qui contribuent à en faire l'intérêt. La poésie n'en est guère le sujet, de sorte que Barthou n'a pas à se poser les questions d'identification qui préoccupent tant ses confrères. Le nom *poète* n'apparaît peut-être dans le titre que pour quelques-unes de ses possibles connotations : le « poète », affranchi de la morale commune, peut légitimement aimer hors du mariage – et aimer longtemps, sincèrement, intensément. Ce mot constitue en outre un argument publicitaire (les amours d'un poète ne sont pas les amours de n'importe qui). D'autre part, le titre *Les amours d'un poète*, parce qu'il est moins précis, a aussi un air plus libre, moins universitaire, que la variante possible (et rejetée) « Les amours de Victor Hugo ».

Signalons enfin la biographie d'Adèle Foucher parue en 1941 chez Tallandier, de la plume de Jacques Castelnaud. La collection dans laquelle elle paraît, « Amantes et égéries », laisse attendre des remarques sur le rôle d'Adèle comme inspiratrice de Hugo – or à cet égard le lecteur est déçu. Peu de vers de Hugo sont cités, et certains se rapportent davantage à la mère et à l'épouse qu'à l'amante (quelques strophes de « *Regardez ! Les enfants se sont assis en rond...* », des *Voix intérieures*, sont reproduites⁸⁴). *Les Chants du crépuscule*, qui contiennent de beaux poèmes d'amour à Adèle, sont traités en quelques lignes⁸⁵. Une plus large part est faite, en revanche, à Sainte-Beuve, à ses réactions (après *Les Chants du crépuscule* notamment : son fameux article dans la *Revue des deux mondes* est reproduit⁸⁶) et à ses poèmes, assez abondamment cités – c'est ce qui fait l'originalité et l'intérêt documentaire du livre. Hugo, dans l'ensemble, reste dans l'ombre et cette intéressante biographie, riche en anecdotes et aussi plaisante à lire que les autres, est peu susceptible de le peindre en amoureux fervent. Tout au plus Castelnaud propose-t-il une rapide comparaison entre certains vers d'*Hernani* et les lettres d'amour du jeune fiancé⁸⁷.

⁸³ *Ibid.*, p. 247. Il s'agit de « *Enfant, qu'il est doux, qu'il est doux...* ».

⁸⁴ Jacques CASTELNAU, *Adèle Hugo*, Paris, Tallandier, coll. « Amantes et égéries », 1941, p. 169.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 138. Dans cet article, Sainte-Beuve fait perfidement allusion à la double inspiration amoureuse (Adèle et Juliette) du recueil.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 246-248. Ces comparaisons prennent place à la toute fin du livre, quand sont évoquées les représentations de *Hernani*, à Paris, en 1867, à l'une desquelles Adèle Hugo assiste ; elles permettent de conclure

Toutes ces enquêtes jouent en fait un rôle ambigu. D'un côté, elles ne peuvent laisser ignorer à ceux qui les lisent que Hugo a eu une vie sentimentale non seulement riche mais compliquée. Et puis des investigations de ce genre, qui imposent de fouiller dans la vie privée du grand homme, relèvent d'un iconoclasme un peu voyeuriste que Simon reproche à Guimbaud mais qui fait aussi pour une part l'attrait de ces publications⁸⁸ – *Victor Hugo et Madame Biard* ou *Les amours d'un poète* se lisent à peu près comme des romans. Dans l'ensemble, à lire ces productions, deux choses ne font plus de doute : que Hugo ait su être amoureux et qu'il ait écrit des poèmes d'amour – on nous en met un grand nombre sous les yeux. La position de Faguet, consistant à traiter la question avec mépris et à l'expédier en quelques pages, tout en mettant en doute la capacité de Hugo à éprouver des sentiments sincères, devient alors de manière éclatante le signe de ses préventions anti-hugoliennes. Après Souchon, Simon, Guimbaud et Barthou, Constans dispose donc en 1931 de tous les arguments pour balayer la thèse de Faguet. Mais d'un autre côté, de telles approches purement biographiques, centrées sur la vie du poète bien plus que sur les questions d'art, sont peu susceptibles de rendre justice à la qualité littéraire des textes concernés, ni même d'ailleurs à la sincérité de Hugo les écrivant – il aurait fort bien pu, c'est plus ou moins ce que soutient Berret, composer ses œuvres à froid.

RÉCEPTION DE « TRISTESSE D'OLYMPIO »

Or il y a un poème fameux de Hugo qui permet de faire pièce à ces soupçons, « Tristesse d'Olympio » (*Les Rayons et les Ombres*). En 1906, Pierre Martino donne à la *Revue universitaire* un intéressant article dans lequel il fait le point sur la fortune du poème et en propose une lecture qui inspirera certains de ses successeurs, notamment Maurice Levaillant dans les années 1920. Martino souligne la célébrité de ce poème de Hugo, signale la comparaison devenue classique entre « Tristesse d'Olympio », « Le Lac » de Lamartine et « Souvenir » de Musset et constate que plusieurs auteurs, malgré des éloges convenus, réservent

l'ouvrage sur une sorte d'apothéose de l'amour conjugal, que les chapitres précédents se sont largement attachés à démentir. Il s'agit, au soir de la vie d'Adèle, de rappeler *in extremis* qu'elle fut aussi la muse de Hugo. Mais sous une forme indirecte, par le biais du théâtre, et donc de la fiction...

⁸⁸ *La vie d'une femme* de Gustave Simon doit, à cet égard, être mis un peu à part. Ce livre est un monument à la gloire d'Adèle Hugo (et secondairement à celle de Victor Hugo lui-même) qui réussit l'étrange tour de force de ne mentionner Juliette Drouet qu'à deux reprises. L'ouvrage confine parfois à l'hagiographie.

quelque peu leur admiration pour le poème de Hugo – il cite Biré, Renouvier, Lanson et Brunetière⁸⁹. L’auteur écrit :

De là à conclure à l’impersonnalité et à l’insensibilité de la poésie de Hugo, le chemin n’est pas bien long et l’on a vite fait, en général, de le parcourir. Or ce qui est vrai peut-être de l’ensemble de ses poésies ne l’est pas tout à fait pour la *Tristesse d’Olympio* : sans subtiliser beaucoup ces beaux vers, on peut y lire des allusions fort claires ; et cette pièce est faite de confidences, tout comme *le Lac* et le *Souvenir*⁹⁰.

À la suite de quoi il s’attache à montrer que le double souvenir d’Adèle et de Juliette inspire Hugo dans ces strophes, puisqu’avec l’une et l’autre il a eu l’occasion, jadis ou naguère, de parcourir la vallée de la Bièvre. L’enquête de Maurice Levaillant, publiée en volume en 1928 après l’avoir été en revue en 1926⁹¹, approfondit ces résultats et s’attache, documents à l’appui, à restituer le rôle spécifique de Juliette au détriment de celui d’Adèle. Ainsi, « sa femme [...] n’est point tout à fait absente de la *Tristesse d’Olympio* : nul doute, cependant, que Juliette n’en soit la principale inspiratrice⁹² ».

Les travaux de Martino et de Levaillant prennent place dans un champ critique où la fortune du poème n’est plus à faire. Levaillant retrace, au début de son étude, son succès critique et signale Sainte-Beuve, Brunetière et Anatole France parmi ceux qui ont vanté les mérites de la pièce⁹³. Dans les anthologies non scolaires, il s’agit du second poème de Hugo le plus cité, derrière « Booz endormi »⁹⁴. Le poème a été inscrit au programme des agrégations de lettres en 1906 (c’est à cette occasion que paraît l’étude de Martino)⁹⁵. D’autre part, les démarches de Martino et de Levaillant semblent assez proches dans leur esprit, à plusieurs égards. Premièrement, les deux études ont le souci de démentir les accusations d’insensibilité et d’impersonnalité en manifestant l’ancrage biographique précis du poème ; Levaillant, notamment, retrace sa genèse presque au jour le jour, montrant ainsi la liaison intime de

⁸⁹ Pierre MARTINO, « La “Tristesse d’Olympio” (notes sur sa composition et son interprétation) », *Revue universitaire*, 15 février 1906, p. 117-118.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 118.

⁹¹ Victor HUGO, *Tristesse d’Olympio* (éd. Maurice LEVAILLANT), Paris, Honoré Champion, 1928 ; Maurice LEVAILLANT, « Victor Hugo et la Tristesse d’Olympio », *Revue des deux mondes*, 1^{er} juillet 1926, p. 135-156 ; 15 juillet 1926, p. 335-355. En réalité, l’ouvrage de 1928 consiste en une longue étude de Levaillant intitulée « Victor Hugo poète du souvenir et de l’amour », suivie d’une reproduction en fac-similé des sept pages du manuscrit.

⁹² Maurice LEVAILLANT, « Victor Hugo poète du souvenir et de l’amour », in Victor HUGO, *Tristesse d’Olympio*, *op. cit.*, p. 92.

⁹³ Maurice LEVAILLANT, « Victor Hugo poète du souvenir et de l’amour », texte cité, p. 15.

⁹⁴ Voir *supra*, p. 133.

⁹⁵ Philippe MARTINO, « La “Tristesse d’Olympio” (notes sur sa composition et son interprétation) », *art. cit.*, p. 117.

l'émotion amoureuse avec l'inspiration poétique. Deuxièmement, elles relèvent toutes deux d'une sorte de lansonisme modéré dans leur approche des sources : on rattache, parce que l'évidence y conduit, ce poème à Juliette, mais on écarte à chaque fois comme un peu vaine la question de savoir à quoi est due la tristesse d'Olympio, en tout cas par quelles causes précises elle s'explique. Martino écrit ainsi :

Voici en définitive à quoi se réduit, à travers beaucoup de complications apparentes, la tristesse éloquente d'Olympio ; elle naît de ce sentiment que tout n'est pas parfait en ce monde, et que quand on a eu des peines de cœur, il est bien difficile de n'en pas souffrir un peu⁹⁶.

Pierre Clarac louera plus tard Levaillant d'avoir adopté une réserve du même genre⁹⁷.

Troisièmement, et c'est peut-être une conséquence des deux points précédents, Martino et Levaillant insistent sur le caractère de poème d'amour de la « Tristesse d'Olympio ». Car curieusement, cette dimension ne semble pas toujours aller de soi. Ainsi, dans l'histoire littéraire scolaire de Braunschvig, le poème est rangé, avec le poème « La Vie » des *Feuilles d'automne* (« Où donc est le bonheur... »), dans la section « Le philosophe de la vie » du chapitre consacré à Hugo. Le poème est comparé au « Lac » et à « Souvenir », parce que « les trois pièces traitent du souvenir⁹⁸ ». Dans ce manuel, aucune section n'est consacrée au poète de l'amour. Certes, comme nous l'avons dit dans notre premier chapitre, le thème de l'amour est dans l'ensemble un thème plutôt discret dans les livres scolaires⁹⁹, mais « Le Lac » de Lamartine, lui, est bien rangé, dans le même manuel, à l'intérieur d'une section intitulée « L'amour ». Quant à Anatole France, en 1910, il avait écrit sur « Le Lac », la « Tristesse d'Olympio » et « Souvenir » une étude intitulée *Les poèmes du souvenir* ; dans les deux pages où il compare entre eux les trois poèmes, il soulignait l'inspiration amoureuse de Lamartine et de Musset, mais évoquait seulement les regrets de Hugo sur sa jeunesse¹⁰⁰, en ne mentionnant Juliette Drouet que très allusivement. Il évoquait seulement « le beau visage de la princesse Negroni¹⁰¹ » ; à charge au lecteur cultivé de se souvenir qu'il s'agissait du personnage que la

⁹⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁹⁷ Pierre CLARAC, « Notice sur la vie et les travaux de Maurice Levaillant (1883-1961) », Paris, Institut de France, Académie des sciences morales et politiques, 1965, p. 15.

⁹⁸ Marcel BRAUNSCHVIG, *Notre littérature étudiée dans les textes*, vol. 2 [1921], Paris, Armand Colin, 1926, p. 505.

⁹⁹ Voir *supra*, p. 85.

¹⁰⁰ Anatole FRANCE, *Les poèmes du souvenir : « Le Lac », « Tristesse d'Olympio », « Souvenir »*, Paris, Pelletan, 1910, p. 38.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 30.

future maîtresse de Hugo interprétait dans *Lucrèce Borgia*. En revanche, il se montrait assez disert sur les raisons possibles de ladite « tristesse » du poète¹⁰². Peut-être l'identification incertaine de la femme du poème retient-elle France d'être trop éloquent sur les sentiments amoureux du poète ; mais il nous paraît fort possible, aussi, que le Hugo poète d'amour soit encore, en 1910, un sujet réputé trop insignifiant ou trop marginal pour qu'on veuille y rattacher un chef-d'œuvre largement reconnu. Surtout, il faut évoquer la question de la possible pudeur et du possible embarras d'Anatole France face à la question de l'adultère. À la date des poèmes concernés, ni Lamartine ni Musset ne sont mariés et leurs liaisons avec Julie Charles et George Sand n'ont donc pas le même caractère de faute que celle de Hugo avec Juliette Drouet. La différence de traitement entre Hugo et ses deux confrères romantiques s'explique donc certainement en partie par là¹⁰³.

Il est possible en tout cas que le titre de l'étude de Levaillant, « Victor Hugo poète du souvenir et de l'amour », soit une discrète protestation contre celui qu'Anatole France donne à son livre : poète du souvenir, oui, mais aussi *de l'amour*, ce que le prédécesseur oubliait. À la limite, le parallèle entre les trois poèmes fonctionne encore mieux après que Martino et surtout Levaillant ont prouvé le rôle de Juliette dans l'inspiration du poème. Juliette Drouet en effet est à Hugo ce que Julie Charles et George Sand sont respectivement à Lamartine et à Musset. Dans son *Œuvre de Victor Hugo*, publiée en 1931 à destination des classes, Levaillant synthétisera en quelques pages la plupart des acquis de son étude, tout en insistant sur un troisième thème, lié dans le poème à ceux de l'amour et du souvenir : la nature¹⁰⁴. Ces trois thèmes mis ensemble sont parfaitement propres à assurer la cohérence de la triade formée par les trois poèmes, puisqu'ils se retrouvent dans chacun des trois textes.

Mais au-delà des thèmes littéraires, c'est sa tonalité qui, semble-t-il, aide à inclure la « Tristesse d'Olympio » dans cette triade et plus généralement dans la poésie romantique. Car la « Tristesse d'Olympio » est un poème d'amour élégiaque, qui chante « la retombée de la passion¹⁰⁵ ». Charles Constans, dans son livre de 1931, parle peu de ce poème, raison pour laquelle il oppose Hugo comme poète de l'amour heureux à Racine, Musset ou Lamartine

¹⁰² *Ibid.*, p. 29-30.

¹⁰³ Nous avons suggéré, dans nos pages consacrées aux recueils de morceaux choisis, que cette question morale pouvait contribuer à expliquer la faible place de la lyrique amoureuse hugolienne dans les manuels scolaires (voir *supra*, p. 85).

¹⁰⁴ Maurice LEVAILLANT, *L'œuvre de Victor Hugo : prose, poésie, théâtre* [1931], Paris, Delagrave, 1935, p. 359-361.

¹⁰⁵ Jean MASSIN, Éliette VASSEUR, note 5 à « Tristesse d'Olympio », in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 6 (éd. Jean MASSIN), Paris, Club français du livre, 1968, p. 94.

comme poètes de l'amour élégiaque ; il conclut qu'il est logique que les seconds nous touchent davantage, car « les heureuses amours n'ont guère d'histoire¹⁰⁶ ». Constans prend ici un fait historiquement situé pour un fait esthétique universel, car si on peut sans doute défendre que les embûches sont nécessaires pour qu'il y ait roman, on ne voit pas pourquoi il en irait de même pour le chant lyrique, que rien n'interdit *a priori* d'être euphorique : l'idée d'un lien intrinsèque entre l'amour et la douleur, que synthétise le mot *passion*, et même l'élaboration d'une « mystique de la douleur¹⁰⁷ » dans le domaine amoureux, sont des traits spécialement attachés au romantisme¹⁰⁸. Or précisément ce sont, outre Racine, deux romantiques, Lamartine et surtout Musset, qui fournissent à Constans le modèle d'une poésie amoureuse élégiaque¹⁰⁹ – c'est-à-dire qui constituent pour Constans le modèle, inconsciemment romantique, de la poésie amoureuse. Ce critique rejette donc Hugo dans les marges du romantisme, au prix d'une quasi-occultation de la « Tristesse d'Olympio ». Mais ce poème est précisément celui grâce auquel les autres critiques associent Hugo à ses deux confrères. Levaillant peut ainsi parler, à propos de la « Tristesse », d'une « élégie égale à celles de Lamartine et de Musset¹¹⁰ ». Hugo, Lamartine, Musset : voici, à Vigny près (mais celui-ci n'intègre le trio et ne le transforme en quatuor qu'assez tardivement, entre les deux guerres¹¹¹), le groupe canonique des grands poètes romantiques tel que les manuels scolaires le dessinent – rassemblé autour d'un genre, la poésie lyrique, d'un thème, l'amour, et d'un traitement, élégiaque voire doloriste, de ce thème, tous

¹⁰⁶ Charles CONSTANS, *Victor Hugo poète de l'amour*, Béziers, Rodriguez, 1931, p. 81.

¹⁰⁷ Michel BRIX, *Éros et littérature : le discours amoureux en France au XIX^e siècle*, Louvain – Paris – Sterling (Virginie), Peeters, 2001, p. 77.

¹⁰⁸ Voir notamment Alain VAILLANT, « Amour », in Alain VAILLANT (dir.), *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 25-26. Cette insistance romantique sur l'amour malheureux, et en particulier malheureux car impossible, a naturellement un arrière-plan philosophique : ce qui rend l'amour inaccessible, c'est son caractère idéal et divin – mouvement que Michel Brix propose de lire au prisme de la philosophie platonicienne (Michel Brix, *Éros et littérature*, *op. cit.*, p. 77-79). Mais faute d'identifier ces caractéristiques, Constans est gêné, et porté à ne voir dans l'amour romantique que des traits qu'il juge universels – sans pouvoir en comprendre, donc, les spécificités.

¹⁰⁹ Pour Musset, des études de réception confirment l'évidence de ce cliché critique à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle (Simon JEUNE, *Musset et sa fortune littéraire*, Bordeaux, Ducros, coll. « Tels qu'en eux-mêmes », 1970, p. 54-59 ; Vital RAMBAUD, « Le centenaire de 1910 », in André GUYAUX, Franck LESTRINGANT (dir.), *Fortunes de Musset*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2011, p. 118 et 121). Simon Jeune note également, dans les mêmes pages, que l'un des clichés de la réception de Musset, au tournant du XIX^e et du XX^e siècle (chez Taine, Lemaître, Brunetière, Faguet...), concerne sa sincérité, toujours affirmée, et justement censée manquer à Hugo. Nous n'avons pas trouvé d'étude de réception équivalente pour Lamartine.

¹¹⁰ Maurice LEVAILLANT, « Victor Hugo poète du souvenir et de l'amour », texte cité, p. 78. Levaillant précise aussi que figurent, parmi les sources directes de la « Tristesse d'Olympio », *Jocelyn* de Lamartine et la « Nuit d'octobre » de Musset (*ibid.*, p. 73) : l'intégration de Hugo au groupe des poètes romantiques est d'autant plus forte qu'elle repose, comme chez Levaillant, sur l'identification d'*influences* et de phénomènes d'engendrement, et non sur une simple mise en rapport *a posteriori* par le critique. Cela dit, le rôle inspirateur de *Jocelyn* a pu être mis en doute (Jean MASSIN, Éliette VASSEUR, note 5 à « Tristesse d'Olympio », texte cité, p. 94).

¹¹¹ Simon JEUNE, *Musset et sa fortune littéraire*, *op. cit.*, p. 80.

trois jugés romantiques par excellence. Il y a sans doute quelque chose de rassurant dans ce poème qui sert si admirablement bien à confirmer les catégories de l'histoire littéraire et les intuitions, les images mentales, qui s'attachent à une notion parfois aussi vague que celle de romantisme.

L'ennui est que, d'une part, « Tristesse d'Olympio » fait plutôt figure d'exception au sein de la lyrique amoureuse hugolienne ; on se rappelle à ce propos la formule de Martino, que nous avons citée plus haut, et qui nous paraît significative : « Ce qui est vrai peut-être de l'ensemble de ses poésies ne l'est pas tout à fait pour la *Tristesse d'Olympio*¹¹² ». D'autre part, il faut bien constater que si le rapprochement de ce poème avec « Le lac » et « Souvenir » est pertinent, d'autres comparaisons auraient été tout aussi valables : on pourrait songer au Baudelaire du « Balcon » et d'« Harmonie du soir »¹¹³. Par conséquent faire de ce poème, explicitement ou non¹¹⁴, un représentant du romantisme hugolien repose sur deux opérations critiques qui ne vont pas de soi : sélectionner ce poème comme étant représentatif de l'œuvre de Hugo (cette opération-là est le plus souvent implicite, et se confond avec l'élévation du poème au rang de chef-d'œuvre), et le rapprocher de deux romantiques qui sont, à certains égards, encore plus canoniques que Hugo, à savoir Lamartine et Musset (cette opération, en revanche, est tellement explicite qu'elle tourne à l'exercice de style). Mais au-delà de ces enjeux de classification historique, la fortune de « Tristesse d'Olympio » et l'insistance justifiée de certains critiques à la lire comme un poème d'amour peuvent prétendre garantir à elles seules la qualité de la poésie amoureuse de Hugo.

DEUX MONOGRAPHIES DES ANNÉES 1930

C'est dans ce contexte que paraissent, dans les années 1930, deux monographies générales sur le thème de l'amour dans l'œuvre de Hugo, *Victor Hugo poète de l'amour*, déjà mentionné, de Charles Constans (1931) et *Les visages de l'amour dans l'œuvre de Victor Hugo*, de Martin Saint-René (1935). Il est difficile de dire exactement ce que chacun des deux ouvrages doit aux travaux qui l'ont précédé, car les auteurs citent peu leurs prédécesseurs. Constans néanmoins évoque pour la conjurer l'ombre de Faguet et propose des analyses précises, sur lesquelles nous allons revenir, relativement aux rapports de Hugo et du romantisme. La bonne tenue

¹¹² Voir *supra*, p. 435.

¹¹³ Jean-Pierre REYNAUD, note 44 aux *Rayons et les Ombres*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie I* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA, *et. al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 1104.

¹¹⁴ Très explicitement chez Levaillant, par exemple, qui écrit : « *Tristesse d'Olympio* est un des poèmes majeurs non point seulement de Victor Hugo, mais du romantisme » (Maurice LEVAILLANT, *L'œuvre de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 359).

scientifique de son livre laisse supposer qu'il s'est tenu au courant des progrès de la recherche hugolienne. L'ouvrage de Saint-René, plus superficiel, se présente plutôt comme le témoignage d'un lecteur émerveillé de Hugo, dans une perspective commémorative (en 1935, on fête le cinquantenaire de la mort de l'écrivain) ; rien ne suggère que Saint-René ait lu Simon, Guimbaud ou Levaillant (et sa conférence sur *Victor Hugo et la Légende des siècles*, prononcée pour le « centenaire du romantisme » en 1930¹¹⁵ et publiée en 1931, ne témoigne pas d'une plus grande érudition critique). La question est de toute façon indécidable ; on peut au minimum mettre prudemment en rapport la parution de ces deux ouvrages et les tendances critiques de l'époque, sans s'aventurer à proposer un lien causal trop univoque.

Constans se consacre, comme son titre l'indique, à l'étude de la *poésie* de Hugo. Tout converge pour justifier ce choix générique. D'abord, c'est sur ce terrain que l'écrivain est attaqué par Faguet et c'est sur ce terrain qu'il faut le défendre. C'est ce terrain qui permet une comparaison fructueuse avec d'autres auteurs réputés pour leur plume amoureuse, comme Musset ou Lamartine. Et plus généralement, les associations intuitives entre romantisme et poésie lyrique, entre romantisme et amour, et entre amour et poésie lyrique, font de l'étude du thème de la lyrique amoureuse chez un poète romantique un sujet à peu près évident. Ajoutons à cela que Constans adopte, au moins dans ses premiers chapitres, une approche biographique (le premier chapitre s'appelle « À la fiancée », le deuxième « À la femme », le troisième « À la maîtresse ») qui exclut *a priori* le recours à des œuvres fictionnelles et donc en particulier au théâtre et au roman. Cette exclusion posée par le titre du livre n'est toutefois pas absolue. Ainsi, dans son quatrième chapitre, Constans se penche sur « les drames en vers » – parce qu'on y trouve « des vers d'amour qui sont parmi les plus beaux qu'aucun poète ait écrits¹¹⁶ ». Constans passe ainsi en revue *Hernani*, *Ruy Blas* et *Le roi s'amuse*, suggérant à propos de cette pièce que Hugo a trouvé dans la fréquentation de ses maîtresses son inspiration pour cette « poésie de l'amour canaille¹¹⁷ » (ce qui revient à conjecturer, contre Barthou¹¹⁸, qu'il avait été infidèle à sa femme avant même la rencontre avec Juliette Drouet¹¹⁹). Concluant son chapitre par une

¹¹⁵ « Centenaire du romantisme » confondu avec celui de la bataille d'*Hernani*. Voir *infra*, p. 774-775.

¹¹⁶ Charles CONSTANS, *Victor Hugo poète de l'amour*, *op. cit.*, p. 109.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 125.

¹¹⁸ Louis BARTHOU, *Les amours d'un poète*, *op. cit.*, p. 134-136.

¹¹⁹ Charles CONSTANS, *Victor Hugo poète de l'amour*, *op. cit.*, p. 126. Mais c'est une supposition gratuite et très faiblement justifiée, rendue nécessaire par la volonté de trouver à tout prix des origines biographiques aux textes de Hugo. Constans, sur ce point, se contredit d'ailleurs lui-même : il avait précédemment ajouté foi à l'idée selon laquelle Hugo « adora sa femme et ne lui fut jamais infidèle avant l'apparition de Juliette Drouet » (*ibid.*, p. 35). Toutefois, il avait déjà cru lire dans certains poèmes des *Feuilles d'automne* le discret aveu de fautes conjugales... (*ibid.*, p. 45).

comparaison entre l'amour dans la poésie et le théâtre, Constans commence par relever des différences : « La poésie amoureuse des drames [...] est plus dépouillée, moins imagée, plus intérieure, plus psychologique, moins proprement lyrique¹²⁰. » Mais lyrique malgré tout, puisqu'en fin de compte elle relève d'un « lyrisme impersonnel », que Constans semble ne pas définir autrement que comme un lyrisme placé dans la bouche de personnages distincts de l'auteur¹²¹. À ce compte-là, pourquoi ne pas aussi inclure certains passages de romans ? Des arguments thématiques et stylistiques assez vagues, le critère du vers, un lien un peu forcé établi tant bien que mal entre l'œuvre et la vie, tout cela permet à Constans de tirer le drame en vers du côté de la poésie lyrique et de justifier une digression qui surprend et s'harmonise mal au reste de l'ouvrage.

Saint-René, lui, adopte une perspective générique toute différente. Il parcourt chronologiquement l'ensemble de l'œuvre romanesque et dramatique de Hugo, en racontant longuement certaines intrigues, pour s'extasier à chaque fois, dans un style emphatique et souvent boursoufflé, sur les célébrations de l'amour auxquelles elles donnent lieu. Son livre renonce donc à étudier la poésie, malgré un titre *a priori* inclusif, et fait assumer aux couples du roman et du théâtre l'exaltation en acte du sentiment amoureux :

Gwynplaine et Dea, Gilliatt et Déruchette, La Esmeralda et Quasimodo, Hernani et dona Sol, pour ne citer que les plus saillants, et surtout Marius et Cosette, resteront les plus beaux camées que burin de poète ait jamais façonnés dans la matière vivante du cœur¹²².

Il serait tentant d'interpréter l'omission de la poésie en la rapprochant du mépris critique qui court, de Faguet à Berret, à l'égard de la poésie amoureuse de Hugo – celui-ci étant donc supposé ne parler valablement de l'amour que lorsqu'il fait œuvre d'*imagination*, qualité qui lui est toujours reconnue, et non quand il prétend à la sincérité. Mais une telle explication serait forcée. Sans exclure qu'elle ait pu marginalement jouer, ce qui est de toute façon improuvable puisque Saint-René ne s'explique pas sur ses choix, nous devons signaler que l'esthétique interne du livre suffit dans une large mesure à rendre compte du phénomène observé. Car il y a visiblement, chez l'auteur, un goût pour le récit, qu'il s'agisse de celui de la vie de Hugo ou du résumé, toujours enthousiaste, des pièces et des romans qu'il commente. L'analyse de poèmes, textes brefs et dispersés entre les recueils, aurait pu nuire à l'homogénéité de l'ensemble. Et d'autre part Saint-René ne manifeste aucun mépris pour la poésie amoureuse de Hugo. Au

¹²⁰ *Ibid.*, p. 126.

¹²¹ *Ibid.*, p. 127.

¹²² Martin SAINT-RENÉ, *Les visages de l'amour dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., p. 212.

contraire, il commence par affirmer que le « chantre » d'Adèle nous touche et que celui de Juliette nous émeut¹²³, et il propose, dans ce qui tient lieu de prologue, un parallèle entre Hugo et d'autres écrivains dont certains valent à l'évidence, ici, comme poètes : Lamartine, Musset, Byron, Pétrarque, Dante¹²⁴. L'auteur semble bien suggérer un lien intrinsèque entre le thème de l'amour et le genre de la poésie, notamment lyrique, aussi bien en général que spécifiquement chez Hugo. Ce passage discret et implicite par la poésie lui fournit son programme : il va s'agir de montrer, d'une part la célébration de l'amour à laquelle se livre Hugo, et d'autre part le lien étroit entre son œuvre et sa vie – puisque « l'Œuvre c'est l'homme ¹²⁵ ». La première de ces promesses sera à peu près tenue ; la seconde beaucoup moins, malgré quelques remarques sur l'amour d'Ordener et Ethel, dans *Han d'Islande*, comparé à celui de Victor et Adèle¹²⁶, et quelques suggestions très vagues sur *Hernani* qui illustre « l'amour magnifique qui bout dans [l]es veines » du poète¹²⁷. La démonstration eût été meilleure à partir de la poésie, mais ce n'est simplement pas l'objet du livre. Reste que, comme chez Barthou, Hugo est vu comme poète, lu au prisme de sa poésie, même quand ce n'est pas essentiellement de cela qu'il est question. L'association d'idées entre le romantisme, l'amour, la poésie, la sincérité biographique continue à fonctionner à plein, au moins comme un inconscient qui remonte parfois à la surface.

De ces deux auteurs, c'est donc sur Constans que nous allons faire porter notre attention, puisque c'est lui qui parle en détail de la poésie. Une partie de l'effort de l'auteur s'attache à faire pièce aux allégations de Faguet. Pas moins de vingt-trois pages sont ainsi consacrées aux seules *Odes et Ballades* (réparties, selon la date des poèmes concernés, dans l'un ou l'autre des deux premiers chapitres, « À la fiancée » et « À la femme »)¹²⁸, après que l'introduction a rappelé que Faguet ne voyait qu'un ou deux poèmes d'amour, et très brefs, dans ce recueil¹²⁹. Le début du chapitre « À la maîtresse » revient assez longuement sur l'histoire de la liaison entre Hugo et Juliette Drouet, et cite quelques lettres, afin de prouver l'incontestable sincérité de l'amour de Hugo¹³⁰. Surtout, Constans s'engage dans une intéressante discussion sur la question de la sincérité en art et montre que, dans la mesure où la sincérité de l'amour éprouvé

¹²³ *Ibid.*, p. 21-22.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹²⁸ Charles CONSTANS, *Victor Hugo poète de l'amour*, *op. cit.*, p. 19-42.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 70.

par Hugo à l'égard d'Adèle ou de Juliette est hors de doute, alors la question de la sincérité de ses poèmes d'amour ne se pose pas : que le sentiment soit transformé par l'art, cela est bien normal chez un artiste et ne devrait pas lui être imputé à charge¹³¹. Autrement dit, la question de la sincérité de l'artiste se résout dans celle de la sincérité de l'homme. C'est une réponse élégante à Berret, fondée sur le postulat d'une équivalence quasi-complète entre l'auteur lyrique et le sujet réel, entre poésie lyrique et autobiographie. Cette idée, non questionnée, semble bien installée dans la critique de l'époque.

Le livre est donc, dans l'ensemble, une défense de Hugo poète de l'amour. Mais dans l'ensemble seulement, car dans le détail Constans émet quelques sérieuses réserves, qui n'empêchent pas, dit-il, de compter Hugo parmi les grands poètes de l'amour, mais qui interdisent de l'égaliser à Musset ou à Lamartine. C'est pourquoi le ton modéré de son ouvrage tranche avec le lyrisme exalté d'un Saint-René. En fait, le palmarès proposé par l'auteur est très curieux : à l'en croire, et bien qu'il ne le formule jamais exactement en ces termes, c'est dans les poèmes les plus tardifs des *Odes et Ballades* que Hugo est le plus grand poète d'amour¹³². Étrange coup de force, dirigé contre Faguet sans doute, mais qui revient à mettre sur un piédestal un recueil précoce et généralement considéré comme mineur. Le raisonnement de Constans, en effet, reste prisonnier d'un certain nombre de conceptions qui ne l'empêchent nullement de saisir avec beaucoup de mérite l'originalité de Hugo, mais qui le conduisent à lui en faire grief. Passons vite sur la plus superficielle de ses préventions : Constans insiste beaucoup sur l'amour de Hugo *pour Adèle*, c'est-à-dire sur son amour conjugal et légitime, au détriment des autres. Car si en règle générale Constans prend acte de la liaison avec Juliette sur un ton de la plus sobre neutralité, il laisse parfois échapper, en note de bas de page, une pointe de condamnation :

[Son] sentiment de culpabilité ne fut jamais bien vif et alla de plus en plus en s'atténuant. D'abord son orgueil l'inclinait à considérer comme légitimes les libertés qu'il lui plaisait de prendre et puis peut-être n'était-il pas tout à fait exempt du préjugé romantique en faveur de l'amour considéré comme supérieur aux exigences de la morale bourgeoise¹³³.

L'amour passionné du jeune Victor pour la jeune Adèle est donc rappelé – et même, « nous ne croyons pas, écrit Constans, que son second amour qui coïncide avec le complet épanouissement de son génie puisse être comparé à celui-là¹³⁴ », car « au moment où il chanta

¹³¹ *Ibid.*, p. 77-78.

¹³² Il est tout près de l'affirmer dans sa conclusion (*ibid.*, p. 156-157) et c'est plus généralement ce qui se dégage de ses raisonnements.

¹³³ *Ibid.*, p. 71.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 32.

Mademoiselle Drouet, il était moins amoureux¹³⁵ ». Or l'auteur accepte entièrement le présupposé de Faguet selon lequel un bon poète d'amour doit être un poète très amoureux. De là la relative faiblesse supposée des poèmes d'amour des recueils lyriques postérieurs aux *Feuilles d'automne* (*Les Chants du crépuscule*, *Les Voix intérieures*, *Les Rayons et les Ombres*, *Les Contemplations*), qui pallient la faiblesse du sentiment par un recours excessif à l'« imagination »¹³⁶. Faiblesse *relative*, Constans ne cesse d'y insister, mais tout de même. Une autre idée, liée à la précédente, que l'auteur reprend à son compte, est que l'intensité de l'émotion amoureuse se vérifie dans et par la souffrance – or Hugo, pour Constans, n'est pas un poète d'amour élégiaque, comme nous l'avons déjà indiqué.

Mais Constans ne se contente pas d'identifier des défauts dans la poésie amoureuse de Hugo. Il les analyse aussi, et en dit des choses très intéressantes, qu'il ne faudrait pas altérer beaucoup pour les faire servir à une pleine et franche réhabilitation. Car l'auteur est visiblement gêné par ses propres conclusions : si, vraiment, le poète d'amour est à son meilleur dans un recueil comme les *Odes et Ballades*, si les œuvres qui chantent l'amour heureux sont « moins que les autres intéressantes¹³⁷ », alors comment ne pas finalement donner raison à Faguet ou à Berret et conclure carrément à la médiocrité de Hugo poète de l'amour ? Il faut donc, pour Constans, rendre compte du fonctionnement des poèmes à Juliette et dégager dans un même subtil mouvement leurs défauts et leurs qualités. Voyons d'abord les défauts. Quelques pages consacrées à la façon dont le thème de l'amour se mêle à celui de la gloire dans trois poèmes (« *Quand tu me parles de gloire...* », *Les Rayons et les Ombres* ; « *Je sais bien qu'il est d'usage...* » et « *Aimons toujours, aimons encore...* », *Les Contemplations*) viennent ainsi établir, de manière un peu forcée, la faiblesse des sentiments amoureux du poète : les textes mêmes de Hugo sont lus comme des aveux. Ainsi, à propos de la dernière strophe de « *Quand tu me parles de gloire...* », Constans souligne le début du troisième vers pour montrer que Hugo confesse n'avoir « pas renoncé à la gloire¹³⁸ » – sur ce point, la critique morale, sans être explicite, affleure discrètement :

Je veux, dût mon nom suprême
Au fond des cieux s'allumer,
Qu'une moitié de moi-même

¹³⁵ *Ibid.*, p. 156.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 157.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 87.

Reste ici-bas pour t'aimer¹³⁹.

Dans un second temps, il s'agit pour Constans de montrer que le thème de l'amour et celui de la nature sont étroitement intriqués chez Hugo, de sorte que Hugo, quand il parle de l'amour, est plus un poète de la nature qu'un poète de l'amour et que la nature en vient même à faire désagréablement concurrence à la femme aimée. Plutôt que d'y voir simplement un thème secondaire de la lyrique amoureuse hugolienne, Constans interprète là encore la présence de la nature dans ces poèmes comme un indice d'une inaptitude à aimer véritablement. Ainsi, sur deux vers d'« Hier au soir » (*Les Contemplations*) :

Le printemps embaumait, moins que votre jeunesse,
Les astres rayonnaient, moins que votre regard[,]

l'auteur soutient qu'« on se demande, non sans inquiétude pour la jeune femme, quel parfum le poète a respiré avec le plus de délices, quel rayonnement a le plus charmé ses yeux¹⁴⁰ ».

Mais Constans nuance aussitôt ses conclusions défavorables à Hugo, car « si la nature semble avoir eu pour le poète presque plus de séductions que la bien-aimée », l'amour envisagé comme une abstraction philosophique a quant à lui plus de dignité que la nature¹⁴¹. L'auteur cite la première strophe de « *Les femmes sont sur la terre...* » (*Les Contemplations*) :

Les femmes sont sur la terre
Pour tout idéaliser.
L'univers est un mystère
Que commentent les baisers

pour y voir « l'amour élevé à la dignité d'une métaphysique¹⁴² ». Un mouvement de réhabilitation de la poésie amoureuse de Hugo semble s'amorcer : Hugo aurait été, au moins, un bon poète-philosophe de l'amour. Hélas ! « L'amour, dans la poésie de V. Hugo, se présente à nous sous un aspect de généralité qui en rend l'expression un peu froide, même quand elle est magnifique¹⁴³. » Pourtant, cette capacité de s'élever à la généralité est la marque du « vrai lyrisme »¹⁴⁴... Les jugements de valeur de Constans, à cet instant, sont difficiles à cerner tant

¹³⁹ Constans souligne. Sa glose consiste à dire que le poète, s'il consacre une moitié de lui-même à l'amour, consacre l'autre moitié à la gloire.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁴² *Id.* C'est Constans qui souligne les deux derniers vers du quatrain.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 98.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 99.

ils semblent contradictoires entre eux. Au terme de ce parcours, l'auteur paraît soulagé de pouvoir exhiber des exceptions, d'ailleurs très nombreuses, à la règle qu'il vient de dégager, c'est-à-dire des « notes personnelles, intimes » qui ne glissent pas vers le lyrisme généralisateur¹⁴⁵. Là, Constans peut citer « Paroles dans l'ombre » (*Les Contemplations*) ou « Pendant que la fenêtre était ouverte » (*Les Voix intérieures*). Encore une fois, c'est grâce à son « imagination créatrice » plus qu'à sa sensibilité ou à son sens psychologique que Hugo arrive à produire de telles réussites. Mais le recours à l'imagination, ailleurs condamné comme excessif, est ici loué comme dépassant « tout ce que nous connaissons »¹⁴⁶ et porté au crédit du poète.

Cependant les dernières pages du chapitre « À la maîtresse » reviennent sur ces poèmes « à la grâce alanguie, indécise, vaporeuse¹⁴⁷ » que sont « La Fête chez Thérèse » (*Les Contemplations*) ou « Venez que je vous parle, ô jeune enchanteresse... » (*Les Voix intérieures*). La manière de Hugo y est rapprochée de Watteau, Boucher, Fragonard et des *Fêtes galantes* de Verlaine. Watteau, Boucher, Fragonard, Verlaine : il est des comparaisons plus infâmant. Et pourtant Constans n'est pas satisfait :

Les sentiments s'y expriment avec une discrétion, une élégance, un goût, une sorte de détachement aussi, tout 18^{ème} siècle, qui font douter de leur sincérité ou au moins de leur profondeur. [...] Nous avons insisté [...] sur le détachement supérieur du poète à l'égard de son émotion et montré que c'était là la condition peut-être essentielle de l'œuvre d'art. Or ne semble-t-il pas que, dans cette poésie précieuse et dans les *Contemplations* en général, V. Hugo a poussé jusqu'à ses limites dernières, et peut-être au-delà de ses limites raisonnables, ce détachement artistique¹⁴⁸.

Une nouvelle fois, Constans inverse en défaut ce qu'il avait commencé à présenter comme une qualité et, à l'issue d'une analyse d'ailleurs pénétrante, juge la poésie de Hugo à l'aune de critères qu'il a pourtant identifiés comme inadéquats. En suggérant que Hugo est allé trop loin dans son mouvement de « détachement », Constans introduit un critère quantitatif qui rend son analyse à la fois inattaquable et indémontrable : où s'arrêtent au juste les « limites raisonnables » du « détachement artistique », sinon là précisément où le goût de Constans voudrait qu'elles s'arrêtassent, compte non tenu des caractéristiques propres, et d'ailleurs intelligemment identifiées, du style hugolien ?

¹⁴⁵ *Id.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 102.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 105.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 106.

Essayant de tenir ensemble l'éloge et la réprobation, Constans procède en fait de manière peu systématique et inverse à plusieurs reprises l'orientation de son discours en faveur ou en défaveur du poète. L'identification des spécificités de la manière hugolienne amorce nécessairement un mouvement de réhabilitation puisqu'elle tend à rendre caduques les critiques qui, adaptées à d'autres modèles (Musset, Lamartine...), manquent en l'occurrence leur objet. Mais sans doute soumis lui-même à la suprématie de ces modèles, Constans s'arrête à mi-chemin. La tension entre une réelle subtilité critique et la persistance de goûts esthétiques que la poésie de Hugo ne satisfait pas donne naissance à une rhétorique curieusement hésitante. Sa modération dans le jugement, si elle appartient sans doute à l'éthos du bon critique et de l'homme de goût, semble en l'occurrence le produit d'un pénible compromis. Les véritables contradictions en quoi consistent l'éloge puis la réprobation du style à la Watteau, ou la condamnation du lyrisme généralisateur immédiatement racheté comme « vrai lyrisme », ou encore le fait que le recours massif à l'imagination plutôt qu'à la sensibilité soit jugé tantôt excessif, tantôt très approprié, trahissent un embarras auquel on peut trouver deux origines. Premièrement, cette gêne est liée à l'emprise d'une longue tradition critique défavorable à Hugo poète d'amour, avec laquelle Constans ne veut ou ne peut pas rompre complètement malgré son désir de réhabilitation. Deuxièmement, elle s'explique aussi par la force et l'évidence d'une conception biographisante de la poésie lyrique, qui conduit à surdéterminer les jugements esthétiques par des considérations morales un peu oiseuses relatives à la question de la sincérité du poète.

Reste que l'un des éléments les plus originaux et les plus fertiles de la démarche de Constans est d'avoir ébranlé les découpages thématiques traditionnels de l'œuvre de Hugo et d'avoir montré qu'on ne pouvait parler du poète de l'amour sans parler aussi du poète philosophe et du poète de la nature. Il nous paraît révélateur à cet égard que Hugo fasse figure d'exception, aux yeux de Constans, par rapport aux autres poètes de l'amour et par rapport aux autres romantiques. L'idée que l'amour n'est qu'un mode d'accès à un absolu plus élevé n'est pourtant pas étrangère aux conceptions romantiques de l'amour, comme le rappelle Alain Vaillant¹⁴⁹. Mais peut-être Hugo va-t-il plus loin en ce sens que les autres, ou bien est-il plus explicite ; surtout, Hugo dote d'une telle puissance l'amour *heureux*, non simplement ou surtout l'amour triste. La situation de Hugo par rapport aux autres romantiques, chez les différents auteurs étudiés dans ce chapitre et en particulier chez Constans, se fait donc sans doute à partir

¹⁴⁹ Alain VAILLANT, « Amour », *art. cit.*, p. 26.

d'une vision un peu pauvre, ou un peu superficielle, de l'amour romantique, lamartinien ou mussetien, largement réduit à l'épanchement douloureux et solipsiste.

Le dernier chapitre de *Victor Hugo poète de l'amour*, celui qui suit le chapitre sur les drames en vers, est consacré aux *Chansons des rues et des bois*, où Constans repère les indices de « goûts un peu canailles¹⁵⁰ » et une certaine « odeur de luxure¹⁵¹ ». La démarche de l'auteur est consacrée, d'une part, à identifier les continuités entre ce recueil et les précédents : association des thèmes de l'amour et de la nature¹⁵², élévation de l'amour en loi universelle¹⁵³, prédominance du thème de l'amour comme valeur par rapport au thème de la femme aimée¹⁵⁴ ; d'autre part, à souligner l'originalité essentielle de ce recueil, qui est sa sensualité – non une sensualité « naïvement libidineus[e] », comme chez Verlaine¹⁵⁵, mais fondée sur une habile dialectique entre discrétion et volupté. Le chapitre est l'occasion de quelques remarques intéressantes sur le recueil de 1865, logiquement négligé par les biographes d'Adèle, de Juliette ou de Léonie. Constans y engage à nouveaux frais le débat sur la « sincérité » du poète. Alors que Berret, distinguant le libertinage de l'amour vrai, jugeait à propos de ce recueil que « ce n'est pas là “ce que peut dire un cœur vraiment épris” »¹⁵⁶, Constans affirme que le recueil, dans son ensemble, correspond « à une crise d'exaltation sensuelle¹⁵⁷ » réellement vécue, et qu'il fait de plein droit partie de la lyrique amoureuse hugolienne. Ce chapitre, à plusieurs égards, semble un ajout mal relié au reste du livre. Bizarrement placé après une parenthèse sur le théâtre, mal intégré à un classement fondé jusque-là sur l'identité de la destinataire des poèmes, il se montre en outre assez avare en jugements de valeur – ce qui implique entre autres, chose notable, que l'érotisme hugolien n'y fait pas l'objet d'une quelconque réprobation. Il faut attendre la toute fin du chapitre pour lire, sans vraiment de justification, que Hugo s'est montré dans *Les Chansons* « grand poète lyrique¹⁵⁸ ». L'érotisme permet-il à lui seul d'échapper à la froideur et au détachement excessif qui étaient précédemment imputés à Hugo ? Permet-il d'offrir un débouché poétique à un amour euphorique jugé moins susceptible d'être mis en vers

¹⁵⁰ Charles CONSTANS, *Victor Hugo poète de l'amour*, op. cit., p. 136.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 137.

¹⁵² *Ibid.*, p. 141-142.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 143.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 147-148.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 140.

¹⁵⁶ Voir *supra*, p. 428-429.

¹⁵⁷ Charles CONSTANS, *Victor Hugo poète de l'amour*, op. cit., p. 150.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 152.

que l'amour triste ? L'auteur, sans le dire, semble le supposer – mais sans vraiment y insister, ce qui étonne un peu, puisqu'à l'en croire on tient là un recueil qui permettrait de défendre efficacement la cause de Hugo poète d'amour, recueil certes mineur par rapport aux *Contemplations*, mais majeur par rapport aux *Odes*. En tout cas ce chapitre final permet aussi d'élargir le corpus de Hugo poète d'amour, par rapport aux quatre recueils centraux, des *Chants du crépuscule* aux *Contemplations*, qui n'en donnent qu'une image tronquée et plus aseptisée.

CONCLUSION DU CHAPITRE

Il semble bien qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, et sans doute en partie grâce aux études critiques que nous avons mentionnées, la cause de Hugo poète de l'amour soit acquise. Trois anthologies thématiques, spécifiquement hugoliennes ou non, paraissent ainsi entre 1945 et 1949 (dont celle de Souchon, déjà citée)¹⁵⁹. Paul Souchon, jusqu'à sa mort en 1951, continue à publier la correspondance entre Hugo et ses maîtresses et participe donc à la construction d'une figure de Hugo amoureux¹⁶⁰. Pourtant cette image de Hugo a mis du temps à s'imposer, à cause notamment de clichés critiques défavorables mais aussi à cause de la difficile intégration de la poésie hugolienne amoureuse dans le modèle de la poésie amoureuse romantique, élaboré à partir de Lamartine et de Musset. S'il y a une affinité particulière entre romantisme et intimité, comme le dit Baudelaire¹⁶¹, et une affinité particulière entre intimité et poésie, comme le dit Hugo¹⁶², il semble que la première moitié du XX^e siècle assigne aux grands poètes romantiques des thèmes et des zones privilégiés au sein de cette « intimité » : à Lamartine et à Musset, l'amour ; à Hugo, le foyer, l'enfance, la famille. Aux premiers, l'intime conçu comme intériorité du cœur ; au second, l'intime entendu comme quasi-synonyme de « vie privée ». Si Hugo est progressivement réhabilité comme poète de l'amour au cours de notre période, c'est parfois de manière hésitante (chez Constans), et toujours ou presque sous l'angle

¹⁵⁹ *Six poèmes d'amour romantiques*, Paris, De Champrosay, 1945 (qui contient deux poèmes de Lamartine, deux de Musset, le sonnet d'Arvers, et « *Puisqu'ici-bas toute âme...* », tiré des *Voix intérieures*) ; Pierre DE RONSARD, Charles BAUDELAIRE *et al.*, *Poèmes d'amour*, Paris, Jolly, 1947 (figurent aussi Lamartine, Musset et Hugo) ; *Pages d'amour de Victor Hugo*, *op. cit.*

¹⁶⁰ Paul SOUCHON, *La plus aimante, ou Victor Hugo entre Juliette et Mme Biard*, Paris, Albin Michel, 1941 ; Paul SOUCHON, *La servitude amoureuse de Juliette Drouet*, Paris, Albin Michel, 1943 ; Juliette DROUET, *Mille et une lettres d'amour à Victor Hugo* (éd. Paul SOUCHON), Paris, Gallimard, 1951.

¹⁶¹ Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1846* [1846], in Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, vol. 2 (éd. Claude PICHOS), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 421.

¹⁶² La célèbre formule « La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout » se trouve dans la préface des *Odes et poésies diverses* de 1822 ; elle est reprise dans celle des *Odes* de 1823 (Victor HUGO, *Odes et Ballades*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie I* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 54).

d'une comparaison avec Lamartine et Musset. Hugo peut éventuellement s'agréger au groupe des poètes de l'amour, mais en restant symboliquement subordonné aux poètes qui servent à la définition du modèle. Quant à la figure de Hugo poète de l'enfance et de la famille, le fait qu'elle soit à peu près ignorée de l'université française ne remet pas en cause son évidence. Il s'agit d'un cliché, que les auteurs peuvent se permettre de ne mentionner qu'en passant, mais que l'école, elle, répète avec insistance, puisque par définition le public scolaire est vierge de savoirs antérieurs et qu'il faut lui apprendre même l'évidence.

Ces deux formes de l'intime correspondent à des valeurs romantiques (c'est à peu près dans tous les sens du terme que le siècle du romantisme a pu être dit « siècle de l'intime »¹⁶³) et elles ne sont pas sans communication entre elles (la poésie hugolienne du foyer est l'occasion d'un épanchement de tendresse paternelle), mais il convient de les distinguer. Cette différence est aussi une différence de degré, de sorte que, tout poète des enfants qu'il soit, Hugo fait figure de poète *moins intime* que Lamartine et Musset. Cela n'est probablement pas sans rapport avec son statut d'homme public (et, en particulier, d'homme public posthume, et d'icône de la Troisième République) : le père de famille est un rôle social, qui trouve place dans la vie de la cité, d'autant plus facilement que la famille devient un pilier de l'ordre bourgeois post-révolutionnaire. Victor Hugo se décrivait, dans un de ses carnets, comme « représentant du peuple et bonne d'enfants¹⁶⁴ », mais l'hiatus est admissible, surtout, théoriquement, en régime démocratique. Les émotions intimes du cœur, outre qu'elles ne donnent pas aussi facilement lieu à des représentations visuelles que les tableaux de famille, marquent un degré de plus dans l'éloignement par rapport à la chose publique. Certes, on répondra que l'amour romantique n'est pas solipsiste et que celui des poèmes de Hugo en particulier se retrouve volontiers investi d'une portée métaphysique voire politique. Mais cette analyse, quand elle est menée, comme chez Constans, s'achève en aveu d'incompréhension, de sorte que la dialectique, parfois subtile il est vrai, entre le particulier et le général, le privé et le collectif, l'intime et l'universel, échappe à la doxa critique.

C'est pourtant la poésie amoureuse de Hugo, plus que sa poésie familialiste, qui autorise dans les discours critiques son inclusion dans le romantisme. Les auteurs qui signalent, à propos de Hugo, l'enfance comme un thème poétique neuf ne semblent pas avoir conscience de l'historicité des faits sociaux sous-jacents, à savoir l'érection de la famille en pilier de l'ordre

¹⁶³ Brigitte DIAZ, José-Luis DIAZ, « Le siècle de l'intime », *art. cit.*

¹⁶⁴ Victor HUGO, *Carnets de la guerre et de la Commune*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : voyages* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987, p. 1040. Merci à Yannick Balant d'avoir attiré notre attention sur cette formule.

social et la tendresse nouvelle supposément due aux enfants. Mais c'est bien le propre de toute idéologie que de se naturaliser. Inversement, les regrets d'amour perdu semblent passer pour un thème spécifiquement romantique ; en tout cas, c'est lui qui sert à la constitution d'une triade Hugo – Lamartine – Musset via la comparaison classique entre « Tristesse d'Olympio », « Le Lac » et « Souvenir ». À vrai dire, certains auteurs sont un peu ambigus sur la question : Constans affirme que seul l'amour malheureux peut être un bon sujet littéraire et manque la spécificité du romantisme à cet égard. Il n'empêche que c'est bien à Musset et à Lamartine qu'il compare Hugo. Malgré tout, donc, l'identification de l'amour malheureux comme *thème littéraire* plutôt que comme disposition existentielle invite à son historicisation et donc à sa caractérisation comme spécifiquement romantique.

Amour, romantisme, douleur : une constellation intuitive se dessine. Reste à y ajouter un terme, *poésie*. La question du Hugo amoureux est l'un des thèmes pour lesquels l'approche générique qui est la nôtre dans cette thèse est la moins problématique. Pour une série de raisons, et notamment à cause du lien supposé essentiel entre littérature amoureuse et inspiration biographique directe, c'est d'abord au poète que l'on pense quand on pense à l'amour – même Saint-René, qui parle du théâtre et du roman, part de la poésie. Si l'on ajoute à cela que la poésie lyrique fait figure de genre privilégié du romantisme, on comprend que les associations d'idées s'enchaînent plutôt bien. Ce n'est pas qu'il n'y ait pas d'amour dans les pièces et les romans de Hugo, au contraire, mais sauf par Saint-René, le sujet semble plutôt négligé. L'autre genre, mais aux frontières de la littérature, qui a les honneurs des spécialistes, est la correspondance, davantage d'ailleurs publiée que commentée et étudiée. D'autre part, pour ce qui est du Victor Hugo familialiste, il y a bien entendu des enfants et des familles dans les romans et les pièces de Hugo ; on a donné plus haut les raisons qui justifient leur relative mise à l'écart. En particulier, ces œuvres-là sont moins susceptibles que les poèmes de donner une image stable, apaisée, euphorique de cette institution et de cet être à défendre que sont la famille et l'enfant. À cela s'ajoute que de façon générale, la poésie continue d'être le genre littéraire roi et que la poésie de Hugo, ne serait-ce que dans les manuels scolaires, a la prééminence sur le reste de son œuvre. Mais ces raisons générales n'interdisent pas d'identifier, pour chaque thème, les raisons particulières qui les redoublent, ou, plus exactement, les actualisent ; bref, de voir comment il se fait, à chaque fois, que « tout ce qu'il y a d'intime dans tout », c'est la poésie.

Chapitre 14 : Hugo poète de la nature et des animaux

La réception de Hugo poète de la nature semble présenter quelques points communs avec celle de Hugo poète de l'enfance : il s'agit d'un sujet évident, entériné par l'école, mais qui a quelque peine à s'imposer dans l'espace académique. Nous avons déjà évoqué brièvement la question dans notre chapitre sur la réception scolaire de Hugo. Sans revenir en détail sur nos résultats, auxquels nous renvoyons¹, rappelons qu'il s'agit d'une dimension du poète Hugo très bien représentée dans les manuels, notamment, au lycée, grâce à des poèmes comme « *Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées...* » (*Les Feuilles d'automne*) ou « *Oceano Nox* » (*Les Rayons et les Ombres*). À l'école primaire, ce sont les poèmes sur les animaux, soit charmants et tendres (« La vache », dans *Les Voix intérieures*), soit édifiants (un extrait de « *Melancholia* », dans *Les Contemplations* : « *Le pesant chariot porte une énorme pierre...* »), qui sont privilégiés.

La critique professionnelle semble avoir, si l'on peut dire, d'autres chats à fouetter. La nature est pourtant, à l'évidence, un grand thème préromantique et romantique : des livres importants, au seuil de notre période, s'intéressent au *Sentiment de la nature en France, de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre* (Daniel Mornet, 1907), et au *Sentiment de la nature chez les romantiques français* (Gustave Charlier, 1912). Ce dernier ouvrage se cantonne à la période 1760-1830. Hugo n'est traité qu'en quatre pages, relatives aux *Orientales*², compte non tenu de quelques mentions éparses faites ailleurs. Les auteurs les mieux servis par Charlier sont, de très loin, Chateaubriand (cinquante et une pages, et un chapitre entier), suivi de Rousseau (vingt-sept pages) et Lamartine (vingt-cinq). Ce palmarès annonce ce que l'on observera à nouveau par la suite : dans l'habituelle constellation des trois ou quatre poètes romantiques (Hugo, Lamartine, Musset, parfois Vigny), c'est l'auteur des *Méditations poétiques* qui semble le plus souvent associé par la critique au thème de la nature. Yvonne Boeniger fait d'ailleurs paraître, en 1934, une étude sur *Lamartine et le sentiment de la nature*. Dans l'introduction de

¹ Voir *supra*, p. 76-77.

² Gustave CHARLIER, *Le sentiment de la nature chez les romantiques français*, Paris, Fontemoing et C^{ie}, 1912, p. 327-330.

ce livre, l'auteure énumère une série d'écrivains, culminant avec Lamartine (« le plus profond dans sa conception de la nature et du monde³ »), qui ont cherché dans la « bruisante beauté » de la nature « la réponse aux angoissantes questions humaines »⁴. Y figurent Pascal, Fénelon, Rousseau, Chateaubriand, Leconte de Lisle, Michelet, Baudelaire, Gide, mais pas Hugo. Le philosophe Jules de Gaultier, en 1924, date le « sentiment de la nature » du (pré)romantisme et du XVIII^e siècle⁵, et nomme Rousseau, Chateaubriand, Senancour et Lamartine, mais non Hugo, dans sa liste des écrivains romantiques qui en furent pénétrés⁶. Vianey, en revanche, accorde une place égale à Lamartine et à Hugo dans la rétrospective qu'il consacre, en quatre conférences données à Bruxelles et publiées en 1927 dans la *Revue des cours et conférences*, aux grands poètes de la nature : alors que Ronsard et La Fontaine se partagent la première conférence, et Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand la deuxième, Lamartine fait seul l'objet de la troisième, et Hugo de la quatrième. Hugo est donc bien *un* poète de la nature, mais apparemment pas *le* poète de la nature par excellence – alors qu'il pouvait prétendre, par exemple, au titre de poète des enfants. En somme, si Hugo est un poète de la nature, c'est à un titre ambigu : il en parle, et il en parle même souvent, de sorte qu'on ne peut l'ignorer ; mais il semble, en même temps, que ce qu'il en ait dit ne soit pas susceptible de faire date dans l'histoire du sentiment de la nature – sans doute parce que ce n'est pas considéré comme assez nouveau ni assez intéressant pour cela, d'où son absence dans les listes de Gaultier ou de Boeniger.

CONSIDÉRATIONS PHILOSOPHIQUES

Le corpus critique que nous allons étudier dans ce chapitre est quantitativement très pauvre ; qualitativement, hélas, il l'est à peu près autant. La question de la nature chez Hugo aurait pu donner lieu à des élaborations sur des questions politiques ou philosophiques. Des études récentes font apparaître l'ampleur des sujets que nos auteurs pourraient traiter et ne traitent pas : Claude Millet examinait ainsi, à propos de la seconde *Légende des siècles*, le refus par Hugo de penser la nature comme « milieu déterminant », la sympathie établie entre l'homme et la nature, le parallélisme des faits naturels et des faits humains, et la valorisation, au nom du spiritualisme, d'une nature inorganique (la comète) sur une nature animale et

³ Yvonne BOENIGER, *Lamartine et le sentiment de la nature*, Paris, Nizet et Bastard, 1934, p. 3.

⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁵ Jules DE GAULTIER, *La vie mystique de la nature*, Paris, Crès et C^{ie}, 1924, p. 21.

⁶ *Ibid.*, p. 18.

végétale comme symbole et lieu d'un progressisme révolutionnaire⁷. La question de l'affrontement entre l'homme et la nature avait permis à Katherine Lunn-Rockliffe d'étudier l'ambivalence, chez Hugo, entre l'attribution du progrès à une œuvre divine et son attribution à une œuvre humaine⁸. Jean-Marc Lévy-Leblond, lui, a jadis proposé de voir dans le Hugo de *William Shakespeare* un philosophe des sciences⁹. Les auteurs de notre corpus, en revanche, ne semblent guère soupçonner que la nature puisse fournir une porte d'entrée pour l'examen de la métaphysique hugolienne.

JOSEPH VIANEY

Vianey, certes, évoque la question des rapports entre l'homme et la nature dans la poésie de Hugo – mais en deux pages seulement¹⁰, et il ne fait donc qu'effleurer le problème. Sa thèse est celle d'un continuum, d'une homogénéité entre l'homme et la nature chez Hugo, et elle est justifiée par trois arguments, qui sont davantage juxtaposés qu'articulés. Premièrement, l'homme vient de la nature et y retourne après sa mort : ce sont « *Cadaver* » (*Les Contemplations*) et « À une jeune femme » (*Les Rayons et les Ombres*) que l'auteur invoque ici. Deuxièmement les éléments naturels sont aussi périssables que l'homme, comme l'établit cette strophe d'« À la fenêtre pendant la nuit » (*Les Contemplations*) :

Tout s'en va. La nature est l'urne mal fermée.
La tempête est écume et la flamme est fumée.
Rien n'est hors du moment.
L'homme n'a rien qu'il prenne, et qu'il tienne, et qu'il garde.
Il tombe heure par heure, et, ruine, il regarde
Le monde, écroulement.

Troisièmement, tous les êtres sont également impuissants et ignorants face aux « mystères de la destinée ». Vianey, ici, s'appuie sur « *Horror* », « *Dolor* » et « Pleurs dans la nuit » dans *Les Contemplations*. L'auteur, cependant, n'examine pas les raisons et les implications de ces correspondances qu'il constate entre l'homme et la nature ; si c'est au lecteur d'y suppléer, il

⁷ Claude MILLET, « Nature et déterminisme historique dans la Nouvelle Série de *La Légende des siècles* », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/90-06-16Millet.htm> (communication du 16 juin 1990), consulté le 12 juillet 2016.

⁸ Katherine Lunn-Rockliffe, « Le Progrès dans la poésie de Hugo », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/11-09-24Lunn-Rockliffe.htm> (communication du 24 septembre 2011), consulté le 26 juin 2018.

⁹ Jean-Marc LÉVY-LEBLOND, « L'art et la science », in *Idéologies hugoliennes*, Nice, Serre, 1985, p. 85-86.

¹⁰ Joseph VIANEY, « Les grands poètes de la nature en France. Quatrième leçon : Victor Hugo », *Revue des cours et conférences*, vol. 27-1, n° 7, 15 mars 1926, p. 638-639.

sera bien en peine de conclure si Hugo veut rabaisser l'orgueil de l'homme en le ramenant au niveau des choses et des autres êtres (ce que tendent à suggérer les premier et troisième arguments), si c'est au contraire la nature qu'il cherche à humilier (c'est ce qu'indique plutôt le second argument), si la nature vivante est logée à la même enseigne que la nature inorganique, etc. Sur ce dernier point Vianey hésite, ou, plus vraisemblablement, ne se pose pas vraiment la question : il explique que Hugo « fai[t] fi de tout ce qui met l'homme au-dessus de l'animal et de la plante », mais cite à l'appui de cette idée une strophe de « Pleurs dans la nuit » sur l'ignorance des « tempêtes » et des « gouffres »¹¹. Les analyses s'arrêtent là : elles se résument à quelques brèves remarques, qui ne font guère système et ne sont pas toujours profondes ; en particulier Vianey ne commente pas la théorie romantique (et hugolienne) de l'échelle des êtres, telle qu'elle figure par exemple dans « La Bouche d'ombre » (*Les Contemplations*).

Quelques pages après avoir parlé des rapports entre la nature et l'homme, Vianey évoque la question des rapports entre la nature et Dieu. C'est une question qui reviendra aussi à plusieurs reprises dans le livre de Jay K. Ditchy sur *La mer dans l'œuvre littéraire de Victor Hugo*. Dans les deux cas les auteurs constatent que la nature en général, ou la mer en particulier, sont pour Hugo associées au divin : la nature est un temple de Dieu¹², l'océan est une image de l'infini et de Dieu¹³. Ces remarques, à chaque fois, sont étayées par des citations empruntées aux œuvres de Hugo ; les auteurs ne vont guère plus loin dans l'analyse, se contentant simplement de dire que cette conception religieuse de la nature ou de la mer est en rapport avec l'amour que Hugo leur porte. Nous en reparlerons un peu plus bas, à propos des considérations sur la psychologie du poète face à la nature.

JULES DE GAULTIER

Il faut faire une place enfin, dans cette section, à l'ouvrage du philosophe Jules de Gaultier¹⁴ sur *La vie mystique de la nature*. Le sentiment de la nature, pour cet auteur, est un sentiment

¹¹ *Ibid.*, p. 639.

¹² *Ibid.*, p. 644.

¹³ Jay K. DITCHY, *La mer dans l'œuvre littéraire de Victor Hugo*, Paris, Les Belles Lettres, 1925, par exemple p. 141. Une biographie de l'auteur, en anglais, figure à la fin d'une version très abrégée de sa thèse, parue la même année, sous le même titre, et chez le même éditeur ; elle nous apprend que Jay K. Ditchy, né en 1886 dans l'Ohio, a occupé des postes d'enseignant (« instructor ») à l'université d'État de l'Ohio puis à l'académie navale d'Annapolis (Maryland). Son doctorat a été mené à l'université Johns-Hopkins (Baltimore, Maryland) sous la direction de Gilbert Chinard (Jay K. DITCHY, *La mer dans l'œuvre de Victor Hugo : A Dissertation submitted to the Board of University Studies in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy*, Paris, Les Belles Lettres, 1925, p. 59).

¹⁴ Le philosophe Jules de Gaultier (1858-1942) a joui d'un certain renom à son époque. Ses travaux concernent principalement la philosophie de la connaissance. Inspiré par Kant et Nietzsche, mais aussi par Flaubert, on lui doit notamment des élaborations sur la notion de « bovarysme » (Stéphane BEAU, « Jules de Gaultier », *Calou*,

mélancolique, permettant à l'homme aliéné par la vie sociale de retrouver un état proche de l'extase mystique, « qui ne laisse aucune place à aucun état de connaissance¹⁵ ». Ce stade est atteint dans « la relation que l'homme noue avec les formes végétales ou minérales ou avec les forces élémentaires que nous considérons les unes et les autres comme dénuées de tout état de conscience¹⁶ ». La relation aux animaux, dont l'état de conscience n'est pas nul, mais moindre que le nôtre, constitue une version affaiblie de la relation à la nature. De là vient notre amour des bêtes :

C'est que l'animal, quelque geste qu'il accomplisse, nous ramène à ces relations simples où l'activité d'un être, toute [sic] entière assemblée dans la tension du désir vers sa satisfaction, n'abandonne aucune parcelle de sa force en vue d'autres utilisations, c'est que, dans cette adaptation parfaite de la tendance à sa réalisation, il n'y a pas de place pour les vagabondages de la pensée s'enfuyant, par delà les limites de l'heure, vers les mirages de l'avenir ou les images du passé, c'est que l'instant occupe ici sans partage tout le champ de la conscience, et laisse pendre le beau fruit mûr de la réalité gonflé de tout le suc de la vie¹⁷.

Dans le cadre de ses démonstrations, Gaultier fait un usage, non massif certes, mais pas négligeable non plus, du matériau poétique, et plus généralement artistique : il consacre ainsi un chapitre à la représentation de la nature dans l'œuvre du peintre paysagiste Auguste Pointelin¹⁸. Son intérêt spécifique pour la poésie est motivé par la croyance d'une homologie entre le sentiment de la nature et la poésie. Celle-ci est, d'après lui, un outil pour « rendre à l'homme des fragments d'une faculté qu'il avait en partie perdue¹⁹ » avec l'évolution du langage, de la même façon que le sentiment de la nature est un refuge mélancolique face à l'évolution et à la complexification de la vie sociale. Un chapitre (« Le lyrisme en fonction de la biologie ») est consacré à cette question. Y défilent les noms de Lamartine, Musset, Hugo, Baudelaire, Segalen, Rimbaud, Verlaine, Noailles et Verhaeren.

Mais la poésie sert aussi, plus simplement, de répertoires d'exemples à l'appui des thèses de l'auteur. Sans doute parce qu'il est perçu comme l'écrivain par excellence des animaux, c'est

l'ivre de lecture, http://calounet.pagesperso-orange.fr/biographies/gaultier_biographie.htm, consulté le 18 juillet 2016).

¹⁵ Jules DE GAULTIER, *La vie mystique de la nature*, op. cit., p. 37.

¹⁶ *Id.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 50-51.

¹⁸ Auguste Emmanuel Pointelin (1839-1933) est un peintre paysagiste, aquarelliste et pastelliste, membre sociétaire du Salon à partir de 1882, plusieurs fois médaillé. Il fut remarqué pour sa capacité « à traduire le charme mélancolique des solitudes du pays jurassien » (Emmanuel BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 11, Paris, Gründ, 1999, p. 87).

¹⁹ Jules DE GAULTIER, *La vie mystique de la nature*, op. cit., p. 156.

à Hugo que Gaultier pense pour illustrer l'amour des bêtes : « Le petit chien de la maison concentre sur lui toute l'attention dès qu'il paraît. Bien mieux que pour l'enfant c'est pour lui que Victor Hugo a écrit son poème. Le voici, et les propos les plus graves, et même les plus frivoles, en sont interrompus²⁰. » Gaultier pense peut-être au poème « Ponto » des *Contemplations* (sur le chien de Hugo), et peut-être aussi à « *Le soir, je m'assieds, grave, au milieu de mes brutes...* » (*Dernière Gerbe*), sur la chienne Chougna, parfois présent dans les manuels scolaires. Plus loin, ce sont deux extraits de « Tristesse d'Olympio » (*Les Rayons et les Ombres*), dont ni le titre ni l'auteur ne sont indiqués par Gaultier, qui illustrent deux attitudes possibles à l'égard de la nature inanimée (lui reprocher qu'elle change, et « qu'elle ait bouleversé les lieux identifiés par nous avec les mouvements de notre cœur²¹ » ; ou, contradictoirement, lui reprocher de demeurer la même quand notre cœur, lui, a changé, et de réserver à d'autres la jouissance de ses charmes²²) :

Nature au front serein comme vous oubliez
Et comme vous brisez dans vos métamorphoses
Les fils mystérieux où nos cœurs sont liés.

Et :

D'autres auront nos champs, nos sentiers, nos retraites.
Ton bois, ma bien-aimée, est à des inconnus.
D'autres femmes viendront, baigneuses indiscrètes
Troubler le flot sacré qu'ont touché tes pieds nus.

Sur la première de ces deux attitudes, une nouvelle élaboration prend place quelques dizaines de pages plus loin²³, à nouveau illustrée par un extrait du même poème :

Nos chambres de feuillage en halliers sont changées,
L'arbre où fut notre chiffre est mort ou renversé,
Nos roses dans l'enclos ont été ravagées
Par les petits enfants qui sautent le fossé.

Un mur clôt la fontaine où par l'heure échauffée
Folâtre elle buvait en descendant des bois.

²⁰ *Ibid.*, p. 49.

²¹ *Ibid.*, p. 65.

²² *Ibid.*, p. 65-66.

²³ *Ibid.*, p. 80.

Malgré cette faveur accordée à Hugo, il n'empêche toutefois que c'est à Lamartine, pas identifié non plus par l'auteur, que Gaultier, deux pages plus loin, et sans nécessité, emprunte une définition de la nature comme « [...] tout ce qu'on entend, l'on voit et l'on respire » (« Le lac »)²⁴. Plus loin encore, l'auteur du « Lac » sera explicitement désigné comme le poète de la nature – sans, là encore, que son nom soit cité²⁵.

Les poètes utilisés par Gaultier comme exemples sont assez peu nombreux : Leconte de Lisle est convoqué une fois²⁶ ; les autres auteurs mobilisés sont le Hugo de « Tristesse d'Olympio », le Lamartine du « Lac » et le Musset de « Souvenir »²⁷. On retrouve là une triade classique, sur laquelle nous avons déjà fait le point dans notre chapitre sur Hugo poète de l'intime²⁸ : ces trois poèmes de l'amour, du souvenir et de la nature sont fréquemment rapprochés et invitent professeurs et écoliers à de fertiles comparaisons. Le corpus sélectionné par Gaultier est donc à la fois restreint et classique – peut-être l'omission des références aux textes cités tient-elle justement, outre à la coquetterie de l'auteur, au pari que le lecteur cultivé les identifiera de lui-même. Lamartine l'emporte sur ses deux concurrents, puisqu'il est désigné comme *le* poète de la nature. Mais les choix de Gaultier nous indiquent aussi que « Tristesse d'Olympio » est considéré comme un grand poème de la nature, comme une description poétique paradigmatique de la nature – sans doute parce qu'il articule, comme les deux autres poèmes dont il est souvent rapproché, le thème de la nature au thème de l'amour et à une tonalité mélancolique, ces trois éléments convergeant pour construire une définition vague et imaginaire du romantisme. Mais si Hugo occupe une place spécifique dans le dispositif de l'auteur, c'est surtout comme poète des animaux, quoique Gaultier ne mentionne aucun texte précis à cette occasion : cette caractérisation de Hugo n'est pas partagée avec Lamartine et Musset. Reste de toute façon que les usages philosophiques de la poésie de ces trois auteurs ne sont que de nature illustrative, et visent à exemplifier une théorie psycho-philosophique qui n'a rien de spécifiquement littéraire en elle-même. Gaultier n'a pas pour objet de mettre au jour une métaphysique hugolienne (ni mussetienne, ni lamartinienne) de la nature. Et le fait que « Tristesse d'Olympio » puisse être considéré comme un poème paradigmatique, *avec d'autres*, du sentiment romantique de la nature, tend aussi à exclure qu'il puisse faire l'objet d'un intérêt

²⁴ *Ibid.*, p. 68.

²⁵ *Ibid.*, p. 77.

²⁶ *Ibid.*, p. 70.

²⁷ *Ibid.*, p. 147.

²⁸ Voir *supra*, p. 434-439.

propre, et être sérieusement considéré pour la philosophie implicite qu'il déploie ou pour ce qu'il révèle de la métaphysique de son auteur.

CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES

JOSEPH VIANEY

Un deuxième aspect, moins maltraité par Vianey, est celui de l'art hugolien : Hugo styliste, Hugo peintre, Hugo musicien, tout cela appliqué à sa poésie de la nature. Il s'agit d'un thème à la mode²⁹ dans la critique hugolienne, dont il sera largement question dans le prochain chapitre. Vianey, dans son article, distingue grossièrement une première période, avant l'exil, où Hugo propose des croquis pittoresques de la nature, qui, souvent, tentent de donner « une vue d'ensemble de tout l'univers » par la juxtaposition d'éléments « pris sur le vif »³⁰. Les exemples les plus développés, qui constituent de petits tableaux naturels, sont empruntés au « Monde et le siècle » (*Les Rayons et les Ombres*) et à « Pan » (*Les Feuilles d'automne*). Vianey, à cette occasion, se montre assez précis. Après avoir exposé la thèse selon laquelle Hugo est moins « coloriste » que « dessinateur », « luministe » et « musicien »³¹, il propose ainsi brièvement quelques considérations, exemples à l'appui, sur le goût de Hugo pour les formes pittoresques (« l'araignée qui ressemble à une étoile, l'aspic qui a la tête plate³² »...), son intérêt pour les jeux d'éclat et d'ombre, sa sensibilité aux bruits de la nature. « *Tout est lumière, tout est joie...* » (*Les Rayons et les Ombres*) est donné comme un exemple particulièrement réussi de combinaison de ces trois aspects³³.

²⁹ Claude GÉLY, *Hugo et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles, Ducros, coll. « Tels qu'en eux-mêmes », 1970, p. 88-89.

³⁰ Joseph VIANEY, « Les grands poètes de la nature en France. Quatrième leçon : Victor Hugo », *art. cit.*, p. 629.

³¹ *Ibid.*, p. 632.

³² *Id.*

³³ *Ibid.*, p. 633. La thèse de Vianey vient partiellement de Léopold Mabilleau, qui, dans son livre sur *Victor Hugo* (Léopold MABILLEAU, *Victor Hugo*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1893) insistait sur le rôle de la lumière (chapitre « La lumière et la couleur », *ibid.*, p. 101-116) et du dessin (chapitre « La forme plastique », *ibid.*, p. 116-135) dans l'art hugolien, plutôt que sur celui de la couleur. Il niait, certes, que Hugo fût un poète musicien (*ibid.*, p. 140), mais sur la base d'une conception étroite de la « musique », assimilée à l'« harmonie ». En revanche, il reconnaissait que Hugo savait restituer les « incohérences » et les « discordances » sonores de la nature, ses bruits interprétés « dans le sens de l'éclat et du fracas » (*ibid.*, p. 141). Sur ce point, l'exemple de Vianey contredit la thèse de Mabilleau, puisqu'il est question, dans « *Tout est lumière, tout est joie...* », d'un oiseau qui « chante, plein d'harmonie, / Dans les rameaux pleins de soleil ». C'est une sonorité charmante et délicate que le poème restitue.

Un second temps, correspondant à l'exil, voit la poésie hugolienne se complexifier et s'enrichir. Le maître mot de cette nouvelle période semble être l'« imagination »³⁴. L'art hugolien, appliqué à la représentation de la nature, se caractérise désormais par un goût pour ce qui est « grandiose, violent, exagéré³⁵ », mais aussi pour ce qui est vague et brumeux, pour ce qui est changeant et mobile³⁶. La plupart des exemples, cette fois, viennent des *Contemplations*, notamment de « *Mugitusque boum* » dont plusieurs vers sont cités. L'auteur conclut cette séquence par une étude relativement développée de l'attention portée par Hugo à ces « spectacles » de la nature qui demeurent cachés, et qu'il recrée par son imagination : celui du « travail souterrain des plantes qui naissent » (comme dans « Le Satyre » de *La Légende des siècles*, Première Série), celui de la « décomposition de l'être cessant de vivre » (comme dans « Pleurs dans la nuit » des *Contemplations*), celui de la création du monde (comme dans « Le sacre de la femme » de *La Légende des siècles*, Première Série)³⁷.

Goût pour l'immense, attrait pour le vague, intérêt pour le caché : les caractérisations de cette seconde période manquent d'unité. C'est un peu maladroitement que Vianey entreprend de les déduire logiquement l'une de l'autre, dans ce paragraphe :

Aimant ce qui est arrêté et grandiose, Hugo devait finir par aimer ce qui est simple. Mais de la simplification à l'absence du dessin, la pente était rapide, et le style du poète devenait, d'ailleurs, de plus en plus, une métaphore perpétuelle. Or, l'image ne peut se renouveler indéfiniment qu'autant que se multiplient les aspects des choses. Par plusieurs voies différentes, Hugo fut donc amené à préférer les formes plus vagues, les spectacles les plus mobiles, les êtres qui ne cessent de se transformer, les moments où les objets n'ayant plus de contours certains, se prêtent à toutes les métamorphoses qu'exige d'eux l'imagination³⁸.

Beaucoup d'enchaînements, ici, laissent perplexes : pourquoi l'amour du grandiose mène-t-il à celui du simple, et quel rapport entre l'amour de la simplicité et le développement d'un style métaphorique, d'ailleurs peu illustré par Vianey ? En réalité, l'auteur unifie mal les traits qu'il décèle. À ceux-là, il faut rajouter la tendance à l'antithèse³⁹ : Vianey ne dit pas explicitement

³⁴ Joseph VIANEY, « Les grands poètes de la nature en France. Quatrième leçon : Victor Hugo », *art. cit.*, p. 635.

³⁵ *Ibid.*, p. 634.

³⁶ *Ibid.*, p. 635.

³⁷ *Ibid.*, p. 636. D'une certaine manière, Vianey identifie donc dans la poésie de Hugo à partir de l'exil une « extension du domaine du visible », pour reprendre le titre d'un article de Guy Rosa (Guy ROSA, « “De la taupe au lynx” : l'extension du domaine du visible dans la poésie de Hugo », in *L'œil de Victor Hugo*, Paris, Édition des Cendres – Musée d'Orsay, 2004, p. 413-440). Mais cette extension, pour Guy Rosa, se fait vers « les objets de la spéculation et de la foi » (*ibid.*, p. 413). Vianey ne va pas jusque là : pour lui, elle va simplement vers des objets cachés, parce qu'ils sont situés dans le passé, dans l'avenir ou dans les profondeurs de la terre, mais concrets. Là encore, le saut vers la métaphysique n'est pas fait.

³⁸ Joseph VIANEY, « Les grands poètes de la nature en France. Quatrième leçon : Victor Hugo », *art. cit.*, p. 635.

³⁹ *Ibid.*, p. 633-634.

qu'elle est caractéristique de la seconde période, mais tire cependant tous ses exemples des *Contemplations* – le rire du matin s'oppose ainsi aux pleurs des roses dans « *Vere novo* » : « Comme le matin rit sur les roses en pleurs ! » Sans doute s'agit-il aussi pour Vianey, comme plus haut avec ses réflexions sur Hugo dessinateur et luministe, de vérifier à propos de son propre objet, la poésie de la nature, la validité de *topoi* critiques sur le style du poète en général.

Les questions esthétiques refont surface, un peu plus loin, sous l'angle du genre. Vu l'objet de sa série de conférences, Vianey se cantonne logiquement au Hugo poète – mais au sein de ce corpus, il opère une réduction tendancielle autour de la poésie lyrique, et des recueils les plus emblématiques de ce massif, c'est-à-dire les recueils de la monarchie de Juillet et *Les Contemplations*. Peut-être est-ce justement pour contrebalancer cette tendance que Vianey entreprend ensuite de montrer que la nature joue également un rôle important dans la poésie satirique et épique⁴⁰. Mais là encore, le passage est court, et le résultat un peu décevant. L'auteur note que, dans les poèmes épiques, la nature fournit des « décors magnifiques⁴¹ » à l'action (par exemple la grande plaine blanche de « L'expiation » dans *Les Châtiments*), ce qui n'est pas une découverte de premier ordre. Surtout, signale Vianey, elle joue un rôle fonctionnel : la nature (les abeilles du « Manteau impérial », les ronces, les fleurs, les rocs, les lacs, la mer ailleurs dans *Châtiments*) procure au poète « des confidents, des juges, des exécuteurs, des consolateurs⁴² ». À propos de *La Légende*, Vianey montre que l'océan inspire l'héroïsme du pêcheur et de sa femme dans « Les pauvres gens », et qu'il joue un rôle fonctionnel dans l'action :

Si l'orage n'avait pas écarté toute personne du lit de la veuve mourante, si Jeannie n'avait pas senti en pénétrant dans la pauvre cabane l'horreur de l'obscurité et le frisson du froid, la pitié serait-elle entrée aussi vite dans son cœur ? Si la pêche avait été bonne, l'homme aurait-il aussi bien compris quelle misère attendait ce petit garçon et cette petite fille privée de pain ? On peut en douter⁴³.

Ces analyses de Vianey ont certes l'intérêt de souligner le rôle actif de la nature dans un recueil comme *Les Châtiments*, et sans doute aussi dans *La Légende*. Mais « Les pauvres gens » n'est pas le meilleur exemple : dans la citation qu'on vient de reproduire, l'auteur se contente au fond de dire que les personnages réagissent à leur milieu et aux phénomènes naturels. Admettons,

⁴⁰ *Ibid.*, p. 640-642.

⁴¹ *Ibid.*, p. 640.

⁴² *Id.*

⁴³ *Ibid.*, p. 642. La première phase est peu compréhensible. Faut-il comprendre que l'orage a tué le mari de la veuve ? Mais le poème ne précise rien de tel.

quoique Vianey ne le prouve guère autrement que par une interrogation rhétorique, que la mauvaise pêche explique la pitié du pêcheur : cela ne fait pas d'elle un agent actif au même titre que les abeilles du « Manteau impérial », douées de volonté. À défaut, semble-t-il, de prendre à bras le corps la question de la philosophie hugolienne de la nature, Vianey se retrouve facilement à dire des banalités – la nature fournit un cadre aux actions de l'épopée hugolienne, les phénomènes naturels provoquent certaines réactions des personnages.

EUGÈNE CHAIGNEAU

Si Vianey est un hugolien reconnu, ce n'est pas le cas d'Eugène Chaigneau, qui soutient et publie en 1937 une thèse de médecine vétérinaire sur *L'animal dans la poésie française chez les romantiques, les parnassiens, les symbolistes*. L'auteur s'explique dans son avant-propos : « C'est en nous reposant de nos études, par des lectures de nos meilleurs poètes, que nous avons remarqué combien la plupart parlaient des animaux⁴⁴. » L'auteur s'avoue donc non spécialiste de son sujet, qu'il traite en amateur éclairé – son jury n'est d'ailleurs probablement pas plus compétent que lui, plus habitué qu'il est à entendre parler, si l'on en croit les thèses soutenues la même année dans le même établissement (École nationale vétérinaire de Toulouse), du *Traitement des anémies par un extrait total de capsules surrénales* (par Élie Karsenti) ou du *Traitement des exsudats et transsudats par l'urée, chez les carnivores domestiques* (par P. Périn). Chaigneau se fonde sur une division sommaire entre la poésie d'avant le romantisme et le romantisme lui-même. Jusqu'au XVIII^e siècle, les poètes décrivent les animaux comme des hommes. « En arrivant à nos Romantiques », en revanche, « on se fait une idée plus juste de nos animaux, on s'efforce de les décrire tels qu'ils sont, sans rechercher leurs vices ou leurs défauts, et cette peinture arrive à son summum avec les Parnassiens »⁴⁵. Lamartine, Vigny, Gautier, Hugo sont donc des « poètes qui ont décrit les animaux tels qu'ils sont⁴⁶ » (mais Musset, Béranger, Auguste Barbier, au contraire, les ont « décrit[s] [...] d'après leur imagination seulement⁴⁷ »). Chaigneau passe ainsi en revue quelques pièces animalières où se manifestent, d'après les mots de Jules Lemaître cités dans l'ouvrage, « abondance », « force »,

⁴⁴ Eugène CHAIGNEAU, *L'animal dans la poésie française chez les romantiques, les parnassiens, les symbolistes*, Toulouse, Boisseau, 1937. Nous n'avons pas trouvé d'information sur la biographie de l'auteur.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 46.

« précision », « éclat », « grandeur », « imagination de la forme »⁴⁸. On voit ainsi passer plusieurs lions (celui de « La caravane » dans *Les Châtiments*, de « La méridienne du lion » dans *L'Art d'être grand-père*, des « Lions » dans la Première Série de *La Légende des siècles*), quelques chevaux (« Les adieux de l'hôtesse arabe », *Les Orientales* ; « Les trois chevaux », *Les Châtiments*), et « La vache » des *Voix intérieures*. Chaigneau remarque en outre que « Victor Hugo applique aux animaux eux-mêmes les principes de son esthétique de la laideur, qui, comme le beau, a droit à sa place dans la cité de l'art ». Ce principe, illustré par « Le crapaud » de la première *Légende*, n'est qualifié que de « détail piquant » et ne donne lieu qu'à un commentaire stylistique banal : Hugo aime l'antithèse⁴⁹. Armé des seuls critères de la précision réaliste et du goût pour l'antithèse, Chaigneau, pas plus que Vianey à propos de la nature en général, ne rend vraiment justice à la manière dont Hugo représente l'animal. La brièveté de son étude le conduit, de toute façon, à ne faire que survoler chacun des poètes qu'il envisage (et encore Hugo, avec quatorze pages, n'est-il pas le moins bien loti) ; les remarques sur la justesse et la précision de la vision et sur le goût pour l'antithèse, sont considérées comme se suffisant à elles-mêmes. Premièrement, elles ne donnent pas lieu à une quelconque investigation du possible sens philosophique de ces traits hugoliens ; deuxièmement, l'auteur relève sans les commenter les exemples qui le contredisent – ainsi ce moment du poème « Le cheval » (*Les Chansons des rues et des bois*) où « le poète s'écarte vite de la description précise, et nous emporte avec Pégase, hors de l'humble réalité⁵⁰ » :

Dans les vastes brumes funèbres,
Il vole, il plane, il a l'amour
De se ruer dans les ténèbres
Jusqu'à ce qu'il trouve le jour⁵¹.

CONSIDÉRATIONS PSYCHOLOGIQUES

JOSEPH VIANEY

Mais l'essentiel des critiques portant sur Hugo poète de la nature n'est pas philosophique ni esthétique ou stylistique : le plus souvent, les choses sont envisagées sous un angle

⁴⁸ *Ibid.*, p. 30. La citation vient de Jules LEMAÎTRE, *Les contemporains : études et portraits littéraires*, 4^e série, Paris, Lecène et Oudin, coll. « Nouvelle bibliothèque littéraire », 1889, p. 131.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁵¹ Victor HUGO, *Les Chansons des rues et des bois*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie II* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 838.

simplement psychologique. La question à laquelle il s'agit de répondre est celle-ci : quelle est l'attitude d'esprit du poète face à la nature ? Vianey, faisant bon ménage de pièces pourtant aussi célèbres que « Les pauvres gens » (qu'il a pourtant commentée plus haut) ou « *Oceano Nox* », estime en conclusion de son article que Hugo juge généralement la nature « bonne, [...] tranquille, calme, sereine⁵² » (c'est « La tranquille grandeur des choses naturelles », dans « Sagesse », *Les Rayons et les Ombres*) : elle est un temple habité par Dieu, précise-t-il en s'appuyant sur « Pleurs dans la nuit » et « *Dolor* » (*Les Contemplations*) et sur « Tout le passé et tout l'avenir » (Nouvelle Série de *La Légende des siècles*)⁵³. Cette vision euphorique du rapport de Hugo à la nature rappelle aussi la tendresse, la joie, l'émerveillement dont on crédite le poète des enfants : peut-être est-ce même ce rapprochement inconscient qui infléchit l'idée que se fait Vianey de la poésie hugolienne de la nature. Car les manuels scolaires, au fond, ceux du lycée en tout cas, font plus de place que son propre article à l'image d'une nature hostile ou inquiétante.

ROBERT LESTRANGE

C'est en tant que poète des animaux, surtout, que Hugo peut apparaître facilement comme tendre et bienveillant – à l'instar, cette fois, de la figure qui se dégage des manuels de primaire et des petites classes de lycée. L'anthologie commentée de Robert Lestrangle sur *Les animaux dans la littérature et dans l'histoire* se présente comme une compilation d'anecdotes historiques, et d'hommages et de témoignages d'amour rendus par des écrivains (très rarement antérieurs au XIX^e siècle) aux animaux. Hugo est l'auteur le plus reproduit, avec neuf textes (seulement des poèmes, sauf un extrait des *Misérables* où un père et son fils jettent au cygne du jardin du Luxembourg un gâteau qui sera récupéré par un enfant⁵⁴). Suivent Lamartine et Michelet, avec six textes chacun, puis Maurice Rollinat, avec cinq textes. On peut lire des extraits du « Crapaud » de *La Légende des siècles* (Première Série) de « Ponto » des *Contemplations*, de « La vache » des *Voix intérieures*, mais aussi de poèmes comme « L'aigle du casque » (Nouvelle Série de *La Légende des siècles*) ou « Mazeppa » (*Les Orientales*), dont

⁵² Joseph VIANEY, « Les grands poètes de la nature en France. Quatrième leçon : Victor Hugo », *art. cit.*, p. 643.

⁵³ *Ibid.*, p. 644.

⁵⁴ Robert LESTRANGE, *Les animaux dans la littérature et dans l'histoire*, Gap, Ophrys, 1937, p. 205-207. Il s'agit d'extraits du chapitre « Comment de frère on devient père » (Victor Hugo, *Les Misérables*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : roman II* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 961-967). Robert Lestrangle, né en 1850 (date de décès inconnue) est un écrivain et critique littéraire qui a collaboré à divers périodiques (*Le National*, *L'Illustration*...) (« Notice biographique : Robert Lestrangle », *Médias19*, <http://www.medias19.org/index.php?id=21015>, consulté le 19 juillet 2016).

la veine épique détone dans le recueil. Mais le dispositif du livre la neutralise, et tire ces pièces vers un simple « pittoresque⁵⁵ » animalier. À l'entrée « Abeilles », puisque chaque espèce est envisagée l'une après l'autre (par ordre alphabétique), figurent d'ailleurs quelques strophes anodines du « Manteau impérial » (*Les Châtiments*), sans qu'aucune allusion ne soit faite à Napoléon III ou à un quelconque enjeu politique⁵⁶.

EUGÈNE CHAIGNEAU

Quant à Chaigneau, il se demande, pour chaque poète qu'il envisage, s'il a aimé ou non les animaux. Seul Lamartine est crédité d'un amour complet et sincère pour les animaux⁵⁷ ; Gautier, lui, « ne les aime pas du tout⁵⁸ », et Vigny non plus⁵⁹. Hugo se situe entre ces deux extrêmes : Chaigneau dit simplement qu'il ne semble pas avoir aimé les bêtes autant que Lamartine⁶⁰. Ce n'est pas de la haine, plutôt de l'indifférence : « À part les oiseaux, pour lesquels il garda l'affection qu'il leur avait vouée dès l'enfance, les animaux lui ont peu inspiré de vers où l'on sent passer une émotion véritablement profonde⁶¹. » Ses élans d'affection pour les bêtes, comme envers son chien Ponto dans *Les Contemplations*, sont subordonnés à une intention satirique : il s'agit surtout de flétrir les hommes par comparaison⁶². Les oiseaux, par contre, sont fêtés partout, de « *J'eus toujours de l'amour pour les choses ailées...* » (*Les Rayons et les Ombres*) à « *La mise en liberté* » (*L'Art d'être grand-père*), en passant par plusieurs pièces des *Contemplations*, des *Chansons des rues et des bois* et même « *Le pigeon* », de *L'Année terrible*, dont quelques vers sont cités et simplement traités comme un exemple charmant de poésie animalière⁶³. Sur les cinq pages que Chaigneau consacre à la question de savoir si Hugo aimait ou non les animaux, et malgré ses réserves initiales, il en réserve trois à l'amour du poète pour les oiseaux : au bout du compte, la tendresse et la pitié semblent tout de même être les traits dominants du rapport de Hugo aux bêtes.

⁵⁵ Robert LESTRANGE, *Les animaux dans la littérature et dans l'histoire*, op. cit., p. 104.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 1.

⁵⁷ Eugène CHAIGNEAU, *L'animal dans la poésie française chez les romantiques, les parnassiens, les symbolistes*, op. cit., p. 16.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁶¹ *Ibid.*, p. 25.

⁶² *Id.*

⁶³ *Ibid.*, p. 29.

JAY K. DITCHY

La thèse que Jay K. Ditchy consacre à *La mer dans l'œuvre de Victor Hugo* envisage la question de savoir si Hugo aime ou non la mer, et examine les variations de son sentiment à ce sujet au cours du temps. Son travail, beaucoup plus exhaustif dans son dépouillement que tous ceux dont on a parlé jusqu'à présent dans ce chapitre, fait apparaître des conclusions plus nuancées, voire opposées à celles des autres auteurs – avec, il est vrai, des ambiguïtés que nous signalerons. Mais cette étude n'est essentiellement qu'une suite de commentaires juxtaposés : l'auteur prend l'une après l'autre toutes les occurrences des références marines dans l'œuvre hugolienne, et les commente à chaque fois sans grand souci de lier ses remarques entre elles. Et en fait de commentaires, ceux-ci sont le plus souvent vraiment pauvres. L'auteur se contente en général de paraphraser les textes de Hugo (avec certains contresens au passage⁶⁴), de relever les comparaisons qu'il applique à la mer, d'énumérer les thèmes connexes, de chercher éventuellement les sources et les inspirations. Entraîné par son attitude myope face aux textes, Ditchy traque la mer partout – relevant les textes où il est question d'elle, mais aussi ceux où elle fait l'objet d'une allusion, ou encore ceux où elle est convoquée à titre d'analogie alors que Hugo parle d'autre chose. Tout pénétré de son objet, l'auteur fait d'ailleurs parfois comme si Hugo parlait de la mer, alors qu'elle ne joue qu'un rôle de comparant. Ainsi, commentant « Pleurs dans la nuit » (*Les Contemplations*) et ces vers :

Dans l'éternité, gouffre où se vide la tombe,
L'homme coule sans fin, sombre fleuve qui tombe
Dans une sombre mer

il n'hésite pas à gloser : « La mer, c'est-à-dire l'éternité, est le but des générations d'hommes, elles y seront toutes englouties⁶⁵ ». D'autre fois, il s'étonne candidement de ce que Hugo n'a pas, par avance, abordé son sujet de thèse dans ses propres livres : Ditchy trouve ainsi « un peu surprenant » que « l'intérêt pour la mer » occupe si peu de place dans *L'Année terrible*, « vu

⁶⁴ Un exemple entre plusieurs : à propos de « *Contempler dans son bain sans voile...* » (*Les Feuilles d'automne*), Ditchy fait dire à Hugo que « contempler une jeune fille dans son bain est comme si l'on suivait de loin de blanches voiles » (Jay K. DITCHY, *La mer dans l'oeuvre littéraire de Victor Hugo*, op. cit., p. 74). Or ces deux activités contemplatives sont en fait évoquées par le poète au début d'une longue énumération, qui dure sept quintils d'octosyllabes. Voici la première strophe : « Contempler dans son bain sans voiles / Une fille aux yeux innocents ; / Suivre de loin de blanches voiles ; / Voir au ciel briller les étoiles / Et sous l'herbe les vers luisants ; [...] ». L'énumération s'achève sur cette pointe galante : « Non, tout ce qu'a la destinée / De biens réels et fabuleux / N'est rien pour mon âme enchaînée, / Quand tu regardes inclinée / Mes yeux noirs avec tes yeux bleus ! » Il est tout à fait abusif d'interpréter cette mise en contact de deux éléments, juxtaposés dans le cours d'une énumération, comme une assimilation de l'un à l'autre, ou même comme une analogie entre l'un et l'autre.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 128.

que Victor Hugo était pénétré et saturé de cette idée de la mer pendant qu'il composait ses œuvres juste avant son retour »⁶⁶.

En ce qui concerne l'attitude d'esprit de Hugo face à la mer, l'auteur note ceci, à la fin des pages consacrées à la poésie de Hugo avant son premier contact adulte avec la mer (1834)⁶⁷ : « Pour la mer en général, les peintures ne sont gaies que rarement, car il conçoit la mer comme hostile et funeste. Dans la période qui va suivre, les peintures riantes disparaîtront presque complètement et les idées défavorables occuperont une plus grande place⁶⁸. » À la fin du chapitre suivant, qui va jusqu'à l'exil, on lit :

Victor Hugo a connu la mer pour la première fois en 1834 et en a ressenti immédiatement le fort attrait. Du premier coup elle a parlé à son âme de poète. Éloigné d'elle, il y revient à plusieurs reprises et dans des années successives. La grandeur, l'étendue, la majesté de la mer l'ont rempli d'admiration, mais son pouvoir destructeur, sa lente et patiente invasion de la terre et sa lutte perfide et inexorable contre l'homme lui ont inspiré une horreur et une aversion qui deviendront plus marquées dans son œuvre future⁶⁹.

Et effectivement, même si Ditchy concède que Hugo est le « contemplateur de la mer⁷⁰ » et le mage de l'océan (en s'appuyant par exemple sur « *Fulgur* », dans les *Quatre Vents de l'Esprit*), reste que

toutes les impressions qu'il reçoit [de la mer] ne sont pas favorables. La mer est l'instrument de l'exil, et il l'accable de la responsabilité de son triste sort et de celui de ses compagnons d'exil. Elle lui rappelle aussi la mort de sa fille Léopoldine, mais, quand il en parle, il ne blâme pas la mer de cette mort, au contraire, il en parle sans amertume⁷¹. [...] Il faut donc aller chercher ailleurs cette haine féroce de la mer qu'il pousse à l'extrême dans

⁶⁶ *Ibid.*, p. 208-209.

⁶⁷ La psychologie hâtive qui tient le plus souvent lieu d'analyse justifie apparemment, pour l'auteur, que le voyage en Bretagne de 1834 soit une date charnière pour le plan de son ouvrage. Il en ira de même, mais c'est plus logique, pour le début et la fin de l'exil. Au demeurant, l'auteur a du mal à établir l'unité des périodes ainsi délimitées (avant 1834, après 1834). Ajoutons qu'il prend au pied de la lettre les indications de date que portent les poèmes, sans égard pour les travaux de Gustave Simon et de Joseph Vianey qui ont permis de revisiter la chronologie des *Contemplations*, et qu'il traite *Dieu, La Fin de Satan, La Pitié suprême* et *L'Âne* comme des textes postérieurs à l'exil. Dans ces conditions, les découpages chronologiques n'ont aucune chance d'être pertinents.

⁶⁸ Jay K. DITCHY, *La mer dans l'oeuvre littéraire de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 81.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 111.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 154.

⁷¹ Ditchy semble croire fermement que Léopoldine s'est noyée dans la mer (voir, entre autres beaucoup d'exemples, *ibid.*, p. 118). Le fait que Hugo ne blâme pas la mer pour la mort de sa fille doit donc logiquement être dû à ce qu'il n'a pas été si affecté que cela, au fond, par le drame de 1843 : « Même la mort de sa fille et de son gendre, Charles Vacquerie, ne paraît pas le frapper outre mesure, car il semble à certains moments tirer une consolation de la manière même de leur disparition, comme on peut le remarquer dans les *Contemplations* dans *Charles Vacquerie* » (*ibid.*, p. 114).

la partie prose de son œuvre de l'exil. Cette haine semble dater d'avant l'exil et paraît venir de l'œuvre de mort et de destruction lente que l'Océan dirige contre les choses et les gens⁷².

Dans la période postérieure à l'exil, enfin, Ditchy note d'abord que Hugo commence par oublier la mer, au début de *L'Année terrible*, avant d'y revenir à partir de mars 1871, car « la mort de son fils semble lui rappeler Léopoldine morte dans les flots⁷³ ». Mais cette fois, il n'a plus d'hostilité pour la mer :

Il la peint dans toutes ses phases grandioses, il continue sa philosophie, il définit et précise sa religion, dont il trouve l'image dans la nature et surtout dans les flots. Les flots sont la réflexion de Dieu, [...] ils sont la destinée, l'immensité, l'éternité, Dieu même⁷⁴.

Ditchy adopte donc un plan chronologique. Les critères génériques ou géographiques (comme les différences entre la Méditerranée et l'océan⁷⁵) envisagés par l'auteur demeurent secondaires – en particulier, la poésie n'a pas de statut propre, puisque la perspective de l'auteur est essentiellement psychologique, et vise à restituer l'attitude d'esprit de Hugo, telle que les textes la trahissent sans aucune médiation. Toute préoccupation stylistique, en particulier, est étrangère à l'auteur. D'après le schéma qu'il nous présente, l'attitude de Hugo aurait été de plus en plus méfiante, voire hostile, jusqu'à la fin de l'exil, avant de redevenir plus apaisée après 1870. D'un autre côté, Ditchy note aussi que Hugo a une conception « mystique » de la mer⁷⁶, tout au long de sa carrière poétique mais à partir de l'exil surtout, et que l'océan tend à se confondre avec l'infini et avec Dieu, Hugo étant mage ou prophète – l'auteur évoque parfois, on l'a vu, l'« attrait » que la mer exerce sur le poète ou l'« admiration » qu'il a pour elle. Ces deux idées (hostilité, colère contre la mer d'une part, sentiment positif et « mystique » du divin) paraissent *a priori* contradictoires : il faudrait au moins montrer comment elles s'articulent toutes les deux. Or c'est précisément ce que l'auteur ne fait pas : il aurait fallu, pour cela, qu'il manifeste un certain esprit de synthèse, et que ses conclusions partielles et générale soient autre chose qu'une récapitulation à peu près paratactique des différents points présentés auparavant⁷⁷.

⁷² *Ibid.*, p. 154-155.

⁷³ *Ibid.*, p. 226.

⁷⁴ *Id.*

⁷⁵ Par exemple *ibid.*, p. 81.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁷⁷ Pour certaines de nos remarques sur ce livre, et surtout pour le repérage de certaines erreurs ou naïvetés de l'auteur, nous sommes redevables au lecteur anonyme qui a annoté, au crayon, et d'une main souvent rageuse, l'exemplaire conservé à la bibliothèque de l'ENS Ulm (cote L F p 443 J 8^o). Sans approuver cette pratique, nous nous devons cependant de le remercier ici.

CONCLUSION

La faiblesse quantitative de notre corpus nous a mené à nous référer à plusieurs reprises aux mêmes textes, et à les étudier de manière parfois assez précise, quand bien même leur intérêt pour la postérité des études hugoliennes n'est pas grand. On a vu à plusieurs reprises que le thème de la nature et des animaux donnait parfois lieu à l'identification de tropes rhétoriques ou stylistiques conformes aux *topoi* de la critique hugolienne (Vianey, Chaigneau). Souvent, aussi, la question de la nature et des animaux est rabattue sur un problème psychologique : Hugo les aime-t-il ou ne les aime-t-il pas ? Chaigneau pense qu'il aime les oiseaux et qu'il est indifférent aux autres bêtes, Lestrangé qu'il aime les animaux, Vianey qu'il a une vision positive de la nature, Ditchy qu'il est plutôt hostile à la mer bien que celle-ci soit parfois une image de Dieu. À chaque fois, sauf peut-être chez Vianey, il n'est pas beaucoup question de littérature – on cherche simplement à voir ce que les textes de Hugo (et pas nécessairement les poèmes seulement, du coup) nous disent de son attitude d'esprit. L'enquête de Ditchy est un exemple édifiant de cette méthode critique. Ce qui limite l'analyse de nos auteurs, à de rares exceptions près c'est probablement le refus de s'intéresser à la nature comme partie de la métaphysique hugolienne, comme porte d'entrée pour l'étude de sa philosophie. Une telle démarche aurait permis de donner sens aux « antithèses » et à l'amour du laid que Chaigneau repère dans la description hugolienne des animaux. Elle aurait permis, aussi, de dépasser les apories de Ditchy : Hugo n'aime pas la mer, tout en ayant de l'admiration pour elle et tout en voyant Dieu en elle. Assumant la portée métaphysique de la question, Marie Blain-Pinel, dans un livre de 2003, a ainsi pu rendre compte de cette hésitation entre horreur et fascination de Hugo à propos de la mer, en l'indexant sur une opposition entre épopée et lyrisme⁷⁸. Mais dans notre période, la meilleure manière de ne pas se confronter au problème, d'ailleurs, est encore de l'escamoter : c'est ce que fait Vianey quand il explique en conclusion de son article que Hugo a eu, somme toute, une vision positive de la nature. Le postulat d'une psychologie simple, solide, univoque et rassurante désamorce *a priori* toute investigation plus poussée.

Bien sûr, ces limites sont aussi la conséquence du désintérêt des grands critiques hugoliens de l'époque pour la question de la poésie de la nature. Gaultier est pourtant là pour témoigner que Hugo fait figure, moins franchement que Lamartine, certes, de grand poète de la nature – notamment parce que la nature est un thème romantique évident, comme l'amour. « Le lac », « Tristesse d'Olympio » et « Souvenir » sont là pour le rappeler. Mais précisément : si Hugo

⁷⁸ Marie BLAIN-PINEL, *La mer, miroir d'infini : la métaphore marine dans la poésie romantique*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003, p. 159-189.

est représentatif comme poète de la nature, cela peut aussi impliquer que l'étude sa poésie de la nature n'ait guère d'intérêt propre, sinon à titre illustratif. Les références à la nature et aux animaux se trouvent volontiers dans les recueils de la monarchie de Juillet, dans *Les Contemplations*, et dans *La Légende des siècles* à un moindre degré – mais pas trop : si la nature est un thème *lyrique* évident, sa présence dans un recueil *épique* devrait être soit rabattue sur un rôle de simple décor, comme Vianey le fait un peu, soit analysée en termes philosophiques (conception de l'histoire, rapport de l'homme à son milieu naturel...), ce que l'on se refuse visiblement à faire. Mais il se passe pour la nature et les animaux la même chose que pour les enfants : il s'agit, en ce qui concerne Hugo, d'un thème évident, investi par l'école, et dont il semble difficile à nos auteurs de dire autre chose que des banalités. Sans doute soupçonne-t-on facilement, et Chaigneau le suggère involontairement, que ce Hugo-là doit forcément être naïf et un peu bête – après tout, la nature, c'est apparemment le contraire de la culture, de l'histoire, de la société, tous ces sujets sur lesquels Hugo a pu déployer sa pensée politique et philosophique, et qui, eux, méritent sans doute d'être examinés.

Chapitre 15 : Sur l'art et le style hugoliens

Ce chapitre consiste en un bilan sur les productions critiques relatives aux aspects techniques et stylistiques de l'art hugolien. Nous avons, en particulier, sélectionné deux thèmes que nous avons jugés, sur la base de nos lectures et de notre intuition, les plus importants : la question de l'antithèse et la question de Hugo comme « poète visuel ». Ces deux thèmes critiques se retrouvent d'ailleurs fréquemment dans les manuels scolaires de la période¹ ; ils y figurent en compagnie d'un autre, le goût du poète pour les détails réalistes, que l'on trouve en revanche rarement dans la critique savante. À ces deux thèmes, nous en avons adjoint un autre, qui nous a paru incontournable, bien que, comme on va le voir, la matière à son sujet soit quantitativement et qualitativement peu importante dans notre période : il s'agit de la figure de Hugo comme réformateur du vers.

HUGO « FAISEUR D'ANTITHÈSES »

ENJEUX DE LA QUESTION

Au premier rang des stylèmes hugoliens bien identifiés comme tels figure la fameuse antithèse, dont nos critiques en général font grand cas. Hugo « faiseur d'antithèses », pour reprendre la formule de Jules Vallès², c'est un *topos* critique, négatif le plus souvent, qui parcourt tout le XIX^e siècle³. Dans un passage de *William Shakespeare* (II, 3), Hugo, sous couvert de parler du dramaturge anglais, théorisait et justifiait son propre usage, abondant, de l'antithèse :

Totus in antithesi. Shakespeare est tout dans l'antithèse. Certes, il est peu juste de voir un homme tout entier, et un tel homme, dans une de ses qualités. Mais, cette réserve faite, disons que ce mot, *totus in antithesi*, qui a la prétention d'être une critique, pourrait être simplement une constatation. Shakespeare, en effet, a mérité, ainsi que tous les poètes vraiment grands, cet éloge d'être semblable à la création. Qu'est la création ? Bien et mal, joie et deuil, homme et femme, rugissement et chanson, aigle et vautour, éclair et rayon,

¹ Voir *supra*, p. 86-91.

² Dans le journal *La Rue* du 29 juin 1867. Cité dans Roger FAYOLLE, « La critique et le rayonnement littéraire – le XIX^e siècle », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 397.

³ *Ibid.*, p. 396-397.

abeille et frelon, montagne et vallée, amour et haine, médaille et revers, clarté et difformité, astre et pourceau, haut et bas. La nature, c'est l'éternel bi-frons. Et cette antithèse, d'où sort l'antiphrase, se retrouve dans toutes les habitudes de l'homme ; elle est dans la fable, elle est dans l'histoire, elle est dans la philosophie, elle est dans le langage. Soyez les Furies, on vous nommera Euménides, les Charmantes ; tuez vos frères, on vous nommera Philadelphie ; tuez votre père, on vous nommera Philopator ; soyez un grand général, on vous nommera le petit caporal. L'antithèse de Shakespeare, c'est l'antithèse universelle, toujours et partout ; c'est l'ubiquité de l'antinomie ; la vie et la mort, le froid et le chaud, le juste et l'injuste, l'ange et le démon, le ciel et la terre, la fleur et la foudre, la mélodie et l'harmonie, l'esprit et la chair, le grand et le petit, l'océan et l'envie, l'écume et la bave, l'ouragan et le sifflet, le moi et le non-moi, l'objectif et le subjectif, le prodige et le miracle, le type et le monstre, l'âme et l'ombre ; c'est cette sombre querelle flagrante, ce flux et reflux sans fin, ce perpétuel oui et non, cette opposition irréductible, cet immense antagonisme en permanence, dont Rembrandt fait son clair-obscur et dont Piranèse compose son vertige.

Avant d'ôter de l'art cette antithèse, commencez par l'ôter de la nature⁴.

Les stylisticiens de la seconde moitié du XX^e siècle donnent un sens large au mot *antithèse*. Pour Georges Molinié, il s'agit ainsi d'une « figure macrostructurale [qui] consiste en l'expression d'une opposition conceptuelle forte dans un discours », quelles que soient les figures microstructurales (oxymore, etc.) qui lui servent de support⁵. Henri Morier, de même, voit dans l'antithèse « la condition de plusieurs autres figures⁶ » comme l'oxymore, la paronomase, l'antanaclase ou l'attelage. Sa typologie va de l'« antithèse notionnelle » à l'« antithèse rythmique » (vers pairs et impairs...), en passant par l'« antithèse sociale », l'« antithèse phrastique », etc. Bref, « le sujet est inépuisable »⁷. L'antithèse peut donc se loger un peu partout, et nos critiques ne se font pas faute de la repérer très largement ; mais à cause même de sa fréquence chez Hugo et de la multiplicité de ses formes, elle semble aussi parfois perdre son seul statut de figure de rhétorique, de fait de style, pour devenir un fait de pensée, l'indice d'une philosophie ou d'une vision du monde.

On a plusieurs fois mentionné la plasticité du terme *antithèse* appliqué par la critique à la poésie hugolienne : dans les manuels scolaires, l'antithèse peut s'observer à l'échelle d'un vers

⁴ Victor HUGO, *William Shakespeare*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : critique* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 346.

⁵ Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique* [1992], in Michèle AQUIEN, Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française – Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1996, p. 65.

⁶ Henri MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* [1961], Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 125.

⁷ *Ibid.*, p. 126. Notons d'ailleurs que pour Morier, Hugo semble bien être un maître ès antithèses puisqu'il lui emprunte de nombreux exemples : les titres « Autrefois » et « Aujourd'hui » des deux parties des *Contemplations* illustrent l'« antithèse notionnelle », le vers « Joyeux, j'ai vingt-cinq ans ; triste, j'en ai cinquante [*sic* pour « soixante »] » (« *Tu peux, comme il te plaît, me faire jeune ou vieux...* », dans le livre II des *Contemplations*) illustre « l'antithèse syntaxique ; grammaticale ; morphologique », et le titre *Les Rayons et les Ombres* illustre l'« antithèse des couleurs, des valeurs ».

ou de tout un long poème⁸ ; dans l'édition des *Contemplations* par Joseph Vianey, un repérage minutieux des antithèses de différentes espèces était proposé à propos du « Rouet d'Omphale »⁹. Du reste l'usage même du terme *antithèse* par les critiques, nullement inadéquat par ailleurs, remplace avantageusement les synonymes approximatifs que pourraient être, selon le contexte, *contraste*, *opposition*, *oxymore*, etc. : il y a vraisemblablement, chez beaucoup d'auteurs, un désir de mettre en évidence, avec insistance, cette manie hugolienne partout observée. Dans les années soixante, à propos de Baudelaire en particulier mais aussi de la « lyrique romantique » en général, Léon Cellier proposera une distinction intéressante entre antithèse et oxymore, la première opposant des contraires dont le second se charge de réaliser l'union¹⁰ ; ce genre de subtilités ne paraît pas avoir cours, à propos de Hugo, dans notre période.

Du « faiseur d'antithèses », presque maniaque, on passe vite à l'« homme de l'antithèse » dont parle Joseph Vianey : cette formule permet de passer du tic stylistique à la philosophie ou à l'état d'esprit¹¹. Il est facile de déduire de cette tendance à l'antithèse une attraction pour le dualisme, voire le manichéisme : Renouvier formulait cette analyse de manière neutre dans *Victor Hugo le poète*¹² ; Bellessort, plus sévère, y voit le signe d'une insensibilité hugolienne à la nuance et à l'entre-deux¹³. Après Renouvier, personne ou presque, semble-t-il, ne prend vraiment au sérieux ce qu'on pourrait appeler, chez Hugo, une philosophie de l'antithèse. Il est encore moins question d'envisager, à partir de cette figure, la question d'une éventuelle dialectique hugolienne. Ces explorations ne seront menées que bien plus tard dans le siècle, notamment sous la plume de Jean Gaudon¹⁴.

⁸ Voir *supra*, p. 87-88.

⁹ Voir *supra*, p. 211.

¹⁰ Léon CELLIER, « D'une rhétorique profonde : Baudelaire et l'oxymoron » [1965], in Léon CELLIER, *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, À la Baconnière – Presses universitaires de Grenoble, coll. « Langages », 1977, p. 193.

¹¹ Voir *supra*, p. 212.

¹² Cité dans Roger FAYOLLE, « La critique et le rayonnement littéraire – le XIX^e siècle », *art. cit.*, p. 397.

¹³ Voir *supra*, p. 313.

¹⁴ Jean GAUDON, « Ambiguïtés hugoliennes », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 19, n° 1, 1967, p. 195-203.

LA « FACTICITÉ SYMÉTRIQUE » DES ANTITHÈSES HUGOLIENNES (ANTOINE ALBALAT)

Le plus souvent, l'usage hugolien de l'antithèse est porté au discrédit du poète. Un ouvrage d'assez vaste diffusion, paru en 1901 mais réédité à de nombreuses reprises¹⁵, a pu entretenir cette tendance au blâme que l'on observe, par ailleurs, chez beaucoup de critiques : il s'agit de *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, d'Antoine Albalat¹⁶. L'auteur se méfie de l'antithèse, qui selon lui devient souvent mécanique et tourne au procédé facile. Tel passage du *Rhin* contient des antithèses faciles et suspects, parce que fausses : « Le Napolitain a la liberté matérielle ; l'Allemand a la liberté morale. La liberté du lazzarone a fait Rossini ; la liberté de l'Allemand a fait Hoffmann. [...] Les Allemands ont la liberté de la rêverie ; nous avons la liberté de la pensée¹⁷. » Plus loin l'auteur passe en revue quelques grands auteurs français particulièrement remarquables pour leur usage de l'antithèse : Montaigne, Pascal, Bossuet, Montesquieu, Rousseau s'attirent des éloges, tandis que Hugo figure, en l'assez mauvaise compagnie d'auteurs de second ordre comme Fléchier, Saint-Évremond ou Louis Blanc (et Taine et Lamartine, un peu au-dessus), au rang des « écrivains chez qui l'étude de ce procédé ne peut être faite qu'avec une extrême réserve¹⁸ ». Quelques morceaux de poésie sont mentionnés comme « exemples-type » du recours hugolien à l'antithèse, les « strophes à la duchesse d'Abrantès » (« À Laure, duch. d'A. », *Les Rayons et les Ombres*), « les quatre vers sur la grâce de Blanqui » (celle de Barbès, en réalité : « *Par votre ange envolée ainsi qu'une colombe...* », *Les Rayons et les Ombres*), « le fameux quatrain du crucifix » (« Écrit au bas d'un crucifix », *Les Contemplations*), et ces « vers sur le mariage de sa fille » qui composent « 15 février 1843 » (*Les Contemplations*) et dont les deux derniers sont :

Donne-nous un regret, donne-leur un espoir ;

¹⁵ Voici les éditions recensées dans la bibliographie Cassier (notice 12605) : « 2^e édition : 1902 ; 6^e éd. : 1908 ; 8^e éd. : 1912 ; 10^e éd. : 1918 ; 11^e éd. : 1919 ; 12^e éd. : 1921 ; 13^e éd. : 1923 ; 1948 ; 1956 ; 17^e éd. : 1991 » (consulté le 26 juin 2018).

¹⁶ Antoine Albalat (1856-1935) a d'abord été romancier et critique littéraire. À partir de 1896, il publie des traités sur l'art d'écrire et le perfectionnement du style, qui rencontrent un grand succès. Des controverses l'opposeront à des critiques de premier plan comme Gourmont, Brunetière ou Faguet (Yannis CONSTANTINIDÈS, « Vie d'Antoine Albalat », in Antoine ALBALAT, *Comment il ne faut pas écrire* [1921] (éd. Yannis CONSTANTINIDÈS), Paris, Mille et une nuits, 2015, p. 119-122).

¹⁷ Victor HUGO, *Œuvres complètes : voyages* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987, p. 424. Passage cité dans Antoine ALBALAT, *La formation du style par l'assimilation des auteurs* [1901], Paris, Armand Colin, coll. « L'ancien et le nouveau », 1991, p. 225.

¹⁸ Antoine ALBALAT, *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, *op. cit.*, p. 260.

Sors avec une larme, entre avec un sourire¹⁹.

Néanmoins, « sa prose est plus significative encore, parce que la continuité du procédé y est visible²⁰ » – un commentaire qui tient peut-être pour partie au choix un peu curieux d’Albalat de mentionner surtout des poèmes très courts, deux de quatre vers et un de huit vers. C’est dans *Les Misérables* et dans la réponse au discours de réception de Sainte-Beuve à l’Académie française qu’Albalat relève donc des « antithèses étourdissantes²¹ » et souligne leur « facticité symétrique²² ». *William Shakespeare* et *Les Chansons des rues et des bois* sont donnés comme les deux exemples les plus flagrants d’un usage abusif de l’antithèse, respectivement en prose et en vers²³. Le livre d’Albalat, donc, exprime et fixe tout à la fois une doxa : Hugo est un grand faiseur d’antithèses, davantage que les autres grands auteurs du XIX^e siècle (sauf Lamartine), mais il en abuse ; ses antithèses sont souvent factices et faciles.

CONFLIT PSYCHIQUE ET DISPOSITION ANTITHÉTIQUE (CHARLES BAUDOIN)

Les remarques les plus poussées, dans notre période, sur les antithèses hugoliennes, se trouvent dans la *Psychanalyse de Victor Hugo* (1943), par Charles Baudouin²⁴. L’auteur propose une lecture psychanalytique de l’œuvre hugolienne, sans trop mobiliser sa biographie d’ailleurs, en dix chapitres. Les sept premiers sont consacrés à l’établissement des complexes de l’écrivain (complexe d’Œdipe, complexe spectaculaire, complexe de mutilation, etc.). Le huitième introduit le « surmoi », « instance qui a pour fonction de régler les instincts et les complexes²⁵ », et qui se manifeste à nous sous la forme de la conscience morale. La confrontation entre ces complexes et ce surmoi engendre des conflits psychiques, étudiés dans le neuvième chapitre, intitulé « Les antithèses : la polarisation des conflits et l’ambivalence ». Le dixième envisage leur résolution, et s’appelle « *La Fin de Satan* : la rédemption ».

¹⁹ *Ibid.*, p. 264.

²⁰ *Id.*

²¹ *Id.*

²² *Ibid.*, p. 265.

²³ *Ibid.*, p. 266.

²⁴ Le psychanalyste franco-suisse Charles Baudouin (1893-1963) a fait des études de lettres, couronnées par un doctorat en 1920. Outre sa *Psychanalyse de Victor Hugo*, il a également écrit un livre sur *Le symbole chez Verhaeren* (1924) et une *Psychanalyse de l’art* (1929). À côté de ses études sur l’art et la littérature, il mène aussi un travail pionnier sur la suggestion et l’hypnose. Influencé par Jung et Adler, il s’écarte assez tôt de l’orthodoxie freudienne et promeut une approche éclectique de la psychanalyse (Mireille CIFALI, « Baudouin (Charles) », in Alain de MIJOLLA (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse : concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*, vol. 1, Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 183-184).

²⁵ Charles BAUDOIN, *Psychanalyse de Victor Hugo* [1943], Paris, Armand Colin, coll. « U2 – Mythes », 1972, p. 214.

Dans le neuvième chapitre, tous les complexes évoqués jusqu'alors sont traduits en antithèses. Une phrase suffit à le justifier : « La notion même de conflit, ou, comme dit Hugo, de *combat*, paraît appeler tout naturellement l'expression antithétique²⁶ [...]. » Suivent alors de grands tableaux où les antithèses de Hugo, relevées dans les livres I, IV, V et VI des *Contemplations* et dans quatre poèmes de *La Légende des siècles*, Première Série (« Le Satyre », « Les pauvres gens », « Le parricide », « La conscience »), sont listées et organisées en grandes catégories (*joie-souffrance*, *lumière-ombre*, etc.). La démarche de Baudouin permet de produire d'intéressantes statistiques, qui confirment souvent l'intuition (ainsi, le type « *lumière-ombre* » est de loin le plus représenté²⁷), mais aussi de superposer l'un à l'autre les différents conflits psychiques. Certaines antithèses hugoliennes, en effet, appartiennent simultanément à deux types, comme *gai-ténébreux*, qui appartient au type *joie-souffrance* par son premier terme et au type *lumière-ombre* par le second. Il y a donc entre les deux types ce que Baudouin appelle une « polarisation », qu'il juge d'ailleurs, à raison, fort banale : « *Lumière* polarise avec *joie*, et *ombre* avec *souffrance*²⁸ [...]. » On peut répéter l'expérience plusieurs fois, et se fonder aussi sur des associations explicites dans l'œuvre du poète, comme dans le vers « J'ai devant moi le jour et j'ai la nuit derrière » (« Écrit en 1846 », *Les Contemplations*), qui permet d'établir que *devant* polarise avec *lumière* et *derrière* avec *ombre*²⁹. Les antithèses hugoliennes sont donc susceptibles de commutations paradigmatiques généralisées, qui permettent de les résumer en un tableau³⁰ :

+	-
identification paternelle	identification maternelle
(aigle)	(araignée)
liberté	fatalité
action	retraite
extraversion	introversion (narcisme [sic])
amour	haine
lumière	ombre

²⁶ *Ibid.*, p. 241.

²⁷ *Ibid.*, p. 263.

²⁸ *Ibid.*, p. 265.

²⁹ *Id.*

³⁰ *Ibid.*, p. 267-268.

joie	souffrance
naissance (vie)	mort
opinions progressives	opinions réactionnaires
création	destruction (mutilation)
devant	derrière
tendances génitales	tendances digestives

C'est la ligne *liberté-fatalité* qui résume le mieux, en fin de compte, l'ensemble du tableau car le problème fondamental de Hugo est le suivant :

Les conflits se résument, en dernière analyse, en un seul : un fort courant entraîne dangereusement le potentiel affectif vers le pôle négatif, qui peut ainsi apparaître comme une *fatalité* dont le symbole de l'araignée forme une saisissante expression. Le problème vital est d'opposer à ce courant centripète d'autres forces : centrifuges, capables de le tenir en échec, et de porter une partie, aussi grande que possible, du potentiel sur l'autre pôle. Ainsi sera conquise la *liberté*³¹.

Une objection pourrait surgir : si le conflit psychique appelle l'expression antithétique, alors l'antithèse devrait être le propre de tout sujet soumis à des conflits psychiques, c'est-à-dire en fait de tout sujet. Si elle est bien, cependant, un stylème proprement hugolien, c'est parce que Hugo se caractérise par ce que Baudouin appelle une « disposition *ambivalente*³² », en vertu de laquelle « les termes opposés que sont les objets de chaque conflit tendent à *polariser* deux à deux autour de deux pôles donnés, de sorte que les différents conflits finissent par faire bloc et par apparaître comme un seul³³ », ce qui donne lieu à un système d'oppositions particulièrement violent ; en outre, chez Hugo, « les forces opposées se tiennent respectivement en échec³⁴ ». Ce n'est donc pas la seule présence de conflits psychiques chez Hugo, mais bien leur force et leur agencement particuliers, qui explique son goût pour l'antithèse. Selon ce raisonnement, Baudouin peut inclure à un endroit stratégique de son livre, presque au terme de son étude, une réflexion sur l'incontournable stylème hugolien, et réinterpréter favorablement, et avec profondeur, ce qui jusqu'alors passait surtout pour un tic stylistique, généralement déprécié. Car comme le note Pierre Albouy, c'est, sinon l'un des buts, du moins l'un des effets du livre de Baudouin, que de « justifier, en les faisant *comprendre*, les traits de l'œuvre que l'on

³¹ *Ibid.*, p. 268.

³² *Ibid.*, p. 240.

³³ *Id.*

³⁴ *Ibid.*, p. 268.

déplorait jusqu'alors ». « Ainsi, de l'abus de l'antithèse, tant reproché à Hugo ! », précise Albouy immédiatement³⁵ – mais on pourrait aussi mentionner son interprétation psychanalytique, et donc compréhensive, charitable, de la doctrine des métempsycoses³⁶. De façon générale, dans l'ensemble du livre, l'interprétation des analogies hugoliennes en termes de motifs, de symboles ou de mythes personnels vient donner une indéniable profondeur à ce qu'Edmond Huguet présentait, en 1904 et 1905 (*Les métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo*, en deux tomes³⁷), comme un copieux et aride répertoire d'analogies, présentées sur le mode d'une pure juxtaposition. Comme le dit Léon Cellier dans une discussion de colloque en 1967, Baudouin introduit de la structure dans les énumérations de Huguet – des « embryons de structure »³⁸, dit-il exactement, mais c'est bien plus que cela, en réalité, si l'on considère la virtuosité architecturale avec laquelle le psychanalyste enchaîne les complexes, et les motifs, les uns aux autres.

Au cours de cet échange oral tenu en 1967, divers spécialistes de Hugo reviennent à la fois sur le livre de Baudouin et sur la question de l'antithèse hugolienne, avec, à chaque fois, un souci clair, celui de mettre au jour une dialectique hugolienne. Léon Cellier prend la défense de Baudouin, qui « ne s'en est pas tenu à cette polarité traduite par des listes d'antithèses », et qui voit au contraire dans le « pardon » l'issue de la quête hugolienne. Jean Massin, qui ne répond pas directement à Cellier, semble d'un avis contraire, et estime que la vision de Baudouin est trop statique, et qu'il a le tort de ne pas penser, au-delà par exemple de l'antagonisme entre le père et la mère, leur réconciliation. Cette discussion prend place à la suite d'une communication de Jean Gaudon intitulée « Ambiguïtés hugoliennes », ce qui explique pourquoi il y est tant question d'antagonismes et d'antithèses. Mais c'est aussi, un peu, fausser la perspective que de réfléchir sur Baudouin essentiellement à partir de cette catégorie, naturellement si séduisante pour le dialecticien, de l'« antithèse ». Car si la possibilité d'une rédemption est bel et bien étudiée par Baudouin, dans son dixième chapitre, cette rédemption ne prend pas essentiellement la forme d'un dépassement des contraires. Baudouin s'intéresse beaucoup plus aux motifs littéraires et imaginaires qui signifient cette rédemption (le pardon paternel, la révolution, la nouvelle naissance, le renversement des générations) qu'à la manière dont la tension entre les deux pôles en présence est résolue. Soit, l'Ange Liberté ouvre au Mal le chemin du Bien parce

³⁵ Pierre ALBOUY, préface à Charles BAUDOUIN, *Psychanalyse de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 9. C'est lui qui souligne.

³⁶ *Id.*

³⁷ Edmond HUGUET, *Les métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1904-1905, 2 vol.

³⁸ « Discussions », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 19, n° 1, 1967, p. 247-308

qu'« elle participe des deux essences³⁹ ». Mais le plus souvent, quand il est question d'antithèses au chapitre 10, celles-ci sont simplement résolues par le triomphe complet d'un des pôles sur l'autre – comme la victoire de la Liberté sur la Fatalité dans *La Fin de Satan*. Plus souvent encore, Baudouin cesse désormais de s'intéresser aux antithèses. Si cette figure de style joue un rôle d'une indéniable importance dans l'ouvrage, il convient pourtant de signaler qu'elle permet, pour le psychanalyste, bien davantage de dire le conflit que d'envisager sa résolution. Les moyens stylistiques de dire l'union des contraires existent pourtant bien – Léon Cellier suggérera l'oxymoron – mais ce ne sont pas, si l'on en croit Baudouin ou si l'on lit entre les lignes de son livre, par eux que Hugo passe. Après avoir réhabilité Baudouin pour son analyse du pardon chez Hugo, Léon Cellier, sur la même lancée, fait de Hugo un poète de la résolution de l'antithèse, et semble ainsi enrôler le psychanalyste dans sa propre lecture dialectisante du poète, ce qui constitue une interprétation contestable. Massin, en regrettant que Baudouin ne se soit pas assez intéressé à la « conciliation »⁴⁰ chez Hugo, tombe sans doute dans l'excès inverse – mais l'un et l'autre critiques, ici, parlent vraisemblablement de mémoire. Il n'empêche que la question, apparemment taraudante en 1967, de la dialectique hugolienne, fausse quelque peu la perspective et favorise des contresens, si légers et anecdotiques soient-ils, en ce qui concerne l'œuvre de Baudouin.

Un point encore nous intéresse à ce sujet, celui du rôle spécifique de la poésie dans l'ouvrage de Baudouin, et en particulier dans son chapitre sur les antithèses. De façon générale, l'auteur emprunte à tous les genres : s'il fait un large usage des grands poèmes philosophiques redécouverts dans les années trente, *Dieu* et *La Fin de Satan*, il met aussi au premier plan des œuvres jusque-là considérées comme secondaires – au théâtre, notamment, *Les Jumeaux*, *Les Burgraves* et *Torquemada*, mais aussi le roman *L'Homme qui rit*⁴¹. De façon générale, le choix du corpus est davantage déterminé par la période des œuvres que par leur genre, car la psychanalyse de Hugo par Baudouin est, en général, relativement statique : la psychogenèse est analysée en tant qu'elle explique les conflits de Hugo dans sa maturité, non pour elle-même, et l'auteur accorde peu d'intérêt aux œuvres des années vingt et trente. C'est surtout aux œuvres de l'exil et d'après que Baudouin s'intéresse longuement, c'est-à-dire à celles qui peuvent intégrer des événements biographiques aussi décisifs que la mort de Léopoldine et le départ en exil. Les recueils de la monarchie de Juillet, en particulier, sont complètement négligés, trop

³⁹ Charles BAUDOUIN, *Psychanalyse de Victor Hugo*, op. cit., p. 294.

⁴⁰ « Discussions », texte cité, p. 296.

⁴¹ Voir Pierre ALBOUY, préface à Charles BAUDOUIN, *Psychanalyse de Victor Hugo*, texte cité, p. 9.

superficiels peut-être aux yeux de l'auteur pour avoir rien à nous apprendre sur l'imaginaire hugolien. Cela dit, la poésie semble tout de même parfois jouir d'un privilège, non théorisé, dans l'accès à l'imaginaire hugolien : *Les Contemplations*, *La Légende des siècles*, *Dieu*, *La Fin de Satan* sont vraiment des sources privilégiées. C'est d'ailleurs d'un poème de *La Légende*, « La conscience », que part Baudouin : son premier chapitre s'intitule « Caïn : le motif des frères ennemis », et c'est déjà à partir de ce poème qu'il entendait psychanalyser Hugo dans sa *Psychanalyse de l'art* en 1929. Baudouin justifie sa méthode consistant à partir d'un texte unique⁴², mais n'explique pas pourquoi c'est « La conscience » plutôt qu'un autre texte qui est l'objet de son élection – ce n'est sans doute qu'une intuition, d'ailleurs validée *a posteriori* par la fécondité des analyses. C'est probablement l'intuition aussi, fondée sur le sentiment d'une grande densité et d'une grande richesse des textes en question, qui explique que ce soit dans quatre livres des *Contemplations* et quatre poèmes de *La Légende des siècles* que l'auteur effectue son relevé d'antithèses au chapitre 9 : « Sur ce point encore, commente Cellier, il se fie à son flair⁴³ [...] »

L'idée d'un rapport privilégié entre poésie et imaginaire peut convenir à un auteur comme Baudouin qui écrit après Bounoure, Béguin et Raymond, eux-mêmes très enclins, on l'a vu, à lier lyrisme, hermétisme et métaphysique⁴⁴. D'autre part, l'antithèse peut être d'autant plus facilement repérée dans la poésie qu'elle est fréquemment soutenue par la structure même de l'alexandrin, ainsi que le suggère cette citation de « L'an neuf de l'Hégire » (première *Légende*), la première à figurer dans le chapitre 9 :

Fils, je suis le champ vil des sublimes combats,
Tantôt l'homme d'en haut, tantôt l'homme d'en bas,
Et le mal dans ma bouche avec le bien alterne
Comme dans le désert le sable et la citerne⁴⁵.

Sans qu'aucune ne soit tout à fait déterminante, ni explicite, on peut donc entrevoir quelques raisons qui justifient que Baudouin s'intéresse à la poésie davantage qu'à n'importe quel autre genre. L'idée vague d'un lien entre poésie et imaginaire, la structure même du vers,

⁴² « Il arrive, comme on sait, que l'analyse d'un seul rêve, lorsqu'on veut l'exposer en détail, finisse par coïncider – ou peu s'en faut – avec l'analyse complète du sujet. De même, on peut, en partant de l'interprétation d'un seul poème, voir se construire et se centrer autour de lui l'analyse entière du poète » (Charles BAUDOUIN, *Psychanalyse de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 23).

⁴³ Léon CELLIER, « Victor Hugo “lu” par Baudouin et Mauron », *Circé : cahiers du centre de recherche sur l'imaginaire*, n° 1, 1969, p. 109.

⁴⁴ Voir *supra*, chapitre 11.

⁴⁵ Cité par Charles BAUDOUIN, *Psychanalyse de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 241.

la fertilité des analyses menées à partir de poèmes, convergent pour justifier ce parti pris de l'auteur.

HUGO POÈTE VISUEL

POÈTE VISUEL OU AUDITIF ?

Un autre grand thème critique, à mi-chemin de la stylistique et des études thématiques, est l'importance de la vue dans l'art hugolien. C'est Léopold Mabilleau, à la fin du XIX^e siècle, qui inaugure véritablement l'étude de ce thème dans son *Victor Hugo* paru chez Hachette en 1893 ; Edmond Huguet y revient largement, en 1904-1905, puisque son catalogue concerne essentiellement des analogies de nature visuelle : le premier chapitre du premier tome s'intitule d'ailleurs « La nature de la vision chez Victor Hugo », et le second tome a pour titre « La couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo ». On est déjà revenu, à plusieurs reprises, sur l'importance de ces thèmes pour des critiques comme Joseph Vianey ou Louis Guimbaud⁴⁶. Il y a donc un large consensus sur le fait que le sens privilégié de Hugo, c'est la vue. Corollairement, il est souvent tenu pour acquis que Hugo n'est pas un auditif : il « ne possèd[e] pas, écrit Fernand Baldensperger en 1925, le genre de sensibilité qui rendent [*sic*] un écrivain susceptible de délectation musicale⁴⁷ ». À preuve le « titre inepte », trahissant naïveté et désinvolture, du poème des *Rayons et les Ombres* consacré à Palestrina, « Que la musique date du seizième siècle »⁴⁸. Les mêmes idées se retrouvent dans un ouvrage de Charles Chassé, paru en 1928 sous le titre *Styles et physiologie : petite histoire naturelle des écrivains*, et qui classe les écrivains en fonction de leurs « styles physiologiques ». Hugo figure, sans surprise, parmi les visuels (avec Chateaubriand, Gautier et les Goncourt), quoique « l'ouïe [fût] chez lui très développée⁴⁹ ». Malgré tout, « l'ouïe, comparée à la vue, [est] chez lui un organe infime⁵⁰ ». Comme chez Mabilleau, le caractère essentiellement visuel de son art est mis en rapport avec des déterminations physiologiques et avec « l'intensité exceptionnelle de sa vue⁵¹ ». Mais le ton très anecdotique, enlevé, souvent irrévérencieux de l'ouvrage nous interdit certainement de prendre trop au pied de la lettre ces rapports suggérés entre la constitution

⁴⁶ Voir *supra*, p. 460-463 et p. 326-330.

⁴⁷ Fernand BALDENSPERGER, *Sensibilité musicale et romantisme*, Paris, Les Presses françaises, 1925, p. 104.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁹ Charles CHASSÉ, *Styles et physiologie : petite histoire naturelle des écrivains*, Paris, Albin Michel, 1928, p. 38.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 42. C'est l'auteur qui souligne.

⁵¹ *Ibid.*, p. 43.

physique et l'œuvre – plus loin, par exemple, quelques écrivains sont rangés parmi les « sexuels », et l'utilisation de quelques anecdotes égrillardes relatives aux vies de Zola, Vigny, Maupassant, Sainte-Beuve et quelques autres a surtout pour fonction de piquer la curiosité du lecteur et de l'amuser.

Le livre de Chassé n'a probablement pas eu un grand retentissement, mais il enregistre un certain état intéressant de la doxa hugolienne : Hugo est avant tout un poète visuel. Un débat secondaire existe donc pour savoir s'il est aussi, ou non, un poète auditif : la sévérité de Baldensperger sur ce point contraste avec l'indulgence de Chassé. Mais Baldensperger vise plus spécifiquement le sens *musical* de Hugo : on peut soutenir, d'une manière d'ailleurs compatible avec les thèses de Mabillean, que Hugo a une ouïe développée mais pas le sens de l'harmonie. En revanche, la référence à Hugo comme poète visuel implique presque toujours une comparaison avec les arts plastiques, soit qu'on souligne ses rapports avec le peintre Louis Boulanger par exemple, soit qu'on assimile le caractère visuel de son art à une certaine picturalité. À ce titre, le Hugo visuel apparaît comme plus riche, plus intéressant, que le Hugo auditif, ne serait-ce que parce qu'il suggère un dépassement de l'écriture hugolienne vers d'autres arts et d'autres pratiques. Rien d'étonnant à cela, du reste, dès lors qu'on se souvient que Hugo fut un artiste plastique.

PITTORESQUE RÉALISTE ET PITTORESQUE ROMANTIQUE (ANDRÉ JOUSSAIN)

Sur la question de la vision, le premier ouvrage majeur de notre période est la thèse d'André Joussain⁵² intitulée *L'esthétique de Victor Hugo : le pittoresque dans le lyrisme et dans l'épopée*, soutenue en 1915 et publiée en 1920. Moins avare d'éloges que Mabillean, Joussain reconnaît au poète de multiples talents, comme le sens de la couleur⁵³ et des variations de lumière⁵⁴, le don de la composition⁵⁵, le sens du relief et des contours⁵⁶. Hugo réunit les qualités

⁵² André Joussain (1880-1869) est philosophe, romancier et poète ; titulaire d'un doctorat ès lettres, il est en outre agrégé de philosophie et a écrit de nombreux ouvrages de métaphysique et de philosophie politique (« André Joussain (1880-1969) », *Data.bnf.fr*, http://data.bnf.fr/atelier/12448219/andre_joussain/, consulté le 22 septembre 2016).

⁵³ André JOUSSAIN, *L'esthétique de Victor Hugo. Le pittoresque dans le lyrisme et dans l'épopée : contribution à l'étude de la poésie romantique*, Paris, Boivin et C^{ie}, 1920, p. 12-13.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 13-15.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 16-19.

du peintre, du sculpteur⁵⁷ et de l'architecte⁵⁸. Ici, justement, l'éloge de la vision hugolienne donne immédiatement lieu à la construction d'une figure d'un Hugo peintre.

Ces remarques introductives préparent un parcours chronologique, centré sur les œuvres poétiques exclusivement⁵⁹. Résumons-le : *Les Orientales*, préparées par les *Odes et Ballades* qui leur sont toutefois inférieures, présentent un pittoresque typiquement romantique fondé sur l'abondance des couleurs, la vivacité et la fantaisie. Les recueils de la monarchie de Juillet correspondent à une réorientation vers le classicisme et marquent un progrès du poète dans l'observation du réel : dans *Les Feuilles d'automne*, le poète s'attache à décrire la réalité et « s'applique à la reproduire exactement tel qu'il l'a vue⁶⁰ ». La sobriété de l'artiste fait que le dessin, désormais, est généralement préféré à la couleur⁶¹. L'importance donnée au relief des choses, note encore Jousain, pousse le poète à introduire la vie dans la matière : Hugo s'élève déjà vers un sentiment panthéiste de la vie universelle, sensible par exemple dans « La vache » des *Voix intérieures* et dans « Sagesse » des *Rayons et les Ombres*⁶².

Les Châtiments inaugurent un retour au romantisme, non à la manière des *Orientales*, car des poèmes comme « L'expiation » ou « *Stella* » jouent davantage sur la lumière que sur la couleur⁶³, mais à cause de la prédominance du sentiment poétique, de la recherche du sublime plutôt que du beau, de l'« allure mystique » de certains tableaux, ainsi commentée : « Derrière les événements, il y a Dieu⁶⁴ [...] ». Autant de remarques qui, en fait, se ramènent à une idée centrale : Hugo est de plus en plus romantique car de moins en moins réaliste ; ce n'est plus la description du monde pour elle-même qui l'intéresse. *Les Contemplations*, malgré le classicisme de « La fête chez Thérèse » qui a « la grâce, la poésie et la couleur de Watteau⁶⁵ », retrouvent un romantisme fondé sur la « représentation visionnaire⁶⁶ » : les choses se voient prêter des attitudes ou des physionomies humaines ; le goût de Hugo pour le clair-obscur

⁵⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁹ L'auteur s'en justifie : « La poésie ayant, plus que la prose, le caractère d'un art, c'était en poésie que la transposition d'art que je me proposais d'étudier était plus parfaite, la nécessité même où est le poète de se resserrer dans la mesure du vers le forçant à donner à ses tableaux une unité plus forte et un relief plus saisissant. Et l'étude du pittoresque en vers devait nécessairement précéder celle du pittoresque en prose » (*ibid.*, p. 9-10).

⁶⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁶¹ *Ibid.*, p. 58.

⁶² *Ibid.*, p. 74.

⁶³ *Ibid.*, p. 77-78.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁶ *Id.*

s'affine, comme dans « Mes deux filles ». Dans ce poème, la preuve que « le poète se laisse [...] emporter par le rythme et par le rêve » nous est fournie par une incohérence : le « bouquet d'œillets blancs » est à la fois immobile et en mouvement⁶⁷. Hugo attache donc « plus d'importance à l'impression poétique qu'à la représentation pittoresque⁶⁸ ».

Puis le retour au romantisme se poursuit, notamment sous l'influence du panthéisme qui pousse à voir l'infini derrière chaque chose⁶⁹. À mesure que le poète s'intéresse de moins en moins aux choses pour elles-mêmes, il privilégie de plus en plus les effets d'ombre et de lumière, et les formes vagues, sur la précision coloriste⁷⁰. Mais en vertu d'un mouvement contraire, Hugo concentre aussi son énergie visuelle sur des objets particuliers, auxquels il restitue leur couleur⁷¹. Dans ce cas il s'agit toutefois d'une vision hypnotique et hallucinatoire, qui fait de l'objet un « absolu », et qui reste liée par là à l'« imagination visionnaire ». Jousain mentionne ici les flamboiements et les rougeoiements que l'on observe dans *La Légende des siècles*, et plus précisément dans « Puissance égale bonté », « Les conseillers probes et libres » et « La confiance du marquis Fabrice » (Première Série), et la « Vision d'où est sorti ce livre », « Masferrer » et « Gaïffer-Jorge » (Nouvelle Série)⁷². Cette concentration sur l'objet va aussi souvent de pair avec une attention aux contours solides et aux masses résistantes⁷³, et parfois avec une solidification des impressions visuelles et une tendance à matérialiser l'impondérable, comme dans cette strophe de « Nuits d'hiver » (*Les Quatre Vents de l'Esprit*) :

Le soir qui verse, ô mystère !
Le ciel noir sur le ciel bleu,
Entre l'espace et la terre
Pose une barre de feu⁷⁴.

Par ailleurs, l'animisme hugolien (Jousain parle d'« hylozoïsme ») fait que les objets des contemplations sont déformés, humanisés, ce qui engendre un pittoresque original – comme dans « Pleurs dans la nuit » (*Les Contemplations*). Dans *La Fin de Satan*, que Jousain étudie

⁶⁷ *Ibid.*, p. 88. Le poète écrit : « Un bouquin d'œillets blancs aux longues tiges frêles, / [...] / Se penche et les regarde, immobile et vivant, / Et frissonne dans l'ombre [...] ».

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁷¹ *Ibid.*, p. 113.

⁷² *Ibid.*, p. 115-116.

⁷³ *Ibid.*, p. 118.

⁷⁴ Cité *ibid.*, p. 124. C'est Jousain qui souligne.

en détail, Hugo est animé par un « sentiment du mystère, de l'infini, de l'au-delà⁷⁵ ». Joussain oppose une tendance vers l'infini, observable dans *La Fin de Satan*, corollaire d'un affaiblissement de la précision pittoresque et d'un estompement des couleurs, à une tendance vers l'absolu, lisible dans *La Légende des siècles*, consistant à exprimer toutes les significations d'un objet particulier, et corollaire, elle, d'une attention précise aux formes et aux couleurs. Dans *La Légende*, à laquelle Joussain consacre également un chapitre, le souci du pittoresque devient secondaire par rapport à ce qu'il nomme, un peu vaguement, la recherche de l'effet – « dramatique, épique, poétique ou sublime⁷⁶ ». Le poète, autrement dit, soumet tout, et notamment l'exactitude descriptive, à une impression qu'il veut produire ou à une idée qu'il veut transmettre⁷⁷.

Une troisième partie de la carrière de Hugo, centrée sur *Les Chansons des rues et des bois* et *L'Art d'être grand-père*, est ainsi définie : « Le visionnaire s'y efface ; le poète y paraît⁷⁸ [...] ». Le pittoresque est désormais mis au service d'un « sentiment poétique⁷⁹ », sur lequel le lecteur attendra en vain des éclaircissements, mais dont on sait seulement qu'il se traduit dans *Les Chansons* par une « tendance lyrique », et dans *L'Art d'être grand-père* par une atmosphère de songe⁸⁰. Le lyrisme semble être simplement lié à la présence subjective du poète dans son texte : il suffit qu'il y ait de l'humour, comme dans « Comédie dans les feuilles » ou « Le lendemain », pour que Joussain qualifie l'art hugolien de lyrique⁸¹. Comme c'est dans le « sentiment inspirateur » que chaque poème trouve son unité, il n'y a pas nécessairement, à chaque fois, une vision d'ensemble cohérente : ainsi « *Orphée, au bois du Caystre...* » est composé d'une suite de petits tableaux⁸². Mais ces pages de l'ouvrage sont parfois confuses : l'auteur explique que Hugo « poétise⁸³ » les choses dans *Les Chansons*, ou que, de son lyrisme, naît un fantastique « essentiellement poétique⁸⁴ », en se gardant bien, hélas, de préciser ce qu'il entend par là. Ce qu'il en ressort, néanmoins, c'est que le pittoresque, dans ce recueil, a une

⁷⁵ *Ibid.*, p. 157.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 160.

⁷⁷ *Id.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 173.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 175.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 173.

⁸¹ *Ibid.*, p. 180.

⁸² *Ibid.*, p. 183.

⁸³ *Ibid.*, p. 179.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 184.

coloration psychologique, soit qu'il soit transfiguré par ce que le poète nous donne à sentir, soit qu'on pénètre dans l'âme des personnages eux-mêmes (le lion de « La méridienne du lion » par exemple⁸⁵). L'auteur parle aussi, à ce sujet, de « spiritualisation⁸⁶ ». Pour *L'Art d'être grand-père*, les choses sont heureusement plus claires : l'auteur parle, à propos de ce recueil, de son « atmosphère irréelle par où se marque la prédominance continue du spirituel sur le sensible⁸⁷ », et le rapproche de l'impressionnisme⁸⁸. Il se fonde notamment sur « Choses du soir », dont il cite plusieurs strophes.

La conclusion du livre a pour objet principal de déterminer ce qui, dans les choix esthétiques de Hugo et dans ses évolutions, tient à son caractère propre ou, au contraire, aux tendances du siècle. Par exemple, il est naturel que Hugo emprunte à l'esthétique picturale à une époque où littérature et peinture « tend[ent], pour ainsi dire, à fusionner » : Gautier délaisse la peinture pour la poésie, Delacroix s'inspire de Dante, Shakespeare, Byron, Walter Scott⁸⁹. Mais c'est à cause de la pente de son propre génie que Hugo évolue vers le classicisme après *Les Orientales*⁹⁰. Il emprunte au naturalisme, mais celui-ci n'influence que l'élément sensible de son art, non l'élément spirituel, et Hugo le combine à son propre romantisme⁹¹. La ligne générale de cette conclusion, peu ferme, est la suivante : « Quoique l'évolution générale du pittoresque chez Hugo n'échappe pas à l'influence de l'atmosphère artistique de son siècle, elle n'en conserve pas moins une réelle autonomie⁹². »

Le livre de Jousain, donc, vise à aller au-delà des banalités sur Hugo poète visuel, pour étudier plus précisément les évolutions de l'art hugolien à cet égard – et ce d'une manière précise et soignée, et généralement claire, en dépit parfois d'un peu de flou qui tient à un usage étonnant ou peu précis de termes comme *lyrique* ou *poétique*. Au-delà de la fréquente finesse des analyses, il apparaît que l'ouvrage est essentiellement bâti sur un petit nombre d'oppositions. La première est l'opposition entre classicisme et romantisme : dans les recueils de la monarchie de Juillet, mais aussi dans certains poèmes des *Châtiments* et des *Contemplations* (écrits, pour certains, sous Louis-Philippe), Hugo se montre classique ; avant

⁸⁵ *Ibid.*, p. 186.

⁸⁶ *Id.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 191.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 193.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 199.

⁹⁰ *Id.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 202-204.

⁹² *Ibid.*, p. 209.

et après cela, il est romantique. Cette idée d'un Hugo classique, appliquée à certaines des œuvres les plus importantes du poète et non pas seulement aux *Odes* de 1822, possède une originalité qu'il ne faut pas sous-estimer. La thèse de Joussain est antérieure aux diverses études sur le classicisme des romantiques qui verront le jour dans les années vingt et qui culmineront, en 1932, avec la thèse de Pierre Moreau⁹³. La deuxième grande opposition, plus ou moins résumable dans l'alternative entre réalisme et non-réalisme, concerne la fidélité descriptive du poète : sa carrière, de ce point de vue, est l'histoire d'un détachement progressif avec le pittoresque entendu comme représentation visuelle des choses. Ainsi, à partir de l'exil, Hugo voit toujours au-delà des objets qu'il nous montre : soit parce qu'il est animé d'une tendance vers l'infini ou l'absolu, soit parce que ces objets s'humanisent, soit parce qu'ils baignent dans une atmosphère de mystère, de surnaturel ou de rêve, soit parce que leur évocation est rehaussée par un humour ou par un esprit « poétique » un peu vague... Pour ce qui concerne la seconde partie de la carrière de Hugo, cette tendance non réaliste, plutôt qu'anti-réaliste, est fréquemment qualifiée de romantique, mais il s'agit d'un romantisme tout différent de celui des *Orientales*. Les deux dernières parties de l'ouvrage s'appellent « Le visionnaire » et « Le poète », mais il faut souligner les nombreux points communs, et les porosités, entre ces deux attitudes de l'artiste telles que Joussain nous les présente : à chaque fois il s'agit d'infléchir la représentation fidèle du réel, soit au nom de la recherche d'un effet esthétique, soit au nom d'une conception philosophique.

Joussain, en effet, ne se contente pas de décrire les modalités techniques ou stylistiques du pittoresque hugolien : il a aussi à cœur de les lier à des questions de doctrine philosophique. Malgré tout, cette entreprise reste menée assez sommairement : l'auteur invoque à quelques reprises le panthéisme et l'animisme du poète, et les rapproche, de manière assez simple, de certains effets de déformation anti-réaliste de la vision hugolienne. Un livre ultérieur s'engagera bien plus avant dans cette voie : il s'agit de l'ouvrage de Léon Émery, au titre significatif, *Vision et pensée chez Victor Hugo* (1939). « Beau livre [...] paru à une mauvaise date », et injustement oublié pour cela, aux dires de Pierre Albouy⁹⁴ – certes, mais les compromissions de l'auteur avec le régime de Vichy sont peut-être pour quelque chose dans cette mauvaise fortune de l'ouvrage⁹⁵, surtout que, comme on va le voir, Émery est souvent proche par ses thèmes ou ses

⁹³ Dans laquelle on trouve, notamment, des indications bibliographiques, où figure un autre livre de Joussain (*Romantisme et religion*, 1910), mais pas celui que l'on vient d'étudier (Pierre MOREAU, *Le classicisme des romantiques*, Paris, Plon, 1932, p. I-II).

⁹⁴ Pierre ALBOUY, préface à Charles BAUDOIN, *Psychanalyse de Victor Hugo*, texte cité, p. 6.

⁹⁵ Léon Émery (1898-1981), professeur à l'École normale de Lyon, se distingue entre les deux guerres par son engagement syndical (au Syndicat national des instituteurs et à la CGT) et associatif (à la Ligue des droits de

thèses de ce qu'écrivent, à la même époque, des critiques hugoliens favorables à la Résistance (Saurat, Bounoure, Béguin, Raymond...), peu soucieux sans doute de l'inclure dans leur généalogie.

L'IMAGE, ENTRE STYLE ET PHILOSOPHIE (LÉON ÉMERY)

Le livre d'Émery consacre un chapitre sur deux à la « pensée » et un sur deux à la « vision » : chaque période de la carrière de Hugo est ainsi traitée en deux chapitres. Mais comme le dit l'auteur :

Il est bien évident que seules les nécessités de l'exposition nous font dissocier ces deux apprentissages et que nous ne chercherons pas non plus à savoir lequel des deux commande l'autre. Les progrès de la vision entraînent-ils ceux de l'intelligence, ou inversement, voilà un beau sujet de disputation scolastique où nous n'entrerons pas. Au reste, on ne peut douter qu'il y ait action et réaction continues⁹⁶ [...].

Il s'agit donc de voir des corrélations, des parallèles, plus que de reconstituer un ordre logique d'engendrement, de la pensée par la vision ou de la vision par la pensée. Les recherches d'Émery entendent dépasser les simples questions d'art et de style pour dessiner un profil mental de Hugo. Aussi l'auteur peut-il faire flèche de tout bois : ses analyses se fondent sur tous les genres, même si la poésie, on verra pourquoi, jouit d'une nette faveur.

La démarche de Léon Émery semble différente dans les premiers et dans les derniers chapitres. Jusqu'à l'exil, l'étude de la vision de Hugo revient à peu près à l'élucidation de la question suivante : de quelle nature est son pittoresque ? Dans ses grandes thèses, Émery emprunte d'ailleurs beaucoup à Joussain : comme lui, il note le feu d'artifice coloriste des *Orientales*⁹⁷ et la domination du clair-obscur dans les années trente⁹⁸, jusqu'aux *Rayons et les Ombres* inclus. Émery reprend aussi à Joussain l'idée que les représentations visuelles présentes dans la poésie hugolienne de cette époque correspondent déjà à un sentiment de l'animisme universel⁹⁹. Mais dans beaucoup de cas, le lien proposé entre pensée et vision demeure assez

l'homme). Défenseur du pacifisme intégral, favorable aux revendications territoriales hitlériennes à la fin des années trente, il soutient le régime de Vichy et devient « une sorte de doctrinaire de la Révolution nationale ». En plus de ses nombreux essais politiques et historiques, il a publié plusieurs livres sur de grands écrivains et artistes : Hugo (et notamment, outre *Vision et pensée*, un *Victor Hugo en son siècle* en 1964), Balzac, Goethe, Molière, Corneille, Beethoven... (Maurice MOISSONNIER, « ÉMERY Léon [ÉMERY Léon, Paul] », *Le Maitron : dictionnaire biographique*, <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article24314>, consulté le 28 août 2018).

⁹⁶ Léon ÉMERY, *Vision et pensée chez Victor Hugo*, Lyon, Audin et C^{ie}, 1939, p. 13.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 22-23.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 38-39.

lâche. Parfois, il n'est que postulé : Joussain affirme sans vraiment le prouver, à propos des *Orientales*, qu'« à partir du moment où la sensation immédiate et directe assaille le poète, l'ébranle et l'éblouit, l'image devient le tissu même de la pensée¹⁰⁰ ». Certes, Émery nous montre un Hugo des années trente partagé entre mélancolie et enthousiasme¹⁰¹ : est-ce cela, la signification métaphysique du clair-obscur ? C'est ce que suggère une réflexion comme celle-ci : « Tout lui apparaît [...] à travers une lumière de crépuscule, et jamais il ne sait en toute certitude si ce crépuscule est celui du soir ou celui du matin¹⁰² [...] ». Mais ici, peut-être l'auteur prend-il trop au pied de la lettre sa métaphore crépusculaire ; et dans la plupart des cas, les deux séries de remarques relatives à la « vision » et à la « pensée » se déroulent presque sans point de contact l'une avec l'autre.

Les choses changent avec le départ en exil. C'est le paradigme même de la « vision » qui se modifie dans les analyses de Léon Émery : désormais, ce n'est plus de l'étude du pittoresque hugolien, ou des agencements des formes et des couleurs, qu'il est surtout question, mais des « images », c'est-à-dire des métaphores. L'étude des *Contemplations*, si elle fait certes aussi sa part au nouveau régime de clair-obscur, déjà étudié par Joussain, qui s'y établit¹⁰³, s'attache surtout au « soc monstrueux des nuages » (« À vous qui êtes là »), au « pâtre promontoire » (« Pasteurs et troupeaux »), ou au « blanc cheval aurore » (« Éclaircie »). Autrement dit, Émery prend au sérieux le fait qu'une métaphore s'appelle aussi une « image », et estime, probablement à raison, que ces métaphores-images sont faites pour être visualisées¹⁰⁴. Quant au rapport avec la pensée, il se fait cette fois, selon une tradition déjà bien établie dans les études hugoliennes, par la référence au mythe : on a affaire, comme pour Renouvier, à une « vision mythologique¹⁰⁵ », à un « mythe directement saisi¹⁰⁶ ». Cette tendance mythographique du génie hugolien est mise, comme d'habitude, en relation avec sa croyance dans la métempsycose et l'échelle des êtres. Pour *La Légende des siècles* (Première Série), *Dieu* et *La Fin de Satan*,

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 28-29.

¹⁰² *Ibid.*, p. 29-30.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 72.

¹⁰⁴ Démarche qui sera systématisée et explicitée par François Vanhoosthuyse dans son article : François VANHOOSTHUYSE, « Espaces, formes, objets des *Contemplations* », in *L'œil de Victor Hugo*, Paris, Édition des Cendres – Musée d'Orsay, 2004, p. 375-401). Chez cet auteur également le mot *image* (il parle aussi d'« opérateurs d'images », *ibid.*, p. 375, ou d'« imagicité », *ibid.*, p. 399) sert à penser cette intersection entre stylistique et effets visuels du texte. Léon Émery, qu'il ne cite pas parmi ses sources contrairement à Jean Gaudon ou Philippe Lejeune, pourrait pourtant sans doute figurer, du point de vue de la démarche, au nombre de ses lointains prédécesseurs.

¹⁰⁵ Léon ÉMERY, *Vision et pensée chez Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 76.

Émery relève en outre le dynamisme des figures et la force vitale qui parcourt toutes les choses, et les met en rapport avec le progressisme historique et métaphysique de Hugo, son animisme universel, et sa « certitude que tout est à la fois réalité et signe, objet et symbole¹⁰⁷ ». Le passage de *Dieu* consacré au cirque de Gavarnie illustre exemplairement cette double tendance à l'animation des choses et à la constitution des images en mythes, via les métaphores et les personnifications. Il vaut la peine de citer longuement Léon Émery :

À travers la profusion des touches du pinceau on peut suivre sans peine les stades successifs : d'abord une sorte d'image monumentale, voulue, conçue par la pensée, la montagne géométriquement dessinée, massive et stable – puis, suscitée par le travail de la goutte d'eau, une magie de métamorphoses, un drame de luttes, d'efforts, de gémissements, où l'eau combat la pierre, où le vertige des saillies et des gouffres, des ombres et des lumières, des spirales et des brisures, disloque et efface les grands plans fixes – enfin, comme si ce pandemonium devait nécessairement aboutir à une cosmogonie barbare, c'est le duel épique du vent et du nuage, l'agonie de la tempête aspirée par les précipices et tourbillonnant avec fureur entre leurs murailles¹⁰⁸.

Émery, après d'autres, fait donc de Hugo un poète mythographe. L'une de ses originalités cependant est de ne pas affirmer que c'est l'image qui engendre le mythe, donc la pensée : comme on l'a vu, l'auteur ne se prononce pas sur les mécanismes d'engendrement, mais se contente de rendre compte des points de contact entre vision et pensée, dont il postule des développements parallèles plutôt que successifs. Ici comme à chaque fois, du reste, le chapitre sur la « pensée » précède celui sur la « vision ». Ce qui est remarquable, aussi, c'est que le mythe n'est plus, comme chez Renouvier – lecteur en cela du linguiste Max Müller¹⁰⁹ – un fait d'ordre d'abord linguistique, mais bien d'ordre visuel ; ce transfert est rendu possible par les divers sens et connotations du mot *image*.

Pour Émery comme pour beaucoup de commentateurs, le Hugo le plus complet, le plus abouti, est celui de la première moitié de l'exil. Encore le prosateur se survit-il un peu plus longtemps : l'auteur consacre deux chapitres très élogieux aux romans des années soixante et à *William Shakespeare*. Mais des *Chansons des rues et des bois* ou de *L'Art d'être grand-père*, il

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 101.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 97.

¹⁰⁹ C'est du moins l'hypothèse de Pierre Albouy : Pierre ALBOUY, *La création mythologique chez Victor Hugo* [1963], Paris, José Corti, 1985, p. 144. Max Müller est l'un des fondateurs de la mythologie comparée, en tant que branche de la linguistique. Pour lui et son école, l'origine des mythes se trouve dans la confusion entre des homonymes : ainsi, la racine sanskrite signifiant « briller » sert à former à la fois les noms signifiant « ours » (parce qu'un ours a la peau luisante) et « étoile », ce qui engendre le mythe de la Grande Ourse. Beaucoup de ces phénomènes synonymiques ont pour origine des dérivations métaphoriques, et la métaphore est historiquement, pour Müller, un puissant instrument de création mythographique (Bertrand MARCHAL, « Max Müller, tueur de mythe », site de l'ITEM, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=434585>, mis en ligne le 16 mai 2009, consulté le 27 octobre 2016).

est encore moins question que chez Joussain. C'est bien d'un déclin des facultés mentales et imaginatives qu'il s'agit : la religion du poète s'est « figée en idées » et « transposée du mythe à la dissertation »¹¹⁰ ; les quatre poèmes de la « tétralogie philosophique », que l'auteur croit à tort tous écrits après l'exil à cause de leur « facture », de leur « ton » et de leur « pensée » (alors que *L'Âne* et *La Pitié suprême* datent en fait de l'exil), sont qualifiés de « verroterie »¹¹¹. Corrélativement, bien sûr, la vision s'affadit et s'appauvrit. « Choses du soir » (*L'Art d'être grand-père*), qui suscitait l'admiration de Joussain, est expédié¹¹². Mais cette possible injustice à l'égard des derniers recueils et poèmes tient au mouvement de la démonstration, toute à la gloire de la philosophie « exilique » de Hugo, et qui se condamne à n'envisager ce qui la suit que sur le mode de la dégénérescence. Il faut bien voir d'ailleurs qu'Émery, contrairement à Joussain, n'écrit pas une thèse de doctorat mais un essai. Le style y est souvent plus libre, moins rigoureux, un peu impressionniste, et le contenu y est plus tributaire des aléas du goût de l'auteur ; il s'y manifeste un moindre souci d'étayer toujours ses remarques par des citations exactes et des analyses précises. Ce qui tient lieu de commentaire sur *L'Année terrible*, par exemple, ce sont quelques impressions restituées de manière certes suggestive, mais sans grande rigueur :

On a souvent dit combien *l'Année Terrible* avait déjà un aspect compact et opaque ; les sombres bataillons d'alexandrins y défilent sous le couvercle d'un ciel bas ; la lumière du couchant, lorsqu'elle apparaît, y est une barre de métal rouge, une épée sanglante couchée sur le sol. Du rouge et du noir, pesants, puissants, mornes, revêtent de leur marbre ou de leur velours l'espèce de palais fermé qu'est devenu l'œuvre du poète¹¹³.

Ce qu'il s'agit surtout de faire, pour Émery, c'est de définir le romantisme comme « nouvelle époque de l'esprit humain¹¹⁴ » : c'est ce qu'il expose dans son introduction, et ce à quoi il revient en conclusion. Hugo, en littérature, est supposé en être le représentant exemplaire, comme Beethoven en musique, car l'un et l'autre de ces deux artistes laissent jaillir leur sensibilité et leur émotion, et demandent le concours de leurs facultés physiologiques – la vue, dans le cas de Hugo. Plus précisément, cette manière de faire de l'art suppose l'excès, le débordement, le « sublime¹¹⁵ » et l'« épique » (Beethoven est le « grand poète épique de la

¹¹⁰ Léon ÉMERY, *Vision et pensée chez Victor Hugo*, op. cit., p. 118.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 121.

¹¹² *Ibid.*, p. 124.

¹¹³ *Ibid.*, p.123-124.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 1.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 131.

musique », par opposition au lyrisme classique, ou baroque, d'un Bach¹¹⁶). L'idée n'est pas si commune que cela : à rebours des clichés, Léon Émery rejette le lyrisme comme tonalité romantique par excellence, et place au cœur du romantisme des compositeurs réputés pour leurs grandes orchestrations, leurs symphonies ou leurs opéras – Wagner est cité aussi¹¹⁷, pour lequel d'ailleurs l'adjectif *épique* pose probablement moins de problème que pour Beethoven. Il y a incontestablement quelque chose de suggestif dans ce rapprochement entre Hugo et Beethoven – plutôt qu'avec d'autres compositeurs romantiques plus enclins à une certaine économie de moyens, et souvent plus mélancoliques, comme Schubert. Ce choix étonnant de l'épique comme registre romantique par excellence justifie rétrospectivement que ce soient les œuvres de l'exil, et surtout *La Légende, Dieu et La Fin de Satan*, qui se soient trouvées au cœur de l'étude de Léon Émery, et que ce soit à leur propos, certainement, que les analyses les plus profondes et les plus audacieuses aient été faites. Mais cela reste un parti pris forcément discutabile, aussi bien au sein du corpus hugolien que dans le massif romantique en général. Le point mérite d'autant plus d'être souligné que, dans une certaine mesure, les conceptions de l'auteur sont banales : opposer à un classicisme fondé sur la raison un romantisme de l'émotion et de la sensibilité, cela n'a rien de très extraordinaire. Ce n'est que dans un second temps, et assez discrètement, qu'Émery spécifie sa conception du romantisme. Mais encore une fois, il s'agit d'un essai ; les codes du genre admettent un peu d'arbitraire et qu'on laisse parler son goût.

La force du livre de Léon Émery est donc d'articuler plusieurs grands thèmes contemporains de la critique hugolienne. À partir d'une problématique apparemment rebattue, celle de la définition de Hugo comme poète visuel, il retrouve en les déplaçant certaines analyses de Renouvier et de certains de ses successeurs sur la puissance mythographique du poète et le rôle de l'image dans sa poésie – Émery est d'ailleurs particulièrement proche de cette tradition critique quand il parle de Hugo, dans sa conclusion, comme d'un « poète philosophe¹¹⁸ ». Il n'est pas très loin, au fond, de réunir ces deux grands thèmes critiques qui s'appellent logiquement l'un l'autre : Hugo visuel, Hugo « voyant »¹¹⁹. L'influence de Joussain, l'association déjà présente chez Renouvier entre poésie et puissance mythographique, et le lien post-surréaliste entre métaphore et poéticité se combinent, sans parler même du

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 130.

¹¹⁷ *Id.*

¹¹⁸ Léon ÉMERY, *Vision et pensée chez Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 133.

¹¹⁹ Sur ce thème, voir *supra*, p. 383.

prestige symbolique du genre, pour expliquer que la poésie soit, chez Émery comme chez d'autres explorateurs de l'imaginaire hugolien dans les années trente, la zone privilégiée du corpus hugolien. En outre, conformément à un autre thème en vogue des années trente, Émery utilise aussi, quelquefois, la catégorie de la mystique – et de ce côté aussi la poésie jouit d'une certaine faveur, au moins depuis le *Prière et poésie* de l'abbé Bremond. La mystique n'est pas un thème très développé chez notre auteur ; contrairement à Saurat, à Bounoure ou à Béguin¹²⁰, Léon Émery n'associe pas la transe mystique à une impossibilité de la parole, ou à une possession du moi par des puissances divines ou surnaturelles, mais simplement à une sensibilité intense aux choses extérieures¹²¹. C'est là, pourrait-on dire, un degré minimal de l'expérience mystique ; mais enfin le mot y est, et cela est déjà significatif. Du reste, on n'est pas tout à fait si loin de cette idée de possession quand l'auteur écrit, deux pages avant la fin, que « Hugo est le poète des fluides, l'homme qui sent monter en lui toutes les sèves de la terre et qui, par la contemplation dont nous avons tenté de montrer les effets, s'identifie avec tous les frissons de l'étendue¹²² ». Enfin, Émery insère Hugo dans une histoire littéraire et artistique revisitée : non en extrayant Hugo du romantisme pour le tirer du côté de la modernité rimbaldobaudelairienne, comme Bounoure ou Béguin, mais en en faisant au contraire le représentant exemplaire d'un romantisme conçu comme puissance, poussée vitale et grandes orchestrations – conçu aussi sur le modèle de la musique symphonique ou de l'opéra. *Les Fleurs du Mal*, *Illuminations* et *Charmes* sont des repoussoirs explicites, comme les « harmonies debussystes ou raveliennes »¹²³ : ce sont les délicats, les gens de salons et les « gens d'esprit », les académiciens, qui trouvent de la délectation dans de telles œuvres¹²⁴ ; Hugo et Beethoven, eux, par leur force et leur puissance, parlent au peuple. « Beethoven est, parmi les très grands musiciens, le seul qui soit spontanément populaire¹²⁵ », Hugo est « le seul [poète] qu'on puisse dire vraiment populaire¹²⁶ », et tant pis pour les critiques qui chicanent. Un vague populisme démocratique, anti-élitiste, parcourt toute cette conclusion décidément fort riche, et donne *in fine* à cet étonnant ouvrage une tonalité sourdement politique.

¹²⁰ Voir nos analyses de ces auteurs *supra*, p. 371-380.

¹²¹ Léon ÉMERY, *Vision et pensée chez Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 127.

¹²² *Ibid.*, p. 132.

¹²³ *Id.*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 133.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 130.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 133.

LA MÉTRIQUE HUGOLIENNE

ÉTAT DE LA CRITIQUE À LA VEILLE DE LA GRANDE GUERRE (GUSTAF AAE, AUGUSTE ROCHETTE)

Depuis la bataille d'*Hernani* et le fameux enjambement du premier vers, glosé avec tant d'enthousiasme par Théophile Gautier¹²⁷, depuis la *Prosodie de l'école moderne* publiée par Wilhelm Ténint en 1844¹²⁸, et depuis « Quelques mots à un autre » (*Les Contemplations*) où il se dit fier d'avoir « disloqué ce grand niais d'alexandrin¹²⁹ », Hugo passe légitimement pour un important réformateur du vers français. S'il s'est d'abord agi, assez longtemps, de « dénoncer le relâchement formel qui caractérise la poésie de Hugo », le discours dominant change d'orientation au début du XX^e siècle, avec notamment l'émergence du vers libre : notre auteur, dès lors, est plutôt vu comme un précurseur de la libération du vers¹³⁰, et comme l'inventeur du fameux « trimètre romantique »¹³¹.

Deux ouvrages importants, à l'orée de notre période, représentent deux positions polairement opposées dans le débat sur la portée des innovations métriques de Hugo. L'ouvrage de Gustaf Aae sur *Le trimètre de Victor Hugo* (1909) présente le Hugo versificateur comme un révolutionnaire : l'analyse de l'auteur vise à montrer que Hugo invente un nouveau mètre, le « trimètre iambique¹³² », ainsi scandé¹³³ : $\sim - | \sim - || \sim - | \sim - || \sim - | \sim - ||$. On reconnaît là le fameux alexandrin ternaire, qui pour Aae n'est plus du tout un alexandrin. Dans *Les Feuilles d'automne*, on le rencontre encore assez rarement (il représente 1% du total des vers de douze

¹²⁷ Théophile GAUTIER, « *Hernani* », in Théophile GAUTIER, *Victor Hugo* (éd. Françoise COURT-PÉREZ), Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2000, p. 78-79. Mais l'idée, accréditée par Gautier, que ce premier vers aurait provoqué des remous dans le public est une légende, comme l'a bien montré la critique hugolienne ultérieure (Jean GAUDON, *Victor Hugo et le théâtre : stratégie et dramaturgie* [1955], Paris, Eurédit, 2008, p. 158).

¹²⁸ Des extraits en ont été publiés dans Wilhelm TÉNINT, Gustaf AAE, Philippe MARTINON, *Pour une métrique hugolienne* (éd. Michel GRIMAUD), Paris, Minard, coll. « Reprint érudition poche », 1992.

¹²⁹ Victor HUGO, *Les Contemplations*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie II* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 292.

¹³⁰ Jean-Michel GOUVARD, « L'alexandrin de Victor Hugo : questions de méthode », in Jean-Louis AROUÏ (dir.), *Le sens et la mesure : de la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences – Science du Langage », 2003, p. 365-366.

¹³¹ Jean-Michel GOUVARD, « L'alexandrin d'*Hernani* : étude des procédés de dislocation du vers dans le théâtre de Victor Hugo », in Christelle REGGIANI, Claire STOLZ, Laurent SUSINI (dir.), *Jean Bodel, Adam de la Halle, Des Périers, Viau, Voltaire, Hugo, Hugo, Bernanos*, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Travaux de stylistique et linguistique françaises – Bibliothèque des styles – Styles, genres, auteurs », p. 163.

¹³² Gustaf AAE, *Le trimètre de Victor Hugo : étude de versification française*, Lund, Lindstedt, 1909, p. 186.

¹³³ Nous reprenons la notation d'Aae, selon laquelle un macron (–) représente une syllabe accentuée et un micron (˘) une syllabe non accentuée.

syllabes) pour qu'on puisse l'analyser comme un alexandrin classique (˘ – | ˘ – | ˘ – || ˘ – | ˘ – | ˘ – ||) dans lequel on observe une « incongruence » entre le mètre et la syntaxe. Mais ce type de vers représente déjà 2,6 % du total dans *Les Châtiments*, et 4,5 % dans certains poèmes comme « Splendeur » ou « L'expiation »¹³⁴ : il s'agit dès lors d'un vers autonome, dont le poète « fait un emploi conscient¹³⁵ ».

La position défendue par Auguste Rochette dans son *Alexandrin chez Victor Hugo* (1911) est radicalement différente. Pour Rochette, tous les trimètres hugoliens sont en fait des alexandrins : c'est précisément par sa discordance avec le rythme normal, abstrait, de l'alexandrin (six pieds de deux syllabes) que les vers au rythme inhabituel créent des effets de sens particuliers. La démonstration de Rochette, bien plus ample que celle d'Aae, est aussi plus convaincante : il remarque à juste titre que les alexandrins considérés comme des trimètres par son prédécesseur se trouvent toujours isolés dans un contexte d'alexandrins à césure médiane, et que la césure médiane, quand elle est affaiblie, ne l'est jamais au point de disparaître complètement. D'ailleurs, précise-t-il, les mots faibles que l'on peut trouver en sixième position (les prépositions, les conjonctions monosyllabiques, etc.) peuvent aussi se trouver en douzième position ; or personne ne conteste l'existence d'une pause après la douzième. Rochette écrit en conclusion, de manière provocatrice mais non sans quelque raison, que :

Hugo n'a pas été un révolutionnaire et n'a pas disloqué ce grand niais d'alexandrin ; son vers est le vers de Racine et de La Fontaine, qui a naturellement achevé son évolution dans *La Légende des siècles*. Assurément notre poète n'a pas été timide ; mais en versification il est conservateur¹³⁶ [...].

Nous n'irons pas plus loin dans l'analyse de ces deux ouvrages, qui n'appartiennent pas à notre période : nous avons résumé leurs thèses principales pour indiquer l'état des réflexions sur la métrique hugolienne au début du vingtième siècle.

PAUVRETÉ DES DISCOURS CRITIQUES ENTRE 1914 ET 1944 (ANATOLE LE DÛ, ETC.)

Aucun ouvrage paru entre 1914 et 1944 n'a la même importance, le même retentissement ni la même netteté de vue que les livres évoqués dans la section précédente. Il faut pourtant mentionner la thèse complémentaire d'Anatole Le Dû, publiée en 1929, sur *La répétition symétrique dans l'alexandrin de Victor Hugo (de 1815 à 1856)*. Malgré son titre, l'ouvrage

¹³⁴ Gustaf AAE, *Le trimètre de Victor Hugo*, op. cit., p. 184.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 185.

¹³⁶ Auguste ROCHETTE, *L'alexandrin chez Victor Hugo*, Lyon, Vitte, 1911, p. 599.

couvre surtout la jeunesse du poète et dramaturge, jusqu'à *Cromwell* inclus, et ne propose que quelques rapides considérations sur la période allant de 1827 aux *Contemplations*. Le point de vue de Le Dû est original en ceci qu'il ne part pas vraiment de l'objet vers : sa préoccupation essentielle est la répétition des mots ou des groupes de mots, en vers comme en prose. Sa thèse principale porte d'ailleurs sur *Le groupement ternaire dans la prose de Victor Hugo, romancier (de 1818 à 1831)*. Il s'agit, pour l'auteur, d'étudier la présence de plus en plus nombreuse, dans la poésie hugolienne, de structures parallèles ou d'énumérations, soutenues ou non par la reprise du même mot, et débordant ou non le cadre du vers. Le Dû relève donc aussi bien un « groupe carré » (une énumération à quatre termes) dans une strophe du poème « Encore à toi » (*Nouvelles Odes*) :

Je t'aime comme un être au-dessus de ma vie,
Comme une antique aïeule aux prévoyants discours,
Comme une sœur craintive, à mes maux asservie,
Comme un dernier enfant, qu'on a dans ses vieux jours¹³⁷

que ces alexandrins tirés, respectivement, d'« À l'arc de triomphe » et de « La liberté », dans le même recueil : « Rome et ses dieux, Memphis et ses noirs mausolées » ; « Foule la pourpre et l'or, et l'ambre et le corail ». Le premier de ces deux exemples illustre bien le fait que l'auteur, souvent, s'intéresse plus aux parallélismes formels et syntaxiques qu'aux parallélismes sémantiques : il est évident que les quatre termes *Rome, ses dieux, Memphis et ses noirs mausolées* ne sont pas tous sémantiquement sur le même plan. Du point de vue du sens, on distingue plutôt deux groupes : *Rome et ses dieux* d'une part, *Memphis et ses noirs mausolées* de l'autre.

Mais au-delà de ses relevés d'énumérations, Le Dû ne formule guère d'analyses sur la nature du vers hugolien. En se fondant sur ces procédés de répétition, l'auteur distingue deux tendances complètement opposées : d'une part Hugo disloque le vers et le fait tendre vers la prose¹³⁸, d'autre part il raffermi le vers par des accents nets et puissants¹³⁹ lorsque « le parallélisme double, triple, quadruple [...] pén[è]tr[e] dans l'alexandrin¹⁴⁰ » et que « les mêmes mots se fixe[nt] aux mêmes places dans les membres rythmiques du bimètre, puis du trimètre

¹³⁷ Cité dans Anatole LE DÛ, *La répétition symétrique dans l'alexandrin de Victor Hugo (de 1815 à 1856)*, Paris, Hachette, 1929, p. 96. Nous n'avons pas pu trouver d'informations biographiques sur cet auteur.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 184.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 186.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 191-192.

et du tétramètre¹⁴¹ ». Le trimètre est rangé à la même enseigne que les vers à césure médiane très marquée : dans chaque cas, grâce à la netteté des accents et à l'harmonie de l'ensemble, « les membres rythmico-sonores vibrent et chantent à l'unisson¹⁴² ». Autrement dit, l'auteur se montre étonnamment peu sensible à l'effet de discordance produit par la superposition d'un rythme syntaxique ternaire à un rythme métrique binaire : de ce point de vue, il semble plus proche d'Aae que de Rochette. Pour Aae comme pour Le Dû, le trimètre n'est pas caractérisé par sa discordance par rapport à un mètre canonique, mais crée au contraire son propre patron autonome. Cela dit, moins théoricien que son prédécesseur, Le Dû ne tire pas de cette analyse la conclusion radicale qui s'impose, et qu'Aae assumait : le trimètre n'est pas alexandrin, mais un mètre à part.

De façon générale, Le Dû emploie volontiers un vocabulaire assez vague : il n'a pas la rigueur technique d'Aae ou de Rochette. L'harmonie, la puissance, la vigueur, la musique, la plénitude, le relief du vers sont autant de termes flous, mais fréquents sous sa plume, qui dispensent l'auteur d'analyses serrées sur les rapports entre mètre et syntaxe. Assez cavalièrement, Le Dû prétend même repérer le même type de phénomènes dans la prose et dans le vers, et dans le vers de théâtre comme dans le vers poétique¹⁴³ : autant dire qu'il ne prend pas très au sérieux la spécificité de Hugo métricien. Le « trimètre » lui-même a une définition bien floue : l'auteur tend à ranger sous cette étiquette tous les alexandrins portant un accent secondaire sur les syllabes 4 et 8, eussent-ils une césure médiane très marquée. Il est ainsi hâtif de ranger parmi les « ternaires » ces vers des *Nouvelles Odes* : « Les sénateurs, vêtus d'augustes laticlaves » (« Le chant du cirque »), dans lequel le second hémistiche est tout entier occupé par le complément de *vêtus* ; « Et j'accourus, portant des palmes et des fleurs » (« La liberté »), où le second hémistiche est tout entier occupé par le complément d'objet direct de *portant* ; « Et l'éperon froissant les rauques étriers » (« Mon enfance ») ; etc. On ne saurait en tout cas les mettre, comme le fait l'auteur, sur le même plan que tel vers de *Cromwell* où l'analyse comme trimètre est bien plus défendable : « Ah ! distinguons, monsieur Cromwell, sans vous déplaire ! ».

Il est donc clair que la thèse de Le Dû n'a pas la qualité des travaux de ses prédécesseurs Aae et Rochette : peu précises et parfois peu convaincantes, souvent vagues et approximatives,

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 192. Ces analyses peuvent être vaguement rapprochées de celles de Jakobson qui feront du parallélisme l'un des traits caractéristiques de la poésie (Roman JAKOBSON, « Linguistique et poétique » [1960] (trad. Nicolas RUWET), in Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, t. 1, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 235).

¹⁴² Anatole LE DÛ, *La répétition symétrique dans l'alexandrin de Victor Hugo (de 1815 à 1856)*, *op. cit.*, p. 194.

¹⁴³ *Ibid.*, p.195 par exemple.

ses analyses ne révolutionnent pas l'approche de la métrique hugolienne. Or il n'y a guère autre chose sur le sujet dans notre période : la bibliographie établie par Michel Grimaud mentionne seulement, dans les bornes qui sont les nôtres, quelques ouvrages parus à l'étranger (Karl Gräf, *Die wirkungsvollen Abschlüsse in der Lyrik Victor Hugos*, « Clausules dans les poèmes lyriques de Victor Hugo », 1931), ou des textes concernant la prose (Eugène-Louis Martin, *Les symétries de la prose dans les principaux romans de Victor Hugo*, 1925) ou le théâtre (Georges Lote, *En préface à Hernani*, 1930). Grimaud relève quelques références rapides à Hugo dans ces ouvrages non spécifiquement hugoliens que sont le *Dictionnaire des rimes françaises* de Philippe Martinon (1905)¹⁴⁴, ou l'*Essai sur l'histoire du vers français* d'Hugo Thieme (1916). Dans ce dernier livre, les allusions à Hugo sont éparées, et surtout faites à l'occasion de commentaires portant sur des théoriciens plus anciens, comme Guyau, Martinon, Aae (dont les conclusions laissent Thieme très dubitatif¹⁴⁵) ou Rochette (sur lequel il ne tarit pas d'éloges¹⁴⁶). Chez Martinon, dont la préface en forme de traité est assez brève, Hugo fournit de nombreux exemples, notamment parce que, sur le plan du rythme, il permet d'illustrer certaines infractions aux règles classiques. En particulier, c'est à lui qu'est attribué l'affaiblissement de la césure médiane dans l'alexandrin¹⁴⁷. Pour Martinon, qui continue bien à parler d'alexandrins, la césure médiane hugolienne est aussi faible que les césures mobiles internes à chaque hémistiche. C'est Hugo, encore, qui a créé le « trimètre », ou « ternaire » : « Ces vers, affirme Martinon en s'avancant un peu, doivent se lire absolument comme si cette césure [médiane] n'existait pas¹⁴⁸ [...] ». Ces quelques remarques, toutefois, sont peu approfondies : même quand Martinon formule une opinion contestable ou sujette à débat, il la présente comme si elle allait de soi et n'engage pas de réflexion théorique.

LA MONOGRAPHIE DE LIOU KIN-LING SUR LE STYLE DE *LA FIN DE SATAN*

La bibliographie de Grimaud mentionne aussi une monographie de Liou Kin-Ling intitulée *Étude sur l'art de Victor Hugo dans « La Fin de Satan »*, et parue aux Presses modernes en

¹⁴⁴ Michel Grimaud indique la date de 1915, mais la BnF conserve des exemplaires d'éditions plus anciennes, dont un volume publié en 1905. L'ouvrage connaît plusieurs éditions jusqu'au milieu des années vingt, ce qui est le signe indubitable d'un certain succès ; il sera encore réédité en 1949 et, dans une version enrichie par Robert Lacroix de l'Isle, en 1962.

¹⁴⁵ Hugo THIEME, *Essai sur l'histoire du vers français*, Paris, Honoré Champion, 1916, p. 180.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴⁷ Philippe MARTINON, *Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises* [1905], Paris, Larousse, 1909, p. 24.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 27.

1939. Ce bref ouvrage, qui mériterait d'être mieux connu, propose des analyses stylistiques fines et riches. Étudiant les métaphores, Liou formule des remarques vraiment pénétrantes sur la manière dont elles s'engendrent, s'organisent en réseaux et se ramènent à quelques motifs fondamentaux : Satan comme oiseau planant sous une voûte sombre, Satan comme serpent¹⁴⁹... L'auteur se fait l'élève de Renouvier, reprend l'idée d'un sens « symbolique » des images¹⁵⁰, et analyse dans le recours fréquent à la personnification les signes d'un « génie mythologique¹⁵¹ ». *La Fin de Satan* est même « la plus mythique de toutes les œuvres de Victor Hugo¹⁵² » : y sont personnifiés le Déluge, le Chaos, le « spectre crépuscule », l'« ange Éclair », la guerre, etc.¹⁵³ De manière plus originale, il consacre quelques pages à ce qu'il appelle « métaphore maxima »¹⁵⁴ et que Meschonnic nommera « métaphore apposition », du type « le pâtre promontoire »¹⁵⁵. Sur la question de la métrique, Liou propose une analyse précise des rythmes, aussi bien à l'échelle des vers que des strophes. Il relativise la portée révolutionnaire des inventions métriques du poète¹⁵⁶ ; mais il note que dans *La Fin de Satan* Hugo est parvenu au terme de son évolution qui l'a fait se libérer du vers classique¹⁵⁷. Ces innovations hugoliennes, comme chez Rochette, sont analysées comme des effets de discordance syntaxique-métrique : Aae est explicitement réfuté¹⁵⁸. L'auteur s'attache aussi à montrer comment les jeux avec les rythmes organisent de grandes portions de texte, et met en œuvre, pour ce faire, une grande précision technique : les études de rythme dans la « Chanson des oiseaux » sont très convaincantes, et font apparaître d'intéressants effets de symétrie reposant sur la disposition des coupes au sein des strophes¹⁵⁹. Plus ambitieusement, Liou entreprend également de montrer comment certains rythmes sont liés à l'un des trois grands registres qui irriguent l'œuvre

¹⁴⁹ LIOU Kin-Ling, *Étude sur l'art de Victor Hugo dans « La Fin de Satan »*, Paris, Presses modernes, 1939, p. 39-43. Nous n'avons pas pu trouver d'information biographique sur cet auteur, hormis la suivante : il soutient en 1941, à l'université de Paris, une thèse sur *Wang Wei le poète*. Ce chercheur apparemment éclectique s'est donc intéressé aussi bien au romantisme français qu'à la poésie chinoise du VIII^e siècle (période Tang).

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 29-30.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵² *Ibid.*, p. 55.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 55 *sqq.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 51-53.

¹⁵⁵ Henri MESCHONNIC, « Poésie politique dans *Châtiments* », in Henri MESCHONNIC, *Écrire Hugo*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1977, p. 256-286.

¹⁵⁶ LIOU Kin-Ling, *Étude sur l'art de Victor Hugo dans « La Fin de Satan »*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 75.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 76.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 94 *sqq.*

(lyrique, épique et dramatique) : malheureusement, il ne propose que peu d'exemples, de sorte que la démonstration tourne un peu court. Ses pistes, cependant, ne laissent pas d'être stimulantes : le début du « Glaive », caractéristique du style épique, utilise essentiellement des vers à quatre accents dans lesquels la disposition des coupes dans les deux hémistiches est symétrique¹⁶⁰ ; dans « Satan dans la nuit », qui relève du style dramatique, le vers est fréquemment morcelé et brisé¹⁶¹.

CONCLUSION

Pour conclure, il faut bien constater que notre période n'a rien d'un âge d'or de la critique métrique hugolienne. De grands ouvrages ont paru juste avant elle ; de grands noms (Jean Mazaleyrat, Henri Meschonnic, Benoît de Cornulier...) poursuivront l'entreprise après la Seconde Guerre mondiale. Le seul ouvrage un peu général, celui de Le Dû, se cantonne presque exclusivement aux premières années de la carrière poétique de Hugo, et les analyses qu'il contient ne sont ni aussi riches ni aussi précises que celles de ses grands prédécesseurs. Quant au livre de Liou, pour intéressant et intelligent qu'il soit, il est relativement bref et porte sur une seule œuvre ; il ne semble pas que sa fortune ait été très retentissante.

CONCLUSION DU CHAPITRE

Ces trois points (Hugo faiseur d'antithèse, Hugo poète visuel, Hugo métricien) permettent, selon nous, d'offrir un bon aperçu des analyses du style hugolien qui sont produites dans notre période. Les trois thèmes en question sont présents dans la critique hugolienne dès avant 1914 : à cet égard, les auteurs de notre période n'inventent rien. Mais il arrive, comme Baudouin sur l'antithèse ou Émery sur la « vision », qu'ils approfondissent et déplacent avec talent des sujets anciens : ces auteurs profitent visiblement du renouveau de la critique hugolienne dans les années trente pour ressaisir à nouveaux frais, avec un grand esprit de synthèse, des questions posées par les générations critiques antérieures. Aucun *topos* critique ne naît, aucun n'est durablement révolutionné, mais les thèmes sont solidement revisités et réagencés.

D'autre part cette période où l'on se préoccupe beaucoup de l'imaginaire de Hugo, de sa religion, de sa métaphysique, etc., est, au contraire, peu propice à l'apparition de grands livres sur un sujet aussi technique que la métrique hugolienne : les ouvrages majeurs sur cette question sont parus à l'aube de la Première Guerre mondiale.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 86-87.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 88-89.

Conclusion de la deuxième partie

Ce parcours effectué dans la critique savante hugolienne a permis de mettre en évidence une grande diversité d'angles d'approche. Parfois attaqué par certains milieux politiques et, on le verra bientôt plus en détail, par certains représentants du monde des lettres, Hugo jouit d'une position forte dans l'université, qui lui consacre même une « chaire », ou au moins un cours. Les travaux produits sur son œuvre sont assez nombreux et explorent une grande variété de directions différentes. Sans revenir ici sur chacun des points que nous avons précédemment évoqués, nous pouvons cependant essayer de mettre en lumière les manières dont ces lectures critiques insèrent Hugo poète dans l'histoire littéraire. Deux grandes options se dégagent, celle qui consiste à faire de Hugo un représentant typique de la poésie romantique et celle qui consiste à voir en lui un poète moderne.

HUGO POÈTE ROMANTIQUE (ET CLASSIQUE ?)

L'idée que Hugo est un grand poète romantique n'a rien d'original. Dans toutes les histoires littéraires, et notamment dans celles qui sont destinées aux classes, Hugo est naturellement rangé, sans difficulté, parmi les romantiques. Il figure au sein d'un quatuor formé par lui, Lamartine, Vigny et Musset : ainsi, les chapitres 2 à 5 de *L'école romantique française* de Jean Giraud (1927) portent respectivement sur chacun de ces auteurs, considérés comme des poètes, tandis que les chapitres 6 et 7 portent sur le théâtre et le roman¹. Il arrive que Vigny soit exclu du groupe et que le quatuor devienne un trio, et Hugo, Lamartine et Musset résumant alors à eux trois le romantisme, au moins le romantisme poétique. Nos chapitres sur Hugo poète de l'intime et sur Hugo poète de la nature et des animaux ont mis en évidence certains des discours critiques qui illustrent cette tendance. En particulier, « Le lac » de Lamartine, « Souvenir » de Musset et « Tristesse d'Olympio » de Hugo fonctionnent ensemble comme un triple emblème de la poésie romantique : ces trois poèmes évoquent des thèmes classiquement associés au romantisme (l'amour, la nature) et exploitent ces registres jugés typiquement romantiques que

¹ Jean GIRAUD, *L'école romantique française*, Paris, Armand Colin, coll. « Section de langues et littératures », 1927.

sont le registre lyrique et le registre élégiaque². En outre, ils sont tous les trois datés d'avant 1850, ce qui permet de confirmer implicitement l'idée que le cœur de l'ère romantique se situe dans la première moitié du XIX^e siècle. Cette idée, naturellement trop simple, permet d'établir une frontière nette et rassurante entre le « romantisme » et les mouvements poétiques caractéristiques de la modernité (Parnasse, symbolisme...).

Au sein de ce quatuor ou trio, et en fonction des thèmes considérés, les hiérarchies peuvent varier un peu. Ainsi Hugo est par excellence *le* poète romantique de l'enfance, mais il doit partager avec ses confrères le titre de poète de l'amour et Lamartine est parfois perçu comme étant plus franchement que lui un poète de la nature. Malgré tout, dans l'ensemble, Hugo occupe la position la plus éminente. Il suffit pour s'en convaincre de voir la place qui lui est consacrée dans les ouvrages de synthèse. Considérons le « Que sais-je ? » de Philippe Van Tieghem sur *Le romantisme français*, paru en 1944 : ce livre offre un aperçu de la manière dont on conçoit l'histoire du romantisme à la toute fin de notre période³. Pour ce qui est du romantisme d'avant 1848, les quatre grands poètes lyriques occupent une place sensiblement équivalente (et l'importance des thèmes de la nature et de l'amour chez Hugo est bien soulignée⁴). Mais après 1848, il n'y a plus que deux poètes en lice, Vigny et Hugo. Vigny occupe deux pages et demi environ, Hugo cinq. Les trois grands recueils de l'exil appellent un enthousiasme superlatif : *Les Châtiments*, par exemple, « sont le chef-d'œuvre de la poésie satirique en France⁵ ». Quant à *La Légende des siècles*, elle est « comme la synthèse du Romantisme poétique⁶ », formule audacieuse qui emprunte à Berret l'idée d'une fusion des sous-genres poétiques (au-delà de la seule inspiration épique) dans le recueil de 1859 et qui attribue à Hugo la tâche de ressaisir et de résumer tout le courant romantique.

Comme c'est le cas chez Philippe Van Tieghem, il est habituel de considérer 1848, ou 1850, comme un point de bascule dans l'histoire du romantisme. Dans ce cas, les auteurs ont souvent l'idée, plus ou moins confusément exprimée, que l'ère romantique proprement dite prend fin au milieu du siècle et que tout ce qui vient après ne relève que de la survivance. Ainsi, pour Van Tieghem, « du tronc romantique deux branches se détachent vers 1850, celle qui donnera

² Sur l'assimilation traditionnelle entre romantisme et registre élégiaque, voir Pierre LOUBIER, « La canaille élégiaque », *Textuel*, n° 61, avril 2010, p. 41-52.

³ Philippe VAN TIEGHEM, *Le romantisme français*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1944. La collection « Que sais-je ? », à l'époque, est sous-titrée : « Le point des connaissances actuelles ».

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁶ *Ibid.*, p. 53.

le Parnasse, et celle qui donnera, plus tard, le Symbolisme » ; à partir de cette date, « le Romantisme semble se survivre »⁷. Cette survivance, chez Maurice Souriau, est même plus précisément une « résurrection⁸ ». Ce serait donc pour donner au romantisme un interminable épilogue que Hugo aurait produit pendant l'exil ses plus grands recueils : cette bizarrerie est gênante et favorise certainement l'annexion au moins partielle de Hugo à la modernité poétique (nous y reviendrons dans la suite de cette conclusion). Mais il y a une autre borne chronologique interne au romantisme qui pose problème pour Hugo, 1830. Cette année constitue un point de bascule commode puisque, comme 1848, elle est aussi celle d'une révolution et d'un changement de régime. Mais quel est le sens exact de cette frontière de 1830 ? Si on considère le romantisme théâtral, on peut être tenté de voir dans la bataille d'*Hernani* un *terminus a quo* : 1830 serait donc une année de naissance possible du romantisme. Mais beaucoup d'auteurs, dans notre période, s'intéressent surtout à la période de gestation romantique qui précède 1830, et les titres de leurs ouvrages laissent même souvent entendre, même si telle n'est pas exactement leur thèse, que le *vrai* romantisme est antérieur à 1830. Ainsi, René Bray donne une *Chronologie du romantisme (1804-1830)* en 1932, et Pierre Martino, en 1944, un livre sur *L'époque romantique en France (1815-1830)*. Ces auteurs semblent considérer que le romantisme par excellence, c'est le romantisme combattif, héroïque, conquérant, qui triomphe définitivement des classiques avec le succès d'*Hernani*. Cet intérêt pour le romantisme pré-1830 explique peut-être l'attention portée par plusieurs auteurs (dont André Le Breton, dans ses conférences données à la Sorbonne pour le cours Victor Hugo) à la jeunesse du poète, ainsi que l'existence de monographies (Louis Guimbaud, Henri Bauer) sur les œuvres poétiques des années vingt – et non celles qui portent encore la marque du classicisme, comme les *Odes*, mais celles qui sont supposées afficher un romantisme vigoureux, comme les « Ballades » et *Les Orientales*⁹.

Si le romantisme s'exacerbe au feu des luttes contre le classicisme, sa victoire en 1830 le conduit au contraire à s'apaiser, à se mitiger, voire à perdre sa pureté. C'est à peu près la thèse de René Bray :

⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁸ Maurice SOURIAU, *Histoire du romantisme en France*, t. 2, Paris, Spes, 1927, p. 265-290.

⁹ Cette attention à la genèse, à l'élaboration, aux origines du romantisme, peut aussi sans doute être mise en rapport avec la fortune importante, dans les années vingt et trente, du concept de « préromantisme », utilisé et théorisé par Daniel Mornet, spécialiste de Rousseau, ainsi que par André Monglond, ou par les comparatistes Paul Van Tieghem et Fernand Baldensperger (Michel DELON, « Quarante ans de recherche sur un objet protéiforme », in Fabienne BERCEGOL, Stéphanie GENAND, Florence LOTTERIE (dir.), *Une « période sans nom » : les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études dix-neuviémistes », 2016, p. 37-38).

Mai 1830 ! [...] Le romantisme a gagné la partie. [...] La lutte désormais prendra un autre aspect. D'autres forces entreront en jeu. On n'opposera plus classicisme et romantisme comme deux entités inconciliables. Le romantisme dominera, se diversifiera, se désagrègera. Le classicisme agira à l'intérieur même du romantisme¹⁰.

C'est plus radicalement encore la thèse de Maurice Souriau, qui intitule le second tome de son *Histoire du romantisme en France* : « La décadence du romantisme » (cette « décadence » commence donc en 1830). On a d'ailleurs rencontré, dans les travaux de Joussain sur le pittoresque chez Hugo, l'idée que les recueils de la monarchie de Juillet correspondent bien, par rapport aux *Orientales*, à un assagissement et à un retour partiel à une veine classique. La perspective de Pierre Moreau est un peu différente : dans *Le classicisme des romantiques* (1932), il étudie la persistance ou le retour d'éléments classiques à chaque époque du romantisme, y compris dans les œuvres censément les plus caractéristiques du romantisme, comme *Cromwell*¹¹. De façon générale, du reste, ses démonstrations tournent rarement autour d'exemples hugoliens. Mais de manière diffuse, les coordonnées de l'histoire littéraire qui s'élabore dans les années 1920, 1930 et 1940 permettent de penser un certain classicisme résiduel chez Hugo, qui nuance ou qui complète son statut de chef d'école du romantisme.

HUGO POÈTE MODERNE

Il y a, en revanche, de sérieuses difficultés à interpréter esthétiquement la position de Hugo à partir de l'exil. Les lectures de Philippe Van Tieghem ou de Souriau, qui analysent le romantisme hugolien de l'exil en termes de « survivance » ou de « résurrection », risquent d'être intenables : qu'est-ce donc que ce courant qui délivre ses œuvres les plus caractéristiques, et ses meilleures, alors qu'il est en train d'agoniser, ou bien qu'il a déjà succombé ? Une solution raisonnable, naturellement, consisterait à distendre et à brouiller les frontières du romantisme, à donner de cette notion une interprétation chronologiquement large¹². Une autre stratégie, compatible avec la précédente bien qu'un peu différente, et qui a la préférence de plusieurs auteurs de notre période, consiste plutôt à distendre les frontières de la « modernité », d'annexer Hugo à ce que l'on peut appeler, de manière un peu vague, la « modernité » poétique

¹⁰ René BRAY, *Chronologie du romantisme (1804-1830)*, Boivin et C^{ie}, Paris, 1932, p. 236-237.

¹¹ Pierre MOREAU, *Le classicisme des romantiques*, Paris, Plon, 1932, p. 185.

¹² C'est par exemple ce que font Claude Millet ou Alain Vaillant : Claude MILLET, *Le romantisme : du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, Librairie générale française – Le Livre de poche, coll. « Littérature », 2007, p. 17-20 ; Alain VAILLANT, « Pour une histoire globale du romantisme », in Alain VAILLANT (dir.), *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS Éditions, p. XIX-XXI.

– celle précisément qu’étudie Marcel Raymond dans *De Baudelaire au surréalisme* (1933)¹³. Comme l’indique Michel Murat¹⁴, le premier XX^e siècle débat sur la question de savoir si le vrai poète tutélaire est Baudelaire ou Hugo, comme s’il s’agissait, note Jean Hytier, d’« opposer la qualité à la quantité, ou, pour être plus juste, l’intensité à la puissance¹⁵ », Baudelaire représentant, évidemment, la qualité et l’intensité, et Hugo la quantité et la puissance. La poésie, qui semblait tourner, à la fin du XIX^e siècle, autour d’un « centre unique » (Hugo), en vient progressivement, au début du XX^e, à se mouvoir « à l’intérieur d’une ellipse à deux foyers »¹⁶. Ainsi, dans une étude importante publiée en 1917, Louis Barthou avait insisté sur les différences de tempérament, de style et de doctrine entre les deux poètes, et sur l’hostilité supposée de l’auteur des *Fleurs du mal* envers celui des *Châtiments* ; son texte se concluait sur un éloge de Hugo au détriment de Baudelaire :

La postérité a fait aux deux poètes leur part légitime. Elle a relevé Baudelaire des préventions injustes qu’une condamnation stupide avait fait peser sur lui, mais la maladie ne peut pas donner les mêmes fruits que la santé, et un recueil qui contient quelques chefs-d’œuvre ne doit pas être mis au rang des innombrables chefs-d’œuvre auxquels ne suffisent pas plusieurs recueils. Un frisson, même nouveau, n’est pas un orchestre. Ce serait mal servir le talent, si original, de Baudelaire que d’en forcer le sens en voulant l’égaliser, par un excès maladroit d’admiration ou de snobisme, au puissant génie qui a dominé son siècle et qui honore l’Humanité¹⁷.

André Ferran, auteur en 1933 d’une thèse sur *L’esthétique de Baudelaire*, est plus équilibré dans ses conclusions mais dresse également le double portrait de deux poètes que tout sépare, voire oppose : leur querelle est sans conciliation possible¹⁸. En revanche, quand Albert Béguin ou Marcel Raymond suggèrent des rapprochements possibles entre les deux poètes, l’opposition perd de sa force.

¹³ La notion de « modernité » s’impose dans les années trente, et le cliché critique se répand alors d’un Baudelaire père de la modernité poétique (Mathilde LABBÉ, *Héritages baudelairiens (1931-2013)* (dir. André GUYAUX), thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 2014, p. 106).

¹⁴ Michel MURAT, *La langue des dieux modernes*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles » 2012, p. 20-24. Voir aussi Jean GAUDON, « Hugophobie et modernité », *Elseneur*, n° 10, juillet 1995, p. 9-34.

¹⁵ Jean HYTIER, « Coup d’œil sur le changement des réputations poétiques du XIX^e siècle », *The Romanic Review*, vol. 56, n° 2, avril 1965, p. 115.

¹⁶ *Id.*

¹⁷ Louis BARTHOU, *Autour de Baudelaire : « Le procès des “Fleurs du mal” », « Victor Hugo et Baudelaire »*, Paris, Maison du livre, 1917, p. 58-59. Barthou fait allusion à la lettre de Hugo à Baudelaire où il est question du « frisson nouveau » des *Fleurs du mal* (Victor HUGO, lettre à Charles Baudelaire du 6 octobre 1859, in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 10 (éd. Jean MASSIN), Paris, Club français du livre, 1969, p. 1327).

¹⁸ André FERRAN, *L’esthétique de Baudelaire* [1933], Paris, Nizet, 1968, p. 521-525.

Encore Béguin tient-il, après les avoir rapprochés, à distinguer tout ce qui sépare Hugo et Baudelaire¹⁹. Plus encore que de Baudelaire, c'est de Rimbaud ou de Nerval que le Hugo de l'exil est souvent rapproché par ces critiques de l'« école de Genève » : il voisine avec ces poètes « voyants », qui explorent parfois les confins de la folie. Le rapprochement Hugo-Rimbaud, fondé sur la mise au jour d'une épistémologie romantique (et hugolienne) de l'exploration, de l'enfoncement dans les gouffres et les abîmes, est original et récent : la bibliographie Cassier propose très peu d'occurrences, entre 1914 et 1944, quand on l'interroge avec le mot-clé *Rimbaud*. Il est vrai que les premiers travaux universitaires sur l'auteur des *Illuminations* apparaissent tard (dans les années trente)²⁰. Il en va de même pour Nerval, qui, dans notre période, est loin d'être considéré comme un romantique prototypique. C'est à Béguin seul, ou presque, que revient le mérite d'avoir proposé quelques passerelles entre les deux poètes.

À cette inclusion de Hugo dans la lignée des poètes « voyants », qui va « de Baudelaire aux surréalistes » en passant par Rimbaud (et qui a été, peut-être, anticipée par Nerval), Marcel Raymond ajoute un suggestif rapprochement entre Hugo et Mallarmé : ce dernier appartient pourtant, pour Marcel Raymond, à l'autre grande « filière » de la modernité poétique, celle des « artistes²¹ ». L'un et l'autres poètes sont censés avoir été comparables à des « mages », désireux de « maîtriser le verbe », soucieux de fonder la poésie sur une certaine obscurité ou un certain hermétisme²². Voilà donc Hugo capable, pour Raymond, lui-même de faire la jonction entre les deux grands courants du « mouvement poétique contemporain²³ », les « voyants » et les « artistes », qui d'ailleurs ne sont pas si distants l'un de l'autre²⁴. Ce n'est pas une promotion insignifiante, pour Hugo, que d'être relu à la lumière de Mallarmé dans un siècle que certains commentateurs considèrent comme essentiellement dominé par l'ombre de l'auteur du *Coup de dés*²⁵.

Léon-Paul Fargue, dans l'anthologie *...La Bouche d'ombre* étudiée au chapitre 2, faisait de Hugo, disions-nous, le grand générateur de toute poésie ultérieure : « L'auteur du *Satyre* a

¹⁹ Voir *supra*, p. 384.

²⁰ André GUYAUX, « Aspects de la réception des *Illuminations* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 87^e année, n° 2, avril 1987, p. 221.

²¹ Marcel RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme* [1933], Paris, José Corti, 1992, p. 11.

²² Voir *supra*, p. 378.

²³ Marcel RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme*, *op. cit.*, p. 11.

²⁴ *Ibid.*, p. 344.

²⁵ Antoine COMPAGNON, « XX^e siècle », in Jean-Yves TADIÉ (dir.), *La littérature française : dynamique et histoire*, vol. 2, Paris, Gallimard, 2007, coll. « Folio », p. 551.

comme autorisé le Parnasse, le Symbolisme, la poésie industrielle, la publicité, la Tour Eiffel, Dada, le Surréalisme et les dérivés d'Apollinaire²⁶. » Hugo, selon cette lecture, joue exactement le rôle habituellement dévolu à Baudelaire, car dans les années vingt et trente s'impose, notamment avec Marcel Raymond, l'idée que *Les Fleurs du mal* et *Le Spleen de Paris* sont la source de toute la poésie moderne²⁷. Implicitement, Fargue (qui écrit son texte en 1935) superpose donc sa propre généalogie de la modernité poétique à celle proposée, l'année précédente, par Marcel Raymond. Cette lecture, antérieure à la « deuxième vague » de la critique métaphysique hugolienne, mais néanmoins tributaire des travaux de Simon, Saurat et Grillet, réfute implicitement l'opposition commode entre un Hugo romantique tourné vers le passé, et un Baudelaire post-romantique tourné vers l'avenir. Elle permet de penser, au contraire, un Hugo et un Baudelaire travaillant de front à l'avènement de la poésie moderne. L'idée est dans l'air du temps.

Ces critiques qui, explorant la métaphysique hugolienne de l'exil, le tirent vers des poètes comme Baudelaire, Rimbaud ou Nerval, au nom de son « imagination » et de son « irrationalité productive »²⁸, suggèrent une conception de l'histoire littéraire bien plus satisfaisante que celle qui opposerait brutalement un « romantisme » et une « modernité » perçus comme antinomiques – alors même qu'ils ne l'étaient nullement aux yeux de Baudelaire lui-même²⁹. Cette reconfiguration de l'histoire littéraire qu'ils proposent se fait, en réalité, au bénéfice de Hugo : ses nouveaux pairs, Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Mallarmé, ne sont pas encore des auteurs consacrés par l'école ni par l'université (ils sont loin d'avoir une chaire en Sorbonne), ils ne connaissent pas la gloire d'être édités par Hachette dans la collection des « Grands écrivains de la France », et ne peuvent donc guère être suspectés de faire l'objet d'une récupération politique. Ils bénéficient de cette aura qui s'attache aux réprouvés en train de sortir de l'ombre. Le mouvement, à la fin de notre période, ne fait encore que s'amorcer, mais il sera durable. Ainsi, en 1965, Jean Hytier constate encore, sans vraiment d'ailleurs faire le lien entre les deux phénomènes, premièrement que Hugo et Baudelaire passent pour les deux foyers d'une ellipse où se meut la poésie française, et, deuxièmement, que « le cours du Hugo d'après l'exil,

²⁶ Voir *supra*, p. 139.

²⁷ Jean GAUDON, « Hugophobia et modernité », *art. cit.*, p. 13.

²⁸ *Ibid.*, p. 22.

²⁹ Pour une critique vigoureuse de cette conception essentialiste et rigide de la « modernité », voir par exemple Pierre LAFORGUE, « Romantisme ou modernité en 1848 ? À propos du *Spleen contre l'oubli* de Dolf Oehler », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 100^e année, n° 6, nov.-déc. 2000, p. 1575-1576 et *passim*. Rappelons que Baudelaire lui-même, dans un fameux article de 1861, faisait de Hugo un modèle pour sa propre pratique (Charles BAUDELAIRE, « Victor Hugo » [1861], in Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, vol. 2 (éd. Claude PICHOS), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 129-141).

surtout les actions sur le visionnaire intarissable de *la Fin de Satan, Dieu, etc.*..., n'ont cessé de grimper, alors qu'auparavant ce n'était pas des valeurs bien sûres³⁰ ». Laissons de côté le ton un peu désobligeant et l'erreur chronologique (les œuvres en question datent bien de l'exil) : la redécouverte des grands poèmes posthumes, ainsi que de certains poèmes philosophiques des *Contemplations*, inaugure bien un mouvement de fond de la critique hugolienne et facilite l'ancrage de Hugo dans le second versant du siècle, celui qui est tourné vers le présent.

BILAN

Hugo romantique, Hugo moderne : pour schématiser que soit cette opposition, elle permet de rendre compte grossièrement de la manière dont Hugo est inclus, par la critique savante, dans l'histoire littéraire. « Hugo romantique » est la figure la plus évidente, celle de l'école par exemple ; elle est aussi celle de la critique la moins novatrice, qui s'appuie sur un secteur de l'œuvre poétique (les recueils d'avant l'exil) qui commencent à passer de mode, ou qui s'intéresse à des thèmes un peu usés (Hugo poète de la nature, de l'amour). « Hugo moderne » vient plus tard, en réaction contre la figure précédente : elle est promue par des critiques importants, et qui auront une large postérité, mais qui représentent un courant original et nouveau (la « critique d'identification », comme Georges Poulet la définira rétrospectivement³¹).

Ces auteurs-là, en outre, sont caractérisés par leur extranéité par rapport à la tradition critique française : Béguin et Raymond sont suisses³², et sans doute ont-ils été, à ce titre, moins perméables à une certaine doxa scolaire française sur Hugo. On se souvient du reste que les principaux travaux sur Hugo poète de l'enfance, sujet particulièrement usé, venaient, eux aussi, de l'étranger. L'institution universitaire a des rythmes nationaux propres, et les critiques qui viennent des marges géographiques et linguistiques semblent souvent en décalage avec la temporalité de la critique savante française, qu'ils soient retardataires ou, au contraire, qu'ils soient à l'origine d'innovations fécondes. Si l'université *française* assure à Hugo des hommages qui s'apparentent parfois presque à un culte et si elle joue à ce titre un rôle évident de conservation et d'entérinement de la gloire hugolienne, c'est en tout cas des périphéries que semblent venir les principales percées théoriques et les reconfigurations les plus importantes.

³⁰ Jean HYTIER, « Coup d'œil sur le changement des réputations poétiques du XIX^e siècle », *art. cit.*, p. 108.

³¹ Voir *supra*, p. 354.

³² C'est aussi le cas d'Auguste Viatte, qui explore à la même époque des thèmes proches.

**Troisième partie : Les écrivains et
intellectuels face à la poésie de Victor
Hugo**

Introduction à la troisième partie

LA CRITIQUE DES ÉCRIVAINS : ENJEUX THÉORIQUES

L'étude de l'« histoire littéraire des écrivains » connaît un renouveau depuis quelques années, notamment avec des programmes de recherche menés sur le sujet, dans les années 2000, à l'université Paris-Sorbonne. Parmi les publications qui ont vu le jour dans le sillage de ces travaux, mentionnons, en 2007, un volume dirigé par Bruno Curatolo sur *Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, en 2009, un numéro spécial de la *Romanic Review* (« Literary Histories of Literatures ») et un numéro de la revue *Lieux littéraires*, ou encore, en 2013, l'ouvrage collectif *L'histoire littéraire des écrivains*, dirigé par Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé et Michel Murat¹. Inspirés par la typologie de Thibaudet², dont il a été question précédemment, les chercheurs concernés tentent de mettre au jour les spécificités d'une critique littéraire, et d'une histoire littéraire, écrite par des hommes et des femmes qui sont eux-mêmes des créateurs ou des créatrices.

Vincent Debaene, en introduction au numéro de la *Romanic Review* évoqué plus haut, propose de faire le point sur ce qui sépare l'« histoire littéraire des écrivains » de l'« histoire littéraire savante ». Il conclut que les récits « historiques » (il met lui-même le mot entre guillemets) des écrivains « dispose[nt] » le passé « en vue d'une création présente », « jouent un rôle crucial dans le processus de création lui-même et bien souvent le conditionnent ». Les histoires littéraires d'écrivains présentent un intérêt « moins au titre de contenus (éventuellement concurrents de l'histoire universitaire) qu'au titre de fonctions »³ : il s'agit peut-être moins, pour les écrivains, de faire une « histoire » littéraire que de se constituer une

¹ Bruno CURATOLO (dir.), *Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2007 ; *Romanic Review*, vol. 100, n° 1-2 (« Literary Histories of Literatures », mars 2009 ; *Lieux littéraires – La revue*, n° 11-12 (« L'histoire littéraire des écrivains – Paroles vives »), 2009 ; Vincent DEBAENE, Jean-Louis JEANNELLE et al. (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2013. Voir Thierry ROGER, Michel MURAT, « Bibliographie », in Vincent DEBAENE, Jean-Louis JEANNELLE et al. (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains*, op. cit., p. 325-351, pour une liste plus complète des travaux sur la question (jusqu'en 2013).

² Antoine COMPAGNON, « L'autre histoire littéraire », in Vincent DEBAENE, Jean-Louis JEANNELLE et al. (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains*, op. cit., p. 9.

³ Vincent DEBAENE, « Le point de vue de l'indigène, ou comment on écrit l'histoire de la littérature », *Romanic Review*, vol. 100, n° 1-2, mars 2009, p. 27.

« mémoire » ou une « généalogie »⁴. Et de fait, comme on va le voir, la question de savoir ce que tel ou tel écrivain du XX^e siècle fait de Hugo doit le plus souvent être étudiée dans la perspective de son propre projet créateur, et en rapport avec la manière dont il cherche à définir sa pratique. La lecture de Hugo par Valéry, par exemple, aide ce dernier à caractériser sa propre position dans le monde littéraire de l'entre-deux-guerres. Voilà qui justifie, dans cette partie, une approche par auteurs ou groupes d'auteurs (plutôt que par thèmes, comme dans la partie précédente) : cette dimension créatrice de la critique des écrivains, sur laquelle Thibaudet insistait d'ailleurs, explique qu'elle soit hétérogène, morcelée, éclatée, multiple, face à une histoire savante plus unifiée où l'idiosyncrasie du commentateur tient moins de place⁵. La littérature est, pour Michel Murat, « faiseuse d'histoires », au pluriel⁶.

En outre, cette histoire littéraire des écrivains se déploie bien souvent, non seulement à côté mais *contre* l'histoire littéraire savante⁷, accusée d'être une force d'inertie et de figement. Contre elle, elle promeut ses propres généalogies et ses propres concepts, et détache l'histoire de la littérature du « projet éducatif républicain » qui lui donne forme dans le monde scolaire et universitaire⁸. Le geste des surréalistes, consistant à subvertir une forme scolaire (le tableau de notes) pour produire, sinon une contre-histoire, du moins un contre-paysage littéraire, est à cet égard très frappant. Et de même que la forme du manuel scolaire est parfois un repoussoir pour les anthologies d'écrivains, de même la critique savante est-elle bien souvent un contre-modèle pour la critique des écrivains.

Les écrivains ne font pas de l'« histoire littéraire » comme les savants, donc, mais surtout ils ne font pas que cela. Dans la partie précédente, qu'il s'agisse de faire de Hugo un poète romantique typique ou bien un précurseur de la modernité, l'objet était toujours de l'ancrer dans un certain secteur du XIX^e siècle, de l'inclure dans un courant littéraire, de l'associer, au nom d'une histoire conçue comme objective, à quelques-uns de ses pairs (Lamartine, Baudelaire...). Chez les auteurs que l'on va étudier dans cette troisième partie, en revanche, la question de la

⁴ Michel MURAT, « La faiseuse d'histoires », in Bruno CURATOLO (dir.), *Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 9.

⁵ Vincent DEBAENE, « Le point de vue de l'indigène, ou comment on écrit l'histoire de la littérature », *art. cit.*, p. 18.

⁶ Michel MURAT, « La faiseuse d'histoires », *art. cit.*, p. 9-11. Dans ce texte, Michel Murat prend aussi le mot *histoires* dans le sens qu'il a dans l'expression *raconter des histoires* : les « histoires » littéraires d'écrivain sont suspectées de ne pas être, à certains égards, très sérieuses.

⁷ Voir Jean-Louis JEANNELLE, « Pré-histoires littéraires : qu'est-ce que l'histoire littéraire des écrivains ? », in Bruno CURATOLO (dir.), *Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 14-21.

⁸ Denis PERNOT, « Histoire littéraire et “jeune littérature” (1880-1925) », *Lieux littéraires – La revue*, n° 11-12, 2009, p. 208-209.

chronologie littéraire passe souvent au second plan, non seulement parce que les catégories de l'histoire littéraire font l'objet d'une « réappropriation sauvage⁹ » qui, bien souvent, les déshistoricise (il n'y a qu'à penser à la manière dont Gide ou Valéry entendent le « classicisme »), mais aussi parce que la principale question critique est celle du *goût* : ce qui importe avant tout à Barrès, à Proust, à Gide, à Claudel, etc., c'est de savoir si Hugo leur plait ou non ; et les notions d'histoire littéraire (romantisme, classicisme...) ou de théorie littéraire (inspiration, formalisme...) ne sont souvent mobilisées que dans un second temps, à l'appui d'un goût exprimé. Ainsi, dans la bibliothèque de Gide, Hugo côtoie sans problème Baudelaire mais aussi Montaigne ou La Bruyère, au nom d'une mise à plat des siècles justifiée par une pratique de lecture commune, un « ravissement » commun (le terme est gidien). Cette dimension d'abord axiologique de la critique d'écrivain constitue l'une de ses principales caractéristiques, et l'un des signes de son renoncement à l'homogénéité du discours savant.

PLAN DE LA TROISIÈME PARTIE

Il fallait faire des choix : impossible, bien sûr, d'évoquer dans cette partie tous les écrivains français importants actifs entre 1914 et 1944. Les chapitres 16 et 17 seront centrés sur le début de la période, en tout cas sur des auteurs dont la production littéraire a son centre de gravité avant 1914 : ils concernent, respectivement, les « néo-romantiques » (Richepin, Rostand et Noailles), à qui il revient de gérer l'héritage hugolien, et les « maîtres à penser » de la génération précédente (et parmi ceux-ci, essentiellement, Maurice Barrès). Puis nous nous intéresserons (chapitres 18 à 21) aux quatre « grands écrivains de la génération de 1870¹⁰ » : Proust, qui meurt tôt, et Gide, Valéry et Claudel, qui jouissent dans l'entre-deux-guerres d'un immense prestige et d'une très large audience. En marge de ces quatre écrivains, consacrés par les institutions, se développe un courant d'avant-garde, le surréalisme, qui marquera durablement notre conception de la poésie d'une part, de l'histoire littéraire d'autre part¹¹. Souvent perçu comme une « queue » du romantisme, d'après l'expression d'André Breton¹², le surréalisme a naturellement des choses à dire sur Hugo. Cette liste laisse nécessairement de côté quelques

⁹ Michel MURAT, « La faiseuse d'histoires », *art. cit.*, p. 10.

¹⁰ Ainsi classés et rapprochés par Antoine Compagnon dans Antoine COMPAGNON, « XX^e siècle », in Jean-Yves TADIÉ (dir.), *La littérature française : dynamique et histoire*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2007, p. 568.

¹¹ Voir Michel MURAT, *Le surréalisme*, Paris, Librairie générale française – Le Livre de poche, coll. « Références », 2013, p. 316-322.

¹² André BRETON, *Second manifeste du surréalisme* [1929], in André BRETON, *Œuvres complètes*, vol. 1 (éd. Marguerite BONNET), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 803.

grands noms, comme Apollinaire, qui n'a certes, d'après Laurence Campa, guère écrit sur Hugo¹³, ou encore Céline, Giraudoux, Montherlant, Colette, Saint-John-Perse... Nous n'avons pas non plus consacré de chapitre spécifique à Aragon, qui sera étudié dans les chapitres 22 (sur les surréalistes), 28 (sur le Parti communiste) et 31 (sur la Seconde Guerre mondiale).

Nous changerons un peu notre approche dans le chapitre 23, qui sera consacré à trois revues littéraires, ou semi-littéraires : *La Nouvelle Revue française*, la *Revue des deux mondes* et *Europe*. L'inclusion de ce chapitre dans cette troisième partie peut surprendre : des universitaires participent à ces revues (Thibaudet à *La NRF* par exemple) ; les points de contact avec la critique savante sont nombreux. Mais *La NRF* et *Europe* sont dirigées par des hommes de lettres (Rivière, Paulhan, Guéhenno, Cassou...) et produisent un discours sur la littérature (celle du présent, mais aussi celle du passé) qui se veut étroitement en prise avec la création littéraire contemporaine¹⁴. Le cas de la *Revue des deux mondes*, dirigée par des savants, est un peu plus délicat : les colonnes de ce périodique font davantage de place à des « travaux érudits proches de la critique universitaire¹⁵ », et son objet est moins strictement littéraire, plus généraliste. Mais elle accueille tout de même les créations de quelques grandes plumes de l'entre-deux-guerres comme Paul Bourget, Pierre Benoit ou Joseph Kessel¹⁶. Nous avons donc jugé légitime et préférable de considérer les trois revues dans le même mouvement, les problématiques les concernant étant, à bien des égards, identiques.

Les deux derniers chapitres de cette partie seront consacrés à deux philosophes, Alain et Bachelard. Tout nous incite à les inclure dans cette deuxième partie. D'abord, la pratique d'écriture de ces deux auteurs n'est pas étrangère à la littérature. Un colloque au titre hugolien s'est ainsi tenu en 2009 à l'École normale supérieure de Paris et à l'université Paris-IV sur *Alain, littérature et philosophie mêlées*¹⁷. Comme on le verra, il y a, par exemple, un rapport étroit entre les conceptions que le philosophe Alain se fait de la « prose » et de la « poésie », et sa propre activité de prosateur, dans les *Propos* par exemple. Mais surtout l'inclusion de ces

¹³ Laurence CAMPA, *Apollinaire critique littéraire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2002, p. 215.

¹⁴ Bruno Curatolo justifie l'étude des revues littéraires comme lieux de production d'une histoire littéraire des écrivains dans Bruno CURATOLO, « La part des revues », in Vincent DEBAENE, Jean-Louis JEANNELLE *et al.* (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains, op. cit.*, p. 203.

¹⁵ Yvon HOUSSAIS, « Revue des deux mondes », in Bruno CURATOLO (dir.), *Dictionnaire des revues littéraires au XX^e siècle : domaine français*, vol. 2, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2014, p. 1118-1119.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1120.

¹⁷ Michel MURAT, Frédéric WORMS (dir.), *Alain, littérature et philosophies mêlées*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Figures normaliennes », 2012.

deux auteurs dans cette troisième partie se justifie pour des raisons pragmatiques : ni Alain ni Bachelard ne sont très en prise avec la critique savante de leur temps ; Alain en particulier a pour principaux interlocuteurs des poètes (notamment Valéry) ; ils ne cherchent guère à rendre leurs discours sur la littérature (et sur Hugo) homogènes aux discours produits dans le monde universitaire. Les écrits d'Alain et de Bachelard sur la littérature doivent donc être pris comme les éléments d'une pensée singulière, étudiés dans des chapitres monographiques, et non être ramenés au statut de simples contributions à un discours savant.

Chapitre 16 : Les néo-romantiques (Rostand, Richepin, Noailles)

Cette partie consacrée aux lectures de Hugo poète par divers écrivains et philosophes entre 1914 et 1944 devait logiquement commencer par l'étude des héritiers les plus clairs et les plus incontestables de Hugo, les « néo-romantiques ». Robert Sabatier, dans son *Histoire de la poésie française*, qualifie ainsi Edmond Rostand (1868-1918) et d'autres poètes bien moins connus, comme Maurice Rostand (son fils ; 1891-1968), René Fauchois (1882-1962), Léo Larguier (1878-1950), Maxime-Léry (1884-1968), Maurice Levaillant (dont nous avons déjà plusieurs fois parlé comme critique, mais qui fut aussi poète ; 1883-1961) ou André Dumas (1874-1942)¹. Sabatier signale encore parmi les « émules » d'Edmond Rostand, Edmond Haraucourt (1856-1942), Jean Richepin (1849-1926) et Catulle Mendès (1841-1909)². « L'influence romantique, celle de Hugo ou de Lamartine », est également sensible chez des poètes comme Fernand Gregh (1873-1960 ; lui aussi a été un critique hugolien, et il en a déjà été question dans cette thèse), Sébastien-Charles Leconte (1860-1934), Anna de Noailles (1876-1933) ou Lucie Delarue-Mardrus (1870-1945)³. Nous nous concentrerons sur trois de ces auteurs, Edmond Rostand, Jean Richepin et Anna de Noailles, qui jouissent à leur époque et à la nôtre d'une notoriété supérieure à celle de leurs pairs. Catulle Mendès aurait pu figurer dans notre étude s'il avait vécu assez pour qu'une partie de sa production soit incluse dans nos bornes chronologiques.

PRÉSENTATION DES AUTEURS

ÉLÉMENTS DE BIOGRAPHIE

Commençons par rappeler rapidement quelques éléments de biographie sur ces trois auteurs.

¹ Robert SABATIER, *Histoire de la poésie française : la poésie du vingtième siècle*, t. 1, Paris, Albin Michel, 1982, p. 35-39.

² *Ibid.*, p. 39. Le terme d'*émules* est assez mal choisi, vu les dates des carrières respectives de ces auteurs. Richepin par exemple a été actif bien avant que Rostand n'entre dans la carrière des lettres et ses premières productions théâtrales sont nettement antérieures à *Cyrano de Bergerac* (1897).

³ *Id.*

Edmond Rostand (1868-1918), après quelques essais dramatiques et poétiques infructueux, obtient son premier succès avec *Les Romanesques*, pièce en vers très applaudie à la Comédie française en 1894. *Cyrano de Bergerac*, en 1897, est un triomphe, égalé trois ans plus tard par *L'Aiglon*. Ce double succès lui ouvre les portes de l'Académie française où il est élu en 1901. Un nouveau drame romantique, *Chantecler*, en 1910, est un fiasco⁴.

Jean Richepin (1849-1926), après des études brillantes, mène une vie errante entre 1871 et 1875. Inspiré par Pétrus Borel, Baudelaire, Vallès, il affiche une image de poète réfractaire et subversif ; son premier recueil, *La Chanson des gueux*, en 1876, rencontre un certain succès et vaut à son auteur un mois de prison pour outrage aux bonnes mœurs. Richepin donne encore quelques œuvres provocatrices (*Les Caresses* en 1877, *Les Blasphèmes* en 1884) et s'assagit beaucoup à partir des années 1890. Il est reçu à l'Académie française en 1909, se présente à la députation en 1914 comme candidat de centre droit contre un radical-socialiste, et embrasse pendant la Grande Guerre un nationalisme vigoureux⁵.

Anna de Noailles (1876-1933), née à Paris, descend par son père du prince de Brancovan et des souverains de Valachie, et par sa mère d'une famille grecque qui a compté des poètes et des lettrés. Elle épouse le comte Mathieu de Noailles en 1897. Son premier recueil, *Le Cœur innombrable* (1901), est accueilli avec enthousiasme. Après plusieurs autres publications, elle ralentit son activité à partir de 1912, quand sa santé s'altère. « Très admirée des écrivains, des hommes politiques et des savants⁶ », au cœur de la vie mondaine et littéraire parisienne, amie proche en particulier de Maurice Barrès, elle est élue à l'Académie royale belge de langue et de littérature française en 1921. Elle est en 1931 la première femme à devenir commandeur de la Légion d'honneur⁷.

ANTÉCÉDENTS HUGOLIENS

« Néo-romantiques », donc, ces trois auteurs sont en particulier de fervents hugoliens. Leur production antérieure à notre période l'établit sans l'ombre d'un doute. Du point de vue de leur œuvre littéraire, l'influence hugolienne est patente, presque exhibée. Le recueil *La Chanson des*

⁴ « ROSTAND Edmond Eugène Alexis », in LAFFONT – BOMPIANI, *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 3, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, p. 2762-2763.

⁵ Jacques PATRY, « RICHEPIN Jean », in LAFFONT – BOMPIANI, *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 3, *op. cit.*, p. 2708. Quelques informations proviennent aussi de Howard SUTTON, *The Life and Work of Jean Richepin*, Genève, Droz – Paris, Minard, 1961.

⁶ Henri LE BRETON GRANDMAISON, « NOAILLES Anna-Elisabeth de Brancovan, comtesse Mathieu de », in LAFFONT – BOMPIANI, *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 3, *op. cit.*, p. 2334.

⁷ *Ibid.*, p. 2323-2334.

gueux de Richepin (1876) recyclait des motifs qui pouvaient passer à bon droit pour des *topoi* hugoliens, comme la préoccupation sociale à l'égard des « gueux » et le pathétique de la misère (certains poèmes semblent des variations sur la cour des miracles de *Notre-Dame de Paris*), ou la sympathie affichée pour les animaux et les enfants. Stylistiquement, son vers intègre les acquis des réformes hugoliennes, et accueille volontiers l'argot : le souvenir des *Misérables* est manifeste. Dans le théâtre de Rostand, les réminiscences du drame hugolien (et de la poésie hugolienne en général) sont également très nettes. Ainsi, certaines pièces peu connues de Hugo, notamment celles du *Théâtre en liberté*, servent d'intertexte à l'auteur de *La Princesse lointaine*, *Cyrano*, *L'Aiglon* et *Chantecler*⁸. L'inspiration hugolienne d'Anna de Noailles, enfin, a été soulignée dès les années vingt par le critique Pierre Lièvre : « Son éloquence nombreuse, sa facilité lyrique, son immense flux sesquipédalien, tous ses beaux avantages découvrent en elle la dernière et peut-être la plus belle descendante de ce génie intempérant⁹. » En particulier, la poésie de la comtesse se signale comme celle de son maître par un recours fréquent à l'antithèse¹⁰.

D'autre part, les trois auteurs en question ont rendu des hommages explicites à Hugo. Noailles parsème ses recueils de nombreuses épigraphes hugoliennes¹¹ et fait figurer des « Stances à Victor Hugo » dans *Les Éblouissements* (1907). Le poème contient plusieurs allusions à des textes de Hugo, principalement tirés de *La Légende des siècles*, Première Série (« La rose de l'infante », « Booz endormi », « Le petit roi de Galice », « Le Satyre »¹², « Eviradnus », « Le mariage de Roland » ; ainsi que « L'enfant » des *Orientales*, « Jéhovah » des *Odes et Ballades* et « Ce que dit la Bouche d'ombre » des *Contemplations*). Principalement poétesse elle-même, Noailles cite exclusivement le Hugo poète et évoque des morceaux très

⁸ Laurence RICHER, « Tradition et réécriture dans le théâtre de Rostand : *ego Hugo* », in Guy LAVOREL, Philippe BULINGE (dir.), *Edmond Rostand : renaissance d'une œuvre*, Lyon, CEDIC, Centre Jean Prévost, université Jean Moulin, 2007, p. 113 *sqq.* Une enquête du même genre avait été menée plus tôt par Patrick Besnier, (Patrick BESNIER, « Les variations Hugo d'Edmond Rostand », *Année Victor Hugo*, n° 1, 2002, p. 133-145) ; l'auteur y développait notamment le parallèle entre la pièce *Chantecler* de Rostand et le *Théâtre en liberté* (*ibid.*, p. 137 *sqq.*).

⁹ Pierre LIÈVRE, *Esquisses critiques*, vol. 2, Paris, Le Divan, 1924, p. 58. « Sesquipédalien » est la francisation du terme anglais *sesquipedalian*, qui signifie : « qui compte beaucoup de syllabes ».

¹⁰ *Id.*

¹¹ Marie-Lise ALLARD, *Anna de Noailles : entre prose et poésie* (dir. Bruno CURATOLO), thèse de doctorat, Besançon, Université de Franche-Comté, 2010, p. 59.

¹² La référence à Pan, dans le vers « Je crois que c'est toi Pan, que c'est toi Jéhova », rappelle la fin du « Satyre ». Les autres allusions sont plus explicites, notamment parce qu'elles consistent souvent dans la citation du titre, ou d'une partie du titre, des poèmes concernés. Voir Anna DE NOAILLES, *Les Éblouissements* [1907], in Anna DE NOAILLES, *Œuvre poétique complète*, vol. 1 (éd. Thanh-Vân TON-THAT), Paris, Éditions du Sandre, 2013, p. 445-446.

connus, de sorte que les allusions puissent être transparentes au lecteur. Rostand a également consacré un poème à Hugo, intitulé « Un soir à Hernani », et publié dans *Le Gaulois* le 4 mars 1902, quelques jours après le centenaire de la naissance du poète. De même que la poétesse Anna de Noailles évoquait surtout les poèmes de Hugo, de même le dramaturge Rostand, évoquant son passage ému dans le village basque d'Hernani, rend hommage au drame hugolien du même nom :

Puisque étant le nom d'un drame,
Et le nom d'un drame en vers,
Ce nom-là me touche l'âme
Comme avec des lauriers verts¹³ !

Richepin, enfin, s'est très tôt enthousiasmé pour l'œuvre hugolienne : il donne des critiques très favorables de *L'Année terrible* (dans *Le Corsaire*)¹⁴ et de *Religions et Religion* (dans *Le livre : revue mensuelle*)¹⁵ au moment de leur parution respective. En 1905, il fait également publier dans *Les Annales politiques et littéraires* une « Ode à Victor Hugo » destinée à accompagner une reprise d'*Angelo, tyran de Padoue* au Théâtre Sarah Bernhardt¹⁶. Dans ce poème, Richepin nomme Hugo « père » et se définit comme « l'un de [s]es enfants »¹⁷. Il n'y est fait clairement allusion à aucun texte en particulier.

L'examen de ce que ces trois auteurs ont écrit sur Hugo à partir de 1914 nous incite à mettre Rostand à part et à envisager Richepin et Noailles ensemble. Nous commencerons par nous intéresser à la démarche de Rostand, caractérisée par une certaine ironie, pour lui opposer ensuite celle de Richepin et de Noailles.

L'HUGOLISME IRONIQUE D'EDMOND ROSTAND

HUGO DANS *LE VOL DE LA MARSEILLAISE* : RECENSION DES OCCURRENCES

Edmond Rostand meurt en 1918, et son activité pendant la guerre n'est pas très intense. La consultation de l'ouvrage biographique *Edmond Rostand dans la Grande Guerre : 1914-1918*,

¹³ Edmond ROSTAND, « Un soir à Hernani », *Le Gaulois*, 4 mars 1902, p. 1.

¹⁴ Reproduit, avec des coupures, dans la revue de la critique de *L'Année terrible*, in Victor HUGO, *L'Année terrible – L'Art d'être grand-père*, Paris, Ollendorff, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », 1914, p. 366-367.

¹⁵ Jean RICHEPIN, « Compte rendu analytique de *Religions et Religion* de Victor Hugo », *Le Livre : bibliographie moderne*, vol. 1, n° 5, 10 mai 1880, p. 364-366.

¹⁶ Jean RICHEPIN, « Ode à Victor Hugo », *Les Annales politiques et littéraires*, 5 mars 1905, p. 153-154. Les informations sur le contexte sont précisées dans le chapeau qui précède le poème.

¹⁷ *Ibid.*, p. 153.

de Michel Forrier¹⁸, nous force à constater que le père de Cyrano a, durant ces quatre années, peu écrit – hormis des poèmes, parus pour l’essentiel après la guerre, et des lettres, non publiées pour la plupart. Il y a tout de même quelques références à Hugo dans les vers de son recueil posthume *Le Vol de la Marseillaise*, paru en 1919, et ceux-ci nous donnent suffisamment de grain à moudre pour qu’on leur consacre quelques pages. Dans le poème « Les deux propagandes », une jeune femme apparaît qui semble à la fois l’allégorie de la Vérité et de la culture française. Le poète la reconnaît

Car l’immobile feu que sur son front elle a
Est celui que jadis Hugo nommait Stella¹⁹.

Dans le poème « Le chant des astres », un Allemand essaie d’empêcher le drapeau américain de vibrer pour la France, et découpe le coin qui contient les étoiles, siège supposé de l’honneur, de la justice et de la pitié. Le narrateur interrompt alors le fil de son récit et nous livre cette réminiscence :

Il y a, dans *La Fin de Satan* de Hugo,
Ces mots, qu’on lit soudain sur une page vide :
« Le Chant des Astres manque ». Hélas ! la mort avide
Prit le poète avant que le chant fût écrit.
Ces mots, qui sont restés pour moi le plus grand cri,
Me revinrent alors ! Oh ! de tous les désastres,
N’est-ce pas le plus grand lorsque le Chant des Astres
Manque au milieu d’une œuvre, au sommet d’un drapeau ²⁰ ?

Rostand devait avoir sous les yeux l’édition de l’Imprimerie nationale²¹, car la mention « Le Chant des Astres manque » y figure bien, à la page 195.

Dans « Celle qui étouffe », la statue de la Marseillaise, place de l’Étoile, rappelle :

[...] Pendant la nuit sublime
J’ai veillé Victor Hugo

La Victoire est décidée
Depuis que ce grand sommeil
Au Triomphe de l’Idée
Consacra cet Arc vermeil²² !

¹⁸ Michel FORRIER, *Edmond Rostand dans la Grande Guerre : 1914-1918*, Orthez, Éditions Gascogne, 2014.

¹⁹ Edmond ROSTAND, *Le Vol de la Marseillaise*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1919, p. 245.

²⁰ *Ibid.*, p. 279.

²¹ Victor HUGO, *La Fin de Satan – Dieu*, Paris, Ollendorff, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », 1911.

²² Edmond ROSTAND, *Le Vol de la Marseillaise*, *op. cit.*, p. 332.

L'allusion vise ici, en particulier, deux odes de Hugo : « À l'Arc de Triomphe de l'Étoile » (*Odes et Ballades*) et « À l'Arc de Triomphe » (*Les Voix intérieures*). Mais on peut aussi penser à « Lux » des *Châtiments*, ou à des poèmes de *L'Année terrible* ou de *Toute la lyre* sur la victoire future contre l'Allemagne. Le thème général du poème, en outre, peut être un hommage indirect à Hugo, qui avait déjà fait parler des statues au début du poème « La révolution », dans *Les Quatre Vents de l'Esprit*. Cependant la Marseillaise de Rostand ne descend pas de son socle, mais se contente, à la fin du poème, de crier de colère et de douleur²³.

Enfin, dans le long poème conclusif « Guillaume à sa tour monte », le poète fait parler l'Aigle de Barberousse fixé sur le cimier du casque de Guillaume II ; l'oiseau finit par se libérer du voile qui l'enserme et par mordre l'empereur et son « clown ». L'allusion à « L'aigle du casque », de la seconde *Légende*, est assez nette. Une référence à Hugo, comme symbole de la culture française, est d'ailleurs explicite dans cette strophe :

Cercle infernal ! Terreur que change en vertigo
L'aigle obsédante !
L'Entente a fait contre eux collaborer Hugo,
Shakspeare et Dante²⁴ !

HUGO DANS *LE VOL DE LA MARSEILLAISE* : ANALYSE

Globalement, le Rostand de la Grande Guerre mobilise donc Hugo pour en faire un représentant de la culture française (« Guillaume à sa tour monte », « Les deux propagandes »), un célébateur de la gloire militaire française (« Celle qui étouffe »), un symbole de résistance à l'oppression et d'optimisme progressiste (« Les deux propagandes », « Celle qui étouffe »), ou simplement une référence poétique déchargée de toute valeur particulière – ainsi, dans « Le chant des astres », il y a une sorte de plaisir érudit à citer, non pas même Hugo, mais son éditeur, et à donner une signification politique et allégorique tout à fait étonnante à son « chant des astres ». On peut voir ces mentions comme autant d'hommages de Rostand au poète qui fut, comme on l'a vu, l'un de ses principaux modèles au théâtre, et comme une manière d'établir une filiation entre la poésie politique de Hugo et la sienne propre.

Mais ce à quoi surtout il faut être sensible, c'est à l'humour qui se trouve dans les poèmes dont on vient de parler, et dans la plupart des autres textes du recueil. Les poèmes du *Vol de la*

²³ *Ibid.*, p. 335.

²⁴ *Ibid.*, p. 351. L'orthographe *Shakspeare*, requise par la métrique, est fréquente, en particulier, chez Hugo.

Marseillaise sont généralement drôles, ce qui d'ailleurs, et malgré leur virulence cocardière et anti-boche, les rend beaucoup moins illisibles que d'autres productions plus médiocres de la même époque. Or il est impossible de ne pas voir comment cet humour mine de l'intérieur le propos du poète, au moins en lui ôtant sa solennité. Considérons le prosaïsme affecté d'un passage comme « Il y a dans *La Fin de Satan* de Hugo / Ces vers » (c'est un style d'universitaire, non de poète !), ou la rime *elle a / Stella* qui confine au calembour, ou l'incongruité des situations dépeintes (la trame, si l'on peut dire, si étonnante et saugrenue du « Chant des astres ») ou, simplement, l'inspiration héroï-comique qui informe, dans « Les deux propagandes », la logorrhée de la femme qui sert d'allégorie à l'Allemagne :

« Messieurs, j'ai des horreurs nouvelles. Cette drogue
A fait marcher au feu des enfants de seize ans.
Collection de doigts coupés. Jeux amusants.
Boules puantes. Nous soldons quelques articles : [...]
Vieux papiers ! Des traités je suis la chiffonnière.
Vieux bouquins ! *Manuel du viol – La manière
De noyer les enfants comme les petits chats.* [...]
Mesdames, cette balle au sinistre métal,
Perle grise qu'au doigt comme une bague on porte,
A d'une évanouie un jour fait une morte²⁵ ! [...]

Un tel passage paraphrase, évidemment, le bourrage de crâne de la presse française ; mais son excès même peut très bien le faire glisser discrètement vers la caricature et la parodie.

Il ne s'agit évidemment pas de dire que l'engagement patriotique de Rostand est insincère : le poète a essayé de s'engager en 1914, malgré sa mauvaise santé – il a été poliment éconduit²⁶. Son attachement à sa patrie, son engagement pour la victoire, sont insoupçonnables. Mais c'est bien la manière de Rostand, sensible également dans *Cyrano*, *L'Aiglon* ou *Chantecler*, que de ne pouvoir ou de ne vouloir assumer sans distance ironique, sinon critique, le geste de poète néo-romantique qui est le sien. Dans *Le Vol de la Marseillaise* comme dans ses drames, Rostand ne se contente pas de faire de la poésie : il s'exhibe en train de la lire (dans « Le chant des astres ») ou de la faire. Le prosaïsme affecté de certains vers, l'artifice visible de certaines rimes, la dislocation pseudo-maladroite, apparemment commandée par la rime, de l'alexandrin, trahissent en effet un poète fabricant, virtuose plutôt qu'inspiré, et satisfait de l'être. La référence à Hugo, ainsi qu'à d'autres poètes, a donc aussi cette fonction de manifester le caractère érudit, ostentatoirement intertextuel, de la poésie rostandienne.

²⁵ *Ibid.*, p. 242-243.

²⁶ Émile RIPERT, *Edmond Rostand : sa vie et son œuvre*, Paris, Hachette, 1968, p. 183.

Or cet éthos rostandien, dans les drames et notamment dans *Cyrano*, s'analyse aussi facilement comme une forme de mélancolie, liée notamment à la marginalité du théâtre en vers à l'extrême fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, et au caractère évidemment retardataire du romantisme à cette époque²⁷. Un commentaire de Bertrand Degott sur un autre poème de Rostand éclairera utilement notre propos. Comme dans « Le chant des astres », une lecture de Hugo est déjà présentée, et déjà avec une allusion à la matérialité éditoriale du texte, dans « Où l'on retrouve Pif-Luisant », poème ajouté à la nouvelle édition (1911) des *Musardises* :

Il bouquinait un vieil Hugo de chez Hetzel
Au seuil d'une taverne. Étant de cette race,
Qui déjeune d'un bock et dîne d'un bretzel,
Il m'apparut bien maigre à cette humble terrasse²⁸.

Bertrand Degott note la discordance entre la bouffonnerie de cette première strophe, à cause notamment de la rime *Hetzel / bretzel*, et la tonalité élégiaque du poème, ce qui le conduit à écrire : « Pour prendre place dans la tradition d'Hugo, peut-être suffit-il de décrire l'un de ses lecteurs, mais peut-être cette poésie n'est-elle aussi triste que parce qu'elle devine que cette tradition s'achève avec elle, que parce qu'elle a conscience d'appartenir à l'arrière-garde²⁹ [...] »

Le dispositif rostandien, complexe et subtil, est donc le suivant : premièrement, l'humour sert à mettre à distance une « propension au sanglot³⁰ » (dans « Où l'on retrouve Pif-Luisant ») ou un enthousiasme patriotique (dans *Le Vol de la Marseillaise*) *a priori* aussi sérieux l'une que l'autre. Deuxièmement, cette tonalité respectivement élégiaque et militante s'inscrit dans la tradition d'un haut lyrisme romantique dont Hugo est l'un des noms – peut-être le principal pour Rostand –, et la mention du nom *Hugo* souligne cette filiation (ainsi que la référence implicite à « La révolution » ou à « L'aigle du casque », pour ceux qui savent la décoder). Troisièmement, l'exhibition de certains procédés de versification et la mise en évidence de cette forte dimension intertextuelle, et donc la présence dans l'œuvre du nom *Hugo*, participent à l'établissement de cette distance vaguement ironique, par la mise en œuvre d'un

²⁷ Patrick Besnier parle d'un « art d'essence crépusculaire, nostalgique » à propos de Rostand (Patrick BESNIER, « Les variations Hugo d'Edmond Rostand », *art. cit.*, p. 141).

²⁸ Edmond ROSTAND, *Les Musardises* [1890], Paris, Fasquelle, 1911, p. 58.

²⁹ Bertrand DEGOTT, « Le comique en vers chez Rostand : le sous-rire du lecteur », *Études françaises*, vol. 51, n° 3, 2015, p. 87.

³⁰ *Id.*

« dédoublement énonciatif » analysé par Bertrand Degott³¹ et en vertu duquel le poète se contemple en train d'écrire. Quatrièmement, cette attitude ambivalente doit se comprendre comme l'adhésion problématique à des valeurs et à des codes poétiques qui appartiennent au passé, mais que la Première Guerre mondiale réactualise massivement : la Grande Guerre a donné lieu à une multitude de productions d'inspiration néo-romantique, notamment chez des poètes amateurs³². Sans renier aucunement ces élans, Rostand a sur ses confrères la supériorité de ne pas en être dupe.

Par là, Rostand effectue en fait un geste auto-ironique qui a toujours été, comme Matthieu Liouville l'a bien montré³³, consubstantiel à la posture romantique elle-même. Car dès ses origines, le mouvement romantique est travaillé par une tension entre son figement en école, en courant, donc en répertoire à clichés, et son aspiration à la rupture et au renouvellement. La mise à distance de soi-même est dès lors, pour le romantisme, la seule manière de rester fidèle au projet originel. On peut donc dire que l'attitude rostandienne consiste d'abord à mettre en évidence cette tendance latente à l'auto-ironie qui travaille tout romantisme – avec une force particulière, sans doute parce que Rostand vient tard et qu'il se réapproprie le romantisme avec un degré d'extériorité à son objet qui est plus grand que chez des poètes du siècle précédent.

Hugo, donc, est pris dans ce travail de superposition des niveaux de sens. L'hommage que lui rend Rostand et la filiation qu'il revendique avec lui sont absolument hors de doute, mais la figure de Hugo est aussi mise à distance, légèrement dégradée par le recours à un registre héroï-comique. Le Hugo de Rostand, pendant la Grande Guerre et avant, est donc la figure tutélaire d'un néo-romantisme ironique et mélancolique.

L'HUGOLISME ENTHOUSIASTE DE JEAN RICHEPIN ET D'ANNA DE NOAILLES

DANS LEURS ŒUVRES POÉTIQUES ET AUTOBIOGRAPHIQUES

À une exception près (*Interludes*, 1923), tous les recueils de Jean Richepin publiés après 1914 sont disponibles sur Internet dans un format autorisant la recherche plein texte. Ni dans *Poèmes durant la guerre (1914-1918)* (1919), ni dans *Allons enfants de la patrie* (1920), ni

³¹ *Ibid.*, p. 83.

³² Olivier PARENTEAU, *Quatre poètes dans la Grande Guerre : Apollinaire, Cocteau, Drieu la Rochette, Éluard*, Presses universitaires de Liège, 2014, coll. « Situations », p. 27-39. C'est nous, et non Olivier Parenteau, qui qualifions de « néo-romantiques » les poèmes qu'il reproduit.

³³ Matthieu LIOUVILLE, « Le cliché romantique, aux origines de l'antiromantisme », *Textuel*, n° 61, 2010, p. 21-30.

dans *Le Glas* (1922), et sauf imprécision du moteur de recherche, le nom de Hugo n'apparaît. Ce simple fait, mis en regard de ce qu'on observait chez Rostand, témoigne d'un rapport moins réflexif à la tradition poétique et, en particulier, à la figure tutélaire de Hugo. Il n'en va pas tout à fait de même chez Noailles, qui continue comme avant-guerre à prendre chez Hugo certaines de ses épigraphes. Ainsi le vers « Et j'ai collé ma bouche à toute âme tuée », tiré des *Contemplations* (« Écrit en 1846 ») sert d'exergue au premier livre, « La guerre », du recueil *Les Forces éternelles* (1920). La section « Derniers vers » du recueil posthume *Derniers vers et souvenirs d'enfance* (1934) contient plusieurs hommages à des artistes, écrivains et grands hommes du passé. Des poèmes s'y intitulent « Bonaparte », « À Rudyard Kipling », « Hommage à Baudelaire », « Pour Anatole France », « Hommage à Franz Schubert », etc. Le nom de Hugo ne figure dans aucun titre, mais les titres des poèmes sont parfois repris à des recueils ou à des poèmes du patrimoine : si le poème « Sagesse » renvoie à Verlaine, les poèmes « Contemplation » et « Conscience », eux, peuvent être des hommages indirects à Hugo³⁴. Mais contrairement à ce qu'on observait chez Rostand, il s'agit simplement là de se placer sous le patronage de Hugo – dans des poèmes d'ailleurs où nul humour ne perce – et non d'incorporer le nom ou l'œuvre de Hugo à sa propre poésie, opération dont, on l'a vu à propos de Rostand, l'image du poète ne sort pas toujours parfaitement indemne.

La comtesse fait également un large usage des vers de Hugo dans ses textes en prose. Les références, là aussi, s'analysent avant tout comme des hommages. Dans le récit autobiographique de ses seize premières années, Noailles mentionne à plusieurs reprises sa découverte émue de l'œuvre de Hugo, et les éloges dont elle couvre le poète sont pris en charge par une narratrice qui reconnaît n'avoir pas varié sur ce point. Ainsi :

Victor Hugo surmonta, en mon esprit d'enfant, l'amour que je portais à tous les poètes. Son souffle de géant, l'univers parcouru au moyen de la poésie, la puissance aisée du métier, les milliers de vers, chacun aussi vivant dans l'isolement que dans le groupe de marbre qui les retient groupés, m'inspirèrent une dévotion que le temps n'a pas modifiée³⁵.

Suit une page enthousiaste d'où se détache une intéressante analyse sur la « facilité sereine du premier vers » dans les poèmes hugoliens, sur leur « placement parfait », comparable à « la pose d'une pierre robuste dans les profondeurs d'une fondation »³⁶. « *Autrefois, j'ai connu*

³⁴ Comme le note Thanh-Vân Ton-That à propos de « Contemplation » et de « Sagesse » (mais pas à propos de « Conscience ») dans Thanh-Vân TON-THAT, « *Ultima et prima verba* », in Anna DE NOAILLES, *Œuvre poétique complète*, vol. 3 (éd. Thanh-Vân TON-THAT), Paris, Édition du Sandre, 2013, p. 344.

³⁵ Anna DE NOAILLES, *Le Livre de ma vie*, Paris, Hachette, 1932, p. 73-74.

³⁶ *Ibid.*, p. 74.

Ferdousi dans Mysore... » (Dernière Série de *La Légende des siècles*) est ainsi rapproché des débuts des fables de La Fontaine : « Le chêne un jour dit au roseau... »³⁷. La comtesse évoque aussi le jour où un jeune prêtre lui a lu « *Elle était pâle, et pourtant rose...* » (*Les Contemplations*)³⁸ ; elle souligne combien ses propres vers de jeunesse reprenaient souvent à Hugo « l'antithèse poignante de la tombe et du berceau³⁹ », et ce qu'ils doivent au « Mendiant » des *Contemplations*⁴⁰. Mais d'autres fois elle se sert simplement des vers de Hugo pour illustrer ou orner son propre propos. Ainsi, l'hémistiche « Ô pays de Voltaire ! » (« *Ô drapeau de Wagram ! ô pays de Voltaire !...* », *Les Châtiments*) vient sous sa plume quand il s'agit d'évoquer ses lectures enfantines du philosophe de Ferney⁴¹ ; quand elle estime être restée l'enfant qu'elle fut jadis, elle cite le vers : « La beauté de l'enfance est de ne pas finir », tiré de « La paternité », dans la deuxième *Légende*⁴² ; quand elle mentionne l'affection dont on l'a entourée petite, elle se souvient d'avoir sollicité

Avec le pain qu'il faut aux hommes,
Le baiser qu'il faut aux enfants⁴³[,]

d'après des vers tirés du poème « La charité », des *Voix intérieures*. Enfin, un Grec rencontré à Constantinople lui rappelle Canaris, et le poème « À Canaris » des *Chants du crépuscule* est largement cité⁴⁴. Il peut y avoir, dans cet enthousiasme hugolien, des raisons proprement biographiques. Issue en effet d'une famille noble étrangère, mais installée en France et très francophile⁴⁵, Noailles a pu faire de Hugo l'un des visages de la littérature et de la culture françaises auxquelles ses parents étaient si attachés. C'était d'ailleurs un rituel familial chez la jeune Anna de Brancovan que d'entendre réciter, après les repas, des poèmes de Hugo⁴⁶.

³⁷ *Ibid.*, p. 75.

³⁸ *Ibid.*, p. 96.

³⁹ *Ibid.*, p. 209.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 239.

⁴¹ *Ibid.*, p. 59.

⁴² *Ibid.*, p. 99.

⁴³ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 192.

⁴⁵ Élisabeth HIGONNET-DUGUA, *Anna de Noailles, cœur innombrable : biographie – correspondance*, Paris, Michel de Maule, 1989, p. 15.

⁴⁶ Anna DE NOAILLES, *Derniers vers et poèmes d'enfance* [1934], in Anna DE NOAILLES, *Œuvre poétique complète*, vol. 3, *op. cit.*, p. 441.

Le Hugo de Noailles est donc surtout le Hugo poète, ce qui ne surprendra pas chez une écrivaine surtout connue comme poétesse. On décèle en particulier, assez logiquement pour un récit de jeunesse, une certaine attention portée au Hugo poète de l'enfance – figure dont on a vu à quel point elle était centrale dans la critique scolaire⁴⁷. Surtout, deux séries de références à Hugo s'entrecroisent : d'une part, la comtesse mentionne rétrospectivement son expérience de jeune lectrice, voire de jeune imitatrice, de Hugo ; d'autre part, l'auteure de cinquante-cinq ans laisse volontiers revenir à elle des vers de Hugo qui jouent dans sa prose un rôle essentiellement ornemental ou illustratif. Cette double dimension se retrouve aussi dans le bref récit autobiographique qui sert d'avant-propos aux *Poèmes d'enfance*, publiés en 1928, et repris dans le volume posthume *Derniers vers et poèmes d'enfance* en 1934. La comtesse y évoque ses lectures d'« *Oceano Nox* » (*Les Rayons et les Ombres*) ou d'« À Villequier » (*Les Contemplations*)⁴⁸, et laisse par ailleurs venir sous sa plume ce vers d'« À petite Jeanne » (*L'Année terrible*) : « Vous eûtes donc hier un an, ma bien-aimée ! »⁴⁹. Dans *Le Livre de ma vie* comme dans cet avant-propos, cet entrelacement de deux modes de présence hugolienne constitue une manière suggestive de placer l'ensemble de sa vie, sans rupture, sous le patronage de ce poète et d'assurer la cohérence à travers le temps d'un parcours biographique et poétique. C'est aussi une manière d'enraciner dans une jeunesse vécue à la fin du XIX^e siècle – et donc contemporaine de la mort de Hugo – une pratique poétique qu'on a qualifiée, avec Robert Sabatier, de « néo-romantique » et qui a forcément, quelques décennies plus tard, une dimension retardataire. Comment justifier son néo-romantisme en 1932 : le problème se pose de manière aussi aiguë pour Noailles que pour Rostand (voire davantage, car Rostand est mort plus tôt), mais ne reçoit pas le même type de réponse. La dimension ironique de la référence paraît en effet totalement absente chez la comtesse. Au-delà de l'évidente dimension d'hommage d'une part, d'auto-définition poétique d'autre part, cette référence insistante à Hugo soulève donc peut-être, en creux et indirectement, des enjeux relatifs à l'histoire littéraire : l'examen des textes critiques de Noailles va nous en donner confirmation.

DANS LEURS TEXTES CRITIQUES

Pour compléter ce tableau, reste donc à voir ce que Noailles dit explicitement de Hugo dans les quelques textes théoriques où elle parle de lui. Sur ce point, on pourra comparer ses propos

⁴⁷ Voir *supra*, p. 72-76.

⁴⁸ Anna DE NOAILLES, *Derniers vers et poèmes d'enfance*, *op. cit.*, p. 441-442.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 440.

avec ceux de Jean Richepin. Les principales interventions de Richepin sur Hugo, dans notre période, semblent cantonnées aux années 1914-1915. Pendant tout le premier semestre de l'année 1914, le *Journal de l'université des Annales* publie à chaque numéro, c'est-à-dire toutes les deux semaines, le texte d'une conférence prononcée deux mois plus tôt par Richepin sur Hugo⁵⁰. Chaque conférence aborde une partie de l'œuvre du poète, l'ensemble des séances étant conçu selon un plan mi-chronologique, mi-générique. La première conférence porte ainsi sur Hugo jusqu'aux *Orientales*, la suivante sur *Cromwell* et *Hernani*, puis trois séances sont consacrées au Hugo de la monarchie de Juillet (une à la poésie, une au théâtre, une à *Notre-Dame de Paris*), etc. Pour clore le cycle, quelques séances sont consacrées à des vues plus transversales sur Hugo : l'une porte sur « Le penseur et le prophète », une autre sur « Les chefs-d'œuvre immortels » de la poésie hugolienne, une autre sur « Victor Hugo : le poète ». En règle générale, Richepin tente de respecter un équilibre entre les principaux genres pratiqués par Hugo (il consacre même une séance à *Choses vues*) mais son regard paraît surtout être celui d'un poète, attentif tout particulièrement à la poésie hugolienne. Il prête en tout cas une grande attention au vers hugolien ; il laisse complètement de côté le théâtre en prose et n'étudie, en fait de drames, pour la monarchie de Juillet, que *Le roi s'amuse*, *Ruy Blas* et *Les Burgraves*. Il insiste beaucoup, également, sur le « lyrisme » du théâtre hugolien. Ce tropisme poétique lui fait même qualifier *Notre-Dame de Paris* et *Les Misérables* de poèmes en prose. Cette qualification n'est pas tellement justifiée par Richepin en ce qui concerne *Les Misérables*⁵¹ ; pour *Notre-Dame*, elle est liée au caractère symbolique et typique des personnages, qui sont « surhumains » plutôt qu'humains⁵². La conception des *Misérables* comme poème peut venir de Rimbaud, qui écrit dans la « Lettre du voyant » que « *Les Misérables* sont un vrai poème⁵³ », mais plus généralement Richepin semble épouser là, un peu confusément, l'idée romantique d'un brouillage des frontières génériques, sous hégémonie maintenue, cependant, de la poésie

⁵⁰ Ces conférences étaient apparemment très courues. Richepin, selon plusieurs de ses contemporains (Paul Souday, Édouard Herriot...), était un excellent orateur (Howard SUTTON, *The Life and Work of Jean Richepin*, *op. cit.*, p. 79).

⁵¹ Jean RICHEPIN, « Victor Hugo : *Les Misérables* », *Journal de l'université des Annales*, vol. 8, t. 1, n° 8, 1^{er} avril 1914, p. 415.

⁵² Jean RICHEPIN, « Victor Hugo : *Notre-Dame de Paris* », *Journal de l'université des Annales*, vol. 8, t. 1, n° 6, 1^{er} mars 1914, p. 298.

⁵³ Arthur RIMBAUD, lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, in Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes – correspondance* (éd. Louis FORESTIER), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. 236. C'est Rimbaud qui souligne poème.

en général et du lyrisme en particulier⁵⁴. En 1915, en pleine guerre mondiale, Richepin donnera une nouvelle conférence à l'université des Annales, portant cette fois sur *L'Année terrible*, qu'il mobilisera dans un sens patriotique et germanophobe, selon des modalités qu'on étudiera plus en détail dans un chapitre ultérieur⁵⁵. Enfin, c'est aussi en tant que membre de l'Académie française que Richepin est amené à parler de Hugo : il est l'un des Immortels chargés de prononcer à Guernesey, le 8 juillet 1914, un éloge du poète à l'occasion de l'inauguration de sa statue. Le contenu de cette intervention confirme que c'est surtout le Hugo poète, et le Hugo lyrique, qui intéressent Richepin⁵⁶.

En ce qui concerne Anna de Noailles, ses commentaires critiques sur Hugo se trouvent dans des articles de journaux publiés après la Grande Guerre, ou dans des réponses à des enquêtes réalisées à la même époque auprès de grands écrivains du temps. En particulier, elle écrit un article intitulé « Victor Hugo » pour *Le Gaulois* en 1919, une « Apologie pour Victor Hugo » en 1923 en réponse à une enquête des *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, et un article intitulé « Soyons justes ! », publié dans le même journal en 1927, à l'occasion d'un numéro spécial sur le centenaire du romantisme, c'est-à-dire en l'occurrence celui de *Cromwell*.

Ni Richepin ni Noailles ne formulent sur Hugo de thèses très audacieuses ou très originales. Si l'on devait dégager leurs principaux axes critiques, on soulignerait simplement l'attention portée au Hugo visionnaire et optimiste. Le discours de Richepin en 1914 s'achève ainsi sur une lecture du poème « Voyage de nuit » (*Les Contemplations*)⁵⁷, et Noailles, dans un article de 1919, écrit que « la légende des siècles futurs est partout inscrite dans l'œuvre de ce grand visionnaire » ; elle cite deux strophes optimistes de « Lux » (*Les Châtiments*)⁵⁸. Un autre point saillant, surtout chez Richepin, est la défense de Hugo philosophe et penseur – Richepin s'oppose explicitement à ceux qui ont voulu voir en Hugo un poète bête et mentionne favorablement Renouvier pour sa réhabilitation de la philosophie hugolienne⁵⁹.

⁵⁴ Voir sur ce point Claude MILLET, « Cinquième partie (1820-1898) », in Michel JARRETY (dir.), *Histoire de la poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle* [1997], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », p. 339-345.

⁵⁵ Voir *infra*, p. 788-796.

⁵⁶ Jean RICHEPIN, « Inauguration de la statue de Victor Hugo, à Guernesey », site de l'Académie française, <http://www.academie-francaise.fr/inauguration-de-la-statue-de-victor-hugo-guernesey>, (discours prononcé le 8 juillet 1914), consulté le 6 janvier 2017.

⁵⁷ Jean RICHEPIN, « Inauguration de la statue de Victor Hugo, à Guernesey », texte cité.

⁵⁸ Anna DE NOAILLES, « Victor Hugo », *Le Gaulois*, 2 mars 1919, p. 1.

⁵⁹ Jean RICHEPIN, « Inauguration de la statue de Victor Hugo, à Guernesey », texte cité ; il consacre en outre une de ses conférences au Hugo « penseur » et « prophète ».

Mais un point commun plus fondamental se dégage de la lecture de ces deux auteurs, à savoir leur grandiloquence quand il s'agit de parler de Hugo. Non seulement ils aiment et révèrent Hugo, mais ils semblent ne jamais trouver de qualificatif assez fort pour dire leur admiration. Pour le Richepin qui s'exprime à Guernesey en 1914, il faut sans doute faire la part des boursoufflures d'un certain style académique, mais tout de même : Hugo est le « maître du verbe », le « dieu du temple dont notre Compagnie est la fidèle Vestale ». Voici ce qu'on lit dans la péroraison du discours : « Et qui donc en fit pour nous de plus beaux que toi, ô sublime et tendre apôtre de la justice, de la bonté, de la fraternité, de la lumière, ô infatigable annonciateur du paradis sur terre pour l'humanité de demain⁶⁰ ? » Les conférences à l'université des Annales nous font voir un Richepin qui, pour l'essentiel, va d'enthousiasme en enthousiasme, sans craindre d'ailleurs la contradiction : *le chef-d'œuvre de Hugo* – expression qui suppose l'unicité du référent – est successivement *Les Misérables*⁶¹, *La Légende des siècles*⁶² et *Dieu*⁶³ – c'est-à-dire à chaque fois l'œuvre dont il est en train de parler. Richepin manifeste aussi une tendance à pousser l'éloge de Hugo jusqu'à en faire, non pas seulement le plus grand poète français – ce qui reste une question de goût – mais le plus grand poète de tous les temps et de tous les pays, assertion bien plus contestable, naturellement, et dont on se demande ce qu'elle peut vouloir dire compte tenu de la différence des langues, des traditions littéraires nationales, etc. Il n'hésite pas, ainsi, à évoquer

Ce Hugo [...] qui a été non seulement le plus grand lyrique et le plus grand épique de la littérature française, mais certainement l'homme qui a fait rendre au verbe humain le plus qu'il pouvait rendre, l'homme qui a été la plus prodigieuse source toujours cataractante d'images, et sous ces images, quoi qu'on en ait dit, d'idées⁶⁴ [...].

L'article de Noailles paru dans *Le Gaulois* en 1919 fait preuve du même genre d'enthousiasme pompeux et recourt également à des images empesées : « Ce sont les strophes de Hugo qui jonchent de leur feuillage, arraché aux lauriers et aux chênes des forêts

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ Jean RICHEPIN, « Victor Hugo : *Les Misérables* », *art. cit.*, p. 418.

⁶² Jean RICHEPIN, « Victor Hugo : *La Légende des siècles*, 1^{re} partie », *Journal de l'université des Annales*, vol. 8, n° 9, 15 avril 1914, p. 473.

⁶³ Jean RICHEPIN, « Le penseur et le prophète », *Journal de l'université des Annales*, vol. 8, t. 2, n° 1, 1^{er} juillet 1914, p. 3.

⁶⁴ Jean RICHEPIN, « La jeunesse de Hugo jusqu'aux *Orientales* », *Journal de l'université des Annales*, vol. 8, t. 1, n° 2, 1^{er} janvier 1914, p. 80.

prophétiques, le sol de la douleur et de la gloire⁶⁵ [...] ». La comtesse prend au sérieux l'idée de Hugo comme poète-prophète et l'assimile à Moïse :

Votre génie a tout commencé ; lorsque vous eûtes achevé de mettre à l'abri des tempêtes et de l'oubli, sous le globe immense de votre souffle de cristal, tous les âges révolus et toutes les passions, on vous vit quitter le temps présent, diriger vos pas vers la montagne et, sur ce Sinaï, le visage environné de flammes, vous avez interrogé l'éternité⁶⁶.

En 1923, toujours sous sa plume, Hugo sera une « inattaquable matière de marbre et d'or⁶⁷ » ; en 1927, c'est la périphrase *ce dieu certain* qui servira à le qualifier⁶⁸.

Chez Richepin comme chez Noailles, la grandiloquence est si manifeste qu'elle pourrait bien traduire en creux le caractère peu naturel de l'hommage à Hugo ; elle compenserait rhétoriquement ce que cet enthousiasme sans nuance et sans distance peut avoir de problématique à une époque où diverses avant-gardes qui ont le vent en poupe ont rompu, non seulement avec le romantisme, mais aussi avec le vers traditionnel. D'autre part, le caractère excessif des formulations et des comparaisons pourrait être le signe du caractère forcément réactif, polémique, de cette admiration pour Hugo en 1914 et après – d'un nécessaire surenchérissement dans l'éloge à une date où il a nettement cessé d'aller de soi. Enfin, on peut y lire une tentative d'occulter en discours la déstabilisante inévidence de la gloire hugolienne, en suggérant, en dépit de la réalité, que cet enthousiasme sans nuance tombe sous le sens et va de soi. On n'est même pas très loin de la dénégation lorsque Noailles écrit, en 1923, que « nul poète de bon sens, une fois passées les grandes audaces paradoxales de la jeunesse, ne peut se retenir de lui assigner la première place⁶⁹ ». C'est là une manière commode de créer virtuellement, autour du nom de Hugo, une unanimité largement fantasmée ; mais ce faisant, Noailles assoit sa propre position esthétique et critique et se légitime aussi en tant que poétesse néo-romantique.

Dans le même mouvement, la comtesse congédie les avant-gardes. L'article de 1923 propose aussi un éloge appuyé du vers et condamne le vers libre comme destructeur ; elle s'attaquera à nouveau, en 1925, au vers libre, et même aux entreprises de déstructuration interne

⁶⁵ Anna DE NOAILLES, « Victor Hugo », *art. cit.*, p. 1.

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ Anna de NOAILLES, « Apologie pour Victor Hugo », *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 30 juin 1923, p. 1.

⁶⁸ Anna de NOAILLES, « Soyons justes ! », *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 23 avril 1927, p. 1.

⁶⁹ Anna de NOAILLES, « Apologie pour Victor Hugo », *art. cit.*, p. 1.

du vers mesuré⁷⁰. Elle est à cette date une représentante quasi officielle de la « tradition » contre le « monde nouveau »⁷¹. Hugo dès lors se retrouve enrôlé dans une défense du vers classique, dont il devient le héraut et le symbole, contre le vers libre : la comtesse souscrirait sans doute à la formulation de Mallarmé selon laquelle Hugo est « le vers personnellement⁷² ». Mais de même que la gloire de Hugo, à en croire certaines formulations de Noailles, ne fait pas problème, de même le combat contre le vers libre est gagné d'avance, car la poésie éternelle obéit à des règles immuables, et la forme-vers est indétrônable. Singulier aveuglement, alors que le vers libre existe en France depuis trente ans ! Mais il faut bien cela pour défaire l'évidence d'une historicité de la poésie française, dont l'acceptation remettrait en cause la place même d'Anna de Noailles dans l'histoire littéraire.

Un signe intéressant de cette déshistoricisation tendancielle de Hugo en particulier, et du romantisme en général – et, en fait, de Hugo en tant qu'il est le nom du romantisme – est l'estompement, chez Richepin comme chez Noailles mais moins nettement chez lui que chez elle, de la frontière entre classicisme et romantisme : le fond de l'idée est qu'il n'y a pas de classiques ni de romantiques, il n'y a que la poésie éternelle, à la lumière de laquelle Hugo, Richepin et Noailles écrivent. Chez Richepin, le mouvement n'est qu'amorcé : « le chef du Romantisme a été, par sa langue, par ses qualités de clarté, d'ordre et de composition, et restera, un de nos meilleurs et de nos plus purs auteurs classiques⁷³ », dit-il dans sa première conférence. C'est une analyse qu'il proposera à nouveau à propos des recueils de la monarchie de Juillet, qui prouvent « combien Hugo était un pur poète classique⁷⁴ » ; mais c'est un axe critique auquel il renoncera dans la suite du cycle.

Noailles va plus loin que Richepin dans cette voie, sans doute parce qu'elle s'inscrit elle-même, pour partie, dans la filiation de la « renaissance classique » du dernier Moréas⁷⁵, et parce qu'elle a pu être considérée dans les années 1900 comme une représentante du « classicisme

⁷⁰ Anna de NOAILLES, réponse à « Notre enquête sur la poésie contemporaine », *Le Figaro*, 21 mai 1925, p. 1.

⁷¹ Antoine COMPAGNON, « XX^e siècle », in Jean-Yves TADIÉ (dir.), *La littérature française : dynamique et histoire*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2007, p. 576.

⁷² Stéphane MALLARMÉ, « Crise de vers » [1897], in Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, vol. 2 (éd. Bertrand MARCHAL), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 205.

⁷³ Jean RICHEPIN, « La jeunesse de Hugo jusqu'aux *Orientales* », *art. cit.*, p. 62.

⁷⁴ Jean RICHEPIN, « Le premier épanouissement poétique », *Journal de l'université des Annales*, vol. 8, t. 1, n° 5, 15 février 1914, p. 237. L'idée d'un classicisme de Hugo limité à la période d'avant l'exil se trouve ailleurs dans la critique : voir par exemple les analyses d'André Joussain, *supra*, p. 485, ou celles de Charles Maurras, *infra*, p. 861.

⁷⁵ Antoine COMPAGNON, « XX^e siècle », texte cité, p. 575-576.

moderne » prôné par Henri Ghéon⁷⁶. Ce « classicisme moderne », d'ailleurs, plus accueillant que le classicisme traditionnaliste d'un Maurras, demeure compatible avec un « romantisme mélancolique⁷⁷ » qui est celui-là même de la comtesse : ce qui le définit surtout, c'est la recherche d'une « fusion entre sensibilité moderne et tradition poétique⁷⁸ », à l'écart des tentations hermétiques et des audaces formelles. Dans une « Enquête sur le romantisme et le classicisme » menée par le journal *La Renaissance* auprès de plusieurs écrivains importants⁷⁹, Noailles félicite le poète Jean Moréas d'avoir répudié cette distinction entre classicisme et romantisme qui, précisément, ne permet pas de comprendre le génie hugolien : « Hugo, qui pliait l'abondance torrentielle de son génie et l'imagination la plus incompressible sous le joug sévère de la prosodie française, ne fait-il pas reculer transis ces deux termes de Classique et de Romantique, qui voudraient mesurer l'ampleur et l'altitude ? » La maîtrise de l'imagination par le « joug sévère » de la prosodie semble ici suffire à caractériser l'art hugolien comme classique. Plus loin, la poétesse soulignera aussi la « perfection saisissante » et la « sobriété tempérée » d'« À Canaris » (*Les Chants du crépuscule*), de la « Tristesse d'Olympio » (*Les Rayons et les Ombres*), d'« À Villequier » (*Les Contemplations*) ou de « Souvenir de la nuit du 4 » (*Les Châtiments*), qui contrastent avec d'autres poèmes qui nous font « goûter [...] les grands délires, toujours intelligibles, du plus prodigieux des lyriques » ; mais ici, aucun poème n'est cité en exemple⁸⁰. En ce qui concerne l'époque contemporaine, « il n'y a aujourd'hui que de bons et de mauvais poètes » (elle écrira encore, en 1925, que « la poésie viable, durable, éternelle n'a pas d'écoles, elle est la *Poésie*⁸¹ »). La comtesse, en particulier, refuse pour son propre compte l'étiquette de « néo-romantique » dont elle sent bien la charge facilement péjorative : « La surcharge, l'afféterie, le style lourd et prétentieux, ou bien les jeux vains du symbolisme », voilà quels seraient, croit-elle, les attributs d'un poète « néo-romantique »⁸². Mais ce refus obéit surtout à des considérations stratégiques, car si le néo-romantisme n'existe pas, alors Anna de Noailles ne peut pas être rattachée à une esthétique passéiste ; son œuvre

⁷⁶ *Ibid.*, p. 584.

⁷⁷ *Id.*

⁷⁸ *Id.*

⁷⁹ Enquête qui fait suite à une controverse entre Charles Maurras, qui attaque le romantisme, et Raymond de La Tailhède, qui le défend. La Tailhède a été un poète proche de l'école romane de Moréas, et de l'Action française de Maurras, avant de prendre ses distances avec ce dernier.

⁸⁰ Anna DE NOAILLES, réponse à l'« Enquête sur le romantisme et le classicisme », *La Renaissance*, 1^{er} janvier 1921, p. 2.

⁸¹ Anna DE NOAILLES, réponse à « Notre enquête sur la poésie contemporaine », texte cité, p. 1.

⁸² Anna DE NOAILLES, réponse à l'« Enquête sur le romantisme et le classicisme », texte cité, p. 3.

propre doit se juger, non selon les critères d'un courant ou d'un siècle, mais selon les normes universelles du bon et du mauvais. Défendre une conception déshistoricisée de la poésie française, et donc de la place de Hugo dans cette poésie française, est encore le meilleur moyen pour elle de se justifier en tant que poétesse néo-romantique.

Plus exactement, en déshistoricisant Hugo et le romantisme, Richepin et Noailles jouent sur deux tableaux à la fois. Deux modèles concurrents, présents tous deux chez chacun des deux auteurs, se dégagent de leurs textes critiques. Premier modèle : Hugo est romantique, et en même temps le représentant de valeurs poétiques universelles et transhistoriques. Cela permet de définir le néo-romantisme de Richepin ou de Noailles comme ayant lui-même une valeur universelle et transhistorique, en déshistoricisant le romantisme lui-même. Deuxième modèle : Hugo *n'est pas* romantique, ou pas seulement – parce que son romantisme est aussi imprégné de classicisme, ou bien parce que son œuvre est tantôt romantique tantôt classique, ou bien parce que la distinction entre romantisme et classicisme n'a pas de sens, et Richepin comme Noailles hésitent entre ces différentes interprétations. Dans ce cas, l'auto-légitimation de leur propre pratique poétique par Richepin et Noailles se fait en contestant l'étiquette même de néo-romantique, comme réductrice ou infâmante. L'hésitation entre les deux approches se voit bien dans la réponse de Noailles à l'enquête de *La Renaissance*. Elle répudie la distinction entre classicisme et romantisme, tout en reconnaissant partiellement sa validité, puisqu'elle distingue chez Hugo une inspiration plutôt romantique et une autre plutôt classique, et qu'elle admet à demi-mot l'étiquette de romantique pour Lamartine⁸³.

CONCLUSION

Les poètes néo-romantiques, après 1914, sont dans une position objectivement inconfortable : auprès des diverses avant-gardes qui se sont épanouies depuis la fin du XIX^e siècle et qui reprendront leur essor au lendemain de la guerre, leur pratique artistique risque fort de paraître archaïque, datée voire réactionnaire. Cet état de fait interdit aux écrivains concernés d'être de simples romantiques comme si de rien n'était. Les trois auteurs qu'on a étudiés dans ce chapitre incorporent cette donnée historique dans leur œuvre littéraire et/ou dans leurs textes critiques, afin de résoudre le problème qui se pose à eux, ou de le nier, ce qui est encore une manière de le prendre en compte. Deux voies sont empruntées : celle de Rostand, qui consiste à prendre acte avec mélancolie du caractère irrémédiablement dépassé du romantisme et d'inscrire une distance ironique et désabusée au cœur même de son œuvre littéraire ; celle de

⁸³ *Ibid.*, p. 2.

Richepin et de Noailles, qui consiste au contraire à contourner le problème en déshistoricisant le romantisme et en compensant par un enthousiasme grandiloquent la fragilité de leur posture esthétique. Naturellement, la voie rostandienne paraît esthétiquement la plus féconde des deux. Hugo, dans ces deux dispositifs concurrents, a valeur de symbole. Il est l'un des noms privilégiés du romantisme et se trouve à ce titre emporté dans le mouvement rostandien d'adhésion ironique au romantisme ; chez Richepin et Noailles, il est à la fois un nom du romantisme *et* de la poésie française en général (y compris classique), en particulier quand elle est identifiée au vers. À ce titre, il peut être pour chacun de ces deux auteurs un excellent point d'appui pour redéfinir le romantisme, et donc leur propre néo-romantisme par la même occasion, sur le fondement paradoxal de sa propre négation : la valeur de Hugo tient à ce qu'il donne l'exemple d'une poésie qui est romantique, mais pas tout à fait, ou pas seulement, ou pas vraiment. C'est au prix de cette tension dialectique autour de l'essence du romantisme que tente de survivre, dans les années dix, vingt et trente, un néo-romantisme sans ironie.

Chapitre 17 : Les maîtres à penser des années 1900 (Loti, Bourget, France, Barrès)

Plusieurs romanciers célèbres depuis la fin du XIX^e siècle occupent encore, au lendemain de la Première Guerre mondiale, une place d'autorité dans le champ littéraire. Quatre d'entre eux, en particulier, peuvent être considérés comme de véritables maîtres à penser pour les jeunes écrivains : Maurice Barrès, Anatole France, Paul Bourget et Pierre Loti. C'est notamment en raison de leur notoriété et de l'influence qu'ils exercent que leur attitude vis-à-vis de la poésie de Hugo nous intéresse.

LOTI, BOURGET, FRANCE

Mais des quatre que nous avons cités, seul le premier nous occupera longuement. La bibliographie Cassier ne recense aucun texte de Pierre Loti (1850-1923) sur Hugo. Un examen rapide de sa production pendant la guerre et juste après fait apparaître que Loti cite, dans *La Mort de notre chère France en Orient* (1920), un large extrait d'un discours de Hugo à Jersey¹. Dans un discours prononcé lors de la séance de rentrée de l'Institut de France en 1915, l'écrivain, représentant l'Académie française, avait cité l'expression de Hugo « La nuit qu'une bête fauve a pour âme », pour l'appliquer, évidemment, aux « âmes allemandes »². Mais la moisson est bien maigre.

En ce qui concerne Paul Bourget (1852-1935), un article d'André Guyaux fait le point sur son rapport à Hugo. Néanmoins l'article ne va pas au-delà du centenaire de 1902, non semble-t-il par choix de l'auteur, mais parce qu'il n'y a plus ensuite de matière à exploiter. La « bibliographie des articles de Bourget sur Hugo » donnée par André Guyaux³ recense

¹ Pierre LOTI, *La Mort de notre chère France en Orient*, Paris, Calmann-Lévy, 1920, p. 137-139. Il s'agit du discours prononcé par Hugo lors du banquet donné en son honneur, en 1860, à Jersey, et publié dans *Actes et paroles II* sous le titre « Rentrée à Jersey ».

² Pierre LOTI, « À Soissons » [1915], *Centenaire 14-18 : Institut de France*, <http://14-18.institut-de-france.fr/1915-discours-pierre-loti.php>, consulté le 20 février 2017. Loti cite de manière inexacte ; Hugo a en fait écrit : « Il se dit, dans la nuit qu'un lion a pour âme », dans « L'épopée du lion » (*L'Art d'être grand-père*).

³ André GUYAUX, « Bourget, Hugo et "l'esprit lyrique" », in Pierre LAFORGUE (dir.), *Pratiques d'écriture : mélanges de littérature et d'histoire littéraire offerts à Jean Gaudon*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque du XIX^e siècle », 1996, p. 279.

uniquement des articles parus entre 1880 et 1885, ainsi qu'un « Victor Hugo romancier » de 1902. Rien, donc, ne concerne notre période.

Anatole France (1844-1924), enfin, avait fait paraître en 1910, comme on l'a déjà vu, une étude intitulée *Les poèmes du souvenir* et portant sur « Souvenir » de Musset, « Le Lac » de Lamartine et « Tristesse d'Olympio » de Hugo⁴. Mais l'auteur de l'*Histoire contemporaine* semble n'avoir rien écrit sur Hugo après 1914. Les ouvrages de France disponibles en ligne et interrogeables en mode plein texte ne présentent apparemment aucune occurrence du nom de l'écrivain. Il n'y a pas non plus d'occurrence, d'après l'index, dans le quatrième volume de *Trente ans de vie sociale*, qui regroupe, dans les œuvres complètes de France publiées en 1969-1971, les articles et interventions publiques de la période 1915-1924⁵. Dans la même édition, les *Pages d'histoire et de littérature* couvrant la période 1913-1924 ne possèdent pas d'index, mais aucun des textes recueillis ne semble porter sur un sujet susceptible de concerner Hugo. Il est fait quelquefois mention de Hugo dans un article sur « Sainte-Beuve poète », mais ce texte, recueilli en 1913 dans un ouvrage intitulé *Le Génie latin*, date en fait de 1879⁶.

MAURICE BARRÈS

BARRÈS, MAURRAS ET HUGO

Reste Maurice Barrès (1862-1923), donc. Ce jeune Lorrain, d'abord séduit par l'individualisme et *Le Culte du moi*, d'après le nom de sa première trilogie romanesque (1888-1891), hésite d'abord entre socialisme et nationalisme, adhère au boulangisme, puis prend le parti des antidreyfusards. Son *Roman de l'énergie nationale*, en trois tomes également (1897-1902), entérine la conversion au nationalisme de l'ancien « prince de la jeunesse ». violemment hostile à l'Allemagne, il entonne pendant la guerre un discours virulent de propagande nationaliste⁷. Au sein de l'extrême droite, Barrès occupe cependant une position singulière : si bien des points le rapprochent de l'Action française (nationalisme, xénophobie et germanophobie, antisémitisme, anti-parlementarisme, sentiment de la décadence française...⁸),

⁴ Voir *supra*, p. 436-437.

⁵ Anatole FRANCE, *Trente ans de vie sociale*, vol. 4 (éd. Claude AVELINE, Henriette PSICHARI), Paris, Cercle du bibliophile, 1971.

⁶ Anatole FRANCE, « Sainte-Beuve poète » [1879], in Anatole FRANCE, *Pages d'histoire et de littérature*, vol. 4, Paris, Cercle du bibliophile, 1970, p. 233-251.

⁷ Michel MOURRE, « BARRÈS Maurice », in LAFFONT – BOMPIANI, *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 1, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 249-250.

⁸ Voir Éric ROUSSEL, « Barrès et l'Action française », in André GUYAUX (dir.), *Barrès : une tradition dans la modernité*, Paris, Honoré Champion, coll. « Travaux et recherches des universités rhénanes », 1989, p. 146-147.

il s'en éloigne aussi à de nombreux égards. En particulier, il demeure républicain⁹ ; « obsédé par l'unité nationale¹⁰ », il est animé, au moins à la fin de sa vie, par une certaine volonté de rassembler *Les Diverses Familles spirituelles de la France* – tel est le titre du livre qu'il fait paraître au printemps 1917¹¹.

Ces divergences de vue ont des effets sur les doctrines littéraires de Barrès et de Maurras. Au nom d'une conception englobante de la nation, Barrès insiste sur les continuités de son histoire, et en particulier de son histoire littéraire. Loin de l'anti-romantisme viscéral des maurrassiens, il admet le romantisme comme un moment nécessaire et important de l'histoire intellectuelle française – quand bien même celui-ci est appelé à être dialectiquement dépassé, dans une synthèse « nationaliste », par les écrivains contemporains¹². Le rapport de Barrès à Hugo, et son opposition à Maurras sur ce point aussi, est nettement corrélé à ses vues politiques. Barrès est, de longue date, un admirateur de Hugo. Il fait l'éloge des *Quatre Vents de l'Esprit* en 1881¹³, donne au *Rappel* un article sur Auguste Vacquerie en 1882¹⁴, et rencontre Hugo, en 1883, chez Leconte de Lisle – épisode qui l'émeut beaucoup et le marquera durablement¹⁵. Il fréquente beaucoup *Les Misérables* pendant l'écriture de son roman *Les Déracinés* (premier tome de *L'Énergie nationale*), en 1897¹⁶, et caresse, selon Zeev Sternhell, l'ambition d'être le Hugo du nationalisme¹⁷. Le récit des funérailles du poète, dans *Les Déracinés*, confirme Hugo dans son rôle de clé de voûte de l'unité nationale, dans une perspective certes moins progressiste et républicaine qu'affective et irrationaliste. Comme l'écrit Fabien Dubosson,

Ces funérailles, telles qu'elles sont décrites, symbolisent l'« auto-conscience » de la nation, à travers ce que Barrès désigne comme l'« autorité surhumaine » de Hugo, autorité qui permet aux masses de s'unir dans une même communion nationale autour du défunt transfiguré. L'auteur des *Contemplations* est alors élevé au statut de « plus haute

⁹ *Ibid.*, p. 149.

¹⁰ *Ibid.*, p. 148.

¹¹ Sur ce point, voir Pierre MILZA, présentation de Maurice BARRÈS, *Les Diverses Familles spirituelles de la France* [1917] (éd. Pierre MILZA), Paris, Imprimerie nationale, coll. « Acteurs de l'Histoire », 1997, *passim* et en particulier p. 17-19.

¹² Nous suivons là les fines analyses de Fabien DUBOSSON dans « Le “classicisme moderne” de Maurice Barrès, entre Maurras et la NRF », in Olivier DARD, Michel GRUNEWALD *et al.* (dir.), *Maurice Barrès, la Lorraine, la France et l'étranger*, Berne, Peter Lang, coll. « Convergences », 2011, p. 214-218.

¹³ Yves CHIRON, *Maurice Barrès : le prince de la jeunesse*, Paris, Perrin, 1986, p. 37.

¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶ *Ibid.*, p. 164.

¹⁷ Zeev STERNHELL, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Paris, Armand Colin, coll. « Cahiers de la Fondation nationale des sciences politiques », 1972, p. 338.

magistrature nationale » : l'écrivain couronne la pyramide sociale qui constitue la nation, non forcément pour l'éclairer sur les voies du Progrès – ce serait le sacre de l'écrivain dans sa version républicaine, mais pour en condenser l'élan instinctuel, c'est-à-dire irrationnel¹⁸.

Barrès, à travers ses évolutions politiques, peut donc sans grande difficulté continuer à révéler Hugo. Le républicanisme du poète n'est pas, en vérité, pour le gêner, et son rôle possible de ciment de l'unité nationale lui est précieux.

De là, entre Maurras et Barrès, quelques controverses (courtoises) sur le cas Hugo. En 1904, l'ancien prince de la jeunesse reproche au chef de l'Action française, dans une lettre, sa dureté envers Hugo : « Que voulez-vous, c'est un grand artiste, un grand lorrain [*sic* pour la minuscule]¹⁹. » Maurras laisse entendre, en 1905, que Hugo était un sujet de taquinerie entre les deux hommes²⁰. Enfin Barrès, en 1922, précise sa pensée :

J'ai toujours été avide de ce qui peut faire l'unité française au jour le jour, fût-ce tant bien que mal [...]. Je faisais certes à part moi des réserves sur l'instrument de cette unité, sur la qualité vraie d'un Hugo. Mais, à juger au fond, j'aime la matière dans l'œuvre de Hugo, j'aime les mots qu'il manie, j'aime sa syntaxe, j'aime la manière dont il se tient au-dessus de sa prose et la pétrit, la brise, la maîtrise. Enfin j'accepte l'idée du poète-mage, le rôle qu'il réclame, pour l'écrivain, de guide²¹.

Nous reviendrons, dans un chapitre ultérieur, sur le Hugo de Maurras et de l'Action française²². Mais il était nécessaire, dès à présent, d'anticiper sur notre propos futur, premièrement parce que la position singulière de Barrès se définit parfois, subjectivement, contre les théoriciens de l'Action française, deuxièmement parce qu'elle gagne, pour être correctement cernée, à être mise en regard de doctrines plus radicales et systématiques que les siennes.

BARRÈS LECTEUR DE HUGO : VUE D'ENSEMBLE

À l'issue de ces manœuvres d'approche, il est temps d'entrer dans le vif du sujet et de considérer quel est le Hugo que Barrès cite et utilise à partir de 1914. Identifions d'abord les textes concernés. Premièrement, on trouve quelques références éparses à Hugo – des citations, notamment – dans des textes de circonstance publiés par Barrès durant la guerre et l'immédiat

¹⁸ Fabien DUBOSSON, « L'autorité littéraire à l'épreuve d'elle-même : les contre-lectures de Maurice Barrès par Gide, Delteil et Aragon », *Colloquium Helveticum*, n° 41, 2010, p. 69.

¹⁹ Maurice BARRÈS, lettre à Charles Maurras du 7 octobre 1904, in Maurice BARRÈS, Charles MAURRAS, *La République ou le Roi*, Paris, Plon, 1970, p. 428.

²⁰ Charles MAURRAS, lettre à Maurice Barrès du 9 juillet 1905, in Maurice BARRÈS, Charles MAURRAS, *La République ou le Roi*, *op. cit.*, p. 454.

²¹ Maurice BARRÈS, lettre à Charles Maurras du 27 avril 1922, in Maurice BARRÈS, Charles MAURRAS, *La République ou le Roi*, *op. cit.*, p. 594.

²² Voir *infra*, chapitre 29.

après-guerre. Deuxièmement, deux textes publiés contiennent des développements de plus grande ampleur sur Hugo, *Hugo sur le Rhin*, tiré d'une conférence prononcée à la Sorbonne en 1919, et publié la même année, et *Le Génie du Rhin* (1921, d'après des conférences données à Strasbourg en 1920). Troisièmement, on trouve de nombreuses références à Hugo dans les *Cahiers*. Le statut de ces textes privés, non destinés à publication, est forcément plus incertain que celui des articles et conférences donnés par Barrès, mais leur contenu constitue malgré tout un matériau précieux, qui d'ailleurs entre parfois en résonance, voire en redondance, avec celui des textes publiés (Barrès se sert parfois de ses cahiers comme de brouillons, ou y prépare le plan de ses interventions).

Les *Cahiers*, du reste, donnent un bon aperçu de l'intérêt que Barrès porte à Hugo. Les index permettent des comparaisons quantitatives entre les occurrences des noms propres. Dans le volume 18 de *L'Œuvre de Maurice Barrès*, couvrant la période d'août 1913 à décembre 1918, Hugo apparaît sur vingt-quatre pages différentes : il partage la deuxième place du classement avec Paul Déroulède, derrière Jeanne d'Arc (vingt-huit pages), et devant Joffre et Renan (dix-huit). Entre janvier 1919 et janvier 1922, Hugo est largement en tête, cité sur quarante-quatre pages différentes (mais c'est l'époque du *Génie du Rhin* et de *Hugo sur le Rhin*). Suivent Clemenceau (trente-neuf), Jeanne d'Arc (trente-six), Goethe (trente-deux) et Pascal (vingt-six). Entre février 1922 et décembre 1923, Hugo apparaît quinze fois, derrière Pascal (trente), Renan (vingt-quatre), Descartes (dix-neuf), et devant la princesse palatine Élisabeth (douze). Il faut envisager ces chiffres avec prudence, car ils sont dépendants des activités de Barrès : par exemple, au moment de sa mort, l'écrivain prépare un livre sur *Descartes et la princesse Élisabeth*²³, ce qui explique la fréquence des occurrences de leurs noms. Il n'empêche que Hugo se maintient constamment assez haut dans le classement, avec quelques autres écrivains chers à Barrès comme Pascal, Renan ou Goethe.

Si l'on s'intéresse à présent aux usages que fait Barrès de Hugo dans ses textes publiés, et sans entrer encore dans l'examen plus précis de ses thèses et thèmes, remarquons que Hugo est plusieurs fois mobilisé pendant la guerre, généralement via des citations de ses vers, comme référence culturelle consensuelle. Dès août 1914, dans une de ses chroniques à *L'Écho de Paris*, Barrès évoque sa rencontre avec une jeune Messine, apprentie comédienne, à qui il a demandé de réciter du Corneille, du Racine, du Lamartine, du Hugo et du Musset – liste significative, qui met sur un pied d'égalité, comme représentants implicites de la culture française, les classiques

²³ Philippe BARRÈS, « Notice biographique (du 1^{er} février 1922 au 4 décembre 1923) », in *L'Œuvre de Maurice Barrès*, vol. 20 (éd. Philippe BARRÈS), Paris, Club de l'Honnête Homme, 1968, p. XXVIII.

les plus canoniques et les romantiques les plus incontestables. Il est ému quand la jeune fille fait résonner à ses oreilles « les sonorités profondes de Hugo » : « Ô morts de mon pays, je suis votre envieux. »²⁴ Ce vers de *L'Année terrible* (du poème « Nos morts » plus précisément) était encore prononçable pendant le premier mois du conflit ; il ne pourra plus guère être brandi avec tant d'enthousiasme et de légèreté quand on aura vu l'ampleur des massacres et la réalité de la guerre moderne. Il semble bien que ce vers, malgré son caractère évidemment oratoire et formulaire (et sa position conclusive dans le poème d'où il est tiré), n'ait pas connu une très grande fortune durant le conflit, y compris chez ceux qui se sont montrés soucieux d'enrôler Hugo dans une perspective belliciste²⁵.

Il y a d'autres références à Hugo, éparses, dans les chroniques de guerre de Barrès (toutes publiées dans le même journal), que ce soit sous la forme d'hommages vagues (il est question de « l'étonnant visionnaire que fut le vieil Hugo à Guernesey²⁶ ») ou d'épigraphes. Ainsi, le récit d'une bataille au cimetière de Dixmude, en Belgique, évoque le souvenir du « Cimetière d'Eylau »²⁷, dont sont tirés deux vers (le second incomplet) reproduits en exergue²⁸ :

Un cimetière sombre, avec de blanches lames,
Cela rappelle un peu la mer. [...]

De manière peut-être plus étonnante – car au moins « Le Cimetière d'Eylau », par sa thématique militaire, n'est pas hors de propos dans des chroniques de guerre –, ce sont deux vers de « Que la musique date du seizième siècle » (*Les Rayons et les Ombres*) qui servent d'épigraphe²⁹ à un

²⁴ Maurice BARRÈS, « À une jeune Lorraine comédienne et ligueuse » [1914], in Maurice BARRÈS, *L'Âme française et la guerre*, vol. 1, Paris, Émile-Paul frères, 1916, p. 52-53. Cette anecdote, située dans une ville de Metz qu'il chérit – sa mère y a vécu, il y a situé l'action de son roman *Colette Baudoche* (1909), il en parle fréquemment dans sa chronique pour *L'Écho de Paris* (Sarah BEMER, *Maurice Barrès, chroniqueur de « L'Écho de Paris »*, mémoire de maîtrise, Nancy, 2000, cité par François ROTH, « Maurice Barrès et Metz : une relation politique et culturelle », in Olivier DARD, Michel GRUNEWALD *et al.* (dir.), *Maurice Barrès, la Lorraine, la France et l'étranger*, *op. cit.*, p. 115) – a une valeur symbolique toute particulière. La douceur et la féminité qu'il associe volontiers à la cité mosellane (Jeanne BEM, « *Colette Baudoche* et la “matriline” de Barrès », in André GUYAUX (dir.), *Barrès : une tradition dans la modernité*, *op. cit.*, p. 198-200) s'incarne en l'occurrence dans la figure de cette jeune comédienne.

²⁵ Nous anticipons ici sur les conclusions de notre chapitre sur la poésie de Victor Hugo dans la Grande Guerre, p. 806.

²⁶ Maurice BARRÈS, « À Gustave Hervé » [1914], in Maurice BARRÈS, *L'Âme française et la guerre*, vol. 1, *op. cit.*, p. 276.

²⁷ Maurice BARRÈS, « Les marins du cimetière de Dixmude » [1915], in Maurice BARRÈS, *L'Âme française et la guerre*, vol. 6, Paris, Émile-Paul frères, 1917, p. 115.

²⁸ *Ibid.*, p. 104.

²⁹ Maurice BARRÈS, « Nos soldats demandent des musiques » [1915], in Maurice BARRÈS, *L'Âme française et la guerre*, vol. 6, *op. cit.*, p. 139.

article intitulé « Nos soldats demandent des musiques » et plaidant pour l'envoi sur le front, à des fins de distraction, d'instruments de musique :

Ciel ! voilà le clairon qui sonne. À cette voix,
Tout s'éveille en sursaut, tout bondit à la fois.

Dans le sixième tome de *L'Âme française et la guerre*, où ont été recueillis ces deux articles, Hugo est le seul écrivain à fournir des épigraphes. Enfin, un article s'intitule, du nom du premier vers de l'« Hymne » des *Chants du crépuscule*, « Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie ». Publié le 23 juillet 1915, ce texte s'élève contre la loi ordonnant l'incinération des soldats morts et non identifiés. Quelques vers de l'« Hymne », ce « gémissement mêlé d'allégresse », sont reproduits dans l'article³⁰.

Dans une période de mobilisation nationaliste, le recours au plus grand poète national s'impose : c'est ce que tendent à montrer les usages barrésiens de Hugo, souvent allusifs, et qui servent surtout, semble-t-il, à mobiliser une mémoire culturelle partagée, une référence consensuelle au patrimoine littéraire français. Mais Barrès est aussi un connaisseur et un admirateur de Hugo, et ses propos sur l'écrivain sont souvent plus fouillés et plus riches que ne le sont ces rapides considérations dans la presse.

HUGO LORRAIN, HUGO RHÉNAN

Une incontestable originalité de Maurice Barrès est d'insister beaucoup sur les origines lorraines de Hugo, jusqu'à en faire le principe de certaines de ses prises de position politiques. Outre les brouillons qui figurent dans les *Cahiers*, deux textes publiés reviennent longuement sur ce thème. Dans « Hugo sur le Rhin », texte tiré d'une conférence de 1919 à la Sorbonne, Barrès attribue à sa qualité d'homme de la frontière la sensibilité patriotique de Hugo : celui-ci « fut toute sa vie l'homme d'une marche, le défenseur de la France de l'Est contre l'invasion germanique³¹ ». Il a d'ailleurs toujours été pour le rattachement à la France de la rive gauche du Rhin³². La thèse de Barrès consiste à soutenir que la Rhénanie est, culturellement et anthropologiquement, beaucoup plus gallo-romaine que germanique, ce qui justifie les prétentions annexionnistes de la France. Proche de Paul Tirard, président de la Haute

³⁰ Maurice BARRÈS, « “Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie...” » [1915], in Maurice BARRÈS, *L'Âme française et la guerre*, vol. 6, *op. cit.*, p. 136.

³¹ Maurice BARRÈS, « Hugo sur le Rhin » [1919], in *L'Œuvre de Maurice Barrès*, vol. 12 (éd. Philippe BARRÈS), Paris, Club de l'Honnête Homme, 1967, p. 143.

³² *Ibid.*, p. 145.

Commission interalliée des territoires rhénans, Barrès fait partie de ceux qui envisagent d'arracher la Rhénanie à l'Allemagne³³, au nom de la protection des frontières françaises ; pour ce faire, il est nécessaire de déprussianiser les élites rhénanes en entretenant, sur la base du vieux fond latin (et catholique³⁴) de la Rhénanie, le sentiment d'une identité propre³⁵.

Ce fond latin, Hugo ne l'a pas vu clairement, et il est regrettable, d'après Barrès, que dans *Le Rhin, Les Burgraves* ou « Eviradnus » (*La Légende des siècles*, Première Série), il n'ait pas souligné la spécificité ethnique, linguistique, historique des Rhénans³⁶. Le choix par Barrès de ces trois textes rhénans de Hugo semble fait pour couvrir un large éventail de genres : prose, théâtre, poésie épique. Hugo, cependant, a senti en poète qu'il y avait quelque chose de profondément non germanique dans l'âme rhénane : ainsi, *Les Burgraves* et « Eviradnus » respirent le sentiment de la justice et du droit. Barrès oppose le caractère chevaleresque d'« Eviradnus », proche de Bayard, à celui des reîtres prussiens³⁷. L'argument, qui épouse les thèmes de la propagande de guerre française sur la hideur morale des Allemands, est évidemment fallacieux : non seulement il se fonde sur une conception ethno-anthropologique radicalement essentialiste, mais en outre il enrôle Hugo dans une bien mauvaise croisade, oubliant opportunément la sympathie professée pour l'Allemagne dans la préface même du *Rhin*. S'il est vrai que Hugo, dans la conclusion de ce texte, évoque les « souvenirs romains³⁸ » de Mayence et « l'esprit français³⁹ » des nationalités rhénanes, l'auteur est très loin d'y opposer la grandeur morale française à la bassesse germanique. Il est un peu court, évidemment, de voir dans la noblesse d'âme d'un personnage la preuve de son essence française ou gallo-romaine.

Cette idée d'un Hugo qui romaniserait la Rhénanie malgré lui se retrouve, à l'identique, dans « Le génie du Rhin », texte d'une série de conférences données à Strasbourg en 1920 « devant un parterre d'officiers, de hauts commis de l'État et d'étudiants⁴⁰ ». C'est dans une

³³ Thomas NICKLAS, « Maurice Barrès, le “Génie du Rhin” et la politique en Rhénanie après 1918 », in Olivier DARD, Michel GRUNEWALD *et al.* (dir.), *Maurice Barrès, la Lorraine, la France et l'étranger*, *op. cit.*, p. 145. Le traité de Locarno, en 1925, enterrera ces espoirs nourris par une partie de la droite française.

³⁴ René TAVENEAU, « Barrès et la Lorraine », in *Maurice Barrès*, Nancy, Faculté des lettres, coll. « Annales de l'Est », 1963, p. 146.

³⁵ Thomas NICKLAS, « Maurice Barrès, le “Génie du Rhin” et la politique en Rhénanie après 1918 », *art. cit.*, p. 145-146.

³⁶ Maurice BARRÈS, « Hugo sur le Rhin », texte cité., p. 145.

³⁷ *Ibid.*, p. 146-147.

³⁸ Victor HUGO, *Le Rhin*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : voyages* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987, p. 409.

³⁹ *Ibid.*, p. 410.

⁴⁰ Thomas NICKLAS, « Maurice Barrès, le “Génie du Rhin” et la politique en Rhénanie après 1918 », *art. cit.*, p. 141.

note que l'auteur résume le mieux sa pensée : « Hugo se croit l'interprète du génie germanique intégral, à la minute où il exprime merveilleusement certains aspects du génie rhénan. Ses chevaliers (tel l'Alsacien Eviradnus), ses bons burgraves sont des Rhénans qui ont la tradition de Roland...⁴¹ ». Mais ce texte développe plus précisément que le précédent l'idée que ce sont les origines rhénanes de Hugo qui lui permettent de sentir ce qu'il y a de spécifique dans l'âme rhénane. Eviradnus est d'ailleurs, d'après Barrès, le portrait moral de son auteur⁴².

HUGO POÈTE INSPIRÉ

Ces considérations portent sur les textes rhénans de Hugo, sans considération de genre littéraire et sans attention aux procédés de l'art hugolien. Barrès revient pourtant à plusieurs reprises sur des questions de poétique, non dans ses conférences et ses textes publiés, mais dans ses *Cahiers*.

Avant d'entrer dans le détail de l'analyse, une précision de méthode s'impose. Les textes sur lesquels nous allons nous appuyer dans cette section et la suivante sont des notations éparses, souvent brèves, allusives, non destinées à publication. Parfois, le sens d'une réflexion échappe, et ne s'éclaire qu'à la lumière d'une entrée plus développée proposée quelques dizaines de pages plus loin. Même quand le propos paraît limpide, il doit être statutairement affecté d'un coefficient d'incertitude, car il ne s'agit jamais, après tout, que de notes à usage personnel, jetées sur ce qui tenait parfois lieu de brouillon à leur auteur. En outre, plus encore que d'autres diaristes, Barrès affectionne dans ses *Cahiers* un style paratactique, allusif, elliptique, et multiplie les notations ouvertes à une multiplicité d'élucidations ou de rêveries ; le problème se pose, parfois, notamment pour des références à Hugo. À y mettre de l'ordre, on éprouve toujours le remords d'être au bord du forçage ou de la surinterprétation, mais c'est sans doute un risque à prendre, une fois qu'on l'a pointé du doigt⁴³. D'autre part, les trois volumes

⁴¹ Maurice BARRÈS, « Le Génie du Rhin » [1921], in *L'Œuvre de Maurice Barrès*, vol. 12, *op. cit.*, p. 153.

⁴² *Ibid.*, p. 79.

⁴³ Thomas Clerc a bien montré les enjeux littéraires que soulève ce type d'écriture dans Thomas CLERC, « L'écriture des Cahiers », in Emmanuel GODO (dir.), *Ego scriptor : Maurice Barrès et l'écriture de soi*, Paris, Kimé, 1997, p. 69-79. Mais ce commentateur envisage souvent ce style barrésien comme un fait, sinon comme un choix, de nature esthétique, et l'analyse dans cette optique ; or il n'est pas du tout exclu qu'on puisse s'en tenir à une hypothèse certes moins riche, mais plus simple, selon laquelle ces indications elliptiques jouent souvent, pour cet « homme à notes » que fut Barrès d'après Montherlant (Henry DE MONTHERLANT, *Aux fontaines du désir*, Paris, Gallimard, 1954, p. 61, cité par Vital RAMBAUD, « Écriture de soi et culture du Moi dans *Mes cahiers* », in Emmanuel GODO (dir.), *Ego scriptor, op. cit.*, p. 99), le rôle d'un aide-mémoire – et parfois, en effet, les *Cahiers* sont le lieu où s'élaborent des textes publiés ou des conférences prononcées. Ainsi prises, les mystérieuses formules barrésiennes autorisent des interprétations et des reconstructions qui, dès lors, ne les trahissent plus mais cherchent simplement à reconstituer le sous-texte réel, et *a priori* parfaitement univoque pour l'auteur, dont elles sont l'écume.

que nous allons considérer s'étalent sur dix années ; si on est amené à exposer la pensée de Barrès de manière globalement synchronique, il ne faut pas perdre de vue qu'il s'agit d'une simplification, voire d'une fiction commode. Mais que faire d'autre ? Il aurait été très aventureux de s'appuyer sur un matériau par nature aussi peu stable pour reconstituer, chez notre auteur, des évolutions cohérentes et bien dessinées. On tentera quelquefois d'en apercevoir, mais guère plus. Souvent d'ailleurs, les fragments ne sont pas datés, sinon approximativement. Nous indiquerons simplement en note, quand nous citerons un extrait, le volume dont il est tiré : à la première occurrence de chacun des trois volumes, la note précisera l'empan chronologique qu'il couvre.

Ces réserves faites une fois pour toutes, essayons de voir ce que Barrès dit de l'art hugolien. Un thème fréquent, chez lui, est celui du poète « inspiré » : c'est même cette faculté d'inspiration, qui, selon lui, définit le vrai poète, et qui, en particulier, fait de Hugo un poète au sens plein. C'est ce qui ressort d'une longue note du début de 1914, dont voici un extrait :

Toutes les controverses auxquelles j'ai pris part peut-être moi-même sur la qualité de son inspiration n'empêchent pas que c'est une inspiration. Je ne m'y trompe pas. Quand il parle des esprits, il les a entendus, quand il parle des mystères, il en a frissonné. C'est pour cela qu'il est un poète, hors cela il n'y a pas de poésie, j'irai plus loin : il est méprisable de parler de ces grandes choses sans en avoir une expérience personnelle. Lui, il est un prophète dont le poil frissonne⁴⁴.

Et en 1918, Barrès écrit encore : « L'inspiration, c'est la soudaineté et la présence, c'est la vision, l'audition, c'est soudain avoir sous les yeux, respirer, entendre tel ou tel objet. Ainsi s'explique cette puissance du rendu chez Hugo⁴⁵. » Cette inspiration, donc, est une garantie d'authenticité : elle permet d'expliquer par l'expérience sensible et affective de l'auteur la « puissance du rendu ». Barrès souscrit là au mythe romantique du poète inspiré, et en tire, dans le cas Hugo, des conséquences de deux ordres : d'ordre esthétique d'une part, puisque l'inspiration explique la réussite de l'art hugolien, d'ordre moral d'autre part, puisque la poésie de Hugo, répondant à des expériences vécues, est fondamentalement marquée du sceau de la sincérité. On voit, en creux, à qui Barrès répond : à tous ceux qui ont pu accuser Hugo de verbalisme, lui reprocher son enflure, lui faire grief de se payer de mots.

Cette question morale est très importante ; elle revient à plusieurs reprises chez Barrès. Poète inspiré – et, semble-t-il, *bien* inspiré –, Hugo se caractérise par une vision claire de sa

⁴⁴ Maurice BARRÈS, « Mes cahiers : août 1913 – décembre 1918 » [1936-1938], in *L'Œuvre de Maurice Barrès*, vol. 18 (éd. Philippe BARRÈS), Paris, Club de l'Honnête Homme, 1968, p. 65-66. Désormais, dans ce chapitre, on indiquera simplement « vol. 18 » et le numéro de page.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 392.

pensée, de son sentiment, de sa sensation : les facultés intellectuelles, sensibles et morales du poète semblent pour Barrès n'en faire essentiellement qu'une⁴⁶. Le romancier lorrain apporte tout de même une nuance de taille à ce propos : en politique, Hugo s'est trompé. Peut-être est-ce cela, justement, qui compromet « la qualité de son inspiration » dont Barrès parlait en 1914. Barrès déplore ce qu'il appelle le penchant « radical » de Hugo, en prenant le mot dans un sens politique et partisan⁴⁷ : il s'est mis, comme Anatole France aujourd'hui, Michelet, Taine ou Renan jadis, « du parti des gens qui insultent », car il a comme eux voulu complaire à la « jeunesse des écoles »⁴⁸. L'optimisme du poète, indissolublement métaphysique et politique, est aussi écorné par Barrès : on ne peut plus prendre « Plein ciel » (*La Légende des siècles*, Première Série) au sérieux depuis qu'on a vu les Zeppelins allemands⁴⁹ ! Mais Barrès fait le départ entre les opinions politiques de Hugo et ses préoccupations morales qui, elles, sont incontestablement nobles et grandes. Et d'ailleurs, selon Barrès – douteuse manière de le sauver – son discours est essentiellement plus moral que politique, car les doctrines de Hugo « sont plutôt des conseils pour l'âme que pour la société »⁵⁰. Sa sensibilité morale se voit dans le personnage de Fantine, dans *Les Misérables*⁵¹, mais aussi dans certains vers et poèmes : « Oh ! n'insultez jamais une femme qui tombe... » (*Les Chants du crépuscule*)⁵², « Je vous baise, ô pieds froids de ma mère endormie » (tiré d'« Écrit en 1846 », dans *Les Contemplations*)⁵³. Barrès regrette seulement que cet amour de Hugo (il est « tout amour⁵⁴ ») ne soit pas assez à son goût suivi d'actes⁵⁵ : « Je l'admirerais de sa charité si elle avait agi. Est-ce qu'il a pris la prostituée par la main⁵⁶ ? » Mais les notes là-dessus sont assez allusives : on n'en saura guère plus sur ce reproche, qui revient pourtant à deux reprises, à plusieurs années de distance. L'exemple choisi par Barrès est d'ailleurs malheureux : l'écrivain lorrain ignore peut-être

⁴⁶ Maurice BARRÈS, « Mes cahiers : janvier 1919 – janvier 1922 » [1949-1950], in *L'Œuvre de Maurice Barrès*, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1968, vol. 19 (éd. Philippe BARRÈS) (désormais simplement « vol. 19 »), p. 30.

⁴⁷ Vol. 19, p. 11.

⁴⁸ Vol. 18, p. 365.

⁴⁹ Maurice BARRÈS, « Mes cahiers : février 1922 – décembre 1923 » [1957], in *L'Œuvre de Maurice Barrès*, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1968, vol. 20 (éd. Philippe BARRÈS) (désormais simplement « vol. 20 »), p. 82.

⁵⁰ Vol. 19, p. 33.

⁵¹ Vol. 19, p. 10.

⁵² *Id.*

⁵³ Vol. 19, p. 215.

⁵⁴ Vol. 18, p. 213.

⁵⁵ Vol. 18, p. 213 ; vol. 19, p. 32.

⁵⁶ Vol. 19, p. 32.

l'épisode qui a vu Hugo, en 1841, prendre la défense d'une prostituée, et déposer en sa faveur, pour lui éviter d'être mise en prison⁵⁷.

Le thème de l'inspiration est envisagé par Barrès dans une perspective religieuse. Hugo est qualifié de vieillard mystique⁵⁸, et décrit comme un « esprit sacerdotal et chez qui prédomine l'émotion religieuse⁵⁹ ». Barrès précise ailleurs, sans indiquer sur quelles œuvres il s'appuie, qu'« il est l'homme de la Bible et jamais de l'Évangile », à cause de sa tendance à l'extase, à l'excitation⁶⁰. Barrès dira aussi, plus tard, qu'il y a du catholicisme dans les auteurs que les catholiques proscrivent, et citera, mais sans détailler ni argumenter, Hugo, Renan et Littré⁶¹. Cette religiosité (catholique) de Hugo, qu'il semble apprécier, explique peut-être son inclination pour des œuvres poétiques peu connues, mais qu'il cite ou mentionne souvent : celles qui composent la « tétralogie philosophique », et notamment *L'Âne*. C'est cette sensibilité religieuse de Hugo, d'ailleurs, qui est censée expliquer sa propension à la charité : il est question de son « attitude religieuse d'amour pour les faibles⁶² ».

Mais la nature religieuse de cette inspiration n'est pas incompatible – et c'est un point beaucoup plus original – avec sa nature érotique et sexuelle. Dans des notes consacrées à l'inspiration mystique, après avoir expliqué que « la part physiologique est énorme » dans l'inspiration mystique⁶³, Barrès écrit ainsi ces phrases un peu mystérieuses :

Moyen de faire jaillir l'étincelle.

Il semble bien que Victor Hugo ait eu le culte du phallus et, dans sa vieillesse, un certain égarement qui le soustrayait à nos délicatesses ordinaires. Il se glorifiait de ce qui faisait son plaisir, ou plutôt son inspiration. Le rythme le saisissait sous l'influx érotique⁶⁴.

Une belle page, antérieure, sur « Booz endormi » travaille ces thèmes plus précisément. Barrès regrette que « Hugo ne nous di[se] rien de la songerie de Booz⁶⁵ ». Ce n'est pas du contenu du

⁵⁷ Hugo avait fait le récit de l'incident dans un texte intitulé « L'origine de Fantine », et publié pour la première fois dans la presse en 1899 (*Le Gaulois du dimanche* des 16 et 17 décembre 1899, *L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux* du 22 décembre 1899). Voir les notices n° 18177 et 17818 de la bibliographie Cassier, et Jean-Marc HOVASSE, *Victor Hugo*, t. 1, Paris, Fayard, 2001, p. 828-828.

⁵⁸ Vol. 19, p. 21.

⁵⁹ Vol. 19, p. 19.

⁶⁰ Vol. 19, p. 9.

⁶¹ Vol. 20, p. 33.

⁶² Vol. 19, p. 32.

⁶³ Vol. 20, p. 16.

⁶⁴ Vol. 20, p. 16-17.

⁶⁵ Vol. 19, p. 18.

rêve, bien expliqué par le poème, que parle Barrès, mais plutôt de son origine et de sa nature : « il faut savoir ce que l'amour physique donnait d'ébranlement à son génie⁶⁶ », poursuit l'auteur. Il est vrai qu'on décèle sans peine une image phallique dans ce « chêne », symbole de sa descendance à venir, « qui, sorti de son ventre, allait jusqu'au ciel bleu ». Soucieux de lever les contre-arguments qu'on pourrait lui objecter, Barrès rappelle allusivement que les derviches tourneurs qu'il a vus, lors d'un voyage en Syrie effectué en 1914⁶⁷, prouvent la possibilité d'une origine mécanique et physiologique de l'inspiration⁶⁸ : du reste, Ida-Marie Frandon avait noté, à propos de textes de différentes époques (« La folie de Charles Baudelaire » en 1884, *Un homme libre* en 1889, *La Colline inspirée* en 1913, *Une enquête aux pays du Levant* en 1923) que l'« inspiration » envisagée par Barrès a ceci de paradoxal qu'elle doit être mise en branle par une volonté consciente, voire par une méthode, voire par une mécanique – ainsi, elle est vidée de son mystère, et partiellement déromantisée⁶⁹. De là à admettre que l'inspiration puisse avoir une origine érotique, il n'y a qu'un pas, que Barrès se propose de franchir.

À la suite de ses remarques sur « Booz », Barrès invoque quelques vers de *L'Âne* :

Tout marche au but ; tout sert ; il ne faut pas maudire.
Le bleu sort de la brume et le mieux sort du pire⁷⁰.

Ou bien, et de manière plus obscure peut-être : « Pas un pli du rideau du temple n'est perdu », utilisé là aussi pour dire que tout, même l'infime, même le bas⁷¹ (le « pire », dit Hugo) concourt au dévoilement de la vérité ; pourquoi pas, donc, l'excitation sexuelle de Booz ? De Booz, ou de Hugo, puisque visiblement Barrès identifie le poète et son personnage : « Pour dérouler les poèmes qui dormaient dans son être peut-être avait-il besoin que ce coup d'archet du plaisir vînt réveiller les rythmes et mettre l'éternité dans son âme. C'est ainsi que l'oiseau pour chanter doit aimer⁷². »

Dans les deux passages (celui sur l'inspiration mystique, celui sur « Booz endormi »), on retrouve l'idée d'une alliance possible entre l'inspiration religieuse et l'inspiration érotique,

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ Ida-Marie FRANDON, *L'Orient de Maurice Barrès : étude de genèse*, Genève, Droz – Lille, Giard, coll. « Société de publications romanes et françaises », 1952, p. 277-278.

⁶⁸ Vol. 19, p. 19.

⁶⁹ Ida-Marie FRANDON, « Barrès et la maîtrise de la création poétique », in *Maurice Barrès*, 1963, *op. cit.*, p. 292-293.

⁷⁰ Vol. 19, p. 20.

⁷¹ Vol. 19, p. 19.

⁷² Vol. 19, p. 20.

nullement incompatibles car « notre nature n'exclut d'une coopération religieuse aucun des éléments qui nous composent⁷³ ». C'est la catégorie de la « mystique » qui permet de penser cette union : rien d'étonnant à cela, tant il est vrai que l'expérience de certains grands mystiques, à commencer par Thérèse d'Avila, offre un exemple de confusion entre l'extase religieuse et l'extase sexuelle, entre la transverbération et l'orgasme. Mais c'est peut-être à la mystique orientale – celle des derviches tourneurs, précisément – que pense surtout l'auteur des *Cahiers*⁷⁴. Barrès écrit tout cela avant que ne fassent irruption, dans le paysage critique et théorique, toutes les réflexions sur les rapports entre poésie et mystique dont nous avons parlé dans un précédent chapitre⁷⁵ ; bien avant Béguin ou Raymond, il a effleuré le thème d'un Hugo poète mystique, sous un angle, il est vrai, fort différent, et plutôt original.

« TÂCHER DE COMPRENDRE SES VERTUS EN MÊME TEMPS QUE SES DÉFAUTS »

Mais l'authenticité de l'inspiration hugolienne n'est pas une garantie absolue contre toutes les dérives, sur lesquelles Barrès ne se fait pas faute d'insister, fidèle en cela au programme qu'il s'était donné, quelques années plus tôt, dans ses *Cahiers* même : « Hugo. – Tâcher de comprendre ses vertus en même temps que ses défauts⁷⁶. » Quoique Barrès n'hésite pas à louer le « génie » de Hugo⁷⁷, sa critique de goût se refuse à être uniquement positive. Si, d'un côté, cette inspiration assure une certaine « puissance du rendu », elle a aussi les défauts de ses qualités et entraîne une tendance à la disproportion :

N'était-il pas rempli de trop d'amour, de trop de musique, de trop de bruissement cosmique. Il eût fallu lui en reprendre pour qu'il gardât son accès dans nos esprits. Entre nous et lui, l'équilibre était rompu. À quoi bon tant de rêverie, si elle ne peut être contenue dans les formes normales du verbe et de l'esprit du lecteur⁷⁸ ?

⁷³ Vol. 19, p. 21.

⁷⁴ Le mysticisme oriental exerce un attrait certain sur Barrès à la veille de la guerre. Voir Ida-Marie FRANDON, *L'Orient de Maurice Barrès, op. cit.*, p. 218-238 (chapitre « Mystique et Orient »). Notons aussi qu'à une reprise, Barrès note la sensibilité orientale de Hugo, dont sont censés témoigner en particulier *Le Pape* et *La Pitié suprême* : une sensibilité synthétique plutôt qu'analytique, intuitive plutôt que rationnelle... Ce qui néanmoins éloigne Hugo de cet esprit oriental, c'est qu'il a, politiquement, des vues libertaires, émancipatrices, anti-tyranniques (vol. 19, p. 317). Ces remarques sur Hugo sont faites dans le cours d'un développement sur l'esprit oriental opposé à l'esprit occidental ; Barrès n'y reviendra pas. On ne peut donc guère en savoir plus sur cette intuition originale du romancier lorrain.

⁷⁵ Voir *supra*, chapitre 11.

⁷⁶ Maurice BARRÈS, « Mes cahiers : juin 1908 – février 1911 » [1933-1934], in *L'Œuvre de Maurice Barrès*, vol. 16 (éd. Philippe BARRÈS), Paris, Club de l'Honnête Homme, 1968, p. 226.

⁷⁷ Vol. 19, p. 18, 31, 78, 324.

⁷⁸ Vol. 18, p. 212-213.

On reconnaît là, à grands traits, une critique convenue du romantisme au nom d'un équilibre et d'une modération tout classiques. Le reproche paraît susceptible d'atteindre le Hugo des *Châtiments*, des *Misérables*, etc. Mais ce sont deux œuvres mineures et tardivement publiées que Barrès invoque à l'appui de son analyse : « Nous disons que son œuvre a perdu ses beautés de proportion. C'est *l'Âne, la Pitié suprême*, etc.⁷⁹ » Précisée de la sorte, la critique perd singulièrement de sa portée – faire une critique sévère en restreignant aussitôt son application à des œuvres mineures, cela témoigne peut-être d'un certain embarras. Au demeurant, ce n'est pas le seul endroit où Barrès reprend à son compte des arguments hostiles à Hugo, en particulier dans le domaine du style : « son rythme a la grossièreté de ses amours⁸⁰ », écrit-il méchamment, dans un passage où il examine le livre de Barthou sur *Les amours d'un poète* (1919)⁸¹. De manière plus surprenante encore, à la fin de sa vie, Barrès porte au discrédit de Hugo d'avoir prêté foi aux tables qu'il appelle tournantes ; l'exil l'a abîmé, rendu excentrique⁸². Si l'on n'est que modérément étonné de voir Barrès reprocher à Hugo d'avoir insulté l'histoire de France et ses rois – cela commençait dès *Notre-Dame de Paris*, avec son mauvais prêtre⁸³ – on est plus étonné de constater qu'il condamne même les sources spirites de son prophétisme, de son inspiration : il semblait pourtant en faire grand cas quelques années plus tôt. Et si c'est toute la période d'exil qu'il faut tenir en suspicion, que reste-t-il alors de Hugo à sauver ? Car Barrès, visiblement, n'est pas non plus de ceux qui placent la gloire de Hugo dans *Ruy Blas* ou dans *Les Rayons et les Ombres*. Or à peu près à la même époque, Barrès reproche à Hugo l'optimisme de « Plein ciel », et croit le voir « bêtifie[r] » autour de 1860⁸⁴. Une vague tendance, peut-être, se dessine : l'hugolisme de Barrès devient peut-être, dans les dernières années de sa vie, moins net que quelques années plus tôt.

CONCLUSION

Reste que la pensée de Barrès, évidemment sinueuse et peu systématique, se démarque singulièrement des exécutions en règle auxquelles procèdent Maurras et les maurrassiens, avec lesquels il est logique et tentant de le comparer. Non seulement le républicanisme, mais encore

⁷⁹ Vol. 18, p. 213.

⁸⁰ Vol. 19, p. 30.

⁸¹ Pour des commentaires sur ce livre, voir *supra*, p. 431-433.

⁸² Vol. 20, p. 156-157.

⁸³ *Id.*

⁸⁴ Vol. 20, p. 82.

un certain romantisme de Barrès, lui commandent au moins une compréhension, une indulgence, quand ce n'est pas, parfois, une franche admiration, à l'égard de Hugo. Mais ce romantisme est lui-même hésitant, et n'empêche pas toujours que fassent retour dans sa prose des réflexions et des réflexes qui semblent marqués du sceau du classicisme, et qui donnent alors lieu, sinon à une condamnation, du moins à des réserves sur Hugo. Ni hugolien fervent, ni hugophobe acharné, Barrès semble surtout souscrire à un hugolisme relativement consensuel en ces années de guerre et d'après-guerre, quitte à enrôler le poète dans des causes politiques douteuses. Sa sensibilité, et, parfois, l'audace de ses intuitions critiques, expliquent les nuances, les réserves, les distinguos qui font de Barrès, tantôt le relais de différentes doxas éventuellement contradictoires entre elles, tantôt un lecteur sensible et attentif de Hugo.

Quel est le Hugo de Barrès ? C'est le poète, à coup sûr, qui est le plus cité ; celui de *La Légende des siècles* et de « Booz endormi », parfois, mais aussi, et plus souvent, celui de la tétralogie philosophique, envers laquelle le romancier lorrain manifeste une attraction très érudite. Peut-être est-il porté vers *L'Âne*, *Le Pape* ou *La Pitié suprême* (moins *Religions et Religion* semble-t-il) par son attention au contenu philosophique – moral, au moins – de l'« inspiration » hugolienne. Comme ce sera bientôt le cas chez Bremond, Raymond et quelques autres, le paradigme religieux et mystique, que Barrès mobilise, semble mieux convenir à la poésie qu'à la prose, la première étant sans doute supposée plus spontanée, moins contrôlée que la seconde. À une reprise, pourtant, Barrès valorise la prose de Hugo par rapport à ses vers, moins susceptibles de traduire le rythme que l'on est censé avoir en soi :

La pensée demande à sortir du désordre et de l'entassement pour apparaître dans cet équilibre, dans cette ponctualité, à se dégager du chaos, vers l'ordre, la beauté, la justice. Hugo vieux a cela noblement. De là les vers. Mais il y a en nous un rythme. Un rythme habite en nous. Le grand vers français, le vers de Hugo, ne traduit pas ce rythme aussi bien que la prose de Hugo. Le grand vers français n'est pas la perfection. J'y trouve de la symétrie. Il est découpé en tranches. Une perfection, c'est le vers de La Fontaine⁸⁵.

C'est quelques lignes plus bas que Barrès écrit de Hugo que « son rythme a la grossièreté de ses amours ». Ainsi, lorsque l'écrivain lorrain envisage la poésie hugolienne sous un aspect strictement stylistique, son jugement est défavorable au poète. Peut-être alors faut-il conclure que lorsque Barrès parle de la « poésie » hugolienne, qu'il parle de Hugo comme d'un poète, il prend ces termes dans un sens large – c'est du reste aussi ce que nous invite à penser le fait qu'il assimile poésie, prophétie et inspiration, sans se soucier alors d'accorder une quelconque valeur définitoire ou classificatoire au critère du vers. Bien sûr, et l'étude des exemples utilisés

⁸⁵ Vol. 19, p. 30.

par Barrès nous le confirme, la poésie au sens restreint occupe une place centrale dans son dispositif. Mais il faut, au terme de cette étude, rendre à la catégorie du genre littérature la juste place qu'elle occupe dans la pensée critique de Barrès sur Hugo, telle qu'on a essayé de la reconstituer : la question générique n'est pas absente, mais elle n'est pas centrale ; *poésie* est un terme parfois sous-déterminé qui tend à fonctionner comme le nom de toute littérature en tant qu'elle est analysée, dans une perspective romantisante, comme le produit d'une inspiration voire d'un mysticisme ; la poésie au sens restreint demeure, malgré tout, le lieu privilégié de cette « poésie » au sens large.

Chapitre 18 : Marcel Proust

Pour ouvrir ce chapitre, partons du constat que Marcel Proust¹ cite beaucoup Hugo, que ce soit dans sa correspondance ou dans les différents tomes d'*À la recherche du temps perdu*. Pour la correspondance, il est difficile de donner des statistiques précises, car le précieux index fourni par Philip Kolb, de même que celui procuré par Kazuyoshi Yoshikawa et ses collaborateurs², mettent sur le même plan les références présentes dans les lettres de Proust et celles figurant dans les lettres de ses correspondants, mais aussi et surtout celles figurant dans les annotations de Philip Kolb (l'édition de référence étant, dans les deux cas, la *Correspondance de Marcel Proust* parue chez Plon entre 1970 et 1993³). Mais à vue d'œil, et tous volumes confondus, les références à Hugo semblent occuper une place à peu près équivalente à celle de Balzac, des frères Goncourt (qui, il est vrai, s'y mettent à deux) ou de Sainte-Beuve, un peu inférieure à celle de Baudelaire, de Fénelon ou de Flaubert, un peu supérieure à celle de Molière, de Musset ou de Saint-Simon. Dans *La Recherche*, la place de Hugo est importante, mais pas plus que celle de Balzac, Racine ou Sévigné (davantage, toutefois, que celle de Baudelaire, Molière, Musset ou Vigny)⁴. Cette première approche quantitative fait donc apparaître que Hugo, dans les textes de Proust, a une place conforme à son statut de grande gloire littéraire ; cependant, il n'est pas nécessairement plus en faveur que d'autres écrivains que l'auteur de *La Recherche* appréciait ou admirait, comme Racine, Baudelaire ou Flaubert.

¹ Marcel Proust (1871-1922) publie *Les Plaisirs et les Jours* en 1896, puis commence *Jean Santeuil* et *Contre Sainte-Beuve*, inachevés, qui ne paraîtront que dans les années cinquante. Son chef-d'œuvre est la somme romanesque en sept tomes *À la recherche du temps perdu*, dont seuls quatre tomes paraissent de son vivant, *Du côté de chez Swann* (1913), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), *Le Côté de Guermantes* (1920-1921) et *Sodome et Gomorrhe* (1921-1922). Il n'accède à la célébrité qu'avec *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (prix Goncourt) et n'en jouit que peu d'années puisqu'il meurt d'une broncho-pneumonie en 1922. Paraissent ensuite *La Prisonnière* (1923), *Albertine disparue* (1925) et *Le Temps retrouvé* (1927) (« Chronologie », in Annick BOUILLAGUET, Brian G. ROGERS (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2004, p. 19-22 ; les références à cet ouvrage seront désormais abrégées, dans ce chapitre, en *DMP*).

² Kazuyoshi YOSHIKAWA (dir.), *Index général de la correspondance de Marcel Proust*, Presses de l'université de Kyoto, 1998.

³ *Correspondance de Marcel Proust* (éd. Philip KOLB), Paris, Plon, 1970-1993, 21 vol. L'index général se trouve à la fin du dernier volume. Comme nous ferons dans ce chapitre un grand usage de ce livre, nous abrègerons désormais son titre en *CMP*, et ferons suivre ce sigle du numéro du volume.

⁴ Yves BAUDELLE, Eugène NICOLE, index des noms de personnes, in Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, vol. 4 (éd. Jean-Yves TADIÉ), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 1518-1643.

JUGEMENTS CRITIQUES DE PROUST SUR HUGO POÈTE

Les jugements explicites de Proust sur Hugo vont dans le même sens, et révèlent une admiration, une sympathie, mais non une préférence absolue. Dans une lettre à Daniel Halévy, le jeune Proust, alors âgé de seize ans, cite Hugo parmi ses auteurs favoris du XIX^e siècle, mais au milieu d'une liste assez longue et hétéroclite, qui va du romantisme au néo-classicisme en passant par le Parnasse et le théâtre naturaliste : « Dans ce siècle, j'aime surtout Musset, le père Hugo, Michelet, Renan, Sully-Prudhomme, Leconte de Lisle, Halévy, Taine, Becque, France [...] ». Suivent aussi des jugements favorables sur Banville, Hérédia, Mallarmé et Verlaine⁵. Quand Antoinette Faure lui soumet un questionnaire aujourd'hui fameux, le petit Marcel, âgé de treize ou quatorze ans, désigne George Sand et Augustin Thierry comme ses prosateurs favoris, Musset comme son poète préféré⁶. S'adonnant au même jeu un peu après vingt ans, il répond à ces deux questions, respectivement, Anatole France et Pierre Loti, et Baudelaire et Vigny⁷. Il n'y a pas d'enthousiasme particulier du jeune Proust pour Victor Hugo, ni en prose ni en vers. Et il est remarquable, d'autre part, que cette préférence accordée à Baudelaire et à Vigny soit réaffirmée beaucoup plus tard, dans un article donné à *La NRF* en 1921 : « Je tiens Baudelaire – avec Alfred de Vigny – pour le plus grand poète du XIX^e siècle⁸ », y écrit Proust.

Ce texte de 1921 sur Baudelaire est le seul de Proust qui contienne un développement un peu consistant sur Hugo. Le critique y avoue son admiration pour « Booz endormi » (*La Légende des siècles*, Première Série) qui est pour lui le meilleur poème du XIX^e siècle : en particulier, aucun poème de Baudelaire ou de Vigny ne l'égale⁹. Proust cite et commente quelques vers qui lui plaisent particulièrement : « Entre aux jours éternels et sort des jours changeants », qui lui paraît très réussi grâce à l'inversion hardie des deux propositions (« En prose on eût évidemment commencé par dire “sort des jours changeants” ») ; « Laissez tomber

⁵ Marcel PROUST, lettre à Daniel Halévy de la fin de juin 1888, in Marcel PROUST, *Écrits de jeunesse (1887-1995)*, Illiers-Combray, Institut Marcel Proust international – Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray, 1991, p. 56. Le Halévy dont il est question dans cette liste (Ludovic) est le père du jeune Daniel. Académicien depuis 1884, il est surtout connu comme librettiste. Quant à Daniel, il est au lycée Condorcet un condisciple et un ami de Marcel Proust (Geneviève HENROT, « Halévy (Daniel) [1872-1962] », in *DMP*, p. 461-462).

⁶ Marcel PROUST, « Questionnaire », in Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges, et suivi de Essais et articles* (éd. Pierre CLARAC), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 336.

⁷ Marcel PROUST, « Marcel Proust par lui-même », in Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve, op. cit.*, p. 337

⁸ Marcel PROUST, « À propos de Baudelaire » [1921], in Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve, op. cit.*, p. 618.

⁹ *Id.*

exprès des épis, disait-il », représentatif de ces vers « où [...] s'ennoblissent des phrases tout à fait triviales »¹⁰. Comme le note Danièle Gasiglia-Laster dans un article sur Hugo chez Proust, l'auteur de *La Recherche* adopte dans cet article une démarche curieusement biographique, à la Sainte-Beuve, et croit par exemple que Hugo parle de lui-même lorsqu'il évoque Booz regardé par les femmes « plus qu'un jeune homme »¹¹ ; il oublie, signale Danièle Gasiglia-Laster, que le poème a paru en 1859 et qu'à cette date Hugo était encore loin d'être un vieillard. Mais cette commentatrice indique aussi que le texte de Proust est de peu postérieur à sa lecture enthousiaste d'un article de Léon Daudet, féroce contre Hugo, paru en octobre 1920 dans *La Revue universelle* : Proust lui emprunte certaines de ses attaques, notamment celles qui visent la moralité du poète¹². Ainsi, d'après Proust (et Daudet), Hugo « n'a cessé de parler de la mort, mais avec le détachement d'un gros mangeur, et d'un grand jouisseur¹³ ». Hugo est accusé de ne pas avoir vraiment connu ce dont il parle, et en particulier la souffrance et le deuil :

Ces sentiments que nous venons de dire, sentiment de la souffrance, de la mort, d'une humble fraternité, font que Baudelaire est, pour le peuple et pour l'au-delà, le poète qui en a le mieux parlé, si Victor Hugo est seulement le poète qui en a le plus parlé. Les majuscules d'Hugo, ses dialogues avec Dieu, tant de tintamarre, ne valent pas ce que le pauvre Baudelaire a trouvé dans l'intimité souffrante de son cœur et de son corps¹⁴.

Verbalisme, superficialité du sentiment, ce sont là des griefs habituels. Proust, que des sentiments amicaux lient à Léon Daudet, reprend à son compte ces clichés hugophobes, mais en les nuancant tout de même beaucoup : il se refuse à considérer que Baudelaire surpasse Hugo dans la peinture de l'amour¹⁵, et cite à l'appui de Hugo deux vers d'« *Elle était déchaussée...* » (*Les Contemplations*) :

Elle me regarda de ce regard suprême
Qui reste à la beauté quand nous en triomphons...

La proximité, amicale sinon idéologique, de Proust avec cet intellectuel maurrassien qu'est Léon Daudet contribue à tirer son jugement sur Hugo dans un sens plutôt négatif ; en tout cas Proust reprend à son propre compte des clichés défavorables au poète. Mais on voit aussi, dans

¹⁰ *Ibid.*, p. 619.

¹¹ *Id.*

¹² Danièle GASIGLIA-LASTER, « Citations et situations de Hugo chez Proust », in Naoki INAGAKI, Patrick REBOLLAR (dir.) *Fortunes de Victor Hugo*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 82-83.

¹³ Marcel PROUST, « À propos de Baudelaire », *art. cit.*, p. 621.

¹⁴ *Ibid.*, p. 628.

¹⁵ *Id.*

ce texte, une défense malgré tout de Hugo, appuyée sur certains thèmes (la peinture de l'amour) ou textes (« Booz endormi »). Ce n'est pas la première fois, d'ailleurs, que Proust se montre réservé face à l'hugophobie sans concession des intellectuels de l'Action française : en 1920, dans une lettre à Charles Maurras lui-même, il lui reprochait d'attribuer à Hugo des tendances « centrifuges » (c'est-à-dire, semble-t-il, des tendances à rater ses fins de poème), et lui opposait, déjà, « Booz endormi », et sa « [...] faucille d'or dans le champ des étoiles » qui arrive au dernier vers. Baudelaire, au contraire, dit Proust, termine souvent ses poèmes trop pauvrement, mais pas Hugo¹⁶.

En ce qui concerne les jugements directs de Proust sur Hugo (c'est-à-dire assumés par le Proust critique ou épistolier, et non par un personnage de roman, fût-il narrateur), c'est à peu près tout. On voit donc Proust défendre volontiers Hugo face à ses ennemis, tout en faisant à ceux-ci d'importantes concessions ; son goût pour « Booz endormi » est très net, bien qu'il préfère, en général et dans l'ensemble, la poésie de Baudelaire et celle de Vigny à celle de Hugo. Que Baudelaire soit préféré à Hugo n'est pas si inhabituel que cela ; en revanche, que la hiérarchie interne aux principaux poètes romantiques (Hugo, Lamartine, Musset, Vigny) soit bouleversée est plus rare. Ce parti pris que l'on pourrait juger provocateur doit cependant être relativisé compte tenu des coordonnées de l'histoire littéraire proustienne. Antoine Compagnon a ainsi montré que ni le XIX^e siècle en général, ni ses courants et mouvements (romantisme, réalisme, etc.), n'étaient des catégories critiques réellement mobilisées par Proust¹⁷. Si le romantisme n'est pas pour Proust une étiquette pertinente, le fait de bouleverser les hiérarchies en son sein perd un peu de sa dimension provocatrice ; et la préférence accordée à Baudelaire sur Hugo ne revient pas à mettre en scène une lutte de courants, entre (néo-)classicisme et romantisme par exemple, comme ce sera le cas chez Gide ou Valéry¹⁸, ni à proclamer son attachement à la modernité littéraire. Proust, d'ailleurs, a tendance à neutraliser la dichotomie convenue entre romantisme et classicisme, au prix parfois de violents paradoxes. Ainsi, dans sa réponse à l'enquête des *Annales politiques et littéraires* sur le classicisme et le romantisme, il relativise beaucoup les oppositions d'écoles (« Hugo brandissait le romantisme pour son école, mais goûtait parfaitement Boileau et Regnard ») ; il y affirme également que les classiques ne

¹⁶ *CMP*, vol. 19, lettre 62 (14 mars 1920), p. 156.

¹⁷ Antoine COMPAGNON, « Proust dix-neuviémiste », in Alain CORBIN, José-Luis DIAZ *et al.* (dir.), *L'invention du XIX^e siècle*, vol. 2, Paris, Klincksieck – Presses Sorbonne nouvelle, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2002, p. 190-192.

¹⁸ Voir les deux prochains chapitres.

sont jamais que les romantiques d'hier et que seuls les grands novateurs sont les vrais classiques¹⁹. Comme le résume Philippe Chardin :

La seule ligne de partage qui vaille [...] est celle qui sépare « les grands novateurs » – « les seuls vrais classiques » à ses yeux – et les « imitateurs », en vertu de ce curieux syncrétisme proustien qui fait de qualités romantiques ou modernes par excellence comme la nouveauté, la marginalité initiale ou l'originalité individuelle les seuls signes de reconnaissance infaillible d'un classicisme dont se trouveront en revanche impitoyablement exclus ceux qui auraient cru de bonne fois [*sic*] qu'une certaine dose d'imitation faisait traditionnellement partie des préceptes classiques²⁰...

À l'appui de cette analyse, reproduisons par exemple ce qu'écrit Proust dans une lettre de 1920 à Jean de Pierrefeu :

J'avoue que je ne comprends pas comment on peut s'appuyer sur la « tradition » ; tout art qui chemine à l'aide de ces béquilles peut être agréable mais n'est qu'un jeu qui n'a rien de réel. L'*Olympia* de Manet continue mieux Ingres que les imitateurs de celui-ci, Victor Hugo mieux Racine que Campistron, etc.²¹

Le jugement de Proust sur Hugo, plutôt favorable sans être enthousiaste, ne se laisse donc pas facilement saisir dans une reconstruction très ferme de l'histoire littéraire. En fait, les goûts littéraires de Proust sont assez éclectiques, centrés essentiellement sur le XVII^e et le XIX^e siècle : s'il apprécie Hugo, il aime autant, voire davantage, Racine, Sévigné, Saint-Simon, Balzac, Baudelaire, Flaubert ou, donc, Vigny, chacun valant pour lui-même et non comme représentant d'une époque ou d'un courant²².

¹⁹ Marcel PROUST, « Réponse à une enquête des *Annales* » [1922], in Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 41.

²⁰ Philippe CHARDIN, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2006, p. 40-41. Pierre-Louis Rey remarque de même, dans l'entrée « Romantisme » du *Dictionnaire Marcel Proust*, qu'« alors qu'il a souvent cité et analysé les œuvres des grands écrivains romantiques, Proust n'a guère laissé de réflexion sur le romantisme en tant que mouvement littéraire et artistique » (Pierre-Louis REY, « Romantisme », in *DMP*, p. 883) et qu'il se méfie de ce genre d'étiquettes (*ibid.*, p. 884).

²¹ *CMP*, vol. 19, lettre 148 (22 juin 1920), p. 317. Jean de Pierrefeu (1883-1940) est un journaliste à *L'Opinion*, auteur après la Première Guerre mondiale d'ouvrages très incisifs contre le haut-commandement de l'armée française (Cédric MARTY, « Pierrefeu, Jean de (1883-1940) », *Témoignages de 1914-1918*, <http://www.crid1418.org/temoins/2009/03/09/pierrefeu-jean-de-1883-1940/>, 9 mars 2009, consulté le 4 juillet 2017). Jean Galbert de Campistron (1656-1723) est un romancier et dramaturge, auteur de plusieurs tragédies, et qui fut lancé dans la carrière théâtrale par les conseils de Racine dont il était l'ami (« CAMPISTRON Jean Galbert de », in LAFFONT – BOMPIANI, *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 1, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, p. 544). Proust se souvient certainement du vers de la « Réponse à un acte d'accusation » (*Les Contemplations*) où cet auteur apparaît comme le type même de l'imitateur sans génie : « Sur le Racine mort le Campistron pullule ! »

²² Antoine COMPAGNON, « Proust dix-neuviémiste », *art. cit.*, p. 191. Nous ajoutons Vigny à la liste qu'il donne. Le goût de Proust pour Saint-Simon ne dément pas sa prédilection pour le XVII^e siècle au détriment du XVIII^e, tant le duc et pair, observateur de la cour du Roi-Soleil, peut faire figure d'écrivain du Grand Siècle égaré dans celui des Lumières.

RÉFÉRENCES À HUGO POÈTE DANS LA CORRESPONDANCE

Mais la présence de Hugo dans l'œuvre de Proust ne s'arrête pas, bien entendu, à ces remarques critiques éparses. Dans sa correspondance comme dans *La Recherche*, Hugo est fréquemment utilisé, explicitement ou par allusion. Dans *La Recherche*, ces évocations de Hugo sont notamment l'occasion de briller en société, et de produire des jugements critiques plus ou moins rapides, qui en disent parfois plus long sur leur auteur que sur leur cible, nous y reviendrons. Dans la correspondance, Proust emprunte surtout à Hugo des vers qu'il juge bien frappés et qui l'aident à appuyer son propos, de manière sérieuse ou plaisante. Cet usage essentiellement citationnel de Hugo, et la force formulaire de l'alexandrin, contribuent sans doute à expliquer la surreprésentation de l'œuvre poétique dans les deux corpus – œuvre poétique à laquelle il faut parfois adjoindre le théâtre en vers, lui aussi susceptible de fournir quelques alexandrins efficaces.

Commençons par la correspondance²³, et revenons tout d'abord sur une intéressante lettre que Proust écrit au compositeur Reynaldo Hahn, son ami et ancien amant, à la fin du mois d'octobre 1914. Dans une lettre qui ne nous est pas parvenue, Hahn, apparemment, s'émerveillait de l'érudition littéraire d'un homme (peut-être le docteur Maurice Bize) qui citait des vers²⁴. Proust se moque à moitié de son ami : « Les autres traits d'érudition que vous me citez me semblent aller à l'encontre de ce que vous voulez démontrer, car les vers cités n'ont aucun rapport avec ce que vous disiez²⁵. » Suit une véritable petite leçon sur le bon usage de la citation savante, où Hugo joue un grand rôle. Proust donne d'abord deux exemples de citation mal venues. Si on nous parle d'Albi, il faut éviter de citer ces vers de « À M. Louis B. » (*Les Feuilles d'automne*) :

[...] Quand vous irez dans un de vos voyages
Voir Bordeaux, Pau, Bayonne et ses charmants rivages,
Toulouse la romaine où dans des jours meilleurs
J'ai cueilli tout enfant la poésie en fleurs²⁶

²³ Nous nous intéresserons uniquement aux volumes correspondants à l'année 1914 et après.

²⁴ Philip KOLB, note 2 à la lettre 180, in *CMP*, vol. 13, p. 316.

²⁵ *CMP*, vol. 13, lettre 180 (peu après le 24 octobre 1914), p. 315.

²⁶ *Id.* Nous citons avec la ponctuation de Proust, en respectant notamment son habitude de ne pas ponctuer les fins de vers.

car cela soulignerait le fait que l'on ne connaît pas de vers sur Albi²⁷. Mais pour parler d'Albi, poursuit Proust, il est pire encore, comme l'a fait l'interlocuteur de Hahn, d'utiliser ces vers du « Cimetière d'Eylau » (*La Légende des siècles*, Nouvelle Série) :

[...] Donc Eylau
C'est un pays en Prusse, un bois, des champs, de l'eau
De la glace, et partout l'hiver et la bruine²⁸ [...].

En revanche, continue l'auteur de la lettre, les événements politiques actuels se prêtent bien à l'emprunt hugolien. Ainsi, on pourra dire du roi d'Italie qu'il est

[...] Magnanime ou couard
Cruel comme Guillaume ou bon comme Édouard²⁹.

Suivent deux montages de citations, plus complexes, appliqués respectivement à « Édouard » et à « Guillaume », c'est-à-dire au roi d'Angleterre et au Kaiser³⁰. Voici ce que Proust dit d'Édouard :

Tous chantent légers, fiers, laissant flotter leurs brides
C'est Mar, Argyle, Athol, Rhotsay [*sic*], roi des Hébrides
Graham roi de Stirling, John comte de Glasgow
Ils ont des colliers d'or ou de roses au cou.
Lord Kaine est assisté de deux crieurs d'épée³¹.

Les quatre premiers vers viennent de « L'aigle du casque » (*La Légende des siècles*, Nouvelle Série). Le troisième vers est modifié : chez Hugo, il est question de « David, roi de Stirling, Jean, comte de Glasgow ». Nous ignorons si l'altération est due à une inadvertance de Proust ou si les noms de Graham et de John sont censés renvoyer à des personnalités politiques précises. Le cinquième vers est également tiré de « L'aigle du casque », mais figure avant le passage précité. En tout cas, il est un peu difficile d'appliquer ce passage au roi d'Angleterre, ne serait-ce que pour des raisons grammaticales : Hugo parle d'un groupe, non d'un seul homme. Pour « Guillaume », Proust propose ceci, qui fonctionne beaucoup mieux :

J'ai le Rhin aux sept monts, l'Autriche aux sept provinces

²⁷ Proust prend cet exemple parce que Reynaldo Hahn est alors avec son régiment à Albi.

²⁸ *CMP*, vol. 13, lettre 180, texte cité, p. 315

²⁹ *Id.* Citation arrangée de « L'aigle du casque » (*La Légende des siècles*, Nouvelle Série). Hugo avait écrit : « [...] magnanime ou couard. / Cruel comme Beauclerc, ou bon comme Édouard. »

³⁰ Édouard VII étant mort en 1910, le roi d'Angleterre est en fait Georges V. Il semble que Proust ici, par licence poétique, fasse d'Édouard le prénom générique des souverains anglais.

³¹ *CMP*, vol. 13, lettre 180, texte cité, p. 315. Hugo écrit *Rothsay*.

Mon sceptre est salué par cent vassaux, tous princes.
Gand est fille de Troie et mère de Grenoble
Isidore la nomme une ville très noble
Les Français ne l'auront jamais.

Il s'appuyait
Sur le Turc, il régnait sur l'Europe, inquiet
Seulement du côté de la sombre Angleterre³².

Le montage est ici assez remarquable. Proust juxtapose des extraits de deux textes différents, à savoir « Welf, castellan d'Osbor » (*La Légende des siècles*, Nouvelle Série) jusqu'à « jamais », et « La rose de l'infante » (Première Série) ensuite. Il pousse le scrupule jusqu'à compléter le vers tronqué de « Welf » par un vers également tronqué de « La rose de l'infante », de manière à reconstituer un alexandrin correct. Pour le reste, Proust apporte un certain nombre de modifications, jouant assez librement avec l'ordre des vers (comme le signale la succession, dans son texte, de deux rimes féminines) et, surtout, adaptant le texte de Hugo à la situation de l'Europe contemporaine. Hug, roi d'Arles, disait dans le texte de Hugo : « *Arle* est fille de Troie », et non Gand, et « J'ai le Rhin aux sept monts, la *Gaule* aux sept provinces », non l'Autriche³³. Mais Gand est occupé par les Allemands depuis le 12 octobre, et l'Autriche-Hongrie est alliée au Reich. Dans l'extrait de « La rose de l'infante », *l'Afrique* est remplacé par *le Turc*, ce qui inciterait à dater cette lettre après le 29 octobre 1914, date de l'entrée en guerre des Ottomans aux côtés de l'Allemagne et de l'Autriche-Hongrie. Cette datation est cohérente avec les autres indications données en note par Philip Kolb.

Puisqu'il est précisément question, dans cette lettre à Hahn, d'érudition littéraire, on peut penser que Proust, ici, s'amuse à en faire étalage – et, en l'occurrence, à faire étalage de sa culture hugolienne. Sa connaissance de Hugo couvre des œuvres peu connues, notamment un poème des *Feuilles d'automne* qui n'a rien d'un grand classique, et plusieurs pièces de la seconde *Légende*, dont « Welf, castellan d'Osbor », relativement confidentiel. Les citations de Hugo proposées sont parfois volontairement inadaptées ; cependant, même quand Proust propose des rapprochements qu'il présente comme convaincants, la superposition ne se fait pas toujours très bien : le passage de « L'aigle du casque », appliqué au roi d'Angleterre, fonctionne mal. Parfois, Proust semble chercher à tirer des effets comiques des décalages ainsi produits : si le parallèle entre le Kaiser et Hug (« Welf, castellan d'Osbor ») ou Philippe II (« La rose de l'infante ») est l'occasion d'afficher une certaine habileté dans la transposition, reste que la mobilisation de références médiévales et féodales, et de vers qui ne reculent pas devant

³² *Id.*

³³ Nous soulignons.

l'épithète homérique (*le Rhin aux sept monts, l'Autriche aux sept provinces*), à propos d'une réalité géopolitique contemporaine peut prêter à sourire. Les citations de Hugo sont donc aussi, pour Proust, les instruments d'une sorte de jeu.

Nous nous sommes beaucoup attardé sur cette lettre étonnante, car nous lui voyons une valeur de commentaire sur la pratique proustienne elle-même. Proust, on l'a dit, cite beaucoup Hugo, et il est loin de ne s'en tenir qu'aux pièces les plus connues. Beaucoup d'emprunts ou d'allusions sont faits à ces deux grands recueils phares que sont *Les Contemplations* et *La Légende des siècles*, en particulier à « Booz endormi », qui doit bien être effectivement son poème préféré, et dont il utilise des vers dans ses lettres à Mme Straus³⁴, à Maurice Barrès³⁵, à Paul Morand³⁶ ou à la princesse Soutzo³⁷. Il arrive que Proust cherche la connivence de son destinataire en utilisant des vers archi-célèbres. Ainsi, dans une lettre à Mme Catusse d'octobre 1920, Proust propose à sa destinataire de lui envoyer une édition originale du *Côté de Guermantes*, lui-même n'en ayant reçu que quatre : « S'il n'en reste qu'une, écrit-il, je voudrais que vous eussiez celle-là pour citer en le déformant le vers de Hugo³⁸ ». Le vers en question, bien sûr, est le dernier d'« *Ultima verba* » (*Les Châtiments*) : « Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là ! » Mais parfois, Proust s'appuie sur des vers beaucoup moins célèbres. En 1915, il écrit à Émile Straus qu'il n'a pas averti sa femme, Geneviève Straus, de la mort d'Hervieu, afin de ne pas « porter un coup dangereux à cette sensibilité si délicate » : elle n'est pas de ces gens pour qui « les morts durent bien peu », poursuit Proust, tirant cet hémistiche d'« À un voyageur » (*Les Feuilles d'automne*)³⁹.

³⁴ *CMP*, vol. 15, lettre 161 (vers le 27 décembre 1916), p. 344 ; vol. 16, lettre 5 (12 janvier 1917), p. 32 ; vol. 19, lettre 64 (peu après le 15 mars 1920), p. 159. Geneviève Straus (1846-1929), née Halévy, est la mère de Jacques Bizet, qui fut le condisciple et l'ami de Proust au lycée Condorcet. En outre, elle a tenu un salon où Proust, en 1890, a fait ses premiers pas dans l'univers mondain. Dans les dernières années de l'écrivain, leur santé défaillante à tous deux est un thème récurrent de leur correspondance (Anne CHEVALIER, « Straus (Geneviève) [1849-1926] », in *DMP*, p. 965-966).

³⁵ *CMP*, vol. 21, lettre 157 (peu après le 23 mai 1922), p. 223.

³⁶ *CMP*, vol. 21, lettre 207 (16 juin 1922), p. 289.

³⁷ *CMP*, vol. 21, lettre 232 (premiers jours de juillet 1922), p. 329. L'écrivain Paul Morand a rencontré Proust en 1915 ou en 1916 et lui a présenté sa maîtresse, la princesse Soutzo-Doudesco, en 1917. Tous les trois deviennent alors d'assez proches amis (Jo YOSHIDA, « Morand (Paul) [1888-1976] », in *DMP*, p. 646 ; Jo YOSHIDA, « Soutzo-Doudesco (princesse Dimitri, née Hélène Chrissoveloni) [1879-1975] », in *DMP*, p. 954).

³⁸ *CMP*, vol. 19, lettre 295 (peu après le 22 octobre 1920), p. 550. Marie-Marguerite Catusse (1858-1928) a été la grande amie et la confidente de la mère de Proust (Geneviève HENROT, « Catusse (Marie-Marguerite, Mme) [1858-1928] », in *DMP*, p. 198).

³⁹ *CMP*, vol. 14, lettre 127 (29 octobre 1915), p. 264. L'avocat Émile Straus est l'époux de Geneviève Straus grande amie de Proust (Anne CHEVALIER, « Straus (Geneviève) [1849-1926] », *art. cit.*, p. 965). Paul Hervieu (1857-1915) est un auteur mondain que Proust a rencontré dans divers salons, notamment celui de Geneviève Straus (Jeanyves GUÉRIN, « Hervieu (Paul) [1857-1915] », in *DMP*, p. 470-471).

On a là deux exemples intéressants d'usages par Proust des vers hugoliens. Le dernier vers d'« *Ultima verba* » est détourné, utilisé dans un contexte très éloigné de l'original. De tels détournements suggèrent l'habileté de l'épistolier, son esprit, et ont généralement une visée burlesque. C'est ainsi, également, que le début d'« À ma fille » (*Les Contemplations*), « Ô mon enfant, tu vois, je me sou mets », devenu sous la plume de Proust « Ô mon ami, je me sou mets », est utilisé pour signifier l'acceptation par l'auteur des opérations boursières suggérées par son correspondant, Lionel Hauser⁴⁰. De même, le fameux vers sur l'âme du poète que Dieu « mit au centre de tout comme un écho sonore » (« *Ce siècle avait deux ans...* », *Les Feuilles d'automne*) est glosé en prose dans une lettre de juin 1919 à Jacques Truelle, où il est question d'une maison mal insonorisée et mal isolée : « La maison de Porel [...] n'est vraiment placée comme l'âme d'Hugo au centre de tout (et même pas au Centre hélas) [que] comme un écho sonore et enregistreur, thermiquement aussi bien qu'acoustiquement, des moindres courants d'air⁴¹. » Le plaisir à citer Hugo se conjugue à celui d'un usage iconoclaste et burlesque du poète, en même temps que Proust établit avec son correspondant, sur la base de leur culture commune, une complicité amicale.

Dans le cas de l'emprunt au poème « À un voyageur », analysé plus haut, le fonctionnement est un peu différent, car l'humour ne vient pas seulement d'un détournement burlesque, mais bien d'un usage à contre-emploi, paradoxal, du vers concerné. Dans cet exemple, il s'agit de prendre le vers de Hugo pour dire qu'il ne s'applique précisément pas à la situation. Ce vers est à la fois cité et réfuté : même si son utilisation est justifiée par le goût que lui porte Mme Straus, le dispositif est curieux. De même, dans une lettre à Gide de janvier 1918, Proust adjure son correspondant de ne pas lui faire part de ses bonheurs : « Si vous êtes heureux, ayez la force de garder votre bonheur pour vous seul. Il y a déperdition dans la simple confiance. En partageant son bonheur, on ne le multiplie pas, au contraire de ce que Hugo dit si bien pour résumer l'amour maternel⁴². » Il fait référence, bien entendu, à ce vers de « *Ce siècle avait deux ans...* » qu'il aime beaucoup citer : « Chacun en a sa part et tous l'ont tout entier ». Cet exemple combine l'usage à contre-emploi avec le détournement burlesque. De manière moins flagrante

⁴⁰ *CMP*, vol. 14, lettre 130 (31 octobre 1915), p. 269. Lionel Hauser (1868-1958) est le cousin et l'ami de Proust et lui sert de conseiller financier (Bernard BRUN, « Hauser (Lionel) [1868-1958] », in *DMP*, p. 465).

⁴¹ *CMP*, vol. 18, lettre 142 (fin de juin 1919), p. 285. Jacques Truelle (1891-1945) rencontre Proust en 1917. Les deux hommes nouent une amitié intime, ainsi qu'en témoigne leur correspondance. Truelle embrasse en 1918 une carrière de diplomate (Catherine NICAULT, « De Pétain à de Gaulle : la trajectoire tourmentée du diplomate Jacques Truelle », in *Terres promises : mélanges offerts à André Kaspi*, Paris, Presses de la Sorbonne, coll. « Internationale », 2008, p. 349-353). Jacques Porel est un ami de Proust et le fils de l'actrice Réjane (Marie MIGUET-OLLAGNIER, « Porel (Jacques) [1893-1982] », in *DMP*, p. 784).

⁴² *CMP*, vol. 17, lettre 17 (20 janvier 1918), p. 65.

on pourrait aussi mentionner une lettre à Paul Souday, de décembre 1919, où Proust cite le vers d'« À un poète » (*Les Rayons et les Ombres*), « Ami, cache ta vie et répands ton esprit », en regrettant d'avoir seulement accompli la première moitié de ce programme⁴³. Bref, Proust cite parfois Hugo à contre-emploi : même les vers susceptibles d'être traités comme des maximes ou des préceptes sont volontiers contredits, de sorte que la citation ne peut pas servir à appuyer le discours de l'épistolier. À la limite, elle l'embarrasse plus qu'elle ne sert, puisqu'elle va contre lui. Elle ne peut donc apparaître qu'au prix de gloses, toujours nécessaires, et parfois même un peu lourdes, notamment dans le cas de la lettre à Émile Straus. La citation, dans ce cas, s'insère mal dans la trame discursive. On pourrait nommer « forçage » ce procédé qui consiste à insérer une citation tout en la niant ou en disant qu'elle ne s'applique pas au contexte, et qui revient à la faire entrer de force dans un texte. La démarche semble exhiber son artifice, voire parfois la maladresse, feinte ou non, de l'épistolier. De telles pratiques témoignent à coup sûr du fait que Proust aime à citer Hugo, puisqu'il consent même pour cela à des contorsions rhétoriques, et qu'il aime à le faire entendre à son destinataire. On est, évidemment, en plein jeu lettré – la réussite du jeu, en l'occurrence, tenant moins à la rareté de la référence (il n'y a guère plus commun que Hugo) qu'à la capacité que l'on manifeste d'utiliser une citation appropriée au contexte : ce critère de pertinence était central dans la petite leçon amicale de Proust à Hahn, que l'on a étudiée plus haut. Détournements (surtout) et forçages (dans une moindre mesure) font partie des modalités remarquables de l'emploi de la référence hugolienne dans les lettres de Proust. Les deux procédés convergent, avec leurs moyens propres, vers une visée ludique : il s'agit de mettre à l'épreuve la capacité d'une citation à entrer dans un texte, la capacité d'une greffe à réussir – l'évitement du « rejet », pour filer la métaphore chirurgicale d'Antoine Compagnon, étant alors source de jubilation⁴⁴. Le forçage signale aussi, davantage que le détournement, le goût de l'épistolier pour les citations de Hugo, fussent-elles non seulement superflues mais même inadéquates.

Proust ne se contente pas de piocher au hasard dans Hugo : il semble bien qu'il ait ses citations fétiches, greffées à son propre texte de manières très diverses. La prose est réduite à la portion congrue, mais Proust, tout de même, aime à citer la belle formule qu'envoie Hugo à Paul de Saint-Victor pour le remercier de son article sur *Les Travailleurs de la mer* : « On

⁴³ *CMP*, vol. 18, lettre 315 (17 décembre 1919), p. 535. On a déjà plusieurs fois évoqué dans cette thèse le nom de Paul Souday, critique au *Temps* depuis 1912. Il éreinte *Du côté de chez Swann* pour ses erreurs et fautes d'orthographe en 1913, mais se rapproche ensuite de l'auteur et accueille favorablement *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Jérôme PICON, « Souday (Paul) [1869-1929] », in *DMP*, p. 952).

⁴⁴ Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 31.

écrivait un livre rien que pour vous faire écrire une page⁴⁵. » Pour le reste, on le voit fréquemment utiliser (avec quelques altérations) deux vers prononcés dans *Hernani* (V, 3) par le héros éponyme :

Tu dis vrai. Le bonheur, amie, est chose grave. [...]
Son sourire est moins près du rire que des pleurs⁴⁶.

Reviennent aussi souvent, sous la plume de Proust, le vers de « *Ce siècle avait deux ans...* » sur l'amour maternel, « Chacun en a sa part et tous l'ont tout entier »⁴⁷ ; le vers « Elle à demi vivante et moi mort à demi », de « Booz endormi », qui permet d'évoquer avec Mme Straus ou avec la princesse Soutzo leurs ennuis de santé respectifs, au prix d'une hyperbole plaisante dans le premier cas (en décembre 1916), plus grinçante dans le second cas : la lettre est de juillet 1922, et l'état de santé de Proust est déjà très dégradé⁴⁸. Surtout, de manière presque obsessionnelle parfois, Proust tire un grand profit du vers de la « Tristesse d'Olympio » (*Les Rayons et les Ombres*), « Ces fils mystérieux où nos cœurs sont liés »⁴⁹.

En général, un vers donné est plutôt réservé, sans exclusivité stricte, à un certain type d'emploi, sérieux ou burlesque. Peut-être à cause du ton grave et mélancolique du poème, le vers de la « Tristesse d'Olympio » est généralement mobilisé de manière sérieuse, pour évoquer une amitié ou faire une pudique allusion au deuil qui afflige le correspondant de Proust : en mars 1915, Proust parle à Georges de Lauris du décès, à la guerre, de Bertrand de Fénelon, et évoque « les fils douloureux “où nos cœurs sont liés”⁵⁰ » ; en mars 1916, il suppose, dans une lettre à Mme Albert Hecht, que la mort de son frère, M. Oulman, lui a causé

le déchirement de tous

⁴⁵ Victor HUGO, lettre à Paul de Saint-Victor du 4 avril 1866, in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, vol. 13 (éd. Jean MASSIN) Paris, Club français du livre, 1969, p. 781.

⁴⁶ Victor HUGO, *Hernani*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : théâtre I* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 652.

⁴⁷ Ce vers revient dans la correspondance de Proust à partir de 1910 (Danièle GASIGLIA-LASTER, « Citations et situations de Hugo chez Proust », *art. cit.*, p. 76).

⁴⁸ *CMP*, vol. 15, lettre 161 (vers le 27 décembre 1916), p. 344. ; vol. 21, lettre 232 (premiers jours de juillet 1922), p. 329. Mme Straus utilise aussi cette référence dans sa correspondance avec Proust (*CMP*, vol. 15, lettre 160 (26 décembre 1916), p. 343 ; vol. 19, lettre 242 (28 septembre 1920), p. 488) : la citation, leitmotiv de leur échange épistolaire, devient le signe et le moyen de leur complicité.

⁴⁹ C'est en 1915, d'après Danièle Gasiglia-Laster, que Proust commence à citer fréquemment ce vers dans ses lettres (Danièle GASIGLIA-LASTER, « Citations et situations de Hugo chez Proust », *art. cit.*, p. 76).

⁵⁰ *CMP*, vol. 14, lettre 38 (13 mars 1915), p. 89. Georges de Lauris a été un ami de Proust et son confident littéraire, notamment à l'époque de la rédaction du *Contre Sainte-Beuve* en 1908-1909. Leur amitié, à partir de 1910, s'est émoussée. Bertrand de Fénelon est un ami commun des deux hommes (Kazuyoshi YOSHIKAWA, « Lauris (Georges de) [1876-1963] », in *DMP*, p. 555-556).

*Les fils mystérieux où nos cœurs sont liés*⁵¹.

Dans une lettre à Mme Straus de mars 1918, la citation altérée du vers (« Les fils mystérieux où mon cœur est lié ») soutient une profession d'amitié⁵². Ce sont les correspondants de Proust, seulement, qui parodient plaisamment ce vers. Ainsi, alors que celui-ci est utilisé sérieusement par Proust, dans une lettre de juillet 1916 à Walter Berry, pour dire qu'il souhaite qu'une amitié s'établisse entre eux⁵³, Berry lui répond, comme pour plaisanter de son emphase : « Puissent les “fils mystérieux” ou même tout simplement le téléphone [...] consommer le rapprochement auquel vous faites une vague allusion⁵⁴ ». Cependant, et sans aller jusqu'à un télescopage aussi comique, Proust lui-même utilise parfois ce vers dans un contexte où la noblesse mélancolique du poème original est détournée. Dans une lettre de 1915 à André Foucart, il s'amuse que ce dernier lui ait envoyé de ses nouvelles au moment précis où il venait d'en demander à sa mère :

Tout cela a fait un sympathique entrecroisement de
« *Ces fils mystérieux où nos cœurs sont liés.* »⁵⁵

Le vers de « *Ce siècle avait deux ans...* » semble plus susceptible d'être franchement détourné à des fins burlesques. La première occurrence date d'octobre 1917 : Proust propose à Robert de Montesquiou de le rencontrer, se demande si ce sera en la compagnie d'autres personnes, et poursuit, inquiet ou feignant de l'être :

Êtes-vous comme l'Amour Maternel et quand plusieurs ont de vous chacun sa part, tous l'ont-ils tout de même tout entier ? Ou bien s'il y a hélas *division*, est-elle compensée par la multiplication qu'opérerait sur vous-même le plaisir de plaire à plus d'êtres et de faire face de toutes vos facettes⁵⁶.

⁵¹ *CMP*, vol. 15, lettre 20 (7 mars 1916), p. 60. Le soulignement du vers de Hugo, dans cette citation comme dans les suivantes, est de l'auteur (ou de l'éditeur, Philip Kolb ?). On remarque que Proust ajoute, un peu acrobatiquement, le déterminant *tous* de manière à éviter la contraction de *de* et *les* en *des*, et à maintenir intact le vers de Hugo. Mme Hecht est la sœur de Mme Weil, née Oulman, épouse d'un oncle de Proust (Philip KOLB, « Lettres de Marcel Proust à Madame Albert Hecht », *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 16, 1966, p. 395-398).

⁵² *CMP*, vol. 17, lettre 54 (peu avant le 27 mars 1918), p. 148.

⁵³ *CMP*, vol. 15, lettre 86 (juillet 1916), p. 201. Walter Berry (1859-1927) est le président de la Chambre de commerce américaine à Paris depuis 1916, année de sa rencontre avec Proust. Les deux hommes entretiennent, jusqu'à la mort de l'écrivain, des rapports chaleureux et une importante correspondance (Pierre-Edmond ROBERT, « Berry (Walter) [1859-1927] », in *DMP*, p. 555-556).

⁵⁴ *CMP*, vol. 19, lettre 403 (26 juillet 1916), p. 738.

⁵⁵ *CMP*, vol. 21, lettre 494 (17 mars 1915), p. 660. André Foucart est ingénieur des Arts et Manufactures. Proust avait fait la connaissance de ses parents à Combourg, où ils demeuraient (Philip KOLB, note 20 à la lettre 31, in *CMP*, vol. 10, p. 75).

⁵⁶ *CMP*, vol. 16, lettre 124 (nuit du 9 au 10 octobre 1917), p. 245. Robert de Montesquiou (1855-1921) est une figure haute en couleur du Paris mondain de la Belle Époque. Dandy, mécène, il est chez Proust le modèle du

L'étrange arithmétique qui suit la référence, l'assimilation de Montesquiou lui-même (et non de son amitié, par exemple) à un « Amour Maternel » doté de trop pompeuses majuscules, tout cela souligne la distance avec laquelle Proust s'empare de la citation de Hugo. Il réutilisera souvent ce vers, qu'il juge sans doute moins émouvant que brillamment paradoxal. En 1919, c'est cette fois dans un clair esprit de dégradation burlesque que Proust recommande à Lionel Hauser de se prémunir de la grippe qui touche sa famille, car

La tendresse, si loin qu'on la pousse, n'oblige pas à prendre le mal des siens, et à en faire un équivalent de cet amour maternel dont Hugo a dit :
*Chacun en a sa part et tous l'ont tout entier*⁵⁷.

Et on a vu plus haut, en outre, que ce vers faisait aussi l'objet, dans une lettre à Gide, d'une citation par forçage, également créatrice d'humour.

Ces quelques exemples nous font voir que le Hugo de Proust (c'est-à-dire, plus exactement, le Hugo avec lequel il est familier, et qu'il a plaisir à citer) est essentiellement le Hugo versificateur. Les vers choisis sont tirés de recueils datant aussi bien de la monarchie de Juillet que de l'exil ; en revanche, Proust est à peu près indifférent à la dernière partie de la carrière du poète (sauf la deuxième *Légende*), moins bien connue et nettement moins à l'honneur, alors, dans la culture scolaire⁵⁸. Les emprunts sont faits aussi bien à deux des trois grands recueils de l'exil, à savoir *Les Contemplations* et *La Légende des siècles*, qu'aux *Feuilles d'automne* ou aux *Rayons et les Ombres*. Mais cette large extension du corpus source n'empêche pas le retour très fréquent de quelques vers que Proust semble particulièrement admirer et chérir, et qu'il aime visiblement glisser dans ses lettres, fût-ce à contre-emploi, et de manière sérieuse ou non.

La lettre à Reynaldo Hahn dont nous sommes parti établit qu'il y a chez Proust l'embryon d'une pensée sur l'usage mondain (et, par extension, épistolaire) de la citation, et même une esthétique de la citation détournée ou utilisée à contre-emploi. Hugo n'est pas le seul à subir un tel traitement : Sylvaine Landes-Ferrali a ainsi relevé que les citations d'auteurs du XVII^e siècle dans la correspondance de Proust, si elles peuvent servir, de manière sérieuse, de « point[s] d'appui du discours⁵⁹ », sont également soumises à des « bricolages » actualisants, à des jeux

baron de Charlus, après avoir été celui du Des Esseintes de Huysmans et celui du Phocas de Jean Lorrain (Luzius KELLER, « Montesquiou-Fezensac (Robert, comte de) [1855-1921] », in *DMP*, p. 644).

⁵⁷ *CMP*, vol. 18, lettre 34 (19 février 1919), p. 107.

⁵⁸ Voir *supra*, p. 69. On trouvera tout de même une allusion au titre des *Quatre Vents de l'Esprit* dans une lettre à Lionel Hauser : « J'avais voulu signaler par là la multiplicité des dons (Hugo a dit *les Quatre Vents de l'Esprit*, M^e [sic] de Noailles le *Cœur innombrable*) » (*CMP*, vol. 17, lettre 60, 3 avril 1918, p. 169).

⁵⁹ Sylvaine LANDES-FERRALI, *Proust et le Grand Siècle : formes et significations de la référence*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Œuvres et critiques », 2004, p. 74.

de décalage et de parodie⁶⁰. Elle n'analyse pas, en revanche, d'exemples de citations forcées, pseudo-maladroites, telles qu'on en a relevé. Mais ces différents types d'usage, bien sûr, ne sont pas toujours nettement délimités et certaines citations sont susceptibles de relever de plusieurs d'entre eux à la fois. Sylvaine Landes-Ferrali identifie également un effet « écran », ainsi défini : « C'est aussi par pudeur que l'on se retranche derrière l'écran de la citation. Livrer ses sentiments ou solliciter l'amour ou l'amitié trouve une voie commode dans la citation classique⁶¹. » Beaucoup d'usages proustiens du vers « Les fils mystérieux où nos cœurs sont liés » se laissent sans doute saisir de cette manière. En fait, il n'y a peut-être pas de pratique spécifique, chez Proust, de la citation *hugolienne* : l'attitude de l'épistolier, envers tous les auteurs concernés, est faite d'un mélange de familiarité, de respect et d'irrévérence ludique, tissés comme des « fils mystérieux » qu'il est peut-être hasardeux de vouloir démêler trop schématiquement. Malgré tout, dans sa lettre à Hahn, Proust semble suggérer implicitement que Hugo est un pourvoyeur particulièrement efficace de références, utilisables en contexte mondain, et adaptables à diverses situations. Sans doute le statut de Hugo, sa consécration institutionnelle, sa fortune scolaire, faisaient-ils de lui un réservoir tout désigné de citations, ce dont paraît témoigner le rapide examen quantitatif que nous avons proposé au début de ce chapitre : il s'agit moins alors, pour Proust, de s'adonner à un jeu *érudit*, ce qui supposerait d'utiliser surtout des auteurs confidentiels, que de pratiquer, simplement, un jeu *lettré*, fondé sur une connivence culturelle assez large entre honnêtes hommes et femmes. Mais il y a aussi, à l'évidence, un plaisir particulier de Proust à citer Hugo – et certains vers, élégants ou brillants, plus que d'autres –, plaisir visible aussi bien dans la lettre à Hahn que dans le reste de sa correspondance.

DANS LA RECHERCHE

Des emprunts et références à Hugo, et essentiellement à sa poésie, se trouvent aussi dans *La Recherche*. Pour cette étude, nous allons nous appuyer largement sur l'article déjà évoqué de Danièle Gasiglia-Laster, intitulé « Citations et situations de Hugo chez Proust » et paru en 2005. Commençons par dire que nous partageons les réserves de l'auteure⁶² à l'égard de l'article de Françoise Leriche intitulé « L'obsession hugolienne de *La Recherche* » (1990). Cette

⁶⁰ *Ibid.*, p. 67-71. L'auteure précise que le terme de « bricolage » est emprunté à Antoine Compagnon (*La seconde main ou le travail de la citation*, 1979) et à Gérard Genette (*Palimpsestes*, 1983).

⁶¹ *Ibid.*, p. 78.

⁶² Danièle GASIGLIA-LASTER, « Citations et situations de Hugo chez Proust », *art. cit.*, p. 67.

contribution, d'inspiration psychanalytique, cherche à démontrer que la présence de Hugo dans le roman de Proust est déterminée par une rivalité originelle entre le narrateur et Victor Hugo, rivalité qui, selon l'auteure, tourne parfois à la volonté de destitution⁶³. Mais cette interprétation, largement fondée sur l'examen de variantes finalement rejetées⁶⁴, nous paraît forcée. L'article prend comme point de départ et d'arrivée une citation de Hugo présente à la fin du *Temps retrouvé* (donc, il est vrai, à une place stratégique, à l'extrême fin de la somme romanesque), que voici :

Victor Hugo dit :

Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent.

Moi je dis que la loi cruelle est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur « déjeuner sur l'herbe »⁶⁵.

Mais cette nuance, cette précision, que le narrateur apporte au vers d'« À Villequier » (*Les Contemplations*) est interprétée par Françoise Leriche comme rien de moins qu'une « polémique anti-hugolienne », fondée sur l'idée que Hugo, parlant du deuil, « us[e] d'un langage vide, coupé de lieu de l'affect⁶⁶ », quand Proust au contraire nous laisserait entendre ceci :

La Chose cryptique étant là, il ne s'agit pas de la nier, de prétendre s'en tenir à l'universel (un langage vide, désaffecté) : œuvre stérile. Ce qu'il faut, c'est tendre l'oreille, écouter en soi l'écho de ce « passé » enclos – et, l'écrivain, lui faire rejoindre la parole dont il est coupé⁶⁷.

Pour séduisante qu'elle soit, cette construction nous paraît reposer sur des éléments textuels peu nombreux, et au statut douteux. D'autre part, rien selon nous ne permet de dramatiser autant que le fait Leriche la rivalité qu'elle aperçoit entre le narrateur et Hugo.

L'article de Danièle Gasiglia-Laster nous paraît un meilleur guide, et nous y ferons de fréquentes références. Il est exact, tout d'abord, que la trajectoire d'écrivain du narrateur est placée sous le signe d'une « rivalité » avec Hugo que cette auteure reformule, contre

⁶³ Françoise LERICHE, « L'obsession hugolienne de *La Recherche* », *Bulletin Marcel Proust*, n° 40, 1990, p. 70.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 70-71.

⁶⁵ Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé* [1927], in Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, vol. 4, *op. cit.*, p. 615.

⁶⁶ Françoise LERICHE, « L'obsession hugolienne de *La Recherche* », *art. cit.*, p. 86.

⁶⁷ *Id.*

l'interprétation de Françoise Leriche, en (simple) « émulation »⁶⁸. Au début de *Du côté de chez Swann*, l'oncle du narrateur évoque ainsi l'avenir du petit garçon : « Qui sait, ce sera peut-être un petit Victor Hugo, une espèce de Vaublanc⁶⁹ ». Être un *petit* Victor Hugo, donc un Victor Hugo en moins bien, voilà donc quelle est la destinée somme toute modeste qui s'offre au narrateur. Mais comme le note Danièle Gasiglia-Laster, l'oncle dessine en creux une trajectoire plus enviable, celle d'être un Victor Hugo tout court. Le souvenir de Hugo censé avoir dit, à quatorze ans, qu'il voulait être Chateaubriand ou rien, n'est peut-être pas très loin⁷⁰.

À quelques reprises le narrateur de *La Recherche*, probablement identifiable à Proust en ce qui concerne ses goûts littéraires⁷¹, évoque Hugo en bonne part. C'est déjà un discret hommage que de placer à la place stratégique que l'on a dite une citation de lui, et de faire d'un vers d'« À Villequier », à cet endroit du livre, le point de départ d'une théorie esthétique. Quelques pages plus loin encore, c'est un hémistiche d'« À Théophile Gautier » (*Toute la lyre*) qui est repris : « Mais j'étais décidé, écrit le narrateur, à y consacrer mes forces qui s'en allaient comme à regret et comme pour pouvoir me laisser le temps d'avoir, tout le pourtour terminé, fermé "la porte funéraire"⁷² ». Dans *La Prisonnière*, le narrateur met *La Légende des siècles* au nombre des « grandes œuvres du XIX^e siècle⁷³ », avec *La Comédie humaine* de Balzac et *La Bible de l'humanité* de Michelet, en particulier parce qu'elles n'ont trouvé leur cohérence et leur achèvement qu'après le temps de leur écriture, sous le regard rétrospectif et unificateur de l'écrivain : de cette « auto-contemplation » de l'artiste naît « une beauté nouvelle, extérieure et supérieure à l'œuvre »⁷⁴. Mais si ces emprunts sont à mettre au compte d'un narrateur revisitant

⁶⁸ Danièle GASIGLIA-LASTER, « Citations et situations de Hugo chez Proust », *art. cit.*, p. 67.

⁶⁹ Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann* [1913], in Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, vol. 1 (éd. Jean-Yves TADIÉ), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 78. Achille Tenaille de Vaublanc (1799-1879) est un historien et homme politique, brièvement ministre de l'Instruction publique de juillet à octobre 1848.

⁷⁰ Danièle GASIGLIA-LASTER, « Citations et situations de Hugo chez Proust », *art. cit.* p. 67-68.

⁷¹ C'est en tout cas l'idée sur laquelle se fonde la littérature critique que nous avons consultée, y compris par exemple l'article de Danièle Gasiglia-Laster, qui effectue plusieurs allers-retours entre les textes critiques, la correspondance et *La Recherche*, postulant une certaine homogénéité de ces différents discours.

⁷² Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 618. Le vers de Hugo est : « J'y cours. Ne fermez pas la porte funéraire. » (Victor HUGO, *Toute la lyre*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie IV* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1986, p. 342).

⁷³ Marcel PROUST, *La Prisonnière* [1923], in Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, vol. 3 (éd. Jean-Yves TADIÉ), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 666.

⁷⁴ *Id.* En fait, la première *Légende* compte très peu de poèmes écrits avant l'exil. La plupart des pièces qu'elle contient ont été écrites après juillet 1856, date de l'entente avec Hetzel sur l'écriture d'un recueil de « petites épopées » (Paul BERRET, introduction à Victor HUGO, *La Légende des siècles*, vol. 1 (éd. Paul BERRET), Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains de la France », 1920, p. XLVI-XLIX). La thèse de Proust fonctionne beaucoup mieux pour les Nouvelle et Dernière Séries que pour le recueil de 1859.

rétrospectivement des événements passés, le narrateur-héros⁷⁵ n'est pas en reste quand il s'agit de parler de Hugo, et d'en parler plutôt en bien. Ainsi, dans une discussion avec Albertine, le narrateur disserte sur l'évocation de la lune en poésie, et évoque « Eviradnus » (*La Légende des siècles*, Première Série), « La fête chez Thérèse » (*Les Contemplations*) et surtout « Booz endormi », pour son dernier vers⁷⁶. Hugo (et le Hugo poète en particulier) fait donc partie des références courantes et positives du narrateur.

Il faut en venir à présent à un procédé pratiqué par Proust à deux reprises dans *La Recherche* à propos de Hugo, et consistant à faire tenir par un personnage peu fiable un jugement négatif sur Hugo. Le phénomène d'intertextualité sert alors, dans le même mouvement, à caractériser les personnages qui manient la référence hugolienne, et à formuler des discours sur Hugo qui se retrouvent mis en question par la non-fiabilité même des personnages qui les énoncent. On pourrait rapidement conclure de tels dispositifs qu'il s'agit pour Proust de se moquer du discours hugophobe et de défendre implicitement, en creux, un jugement favorable à Hugo⁷⁷. En vérité, ces discours romanesques sont par nature difficiles à analyser, et encore plus difficiles à traduire de manière univoque en ce qui serait l'opinion réelle du narrateur, et *a fortiori* de l'auteur. Chaque personnage a son épaisseur ; la marquise de Villeparisis, et surtout la duchesse de Guermantes, ne sont pas *que* ridicules. Si leur discours peut être coloré (négativement) par ce que le lecteur sait de leurs personnalités, ou encore par des éléments de satire présents dans les passages concernés, on ne peut cependant pas réduire ces figures à un rôle purement fonctionnel de porte-parole inversé de l'auteur. Présenter, même pour s'en moquer, un discours hugophobe n'équivaut pas forcément à une adhésion à la thèse contraire.

⁷⁵ Nous nous inspirons ici de la typologie d'Annick Bouillaguet qui distingue trois instances du narrateur proustien, le scripteur (extradiégétique), le narrateur proprement dit (intradiegétique, mais extérieur à l'action) et le héros (Annick BOUILLAGUET, *Marcel Proust : le jeu intertextuel*, Paris, Éditions du Titre, 1990, p. 19).

⁷⁶ Marcel PROUST, *La Prisonnière*, *op. cit.*, p. 909. Danièle Gasiglia-Laster écrit que pour le narrateur, « Hugo représente en quelque sorte la forme la plus moderne de cette représentation du clair de lune » (Danièle GASIGLIA-LASTER, « Citations et situations de Hugo chez Proust », *art. cit.*, p. 77). Il est vrai que c'est de Hugo qu'il parle en dernier. Mais le texte de Proust infirme cette interprétation, et fait de Baudelaire et Leconte de Lisle l'aboutissement de cette histoire poétique du clair de lune : « Je lui [...] montr[ai] comment d'argenté qu'il était autrefois, il était devenu bleu avec Chateaubriand, avec le Victor Hugo d'"Eviradnus" et de "La Fête chez Thérèse", pour redevenir jaune et métallique avec Baudelaire et Leconte de Lisle » (Marcel PROUST, *La Prisonnière*, *op. cit.*, p. 910).

⁷⁷ Selon Nathalie Piégay-Gros, la caractérisation des personnages est l'une des principales fonctions de l'intertextualité dans le roman (Nathalie PIÉGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 76-84). Mais ici, le phénomène d'intertextualité est double : outre la référence hugolienne, explicite, les personnages concernés s'appuient implicitement sur des discours critiques sur Hugo, qu'ils reprennent, on va le voir, avec plus ou moins d'adresse. C'est la présence latente d'un discours critique constitué (hugophobe) dans le discours des personnages qui permet de préciser leur « psychologie », leurs « compétences culturelles » et leur « appartenance à un milieu donné » (*ibid.*, p. 76).

Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le narrateur cite ainsi à Mme de Villeparisis, « en lui montrant la lune dans le ciel », des extraits de Chateaubriand (« Elle répandait ce vieux secret de mélancolie »), Vigny (« Pleurant comme Diane au bord de ses fontaines ») et Hugo (« L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle »)⁷⁸. On n'est pas surpris de retrouver ici Vigny, poète cher au cœur de Proust, ni « Booz endormi », qui est bien le poème de Hugo que Proust aime le plus. Mais ce passage sert aussi à introduire une satire de Mme de Villeparisis : « Et vous trouvez cela beau ? me demandait-elle, “génial”, comme vous dites ? »⁷⁹ Suit un long développement de la part de l'aristocrate, où les manies de Chateaubriand et l'extraction douteuse de Vigny, accusé d'être « de très petite souche », ont plus de part que les arguments proprement littéraires. Et à propos de Hugo, la marquise cible ses attaques non sur sa poésie mais sur son théâtre, et ne fait que répéter des reproches qu'elle a entendus :

Quant à Victor Hugo, elle nous disait que M. de Bouillon, son père, qui avait des camarades dans la jeunesse romantique, était entré grâce à eux à la première d'*Hernani* mais qu'il n'avait pu rester jusqu'au bout, tant il avait trouvé ridicules les vers de cet écrivain doué mais exagéré et qui n'a reçu le titre de grand poète qu'en vertu d'un marché fait, et comme récompense de l'indulgence intéressée qu'il a professée pour les dangereuses divagations des socialistes⁸⁰.

Le jugement de Mme de Villeparisis, frappant par son indigence esthétique, relève d'une hugophobie politique qui unit à une position aristocratique réactionnaire un antiromantisme de principe, résumé par une aversion commune pour Hugo, Chateaubriand et Vigny, et par ce que l'on pourrait nommer un anti-hernanisme très symbolique. Proust lui-même, et son narrateur, n'ont pas de sympathie particulière pour le Hugo politique ; Proust ne cite presque jamais *Les Châtiments* – sauf, on l'a vu, le dernier vers d'« *Ultima verba* », sans doute à cause de sa force oratoire plus que de son contenu politique. Mais l'assimilation des ordres esthétique et politique semble lui être étrangère, et c'est à des personnages ridicules qu'il laisse le soin de la commettre. La satire vise l'hugophobie bornée, certes, mais également le sectarisme politique qui déforme le jugement esthétique.

Une scène du même genre, mais plus développée, se trouve dans *Le Côté de Guermantes*. Dans un dîner où la plupart des convives font montre de leur incompétence et de leur cuistrerie

⁷⁸ Les citations proviennent respectivement d'*Atala* (en fait : « Bientôt elle répandit dans les bois ce grand secret de mélancolie »), de « La maison du berger (*Les Destinées*) » et de « Booz endormi ».

⁷⁹ Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 2^e partie [1918], in Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, vol. 2 (éd. Jean-Yves TADIÉ), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 81.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 82.

en matière de littérature et de musique, Mme d'Arpajon lâche, auprès de la princesse de Parme, cette réflexion sur Hugo :

Oh ! tout ce que Madame voudra, je lui accorde qu'il nous fait voir le monde en laid parce qu'il ne sait pas distinguer entre le laid et le beau, ou plutôt parce que son insupportable vanité lui fait croire que tout ce qu'il dit est beau, je reconnais avec Votre Altesse que, dans la pièce en question, il y a des choses ridicules, inintelligibles, des fautes de goût, que c'est difficile à comprendre, que cela donne à lire autant de peine que si c'était écrit en russe ou en chinois, car évidemment c'est tout excepté du français, mais quand on a pris cette peine, comme on est récompensé, il y a tant d'imagination⁸¹ !

Il y a là encore une belle collection de clichés hugophobes. Hugo est renvoyé à sa supposée infirmité esthétique et morale ; quelques pages plus loin, Mme de Brissac reprendra l'idée avec une esquisse d'argumentation : « Il y a déjà bien assez de laideurs dans la vie. Pourquoi au moins ne pas les oublier pendant que nous lisons ? Un spectacle pénible dont nous nous détournerions dans la vie, voilà ce qui attire Victor Hugo⁸². » L'idée d'un Hugo obscur pourrait paraître plus étonnante, mais elle jouit elle aussi d'une belle généalogie critique : Danièle Gasiglia-Laster rappelle que c'est l'un des reproches essentiels formulés par Barbey d'Aurevilly après la parution des *Contemplations*⁸³. Le compliment final, « il y a tant d'imagination », est si vague et si banal qu'il ne saurait contrebalancer les attaques qui précèdent. Cela dit, reprendre de vieux clichés n'est pas en soi disqualifiant. L'absurdité de la position de Mme d'Arpajon tient surtout, en vérité, à l'objet auquel elle les applique : la pièce en question est « *Lorsque l'enfant paraît...* » (*Les Feuilles d'automne*), qui ne figure certes pas au nombre des plus hermétiques du poète, ni, osons le dire, de celles où son « imagination » parfois vigoureuse se donne le plus libre cours. La critique hugophobe se retrouve donc appliquée mécaniquement à un poème qui ne l'appelle pas vraiment : Mme d'Arpajon, comme une élève de bonne volonté mais peu subtile, fait un usage maladroit de discours qu'elle sait conformes à l'idéologie de son milieu. On retrouve donc chez Mme d'Arpajon, l'antiromantisme aristocratique et borné qui caractérisait aussi Mme de Villeparisis, avec un peu plus de cuistrerie encore, car Mme d'Arpajon s'aventure à reprendre à son compte un

⁸¹ Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes* [1920-1921], in Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, vol. 2, *op. cit.*, p. 781-782. Mireille Naturel remarque que la dénonciation du laid dans l'œuvre de Hugo vient sans doute d'un article de Barbey d'Aurevilly sur Zola (Jules BARBEY D'AUREVILLY, *Les Œuvres et les Hommes*, Le Roman contemporain, 1902, p. 239, cité dans Mireille NATUREL, « La citation de salon ou une parodie de critique littéraire », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 22, 1991, p. 79). Barbey, dans ce texte, rapproche sur ce point Hugo de Zola.

⁸² Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 787.

⁸³ Danièle GASIGLIA-LASTER, « Citations et situations de Hugo chez Proust », *art. cit.*, p. 71.

jugement esthétique là où Mme de Villeparisis esquivaient la question, se cantonnant soit à la sphère éthique, soit à la reprise de propos tenus par d'autres et rapportés comme tels.

La duchesse de Guermantes, confiant alors à la princesse de Parme que Mme d'Arpajon ne comprend rien à la littérature⁸⁴, semble se trouver du bon côté du jugement de goût, bien que son opinion soit aussi motivée par des considérations personnelles (Mme d'Arpajon a été la maîtresse de son époux). Mais elle prend la parole à voix haute, à son tour, et énonce des clichés presque du même genre que ceux de sa convive :

Ce qui est détestable, c'est le Victor Hugo de la fin, *La Légende des siècles*, je ne sais plus les titres. Mais *Les Feuilles d'automne*, *Les Chants du crépuscule*, c'est souvent d'un poète, d'un vrai poète. Même dans *Les Contemplations* [...] il y a encore de jolies choses. Mais j'avoue que j'aime autant ne pas m'aventurer après le *Crépuscule* ! Et puis dans les belles poésies de Victor Hugo, et il y en a, on rencontre souvent une idée, même une idée profonde⁸⁵.

La fin de ce passage répond à la fin du discours de Mme d'Arpajon : pour celle-ci, Hugo avait « de l'imagination », pour celle-là il a « souvent une idée » (sous-entendu, aussi : une seule). Les compliments semblent à première vue l'emporter sur la critique, mais là encore ils sont trop vagues, et formulés trop naïvement, pour être efficaces. Quant au corpus retenu, il est centré autour des recueils de la monarchie de Juillet, qui jouissent encore, à l'époque de l'écriture du roman, d'une fortune scolaire qu'ils perdront un peu par la suite, mais qui ne sont pas identifiés par la plupart des critiques et des commentateurs comme le cœur de l'œuvre hugolienne. Le Hugo de l'exil et d'après, donc le Hugo républicain (le Hugo indulgent aux « dangereuses divagations des socialistes », comme dirait Mme de Villeparisis), est dénigré ; on ne « [s]'aventur[e] » jusqu'aux *Contemplations* que par audace, et peut-être d'ailleurs seulement jusqu'aux pièces écrites, ou censées l'avoir été, avant l'exil. Le recueil de 1856 jouit aussi, certainement, de son statut de recueil lyrique, et se laisse à ce titre envisager dans le même mouvement que les recueils de la monarchie de Juillet : la cohérence supposée des sous-genres poétiques dans l'œuvre de Hugo permet d'excepter *Les Contemplations* de la condamnation qui frappe la poésie épique et satirique de l'exil. D'autre part, l'abréviation du titre *Les Chants du crépuscule* en *Crépuscule* est un peu cuistre, et permet surtout un jeu de mots significatif : s'aventurer après le *Crépuscule*, c'est logiquement s'aventurer dans la nuit, dans une obscurité où l'on ne comprend rien (Mme d'Arpajon) et où l'on oublie les titres (Mme de Guermantes). L'exclusion des *Voix intérieures* et des *Rayons et les Ombres* a d'ailleurs peut-être pour

⁸⁴ Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes*, op. cit., p. 782.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 783.

première cause la volonté, par Proust, d'exploiter les potentialités symboliques du titre du recueil de 1835. Mais cette séparation apparemment artificielle entre les deux premiers et les deux derniers des quatre recueils de la monarchie de Juillet souligne aussi le caractère restreint voire étriqué des goûts hugoliens de la duchesse⁸⁶. Mais en opposant un bon et un mauvais Hugo, Mme de Guermantes semble tout de même corriger le jugement définitif, mécanique et mal fondé de sa convive en une appréciation un peu plus nuancées et un peu mieux étayée, envers laquelle le narrateur marquera, on le verra, davantage de considération.

Suivent deux citations, tirées de « L'enfance » (*Les Contemplations*, mais le poème est daté de 1835) et de « À un voyageur » (*Les Feuilles d'automne*), respectivement :

La douleur est un fruit, Dieu ne le fait pas croître
Sur la branche trop faible encor pour le porter

et :

Les morts durent bien peu [...]
Hélas, dans le cercueil ils tombent en poussière,
Moins vite qu'en nos cœurs !⁸⁷

Mme d'Arpajon, très inopportunément, et à cause du seul écho de la rime, enchaîne avec un vers de Musset (« Ces reliques du cœur ont aussi leur poussière⁸⁸ ! ») qu'elle croit, comme le dit la duchesse de Guermantes, être de Hugo. Sa promptitude dans l'erreur, naturellement, fait sourire. Aucune des deux femmes, Mme d'Arpajon et Mme de Guermantes, ne sort indemne d'un certain ridicule, même si la seconde paraît tout de même avoir pour elle un souci de la nuance, et une culture hugolienne plus grande : elle a beau ne plus se souvenir des titres des petites épopées, elle connaît celui de certains recueils.

Il y a donc dans ce passage une dimension satirique, très nette, et efficacement mise en lumière par Marie-Christine Bellosta⁸⁹. Nous ne pouvons tomber tout à fait d'accord avec Mireille Naturel, qui écrit, à propos du dîner Guermantes :

⁸⁶ Il faudrait invoquer, aussi, l'influence possible des pratiques éditoriales. L'Imprimerie nationale réunit en un seul volume les quatre recueils de la monarchie de Juillet, de même que Flammarion. L'édition Quantin-Hetzl, à la fin du XIX^e siècle, unit *Les Orientales* et *Les Feuilles d'automne* et publie ensemble les trois recueils suivants ; elle sera imitée par Charpentier et Fasquelle au début du XX^e siècle. Nelson publie *Les Feuilles d'automne* et *Les Chants du crépuscule* d'une part, et *Les Voix intérieures* et *Les Rayons et les Ombres* d'autre part (voir *supra* p. 240). Peut-être Proust a-t-il lu ces recueils dans l'édition Nelson...

⁸⁷ Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes*, op. cit., p. 784.

⁸⁸ Vers tiré de *La Nuit d'octobre* (1837).

⁸⁹ Marie-Christine BELLOSTA, « La critique et le rayonnement littéraire – Le XX^e siècle », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 424.

Il faut d'abord remarquer que Proust n'a pas livré ses auteurs préférés à ce jeu grotesque. Il n'est question ni de Chateaubriand ni de Nerval ni de Baudelaire mais de Hugo que Proust jugeait inférieur au précédent, de Flaubert dont il appréciait le style mais qu'il n'aimait pas beaucoup, et de Zola dont il ne pouvait apprécier le réalisme. Ce n'est donc pas tant le jugement porté sur ces auteurs qui est dénoncé que la manière dont cette critique littéraire est faite⁹⁰.

Loin de se cantonner à une critique de la citation comme jeu de salon ou comme « pur jeu verbal par rebondissements⁹¹ », Proust égratigne un certain antiromantisme borné et réactionnaire. C'est d'ailleurs forcer beaucoup le trait que d'affirmer ou de laisser entendre qu'il n'aimait pas Hugo ou Flaubert ; et puis Proust ne serait évidemment pas d'accord pour condamner en bloc *La Légende des siècles* ou l'essentiel des *Contemplations*. Il ne s'agit pas de dire que Proust défend ici Hugo, ou qu'il se moque de toute hugophobie en général, mais bien qu'il égratigne une certaine version de l'antiromantisme réactionnaire. Sa critique vise donc bien autant le contenu que la forme. Cependant, cette satire va de pair avec l'application d'un principe de charité et une attention sérieuse aux thèses des deux aristocrates. Cela d'ailleurs n'est guère surprenant, quand on voit l'approbation que Proust a pu donner, en 1920, à l'article de Léon Daudet sur Hugo, et sa relative sympathie, en dépit de désaccords politiques, pour Daudet et Charles Maurras⁹². Mme d'Arpajon, d'abord, fait curieusement l'objet d'une certaine bienveillance. Ainsi, le narrateur se défend de trouver Mme d'Arpajon ridicule, souligne sa culture littéraire et propose une esquisse d'explication psychologique à son hugophobie, ce qui tend à la disculper en partie : elle est l'héritière de

toutes les femmes si distinguées qui dans leurs ravissantes lettres citent avec tant de savoir et d'à-propos Sophocle, Schiller et l'*Imitation*, mais à qui les premières poésies des romantiques causaient cet effroi et cette fatigue inséparables pour ma grand-mère des derniers vers de Stéphane Mallarmé⁹³.

Et surtout, quelques dizaines de pages plus loin, le narrateur concède quelque pertinence au jugement de Mme de Guermantes :

Les vers de Victor Hugo qu'elle m'avait cités étaient, il faut l'avouer, d'une époque antérieure à celle où il est devenu plus qu'un homme nouveau, où il a fait apparaître dans l'évolution une espèce littéraire encore inconnue, douée d'organes plus complexes. Dans ces premiers poèmes, Victor Hugo pense encore, au lieu de se contenter, comme la nature, de donner à penser. Des « pensées », il en exprimait alors sous la forme la plus directe [...].

⁹⁰ Mireille NATUREL, « La citation de salon ou une parodie de critique littéraire », *art. cit.*, p. 81.

⁹¹ *Id.*

⁹² Bernard BRUN, « Daudet (Léon) [1867-1942] », in *DMP*, p. 286 et Edward HUGHES, « Maurras (Charles) [1868-1952] », in *DMP*, p. 602.

⁹³ Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 782.

Or c'était ces « pensées » de Victor Hugo (presque aussi absentes de *La Légende des siècles* que les « airs », les « mélodies » dans la deuxième manière wagnérienne) que Mme de Guermantes aimait dans le premier Hugo. Mais pas absolument à tort. Elles étaient touchantes et déjà autour d'elles, sans que la forme eût encore de profondeur où elle ne devait parvenir que plus tard, le déferlement des mots nombreux et des rimes richement articulées les rendait inassimilables à ces vers qu'on peut découvrir dans un Corneille, par exemple, et qu'un romantisme intermittent, contenu, et qui nous émeut d'autant plus, n'a point pourtant pénétré jusqu'aux sources physiques de la vie, modifié l'organisme inconscient et généralisable où s'abrite l'idée. Aussi avais-je eu tort de me confiner jusqu'ici dans les derniers recueils d'Hugo⁹⁴.

Et le narrateur se précipite alors pour relire *Les Orientales*, *Les Chants du crépuscule* et *Les Feuilles d'automne*. Les catégories du narrateur, ici, ne sont pas des plus claires : on ne voit pas très bien en quoi *La Légende des siècles* donnerait seulement à penser, tandis que les recueils de la monarchie de Juillet, eux, penseraient directement. Danièle Gasiglia-Laster écrit :

Ce que Proust appelle « pensée », et qui serait selon lui plus présent dans la première manière de Hugo, c'est une intelligence trop cérébrale, qui refuse de se laisser dominer par les sensations premières, les émotions, les premiers regards et les premières écoutes, la subtilité du parfum d'une femme ou d'une fleur, le murmure des vagues ou le gémissement d'un piano, les caprices du vent, les mouvements mystérieux d'un arbre, la saveur surprenante d'un mets. Le narrateur proustien comprend peu à peu que l'intelligence peut fausser la compréhension profonde des choses et qu'elle ne doit intervenir qu'après s'être dépouillée de toute idée préconçue, après s'être laissée aller aux impressions immédiates⁹⁵.

C'est une glose intéressante, qui suppose que le narrateur proustien tire Hugo du côté d'une esthétique elle-même proustienne. Mais le partage proposé par le narrateur n'étant pas appuyé par des exemples précis, ce commentaire demeure, selon nous, un peu spéculatif. Danièle Gasiglia-Laster ne manque d'ailleurs pas de rappeler qu'il existe (et massivement, rajouterions-nous !) un Hugo « qui pense » dans les recueils de l'exil, et un Hugo « très sensitif » dans les recueils antérieurs⁹⁶. Les énoncés gnomiques, les développements philosophiques, ne sont certes pas absents, par exemple, des *Contemplations*, y compris des poèmes philosophiques que la duchesse ne doit pas beaucoup aimer. Il est vrai cependant que les deux extraits cités par ce personnage (tirés de « L'enfance » et d'« À un voyageur ») contiennent des énoncés gnomiques et sont peut-être ressentis, à la fois par la duchesse, par Proust et par son narrateur, comme typiques de ce Hugo d'avant l'exil. Toujours est-il, en tout cas, que le discours naïf, marqué du sceau de l'antiromantisme borné, que produit la duchesse de Guermantes, se trouve partiellement validé par le narrateur.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 838.

⁹⁵ Danièle GASIGLIA-LASTER, « Citations et situations de Hugo chez Proust », *art. cit.*, p. 74.

⁹⁶ *Id.*

Cette opposition entre les deux Hugo, celui d'avant l'exil et celui de l'exil, se fait au bénéfice du second⁹⁷, auquel est reconnue une qualité importante, l'originalité. Explicitement, dans *La Prisonnière*, le narrateur proustien fait de *La Légende* et des *Contemplations* le cœur de l'œuvre hugolienne :

Si en mourant [Vinteuil] n'avait laissé [...] que ce qu'il avait pu terminer, ce qu'on eût connu de lui eût été auprès de sa grandeur aussi peu de chose que pour Victor Hugo, par exemple, s'il était mort après « Le Pas d'Armes du Roi Jean », « La Fiancée du timbalier » et « Sara la baigneuse », sans avoir rien écrit de *La Légende des siècles* et des *Contemplations* : ce qui est pour nous son œuvre véritable fût resté purement virtuel, aussi inconnu que ces univers jusqu'auxquels notre perception n'atteint pas, dont nous n'aurons jamais une idée⁹⁸.

Cette citation de *La Prisonnière* n'oppose pas le Hugo de l'exil à celui de la monarchie de Juillet mais à celui des « Ballades » et des *Orientales*. Ces deux recueils contiennent peut-être en germe, précisément, l'« originalité » qui lui plaira dans *La Légende*, comme le suggère la réflexion sur Wagner qui précède celle sur Hugo :

Nous sommes surpris que pendant des années, des morceaux aussi insignifiants que la « Romance de l'Étoile », la « Prière d'Élisabeth » aient pu soulever au concert des amateurs fanatiques qui s'exténuaient à applaudir et à crier *bis* quand venait de finir ce qui pourtant n'est que fade pauvreté pour nous qui connaissons *Tristan*, *L'Or du Rhin*, *Les Maîtres chanteurs*. Il faut supposer que ces mélodies sans caractère contenaient déjà cependant en quantités infinitésimales, et par cela même plus assimilables, quelque chose de l'originalité des chefs-d'œuvre qui rétrospectivement comptent seuls pour nous⁹⁹ [...].

Wagner et Hugo étant tous les deux comparés à Vinteuil, on peut supposer que, par transitivité, ce que Proust dit de Wagner vaut aussi pour Hugo. Si l'on prend au sérieux l'analogie, il doit donc y avoir dans le Hugo des années vingt un ferment d'« originalité » qui se retrouvera dans le Hugo de l'exil. Les recueils de la monarchie de Juillet, que prise Mme de Guermantes, passent peut-être à ses yeux pour moins osés, plus sages, et plus classiques en somme, que ces œuvres des années vingt ; la duchesse en tout cas ne goûterait peut-être pas les audaces métriques du « Pas d'armes » ou érotiques de « Sara la baigneuse ».

⁹⁷ Comme le souligne Danièle Gasiglia-Laster, on ne sait pas si ce Hugo « de la fin » est celui de l'exil seulement, ou s'il inclut celui d'après l'exil : cela dépend des séries de *La Légende des siècles* qui sont concernées (*ibid.*, p. 74). Comme Proust, ailleurs, semble connaître le recueil dans son édition définitive, et emprunter indifféremment ses citations aux Première et Nouvelle Séries, on peut supposer que dans l'esprit de l'auteur (et celui de Mme de Guermantes ?), *La Légende* est réellement une œuvre tardive.

⁹⁸ Marcel PROUST, *La Prisonnière*, *op. cit.*, p. 767-768.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 767.

Si Proust essaie de dégager les traits saillants d'une hugophobie aristocratique, et s'il utilise parfois pour ce faire les moyens de la satire, on a vu cependant qu'il n'était pas sans compréhension vis-à-vis de l'hugophobie pourtant très étroite d'esprit de Mme d'Arpajon. Il faut donc se garder de voir seulement dans ces passages une défense indirecte de Victor Hugo, d'autant plus qu'à d'autres endroits du roman, des critiques sont formulées contre Hugo par des personnages plus fiables que ces aristocrates. Ainsi, nous ne souscrivons pas à l'analyse de Marie-Christine Bellosta qui estime, à propos de l'auteur de *La Recherche*, que « sa défense de Hugo passe par une satire des hugophobes¹⁰⁰ ». Marie-Christine Bellosta mentionne les réactions de Mme de Villeparisis, de Mme de Guermantes et de Mme d'Arpajon (qu'elle nomme par erreur d'Argenton), mais aussi celle du baron de Charlus. Or la préférence avouée de Charlus pour Racine contre Hugo ne relève pas du tout, contrairement à ce qu'elle laisse entendre, d'une hugophobie ridicule, Charlus exprimant souvent des goûts littéraires qui convergent avec ceux du narrateur¹⁰¹ ; il a une forte sensibilité littéraire et constitue sur cette question, pour le narrateur, l'un des seuls interlocuteurs possibles¹⁰². Charlus penche pour Racine contre Hugo, certes, mais c'est parce qu'il est, en général, féru de littérature du XVII^e siècle¹⁰³. Proust, rappelons-le, partage ce goût pour le XVII^e siècle et cette admiration pour Racine. La différence entre Charlus et Mme de Guermantes est évidente : les écrivains préférés de cette dernière sont Mérimée, Henri Meilhac et Ludovic Halévy¹⁰⁴ – auteurs mondains et spirituels, relativement obscurs pour les deux seconds (ce sont les librettistes de la *Carmen* de Bizet et de plusieurs œuvres d'Offenbach). Proust ne méprise pas ces auteurs, avec lesquels il est indirectement lié (il a été ami, dans sa jeunesse, avec le fils de Ludovic Halévy et avec celui de Georges Bizet), mais ils sont le signe métonymique d'un esprit Second Empire superficiel auquel se rattache la duchesse¹⁰⁵ : ses goûts, au minimum, manquent de profondeur. Quant à Mérimée, Proust le tenait en assez médiocre estime¹⁰⁶. Si les jugements de la duchesse de Guermantes peuvent donc être attribués à une personne au goût défaillant, ou au moins limité, il n'en va nullement de même pour ceux de Charlus.

¹⁰⁰ Marie-Christine BELLOSTA, « La critique et le rayonnement littéraire – Le XX^e siècle », *art. cit.*, p. 424.

¹⁰¹ Michèle M. MAGILL, *Répertoire des références aux arts et à la littérature dans « À la recherche du temps perdu » de Marcel Proust, suivi d'une analyse quantitative et narrative*, Birmingham, AL, Summa Publications, 1991, p. 220-221.

¹⁰² *Ibid.*, p. 230-231.

¹⁰³ Sylvaine LANDES-FERRALI, *Proust et le Grand Siècle*, *op. cit.*, p. 134-139.

¹⁰⁴ Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 785.

¹⁰⁵ Brian G. ROGERS, « Meilhac et Halévy », in *DMP*, p. 609.

¹⁰⁶ Pierre-Louis REY, « Prosper (Mérimée) [1803-1870] », in *DMP*, p. 620-621.

En général, les positions qu'exprime ici le narrateur semblent corroborées par les goûts que le Proust critique ou épistolier manifeste ailleurs, directement ou indirectement : un goût particulier pour *La Légende des siècles* (en particulier pour « Booz endormi ») ainsi que, à un degré moindre, pour *Les Contemplations* ; un intérêt pour l'œuvre d'avant l'exil ; une quasi-indifférence à l'œuvre d'après l'exil (sauf la Nouvelle Série de la *Légende des siècles*). Dans tous les cas, c'est toujours ou presque de poésie qu'il est question, le Hugo dramaturge et surtout romancier n'étant guère, ni un sujet de réflexion, ni un répertoire à citations. Il faut relever, enfin, que la lecture de Hugo au prisme de la catégorie du « romantisme » ne vient pas du narrateur, mais des personnages hugophobes : comme Proust lui-même, le narrateur semble indifférent à cette classification d'histoire littéraire (quand il parle du « romantisme » de Corneille, c'est évidemment dans un sens transhistorique). Ce sont Mmes de Villeparisis et d'Arpajon qui réfléchissent en ces termes, soient qu'elles l'admettent elles-mêmes, soit que le narrateur traduise leur pensée en ces termes. Cette approche de la question semble disqualifiée comme sommaire, naïve et idéologique. Alors qu'elle justifiait chez ces personnages une poésie très exclusive, son abandon autorise, chez le narrateur, une attitude plus large d'esprit et plus accueillante – à tous les siècles, à tous les courants, donc à Hugo, et à toutes les périodes de l'œuvre de Hugo.

CONCLUSION

Même si l'on peut repérer dans *La Recherche*, avec Danièle Gasiglia-Laster, des pastiches de *Notre-Dame de Paris*, d'*Hernani* ou de *Marion de Lorme* qui peuvent se lire comme des hommages¹⁰⁷, reste que l'attention critique de Proust vise d'abord le Hugo poète – ou éventuellement, dans la correspondance, le Hugo auteur de théâtre en vers. Hugo n'est pas le poète préféré de Proust (Baudelaire et Vigny sont situés plus haut dans son palmarès), mais il demeure en bonne place, comme en témoignent les fréquents usages qui sont faits de son œuvre dans la correspondance, et les références, citations, allusions présentes dans *La Recherche*. Il y a visiblement un plaisir de Proust à citer Hugo, à travailler une matière verbale empruntée à ses poèmes, fût-ce pour la soumettre, par jeu, à des déplacements ou à des distorsions. Un certain éclectisme de goût quant aux diverses périodes de la carrière du poète va de pair avec une exclusion à peu près absolue des poèmes les plus politiques. Et, plus généralement, Proust semble préférer le Hugo qui donne à penser que le Hugo qui pense – pour reprendre les catégories, un peu floues, de *La Recherche*.

¹⁰⁷ Danièle GASIGLIA-LASTER, « Citations et situations de Hugo chez Proust », *art. cit.*, p. 77-79.

Et il arrive, en effet, que le narrateur de *La Recherche* se serve de Hugo pour penser, comme support et relance à sa propre théorie, et ce ne sont pas les moins intéressants des usages de Hugo. On voit ainsi le narrateur, parfois, entrer en dialogue avec le Hugo poète à propos de thèmes centraux dans le roman, comme le souvenir ou la création esthétique. Sur ce dernier point, on a rappelé la citation d'« À Villequier » dans les dernières pages du *Temps retrouvé* ; à propos du souvenir, signalons une allusion possible à la « Tristesse d'Olympio » (relevée par Danièle Gasiglia-Laster¹⁰⁸) dans *Le Côté de Guermantes* : « Les poètes prétendent que nous retrouvons un moment ce que nous avons jadis été en rentrant dans telle maison, dans tel jardin où nous avons vécu jeunes. Ce sont là pèlerinages fort hasardeux et à la suite desquels on compte autant de déceptions que de succès¹⁰⁹. » Dans les deux cas, contrairement à ce qu'écrit Françoise Leriche, il n'y a pas polémique, mais dialogue. Le narrateur oppose au pèlerinage hasardeux d'Olympio, voué à l'échec (le poème même en est témoin), la mémoire affective et le souvenir involontaire¹¹⁰, et tire un vers d'« À Villequier », évoquant l'attitude résignée de l'homme endeuillé, dans le sens d'un précepte de création poétique. Ce n'est pas le moindre des hommages que ces « réminiscences hugoliennes » soient ainsi « fond[ues] au creuset proustien »¹¹¹.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 84-85.

¹⁰⁹ Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 390.

¹¹⁰ Danièle GASIGLIA-LASTER, « Citations et situations de Hugo chez Proust », *art. cit.*, p. 86.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 87.

Chapitre 19 : André Gide

D'André Gide, on connaît bien le « Hugo, – hélas » de 1902. Cette formule brillante et laconique, élégamment symétrique et harmonieusement allitérée, a été donnée en réponse à une enquête de la revue *L'Ermitage*¹, ainsi rédigée :

Dans le dernier numéro du *Mercur de France*, nous relevons les lignes suivantes signées de M. Rémy [*sic*] de Gourmont [...] :

... On vient d'écrire : « Hugo fut toute la poésie et toute la pensée du XIX^e siècle. » Ne répétez pas cela. De telles synthèses sont vraiment trop hardies. Est-ce que sans Vigny, Lamartine, Musset, Baudelaire, Verlaine et quelques autres anciens ou récents, on a « toute la poésie » du siècle dernier ? Je voudrais que l'on demandât à deux cents poètes d'aujourd'hui : Quel est votre poète ? On verrait. [...]

[...] Nous vous serions donc très obligés si vous vouliez bien répondre à la question suivante :

Quel est votre poète ?

Il s'agit, bien entendu, du XIX^e siècle ; et, pour éviter un double emploi avec de précédentes consultations (élection d'un prince des poètes, etc.), nous demandons que l'on n'indique ici *aucun poète vivant*².

Le bon mot est vite devenu célèbre³, malgré son caractère énigmatique. Un certain flou a pu être entretenu par Gide lui-même, qui a donné à sa formule, à l'occasion, une portée plus grande que celle qu'elle avait au départ. Le vieux Gide se cite parfois, en effet, sans rappeler la question

¹ Cette revue paraît de 1890 à 1906. Initialement créée, dans un esprit amateur, par de jeunes auteurs, et essentiellement consacrée au théâtre, elle se met progressivement à couvrir un champ plus varié de l'actualité culturelle et accueille de grandes plumes du temps : Gide, Gourmont, Pierre Louÿs, Verhaeren, Vielé-Griffin, Francis Jammes... En 1906, ses rédacteurs en chef sont Gide et Gourmont (Tiphaine SAMOYAUULT, « *L'Ermitage* : recherche d'une ligne entre esthétisme et avant-gardes », *La Revue des revues*, n° 31, 2002, p. 64).

² « Enquête de *L'Ermitage* : les poètes et leur poète » [1902], in *L'Ermitage : revue artistique et littéraire*, vol. 24, Genève, Slatkine, 1968, p. 81-82. L'italique de la dernière phrase est dans le texte original. Toutes les coupes indiquées par [...] sont de nous, y compris celle qui concerne la citation de Gourmont. Le nom de Hugo est de loin celui qui a recueilli le plus de suffrages (Michel DÉCAUDIN, *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française (1895-1914)* [1960], Paris – Genève, Slatkine, coll. « Références », 1981, p. 153).

³ Claude MARTIN, note à André GIDE, *Hugo, hélas !*, Fontfroide, Fata Morgana, 2002, n. p.

à laquelle il répondait. Ainsi, dans une de ses *Interviews imaginaires*⁴ de 1941, il met en scène ce dialogue entre lui-même et un interlocuteur fictif :

— [...] Mais, si vous avez fini de louer [Hugo], oserai-je vous demander alors pourquoi vous nous disiez naguère : « Hugo, hélas ! »
— Je le dirais encore. [...]⁵

Et dans des feuillets destinés à la préface de l'*Anthologie de la poésie française*, mais écartés, Gide va jusqu'à réécrire le texte de l'enquête de *L'Ermitage* : « "Hugo, hélas !" répondais-je jadis à une enquête, chaque littéraire ayant été convié à nommer celui qu'il considérait comme le plus grand poète français⁶. » Ce qui disparaît ici, outre la restriction temporelle, c'est la dimension subjective de la réponse de 1902. Car « votre poète », cela peut vouloir dire : « celui qui vous inspire », ou « celui avec qui vous vous sentez une certaine familiarité ». Par contre, dire de Hugo qu'il est (« hélas » ?) « le plus grand poète français », cela revient à donner un point de vue sur l'histoire littéraire. La nuance est d'autant moins insignifiante que le projet avoué de Gide, dans l'anthologie qu'il prépare alors et qui verra le jour en 1949, s'attache à relativiser le critère du goût personnel dans sa sélection des auteurs et des textes (« J'ai naturellement écouté mon goût. Je n'ai pas écouté que lui⁷ ») : il s'agit de choisir « les poèmes où la poésie adult[ère] le moins son essence⁸ », où la « maîtrise verbale » et la « suasion oratoire »⁹ se manifestent le mieux. Comme on l'a vu au chapitre 2¹⁰, l'enjeu est aussi, dans le contexte de la « querelle des anthologies¹¹ », d'opposer aux choix iconoclastes, et non dénués

⁴ Ces dix-huit textes, publiés dans *Le Figaro* en 1941-1942, ont été repris en volume (en Suisse, à New York et chez Gallimard) sous le titre *Interviews imaginaires* en 1943 (Martine SAGAERT, « Chronologie », in André GIDE, *Journal*, vol. 2 (éd. Martine SAGAERT), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. XLI). Chacun consiste dans un entretien entre un double fictif de Gide, appelé « moi », et un intervieweur imaginaire (« lui »). La manière dont le point de vue de Gide se diffracte entre ces deux instances est une question littéraire complexe qu'évidemment nous ne pouvons pas traiter ici en détail ; nous tiendrons pour acquis que, sauf désaccord exprimé par « moi », les propos de « lui » reflètent aussi, pour l'essentiel, les positions de Gide. Dans les références en note, nous indiquerons toujours le titre de l'article tel qu'il figure dans *Le Figaro* et tel qu'il est repris dans les éditions des *Écrits critiques* de Gide en Pléiade.

⁵ André GIDE, « Outrelouanges, injustes critiques » [1941], in André Gide, *Essais critiques* (éd. Pierre MASSON), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 333.

⁶ André GIDE, *Hugo, hélas !*, op. cit., p. 22.

⁷ André GIDE, *Anthologie de la poésie française* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 12. Gide utilise par coquetterie un latinisme : *suasio*, en latin, signifie « action de conseiller ».

¹⁰ Voir *supra*, p. 127-128.

¹¹ Selon l'expression de Michel Lioure dans Michel LIOURE, « "Hugo, – hélas" (Gide et Hugo) », in Catherine MAYAUX (dir.), *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004, p. 67.

d'arrière-pensées politiques, d'un Thierry Maulnier, un panthéon plus juste et plus équilibré, plus objectif.

Un autre infléchissement, de taille, consiste en l'omission du contexte. Car « Hugo » n'est pas seulement dans la réponse de Gide, il est aussi dans la question. C'est précisément pour faire pièce à l'idée selon laquelle Hugo résumerait la poésie du XIX^e siècle que Gourmont a eu l'idée de cette enquête. Du coup, le « Hugo, – hélas ! » de Gide peut aussi se comprendre comme un « Hugo, – tout de même ! », un « Hugo, – malgré tout ! », un « Et pourtant, Hugo ! » : il s'agirait, malicieusement, de prendre Gourmont à son propre piège, en confirmant à rebours de son attente la place éminente de Hugo dans la poésie du XIX^e siècle – d'autant plus éminente, du reste, que la laconique formule ne fait droit à aucun autre écrivain. Voici comment pourrait se gloser la réponse de Gide à Gourmont : « Bien que cela vous ennuie, et hélas (pour vous), Hugo est bien mon poète. » Mais naturellement, le sens de la formule (son côté, donc, paradoxal et contrariant) s'altère si l'on ne prend pas cela en compte. La réponse de Gide, en quelque sorte dirigée par la question, ou suscitée par elle, est d'une plus faible portée que si elle n'émanait que de lui-même, que si elle reflétait un goût exprimé spontanément et indépendamment de tout contexte et de toute sollicitation.

Justin O'Brien, dans un bref article de la *French Review* paru en 1964, prend acte de ces déplacements opérés par Gide quant au sens de sa propre formule, en semblant curieusement les mettre au compte d'une malencontreuse défaillance de mémoire : « Il en est venu à penser qu'il avait en effet choisi Hugo comme le plus grand poète français de tous les temps... hélas ¹²! » écrit-il. Mais pourquoi ne pas prendre au sérieux cette légère et discrète auto-correction, à plusieurs décennies de distance ? Certes, Gide a fait fond sur une erreur commune. Ainsi, entre beaucoup d'autres, René Lalou, par exemple, dans un numéro spécial d'*Europe* consacré à Hugo en 1935, parle d'« une enquête sur le plus grand poète français¹³ ». Mais l'auteur des *Interviews imaginaires* et de l'*Anthologie de la poésie française* a validé cette relecture. S'y lit, au fond, l'approfondissement d'un hommage à Hugo qui, malgré les réserves réitérées, et les critiques, se trouve promu au rang très enviable de « plus grand poète français ». « Hélas », à la lettre, marque une déception, un embarras, non une restriction au constat. Voilà un hugolisme paradoxal donc, évidemment complexe et nuancé, mais certain, que confirmerait

¹² Justin O'BRIEN, « Hugo, – hélas ! », *The French Review*, vol. 37, n° 5, avril 1964, p. 555. Nous traduisons (« He came to think he had indeed picked Hugo as the greatest French poet of all time... hélas ! »).

¹³ René LALOU, « Le retour de Victor Hugo », in *Victor Hugo* (numéro spécial d'*Europe*), Paris, Rieder, 1935, p. 116.

à elle seule, s'il en était besoin, la fidélité manifestée par le Gide de soixante-quatorze ans au Gide de trente-cinq ans. Car quand Gide, en 1941, reprend textuellement sa formule de 1902, en en élargissant subtilement le sens, c'est le pape des lettres françaises qui entérine et valide le jugement désinvolte d'un écrivain débutant¹⁴.

Pourquoi Hugo, et pourquoi hélas : c'est évidemment ce qu'il faut se demander. Nous ne sommes pas le premier à le faire. Un article de Michel Lioure, logiquement intitulé « Hugo, – hélas ! », a déjà fait le tour de la question des lectures de Hugo par Gide¹⁵. Dans une perspective plus spécifique, mais non moins stimulante, Thomas Cazentre a consacré un bref chapitre de sa thèse sur *Gide lecteur* (intitulé, bien entendu, « Hugo, – hélas ! ») au cas Hugo¹⁶. Notre propre analyse se fera donc en dialogue constant avec ces deux auteurs. Si Michel Lioure, en particulier, se fonde sur un corpus très large et apparemment presque exhaustif, incluant semble-t-il l'essentiel de la correspondance publiée de Gide, nous n'avons pas cru, quant à nous, devoir reprendre à nouveaux frais un dépouillement si complet. Sans nous interdire d'aller voir, parfois, dans les lettres ou dans d'autres textes, nous nous sommes essentiellement appuyé sur le *Journal* (en deux volumes) et les *Essais critiques*, publiés en Pléiade, et dotés d'index fort utiles pour repérer les occurrences du nom *Hugo* et les titres de ses œuvres¹⁷.

ADMIRATIONS ET RÉSERVES

JUSTIFIER LE « HUGO, – HÉLAS »

Comme la formule de 1902 l'exprime synthétiquement, le rapport de Gide à Hugo oscille entre les deux pôles de l'admiration et de la réserve, voire de la condamnation. À vrai dire, cette ambiguïté ne concerne guère que la poésie – pour le reste, c'est nettement l'indifférence ou

¹⁴ André Gide (1869-1951), en 1902, a déjà publié *Paludes* et *Les Nourritures terrestres* (1897). Mais il est encore à l'époque presque complètement inconnu. Le fondateur de *La NRF* (1908) et auteur des *Caves du Vatican* (1914) n'accède à la célébrité que dans l'immédiat après-guerre. *Les Faux-Monnayeurs*, en 1925, lui valent un nouveau succès. Il est peut-être « le premier écrivain de l'époque » (Jacques PATRY, « GIDE André Paul Guillaume », in LAFFONT – BOMPIANI (dir.), *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 2, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, p. 1231). Cette période est aussi celle de l'engagement politique (contre le colonialisme, puis auprès des communistes). Il rompt avec la nouvelle *NRF* de Drieu la Rochelle en 1941. En 1947, il reçoit le prix Nobel de littérature (*ibid.*, p. 1230-1231).

¹⁵ Michel LIOURE, « "Hugo, – hélas" (Gide et Hugo) », *art. cit.*, p. 57-70.

¹⁶ Thomas CAZENTRE, *Gide lecteur : la littérature au miroir de la lecture*, Paris, Kimé, 2003, p. 191-196.

¹⁷ L'histoire éditoriale du *Journal* de Gide est complexe ; l'édition Pléiade est aujourd'hui l'édition de référence. Avant-guerre, il avait été largement publié soit dans le cadre des *Œuvres complètes* (jusqu'à l'année 1932), soit dans les *Pages de Journal* et les *Nouvelles Pages* qui vont jusqu'en 1935, soit dans le cadre du *Journal 1889-1939* paru en 1939. La suite ne paraîtra qu'après la Libération (Martine SAGAERT, notice à André GIDE, *Journal*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1110-1111).

l'agacement qui l'emportent¹⁸. Le théâtre de Hugo, en particulier, l'exaspère à cause de la psychologie des personnages, qu'il juge médiocre. Significativement, c'est en la rapprochant des drames de Hugo qu'il accable, en 1942, *La Pucelle d'Orléans* de Schiller¹⁹. Des romans, Gide dit très peu de choses. En ce qui concerne la prose, il sauve tout de même les *Choses vues*, où Hugo, dit-il, se montre un « prodigieux reporter²⁰ ». Mais c'est à la poésie de Hugo qu'il s'intéresse en premier lieu.

Michel Lioure et Thomas Cazentre constatent tous deux, et essayent d'en rendre compte, le caractère parfois violemment contradictoire des jugements de Gide sur la poésie de Hugo. Certaines affirmations, en effet, frappent par leur ambivalence extrême. Le diariste écrit ainsi, en 1918, dans une note sur « Eviradnus » (*La Légende des siècles*, Première Série) :

Consterné par la niaiserie gigantesque de ces vers sublimes. Imaginer un étranger noyé là-dedans ! En plus de l'intérêt du métier, que reste-t-il ? n'en déplaît à Souday. De beaux vers, d'admirables vers (l'enveloppe de la chanson d'« Éviradnus » est d'une extrême beauté – et même de qualité particulièrement rare) mais d'une beauté presque uniquement verbale et sonore. On n'imagine rien de plus creux, de plus absurde... ni de plus splendide²¹.

Et Thomas Cazentre juxtapose de manière édifiante deux extraits du texte des *Interviews* de 1941 où se trouve glosé le « Hugo hélas » :

Du train où vont certains, c'est Hugo, cet immense lyrique, le plus grand de notre Panthéon, qui devient aujourd'hui le méconnu. [...] « Génie tout verbal », nous dit-on. Quelle absurdité ! Avec quelle niaiserie l'on nous parle de sa « bêtise » !... C'est par intelligence qu'il ne laisse jamais la pensée encombrer ou abîmer le vers. Disons mieux : l'émotion ne vient pas plus tôt inspirer ses vers, que ses vers ne l'amplifient et ne la gonflent. Mais quels vers ! [...]

— Oserai-je vous demander alors pourquoi vous nous disiez naguère : « Hugo, hélas ! »
— Je le dirais encore. Si grande que soit mon admiration, je suis mal à l'aise dans son pathos, le sentant, partout ou sans cesse, factice, ne rimant à rien, ou plutôt ne faisant que rimer²².

¹⁸ Justin O'BRIEN, « Hugo, – hélas ! », *art. cit.*, p. 556.

¹⁹ André GIDE, *Journal*, vol. 2, *op. cit.*, p. 832.

²⁰ André GIDE, « Outrelouanges, injustes critiques », *art. cit.*, p. 333.

²¹ André GIDE, *Journal*, vol. 1 (éd. Éric MARTY), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1074. Paul Souday est le très hugolien critique du *Temps*, dont il a déjà été question dans des chapitres précédents.

²² André GIDE, « Outrelouanges, injustes critiques », *art. cit.*, p. 332-333, cité dans Thomas CAZENTRE, *Gide lecteur*, *op. cit.*, p. 192.

En 1918 comme en 1941, donc, Gide peut dans le même mouvement prononcer sur Hugo un vibrant éloge et l'assortir d'importantes réserves. Celles-ci, on y reviendra, sont plus fortes et plus absolues en 1918 qu'en 1941, et le vieux Gide est au bord de l'auto-critique rétrospective (et implicite) quand il dénonce ceux pour qui Hugo est un « génie tout verbal ». Mais en dépit de ces intéressantes évolutions, reste ceci : l'attitude consistant à tenir ensemble les deux pôles, positif et négatif, de la critique hugolienne, demeure chez Gide à travers les décennies.

Le « Hugo, – hélas » n'est donc pas loin. Mais en 1902, et c'est bien à cela qu'a tenu sa réussite, la formule de Gide était énigmatique. Rien ne garantit que ses gloses ultérieures traduisent fidèlement sa pensée d'alors ; on peut parfaitement supposer, au contraire, qu'elles ne servent qu'à donner à ce qui pourrait demeurer un bon mot gratuit la consistance et le sérieux nécessaires – bref, qu'elles servent à le justifier rétrospectivement. De là, peut-être, ce repli facile et commode, mais décevant au fond, sur une dialectique sommaire du fond et de la forme : « Hugo », parce qu'il est formellement le meilleur de nos poètes ; « hélas », parce que le contenu n'est pas à la hauteur. Thomas Cazentre note bien ce penchant de la critique gidienne de Hugo, consistant à opposer rapidement forme et contenu²³. Il la signale, notamment, dans la note de 1918 sur « Eviradnus », mais on la devine encore, sous une forme plus contournée, dans l'extrait de 1941. Dans la suite immédiate du passage cité ci-dessus, Gide regrette en effet une « pensée toujours flottante au gré du vers » qui « [lui] laisse souhaiter plus de rigueur et d'authenticité »²⁴.

Parfois, il est vrai, l'axiologie qui sous-tend cette opposition entre fond et forme n'est pas si claire, et témoigne d'un certain embarras. On voit tout ce que peut avoir d'ambigu une phrase comme : « C'est par intelligence qu'il ne laisse jamais la pensée encombrer ou abîmer le vers. » Cet hommage a des allures de perfidie. Mais Gide disait déjà des choses assez semblables, en 1929, à propos des *Orientales* : après avoir loué la « science du vers » de Hugo, son « abandon aux suggestions des paroles et de leur sonorité », il remarque que « Hugo [...] [a] préféré toujours les émotions et les pensées les plus banales, de sorte qu'il puisse se donner tout entier à la seule volupté de les dire, de les laisser s'étendre et foisonner²⁵ ». Sous une forme un peu différente, on retrouvera en 1938 cette idée d'une bêtise volontaire et féconde du poète. À cette date, dans le *Journal* encore, il rapproche Bossuet de Hugo, et fait part de son admiration qui,

²³ Thomas CAZENTRE, *Gide lecteur, op. cit.*, p. 194.

²⁴ André GIDE, « Outrelouanges, injustes critiques », *art. cit.*, p. 333.

²⁵ André GIDE, *Journal*, vol. 2, *op. cit.*, p. 167.

dans les deux cas, « s'en tient à la forme. » « Mais de quels serviables lieux communs je la trouve remplie ! » poursuit-il²⁶.

Gide, donc, admire le côté formel de la poésie hugolienne ; les textes ne manquent pas où il l'affirme clairement. Michel Lioure conclut son article en disant que Hugo est pour Gide, comme pour Valéry, un « créateur par la forme »²⁷. Cette formule peut s'entendre en deux sens : d'une part, c'est du point de vue formel (seulement, ou essentiellement) que Hugo est un poète, un créateur, digne d'intérêt ; d'autre part, ce sont des procédés formels qui engendrent sa poésie. La première interprétation peut trouver à se soutenir dans les textes de Gide. Ainsi, celui-ci ne manque pas de s'extasier sur l'admirable effet produit par la succession des syllabes atones et des e caducs dans ce vers de « Paroles sur la dune » (*Les Contemplations*) : « Et que je te sens froide en te touchant, ô mort ! »²⁸. Dans les *Interviews imaginaires* et dans la préface à l'*Anthologie*, Gide commente longuement l'audace et l'originalité de la césure hugolienne, et notamment la présence, parfois, d'un accent sur la cinquième syllabe de l'alexandrin, comme dans « Et que le cheval fit un écart en arrière »²⁹ (« Après la bataille », *La Légende des siècles*, Première Série) ou dans « Et tout l'univers n'a qu'un objet : nommer l'être » (*Religions et Religion*)³⁰. Conclusion de l'auteur : « Loin de mener à mal l'alexandrin, Hugo le rajeunit et lui infuse une vigueur nouvelle³¹. » Au demeurant, Gide se méprend sur la portée exacte de cette audace métrique. Le « moi » des *Interviews* affirme : « N'est-il pas remarquable que, dans chacun de ces exemples, le mot qui suit la fausse césure soit toujours un monosyllabe et permette, en conséquence, d'indiquer, par un léger arrêt après lui, où serait la césure normale³² [...]. » Ce que Gide prend ici pour un choix stylistique de Hugo manifeste en réalité simplement le respect essentiel, par le poète, de la structure de l'alexandrin et la persistance du schéma métrique traditionnel sous les rejets, contre-rejets et autres enjambements de surface. La sixième syllabe n'est pas accentuée pour « indiquer [...] où serait la césure normale » mais bel et bien parce que la césure réelle du vers, effectivement, la suit immédiatement. Mais en dépit

²⁶ *Ibid.*, p. 608.

²⁷ Michel LIOURE, « “Hugo, – hélas” (Gide et Hugo) », *art. cit.*, p. 70. Pour l'étude de cette formule de Valéry, voir *infra*, p. 629-635.

²⁸ André GIDE, *Journal*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1114.

²⁹ André GIDE, « Métrique et prosodie (III) » [1942], in André GIDE, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 383 ; André GIDE, *Anthologie de la poésie française*, *op. cit.*, p. 36.

³⁰ André GIDE, *Anthologie de la poésie française*, *op. cit.*, p. 36.

³¹ *Ibid.*, p. 37.

³² André GIDE, « Métrique et prosodie (III) », *art. cit.*, p. 383.

de cette légère erreur d'interprétation, Gide manifeste un grand intérêt et une certaine admiration pour les aspects les plus techniques de l'art de Hugo. C'est en ce premier sens qu'il fait bien de Hugo, comme le dit Lioure, un « créateur par la forme ».

Dans un second sens, moins étudié par Michel Lioure, le Hugo de Gide est aussi un « créateur par la forme » en ceci que les aspects formels sont dotés d'une capacité d'engendrement poétique. Le Hugo de Gide est, en particulier, et selon le titre d'un article de Jean-Marc Hovasse, un « créateur par la rime »³³. Ainsi, « c'est de la rime qu'il part (et c'est là son secret) à la recherche de sa pensée ou d'une image qui lui tiendra lieu de pensée » – on sent bien, au passage, ce qu'il peut y avoir de vaguement méprisant dans cette formulation. Comme exemple d'engendrement de l'image, ou de la pensée, par la rime, Gide cite ces vers d'« À la fenêtre pendant la nuit » (*Les Contemplations*) :

L'homme a-t-il sur son front des clartés éternelles ?
Et verrons-nous toujours les mêmes sentinelles
Monter aux mêmes tours ?

Un bref débat s'engage alors, entre « lui » et « moi »³⁴ pour savoir si c'est *éternelles* qui a appelé *sentinelles*, ou l'inverse (le « moi », conciliant, finit par suggérer : « les deux à la fois »)³⁵. L'idée que Hugo trouve ses idées et ses images par la rime peut facilement servir à dénigrer sa poésie (Gide ici n'en est pas très loin), et se trouve déjà chez Sainte-Beuve et chez Banville, bien qu'elle soit, comme Jean-Marc Hovasse l'a montré, largement erronée.

L'un des aspects notables de cette critique gidienne est qu'elle est tout sauf originale. Le verbalisme, l'inanité, l'impuissance à penser, ce sont des lieux communs de la critique hugolienne, que Gide ne signale comme tels que lorsqu'il s'en démarque partiellement (en 1941), mais qu'il endosse sinon sans état d'âme. De même, il reprend à son compte – l'a-t-il lue dans Banville ou l'a-t-il réinventée ? – l'idée d'un Hugo créateur par la rime. Mais ces lieux communs étaient disponibles à Gide pour justifier rétrospectivement son « Hugo, – hélas » de 1902. Non bien sûr qu'il ait été insincère ; « Gide n'a jamais été du genre à sacrifier la vérité à un trait d'esprit³⁶ », écrit Justin O'Brien. Mais la constance avec laquelle il s'efforce de tenir

³³ Jean-Marc HOVASSE, « Victor Hugo créateur par la rime », in Michel MURAT, Jacqueline DANGEL (dir.), *Poétique de la rime*, Paris, Honoré Champion, coll. « Métrique française et comparée », 2005, p. 313-331.

³⁴ Voir la note 4 de ce chapitre.

³⁵ André GIDE, « Métrique et prosodie (II) », in André GIDE, *Essais critiques*, op. cit., p. 377.

³⁶ Justine O'BRIEN, « Hugo, – hélas ! », art. cit., p. 556. Nous traduisons (« Gide was never one to sacrifice truth to a witticism »).

ensemble les deux pôles de la critique, soit en juxtaposant brutalement le pour et le contre, soit en formulant ses hommages de telle sorte qu'ils ressemblent à des accusations, semble témoigner d'une certaine volonté de demeurer fidèle, et d'afficher sa fidélité, à sa profession de foi initiale.

« HUGO », OU « HÉLAS » ?

Reste à se demander : plutôt « Hugo », ou plutôt « hélas » ? L'ambivalence de Gide sur Hugo va-t-elle plutôt, globalement, dans le sens de l'éloge ou dans celui du blâme ? Pour Michel Lioure, c'est l'admiration qui l'emporte. Le paragraphe conclusif de son article commence ainsi par affirmer qu'« André Gide [...] a [...] conservé pour l'œuvre de Hugo, malgré toutes ses réserves, une admiration fervente³⁷ ». On peut cependant être plus précis et établir deux distinctions dans les jugements émis par Gide – en fonction de leur date d'abord, de leur support ensuite.

Commençons par le facteur chronologique. Au cours des trois décennies que nous étudions, la position de Gide semble avoir plutôt évolué en faveur de Hugo. En effet, ses condamnations deviennent de moins en moins fermes, de moins en moins nettes. En 1918, dans son *Journal*, Gide s'avoue « consterné » par la « niaiserie » d'« Eviradnus » : c'est un vocabulaire qu'il n'emploiera plus, à propos de Hugo, dans les années 40 – si ce n'est contre les détracteurs même de Hugo. En 1918, le blâme se dit au superlatif : « On n'imagine rien de plus creux, de plus absurde... » En 1941, Gide modalise ses reproches en les rapportant explicitement à son point de vue et s'avoue, simplement, « mal à l'aise ». D'autres textes critiques semblent confirmer cette évolution. Ainsi, Gide accable le verbalisme de Hugo dans une conférence de 1917 sur Gautier et Baudelaire³⁸, lui reproche dans un texte de 1919 d'avoir mal compris (dans « Le Satyre » de la première *Légende*) la religion des Grecs³⁹, lui fait grief en 1921 d'être médiocre psychologue⁴⁰. Ces notations désobligeantes tendent ensuite à se raréfier ; on a vu qu'il y avait une part d'autocritique chez le Gide de 1941, qui reproche aux détracteurs d'avoir fait de Hugo un « génie tout verbal ». L'année suivante, pourtant, l'écrivain parle encore du « délire verbal »

³⁷ Michel LIOURE, « “Hugo, – hélas” (Gide et Hugo) », *art. cit.*, p. 69.

³⁸ André GIDE, « Théophile Gautier et Charles Baudelaire : à propos d'une nouvelle édition des *Fleurs du mal* » [1917], in André GIDE, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 528.

³⁹ André GIDE, « Considérations sur la mythologie grecque : fragments du *Traité des Dioscures* » [1919], in André GIDE, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 536.

⁴⁰ André GIDE, « Préface à *Armance* » [1921], in André GIDE, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 549.

du poète, qui le mène à « se perdre dans une confusion panique »⁴¹ ; mais la notation est faite en passant dans un paragraphe qui ne parle pas de cela ; *verbal*, ce n'est pas exactement *tout verbal* ; et si Gide ici n'est pas loin de se contredire lui-même, on lit aussi sous sa plume, pendant la guerre, un embarras et une gêne bien plus grands que vers 1920. Peut-être cela s'explique-t-il en partie par le fait que dans les années trente, puis sous l'Occupation, l'attitude envers Hugo est devenue de plus en plus clairement un marqueur politique⁴². Gide ne tient pas forcément à donner raison à la droite hugophobe, représentée notamment par Thierry Maulnier.

Le 2 janvier 1935, alors qu'il est en train de relire du Hugo (la tétralogie philosophique⁴³, *La Fin de Satan* dans l'édition Nelson⁴⁴), il note dans son *Journal* :

En général j'ai, dans mon journal, fait à la critique, à la réserve, la part trop belle. C'est aussi que je n'éprouve pas grand besoin de dire ce qui, me semble-t-il, « va de soi » ! Mais cela peut tromper. « Qui se douterait par exemple de ton admiration pour Hugo ? » me disait, il y a quelques jours, Jean Schlumberger⁴⁵.

La suite du paragraphe ne concerne pas Hugo mais le rapport de Gide à l'Italie (il est alors à Rome) et la ferveur, pas assez bien exprimée selon lui dans le *Journal*, qu'il éprouve pour ce pays. Gide en profite pourtant pour glisser une auto-critique relative à son traitement de Hugo. Or à s'en tenir au *Journal*, cette auto-critique paraît un peu injuste. Les précédentes allusions à Hugo (une en 1920, une en 1924, une en 1927, deux en 1929, une en 1932, deux en 1934⁴⁶) sont toutes favorables ou neutres – quoiqu'on puisse lire à la rigueur, dans celle de 1927, un soupçon d'agacement (mais très léger) contre l'auteur de *Religions et Religion*⁴⁷. Sauf en 1918,

⁴¹ André GIDE, « Introduction au *Théâtre* de Goethe » [1942], in André GIDE, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 752.

⁴² Voir par exemple *infra*, p. 738-739, ce qu'Alain dit dans *Europe* à ce sujet en 1935.

⁴³ René LEVESQUE, « Journal inédit (suite) : cahiers XII et XIII (août 1934 – mars 1935) », *Bulletin des amis d'André Gide*, vol. 12, n° 64, octobre 1984, p. 595.

⁴⁴ René LEVESQUE, « Lettre à Gide », in René LEVESQUE, *Lettre à Gide et autres écrits* (éd. Claude MARTIN), Lyon, Centre d'études gidiennes – Université Lyon II, coll. « Publications de l'Association des amis d'André Gide », 1982, p. 27.

⁴⁵ André GIDE, *Journal*, vol. 2, *op. cit.*, p. 482.

⁴⁶ André GIDE, *Journal*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1114 et p. 1262, et vol. 2, *op. cit.*, p. 26, p. 121, p. 167, p. 290, p. 458, et p. 477. En 1924, Gide reproche à l'anthologie de Duhamel (voir *supra*, chapitre 2) de faire passer les Français pour un peuple de rhéteurs, en choisissant (notamment chez Hugo) « les pièces les plus oratoires » (vol. 1, p. 1262). En 1931, il apprécie les pages sur Hugo dans les *Cahiers* de Barrès (vol. 2, p. 290). En 1934, il admire (comme en 1920) la succession des syllabes atones dans certains vers de Hugo (vol. 2, p. 458), et il se souvient que Pierre Louÿs lui récitait jadis des vers du « Satyre » (*La Légende des siècles*, Première Série ; vol. 2, p. 477). Les autres allusions à Hugo ont été ou vont être commentées ailleurs dans ce chapitre.

⁴⁷ André GIDE, *Journal*, vol. 2, *op. cit.*, p. 26. Le vers : « Il est. Il est. Il est. Il est éperdument [...] » suscite ce commentaire : « La belle avance ! si je ne sais pas Quel Il est. »

donc, il n'y a rien dans le *Journal* d'accablant pour Hugo. Les critiques les plus claires et les plus tranchées sont donc soit hors du *Journal*, dans d'autres textes critiques, soit assez anciennes. Et dans les autres textes critiques, les passages suspects d'hugophobie sont tous, en 1935, déjà assez vieux (ils datent d'au moins dix ans). Du coup, comment interpréter la note de 1935, qui semble excessivement sévère ? Peut-être en fait n'est-ce pas tant le contenu du *Journal* qui est en cause, que l'évolution plus générale de Gide sur la question Hugo – une évolution dont cette entrée de journal serait à la fois le symptôme et l'aveu. Gide, alors, évoquerait et dissimulerait en même temps son propre changement d'attitude sur Hugo, en le mettant à tort au compte de sa pratique de diariste : Gide interpréterait une variation chronologique comme une variation générique, comme un fait lié à la pratique d'une certaine forme littéraire. La question de savoir à quel point il a conscience de ce déplacement est évidemment indécidable.

Ceci nous conduit à un autre point important : Gide ne dit pas tout à fait la même chose dans son *Journal* et dans ses autres textes critiques. On ne saurait ici reconduire l'opposition, valable pour Barrès, entre textes publiés et textes à usage intime et personnel, car le *Journal* de Gide a été publié de son vivant. Cependant, si ce texte ne relève pas à proprement parler de l'écriture intime, son ton demeure souvent celui de la confiance, et la rigueur analytique y a moins de place que l'élan affectif. On pourrait parler à son sujet d'une œuvre pseudo-intime qui, même publiée, se souvient qu'elle a d'abord relevé d'une écriture personnelle et privée. Du coup, le *Journal* est le lieu privilégié où s'exposent ce que Thomas Cazentre appelle les « lectures de référence » de Gide : des lectures réitérées, d'auteurs et d'œuvres dont Gide s'est nourri tout au long de sa vie, et qui constituent des ruptures avec la vie sociale et le temps quotidien (souvent au matin ou avant d'aller dormir), qui n'appellent pas tant l'interprétation que le ravissement (pour la poésie) ou la méditation (pour la prose), qui sont parfois empreintes d'une certaine sacralité⁴⁸. Or Hugo est l'un des rares auteurs post-révolutionnaires (avec Baudelaire) à avoir pour Gide ce statut d'auteur de référence⁴⁹. Ce passage de 1929 sur *Les Orientales* est assez typique des lectures de référence (et identifié comme tel par Cazentre) :

J'ai repris, avant de me coucher et pour me laver l'esprit de tous les soucis du jour, *Les Orientales* de Hugo. Mon ravissement rejoint celui de mon enfance, il me suffit de relire

⁴⁸ Thomas CAZENTRE, *Gide lecteur, op. cit.*, p. 22-49.

⁴⁹ Thomas Cazentre écrit que « la lecture de référence s'applique très majoritairement à la littérature antérieure au XVIII^e siècle » (*ibid.*, p. 28). À feuilleter son livre on s'aperçoit que Baudelaire est, avec Hugo, l'un des auteurs du XIX^e siècle qui en fait fréquemment l'objet.

nombre de ces poèmes pour les savoir encore par cœur. Quelle prodigieuse invention rhétorique ! Tout y est : la force, la grâce, le sourire et les plus pathétiques sanglots. Quelle ressource ! quel soulèvement poétique ! Quelle science du vers, et dont il se joue ! Une si magistrale aisance ne se peut qu'avec un parfait abandon aux suggestions des paroles et de leur sonorité. C'est une soumission de la pensée au mot, à la phrase, à l'image, et qui explique que Hugo, pourtant point si bête qu'on le dit, ait préféré toujours les émotions et les pensées les plus banales, de sorte qu'il puisse se donner tout entier à la seule volupté de les dire, de les laisser s'étendre et foisonner⁵⁰.

Thomas Cazentre signale certains des aspects par lesquels cette lecture gidienne constitue une lecture de référence : sa dimension d'arrachement au quotidien, sa temporalité vespérale, l'empathie du lecteur avec le texte – le mot *ravissement* est très caractéristique⁵¹. Ajoutons que le verbe *laver*, dans la première phrase, peut avoir de vagues connotations religieuses. Gide, en effet, l'utilise aussi pour évoquer ses lectures vespérales ou matinales de La Bruyère et de Ronsard, et Cazentre y lit la valeur de rédemption accordée à ces rituels⁵².

Même s'il est difficile de trouver d'autres passages aussi parfaitement conformes à l'archétype, on peut tout de même estimer qu'on n'est pas très loin de la lecture de référence lorsque, le 14 mai 1935, Gide confie à son *Journal* qu'il relit « quantité de Hugo », notamment *Dieu* et *La Fin de Satan*, qui le laisse « abasourdi » et « ivre de vertige »⁵³. Le 3 septembre 1936, ce sont à nouveau « de longues suites de vers admirables dans *Dieu* et dans *La Fin de Satan* » que le diariste lit avant de s'endormir⁵⁴. Et le 13 novembre 1939, Gide note que ce sont des vers de La Fontaine, Racine, Hugo et Baudelaire qu'il apprend par cœur pour entretenir sa mémoire⁵⁵. Le *Journal*, assez logiquement, donne à voir un Gide enthousiaste, séduit, conquis par sa lecture – la note ambivalente de 1918 sur « Eviradnus » est plutôt une exception, et relève de ce que Cazentre appelle les « lectures de découverte » car, dit-il, « Gide parle de ce poème comme s'il le lisait pour la première fois⁵⁶ ». Toutes les mentions de Hugo dans le *Journal*, ne

⁵⁰ André GIDE, *Journal*, vol. 2, *op. cit.*, p. 167, cité dans Thomas CAZENTRE, *Gide lecteur, op. cit.*, p. 194. Le goût que Gide exprime ici (mais guère ailleurs) pour *Les Orientales* rejoint peut-être son intérêt général pour l'Orient.

⁵¹ Thomas CAZENTRE, *Gide lecteur, op. cit.*, p. 195.

⁵² *Ibid.*, p. 26, p. 30. Dans le passage sur La Bruyère, il est vrai que l'isotopie religieuse est plus nette : « Le soir, lu quelques pages de La Bruyère, qui m'ont lavé de toutes les agitations, les *tourments*, les médiocres et *vaines* contorsions de ce jour » (André Gide, *Journal*, vol. 2, *op. cit.*, p. 156, cité et analysé dans Thomas CAZENTRE, *Gide lecteur, op. cit.*, p. 26). Nous soulignons.

⁵³ André GIDE, *Journal*, vol. 2, *op. cit.*, p. 493. Cette relecture de Hugo en 1935 est sans doute due aux commémorations du cinquantenaire.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 541.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 681.

⁵⁶ Thomas CAZENTRE, *Gide lecteur, op. cit.*, p. 195.

concernent certes pas des lectures de référence : il arrive aussi que Gide propose quelques commentaires, éventuellement très techniques, sur des poèmes ou des vers de Hugo. Le 30 janvier 1943, Gide s'étonne ainsi du subjonctif *dissoude* dans ce vers de *Dieu* : « Jusqu'à ce qu'il s'en aille en cendre et se dissoude »⁵⁷. Ou bien il rapproche, en 1940, « Ni le vide papier que la blancheur défend » (Mallarmé, « Brise marine ») de « Il ressemblait au lys que sa blancheur défend » (« Le Pont », *Les Contemplations*)⁵⁸. La lecture n'est pas ici religieuse et recueillie, mais témoigne des scrupules du grammairien ou du comparatiste. Il n'empêche : Hugo est presque toujours accueilli, sinon avec enthousiasme et « ravissement », du moins avec bienveillance ou curiosité. Gide se présente dans son journal comme un amateur éclairé de la poésie hugolienne, sinon comme un admirateur fervent, et invite le lecteur à le suivre sur ce terrain.

En revanche, l'éthos critique proposé n'est pas du tout le même dans les articles et conférences donnés par Gide. Dans ces textes-là, Gide est proprement *critique*, au double sens du terme. Son habileté herméneutique, son goût littéraire, se marquent moins à son abandon consenti et heureux au charme d'une œuvre ou d'un auteur, qu'à sa capacité à ne pas s'en laisser compter. Le critique, dès lors, se fait volontiers censeur : on a déjà mentionné plusieurs textes, à commencer par les *Interviews imaginaires*, où cette disposition sévère se manifestait.

Certes, cette opposition entre l'écriture diariste et l'écriture proprement critique concerne sans doute d'autres auteurs que Hugo : on aurait pu, sans doute, arriver à des conclusions semblables si l'on avait étudié les lectures de Baudelaire ou de Racine par Gide. Mais dans le cas de Hugo, l'opposition est surdéterminée par le paradigme obsédant du « Hugo, – hélas ». Lorsque les deux polarités sont exprimées dans un texte donné, le *Journal* tend à faire pencher la balance vers le pôle « Hugo », et les textes critiques vers le pôle « hélas ». Stylistiquement, il semble que cela puisse parfois se voir dans l'agencement même des paragraphes. C'est ainsi que dans le *Journal*, assez souvent, on commence par le blâme et l'on finit par l'éloge, qui a donc, au sens propre, le dernier mot, tandis que, dans les textes critiques, c'est plutôt l'inverse. La dernière phrase de la note de 1918 sur « Eviradnus » est très typique : « On n'imagine rien de plus creux, de plus absurde... ni de plus splendide. » Le 14 mai 1935, dans le *Journal* encore, Gide regrette que Balzac, comme Hugo, appuient trop leurs effets. Mais « malgré tout, et

⁵⁷ André GIDE, *Journal*, 1997, vol. 2, p. 893.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 684.

comme Hugo, que de raisons [...] de l'admirer⁵⁹ ! » Le cas limite de ce procédé est fourni par la note du 2 janvier 1935, où Gide se reproche une sévérité dont il n'a jamais vraiment fait preuve dans le *Journal*, pour conclure sur l'assurance de son hugophilie.

Inversement, on se souvient que le texte des *Interviews imaginaires* reproduit au début de ce chapitre commençait, au contraire, par chanter les louanges du poète, avant que le Gide fictif du texte ne fasse droit au « hélas ». Voici encore une page typique de la manière critique de Gide, dans la conférence de 1917 déjà évoquée :

Victor Hugo n'a pas commencé de chanter beaucoup plus tard que Lamartine et à peine un peu plus tôt que Musset, en même temps exactement que Vigny dont les premiers poèmes sont de 1822, l'année même de la publication des *Odes*, – mais par une extraordinaire entente de ses forces, par méthode autant que par disposition naturelle, Victor Hugo prolonge son chant de nombreuses années encore après que les trois autres se sont tus. Il le prolongera jusque par-delà le tombeau, puisque nombre de ses volumes, et quelques-uns des plus étonnants, sont posthumes ; et loin de s'affaiblir, comme il advient souvent, avec l'âge, sa « noble faculté poétique », tout au contraire, s'exaspère... Au demeurant nous nous avouons bien la raison d'une aussi prodigieuse durée : c'est que cette impétuosité lyrique, ce délire n'exige aucun consentement de l'âme et qu'il reste presque tout verbal. Je n'en fais point grief, puisqu'aussi bien cette réserve de soi qu'avaient si peu connue les trois autres (j'entends Lamartine, Musset et Vigny), ce prudent ménagement de moelle, a permis à Hugo sa triomphale carrière⁶⁰.

Comme souvent, et malgré ses dénégations, Gide est assez adroit pour faire entendre sous l'apparent éloge une critique acide, non seulement parce que le « délire » sans « consentement de l'âme », tel qu'il est décrit, ressemble bien à une espèce de folie ou de bêtise, mais aussi parce que la dernière phrase prend le contrepied des connotations de bonne santé, d'énergie, de dépense qui peuvent facilement être associées au cliché d'un Hugo surhumain et disproportionné⁶¹ ; par contre, elle active discrètement un autre cliché, hugophobe celui-là, celui de l'avarice (voire, peut-être, du carriérisme), en vertu duquel Hugo fut bon gestionnaire de sa « moelle » comme de ses deniers. Les choses avaient pourtant bien commencé : Gide semblait parti pour glorifier sa « noble faculté poétique » et sa longévité littéraire... Mais on voit à quoi aboutit ce qui semblait commencer comme une louange.

Il ne suffit donc pas d'enregistrer, sur l'ensemble de la période 1914-1944, la constante ambivalence de Gide à l'égard de Hugo, ni sa tendance globale, malgré tout, à l'admiration. On

⁵⁹ *Ibid.*, p. 492.

⁶⁰ André GIDE, « Théophile Gautier et Charles Baudelaire », *art. cit.*, p. 528.

⁶¹ Pour une brève histoire de ce cliché, voir Pierre GEORGEL, « Le surhomme », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1985, p. 88-89.

peut affiner l'analyse, et observer, d'une part, que le jugement de Gide devient plutôt de plus en plus favorable au cours des années ; d'autre part, qu'il est moins sévère, plus affectif et chaleureux, dans les pages du *Journal* que dans les essais critiques.

QUEL HUGO ?

Ces jalons étant posés, il est à présent possible d'étudier plus finement le corpus hugolien d'André Gide. De Hugo, que lit-il et qu'apprécie-t-il ? On a déjà vu qu'il était, en règle générale, dubitatif quant au théâtre et plutôt indifférent quant au roman. L'essentiel de ses appréciations portent sur la poésie. C'est à ce genre que nous allons nous cantonner dans cette section.

Gide lit Hugo depuis longtemps. Les premières années de son *Journal* enregistrent fidèlement ses lectures et notamment *Les Contemplations*, *La Légende des siècles*, la « Tristesse d'Olympio » (*Les Rayons et les Ombres*), *Les Chansons des rues et des bois*⁶². On sait aussi qu'il a lu, en 1892, *L'Âne*, *Religions et Religion*, *Littérature et philosophie mêlées*, *Ruy Blas*, *L'Homme qui rit*⁶³. Dans notre période, Gide continue d'entretenir le souvenir de ces lectures et de s'y référer. Elles servent, par exemple, à fournir des citations illustratives : dans « Eviradnus »,

[...] Et la voix qui chantait
S'éteint comme un oiseau se pose. Tout se tait[.]

sert à gloser la fin du dix-septième prélude de Chopin⁶⁴. L'alexandrin « Il descend, réveillé, l'autre côté du rêve », tiré de « Ce que dit la Bouche d'ombre » (*Les Contemplations*), et sur lequel Gide s'était extasié en août 1937 (dans le *Journal*)⁶⁵ et en 1941 (dans les *Interviews*)⁶⁶, permet d'exprimer (usage étonnant !) la désillusion de Hitler après la défaite allemande à Stalingrad⁶⁷. Un distique des *Contemplations* (« Paroles sur la dune »), après un autre des *Fleurs du mal*, permet à Gide de dire son deuil après la mort de son épouse Madeleine en 1938 :

Je penche tour à tour mes urnes pour avoir

⁶² André GIDE, *Journal*, vol. 1, *op. cit.* respectivement p. 5, p. 40, p. 109, p. 135.

⁶³ André GIDE, lettre à Henri de Régnier du 10 septembre 1892, in André GIDE, Henri de RÉGNIER, *Correspondance (1891-1911)*, (éd. David J. NIEDERAUER, Heather FRANKLYN), Presses universitaires de Lyon, 1997, p. 52.

⁶⁴ André GIDE, *Journal*, vol. 2, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 563.

⁶⁶ André GIDE, « Outrelouanges, injustes critiques », *art. cit.*, p. 332.

⁶⁷ André GIDE, *Journal*, vol. 2, *op. cit.*, p. 896.

De chacune une goutte encore.

Les Contemplations, de façon générale, sont un recueil qui accompagne beaucoup Gide, lui fournissant notamment des exemples prosodiques (avec « Et que je te sens froide en te touchant, ô mort », dans « Paroles sur la dune », et ses cinq syllabes atones). C'est à partir d'« À la fenêtre pendant la nuit » que Gide tente de démontrer le rôle générateur de la rime chez Hugo. Deux quatrains des « Mages », dans la conférence de 1917 sur « Théophile Gautier et Charles Baudelaire », illustrent la tendance au formalisme ludique de Hugo et justifient que Banville ait pris Hugo comme maître :

Gluck et Beethoven sont à l'aise
Sous l'ange où Jacob se débat ;
Mozart sourit et Pergolèse
Murmure ce grand mot : « Stabat »,

Et :

Surgis, Volta ! dompte en ton aire
Les fluides, noir phlégéton !
Viens, Franklin ! voici le tonnerre.
Le flot gronde ; parais, Fulton⁶⁸.

Cette prédilection pour *Les Contemplations* se confirmera dans l'anthologie de 1949, où de nombreuses pièces du recueil seront reproduites. L'intérêt de Gide va en particulier aux derniers livres, et aux poèmes métaphysiques : « Paroles sur la dune », « Cérigo », « Les mages » entrent tous dans l'anthologie – mais pas « La Bouche d'ombre », qu'il juge « effarante et fastidieuse » dans les *Interviews imaginaires*⁶⁹.

Or *Les Contemplations* sont un recueil que Gide pratique en expert, en savant, parfois en métricien. Elles ne font pas l'objet de ce que Thomas Cazentre nomme des « lectures de référence » : celles-ci concernent *Les Orientales* (en 1929), *Religions et Religion* et, surtout, *Dieu* et *La Fin de Satan*. On sait, par le *Journal* et par le témoignage de Robert Levesque, que ce sont ces œuvres-là que Gide a relues en 1935 et 1936, et qui l'ont ravi ; l'écrivain les a même fréquentées, semble-t-il, plus intimement et avec plus de ferveur que ne le laissent supposer les quelques copeaux qui en sont échappés dans l'*Anthologie*⁷⁰. Il s'agit en fait de textes qui, pour

⁶⁸ André GIDE, « Théophile Gautier et Charles Baudelaire », *art. cit.*, p. 529.

⁶⁹ André GIDE, « Outrelouanges, injustes critiques », *art. cit.*, p. 332.

⁷⁰ C'est par erreur que Thomas Cazentre écrit que les « recueils [*sic*] posthumes inachevés » que sont *Dieu* et *La Fin de Satan* sont « les plus largement cités dans l'*Anthologie* » (Thomas CAZENTRE, *Gide lecteur, op. cit.*, p. 194).

Gide, défie la critique : aucune mention ne s'en trouve dans le volume des *Essais critiques* en Pléiade. Ces deux poèmes posthumes participent, avec d'autres (notamment dans *Les Contemplations*), du fonds de sa bibliothèque hugolienne intérieure. Il est intéressant de voir comment, en 1943, Gide rapporte tel vers qu'il vient de découvrir dans *L'Art d'être grand-père* à un vers de *Dieu* qu'il connaît bien, et qu'il a admiré :

J'admirais, dans *Dieu* :

Sur la biche aux yeux bleus, le léopard s'allonge.

Les « yeux bleus » de la biche !... Quelle hardiesse ! pensais-je. Mais voici que je découvre, dans *L'Art d'être grand-père* : « ...l'antilope à la prunelle bleue ». C'est à douter si Hugo n'a pas tout simplement mal observé ; ce que j'admets difficilement, car, sans être précisément un observateur, au sens naturaliste du mot, il devient, dès que son attention s'éveille et que le visionnaire cède au témoin, un enregistreur incomparable. Je préfère croire qu'il use du mot « bleu » comme Baudelaire dans « La Chevelure » : « cheveux bleus », et je reconnais que l'œil sombre des cervidés a des reflets vaguement azurés : au surplus, ce mot « bleu » évoque des idées de douceur et de pureté fort seyantes pour la victime⁷¹.

Ce passage est notable à plusieurs titres. On voit bien, d'abord, ce mouvement typique du jugement littéraire diariste : on commence par la critique (« C'est à douter si Hugo n'a pas tout simplement mal observé ») pour donner finalement le dernier mot à la louange et pour justifier *in fine* ce qui était tout d'abord apparu comme une faute de goût. Mais on observe aussi, ensuite, la différence de statuts entre les différents textes hugoliens. La lecture de *L'Art d'être grand-père*, qui relève absolument de ce que Cazentre appelle « lecture de découverte », autorise ainsi une démarche analytique, voire tatillonne, qui était impossible au lecteur admiratif de *Dieu*. La lecture de référence (celle de *Dieu*, mais aussi ici celle des *Fleurs du mal*) vient faire obstacle au jugement négatif, de sorte que Gide admet, au nom de son enthousiasme hugolien, de suspendre volontairement ses élans critiques (« Je préfère croire... »). À propos de ces textes, Gide nous propose donc une critique hugolienne fort paradoxale, qui prend l'aspect d'une anti-critique : la lecture recueillie, le silence approbateur, l'émerveillement sont les seules attitudes critiques, si l'on peut dire, qui leur conviennent.

Le goût de Gide pour la poésie métaphysique hugolienne s'exprime donc aussi bien dans sa familiarité avec le second tome des *Contemplations* que dans sa fréquentation assidue de

⁷¹ André GIDE, *Journal*, 1997, vol. 2, p. 895-896. La citation de *L'Art d'être grand-père* vient du « Poème du jardin des plantes ».

Dieu et de *La Fin de Satan*⁷². Ces deux ensembles n'ont cependant pas tout à fait le même statut, car *Les Contemplations* seules font l'objet d'un décorticage critique, plutôt favorable quoiqu'avec des nuances, tandis que les posthumes demeurent l'occasion d'une pseudo-critique paradoxale, émue et fervente, toute à la gloire de Hugo.

Reste le cas, plus ambigu, de *La Légende des siècles*. Ce recueil est assez souvent cité – et se retrouvera assez abondamment dans l'*Anthologie*. Mais il ne l'est pas toujours en bonne part. Le Gide des *Interviews* admire ces quelques vers d'« Eviradnus » :

La mélodie encor quelques instants se traîne
Sous les arbres bleuis par la lune sereine
Puis tremble, puis expire, et la voix qui chantait
S'éteint comme un oiseau se pose ; tout se tait.

Mais il déplore « la médiocre et fameuse chanson » du même poème⁷³. En 1918, cette pièce faisait dans le *Journal* l'objet d'un jugement très ambivalent que l'on a déjà commenté, et en 1919, dans ses « Considérations sur la mythologie grecque », Gide s'agaçait contre « Le Satyre ». Peu de pièces de ce recueil, au bout du compte, sont citées par Gide (moins que de poèmes des *Contemplations* notamment), et aucun jugement d'ensemble sur l'œuvre ne se donne à lire. Dans l'*Anthologie*, Gide a peut-être sacrifié à la notoriété éclatante de l'ouvrage ; il n'est pas certain que son propre goût aurait seul suffi à lui faire tant de place.

HUGO, L'HISTOIRE ET L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Les remarques qu'on a faites jusqu'à présent concernaient surtout une critique axiologique et tentaient de mettre au jour les préférences, les enthousiasmes, les agacements hugoliens d'André Gide, sans détour par l'histoire littéraire. C'est probablement comme cela qu'il faut commencer par prendre la critique gidienne, car Gide, comme l'a bien montré Thomas Cazentre, se montre très réticent à l'historicisation de la littérature :

Si l'idée même d'une histoire interne de la littérature est pour lui perverse, en ce qu'elle implique une relativisation, donc un risque de dévaluation et d'insignifiance, il en va *a fortiori* de même si l'on prétend relier la littérature aux contingences extérieures (mœurs,

⁷² Thomas Cazentre oppose la veine lyrique de « Paroles sur la dune » aux « œuvres où Hugo [...] laiss[e] se déployer son imaginaire, notamment *Les Orientales*, “Ce que dit la Bouche d'ombre” [...], ou [...] *Dieu* et *La Fin de Satan* [...] » (Thomas CAZENTRE, *Gide lecteur*, *op. cit.*, p. 194). Mais ce classement n'est guère opératoire : l'« imaginaire » des *Orientales* n'a rien de commun avec celui des épopées posthumes.

⁷³ André GIDE, « Roman et genres littéraires (suites) » [1942], in André GIDE, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 356.

mentalités, structures sociales et politiques, croyances... ; [...] si une œuvre s'explique par son rapport avec un contexte révolu, elle n'a plus de présence véritable⁷⁴.

Il arrive cependant à Gide de mobiliser des notions comme le classicisme ou le romantisme et d'envisager Hugo à leur prisme. Il lui arrive aussi, mais plus rarement encore, de lier la poésie (et en particulier celle de Hugo) aux événements historiques contemporains. Ce sont ces deux points que nous allons successivement aborder dans cette section.

HUGO ROMANTIQUE

À deux reprises, dans notre période, Gide articule son discours sur Hugo à un discours sur le romantisme. Il en a d'abord l'occasion au moment de l'enquête menée par *La Renaissance* en 1921 sur le romantisme et le classicisme⁷⁵ ; il l'aura à nouveau, en 1941, après la parution de la polémique *Introduction à la poésie française* de Thierry Maulnier.

La réponse de Gide à l'enquête de *La Renaissance*, recueillie par Émile Henriot et publiée le 8 janvier 1921⁷⁶, est complétée par un « bille[t] à Angèle » donné à *La NRF* en mars suivant⁷⁷. Ces deux textes forment donc un tout et peuvent être traités ensemble. Gide y réduit spectaculairement le romantisme et le classicisme à une idée-force homogène et unique, selon une démarche bien identifiée par Thomas Cazentre⁷⁸ : « Je considère le classicisme comme un harmonieux faisceau de vertus, dont la première est la modestie. Le romantisme est toujours accompagné d'orgueil, d'infatuation⁷⁹. » Le billet à Angèle glisse progressivement à une seconde opposition, de nature un peu moins morale et un peu plus esthétique, quand la « modestie » est reformulée en « pudeur » : le classicisme est un art de la pudeur, de la litote,

⁷⁴ Thomas CAZENTRE, « Gide, la littérature et l'Histoire : l'avenir d'une illusion », in Robert KOPP, Peter SCHNYDER (dir.), *André Gide et la tentation de la modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2002, p. 205.

⁷⁵ Des éléments de contexte sur cette enquête ont été donnés p. 536, à l'occasion de notre commentaire sur la réponse qu'y a apportée Anna de Noailles.

⁷⁶ Pierre MASSON, notule de la « Réponse à l'enquête sur le romantisme et le classicisme », in André GIDE, *Essais critiques*, op. cit., p. 1060.

⁷⁷ Gide, écrivant une série de « Billets à Angèle », renoue ici avec une forme qu'il avait pratiquée en 1898-1900, dans les colonnes de *L'Ermitage*. Ses chroniques de critique littéraire y prenaient la forme d'une correspondance fictive avec une certaine Angèle. Elles sont complétées, en 1899, par une série de « Lettres d'Angèle » écrite par l'ami de Gide, Henri Ghéon (Pierre MASSON, notule des « Lettres à Angèle », in André GIDE, *Essais critiques*, op. cit., p. 956-957).

⁷⁸ Thomas CAZENTRE, « Gide, la littérature et l'Histoire », art. cit., p. 206.

⁷⁹ André GIDE, « Réponse à l'enquête sur le romantisme et le classicisme » [1921], in André GIDE, *Essais critiques*, op. cit., p. 279.

tandis que le romantisme exagère l'expression des sentiments⁸⁰. Si certaines formulations de l'auteur semblent suggérer une symétrie entre les deux principes (« l'auteur romantique reste toujours en deçà de ses paroles ; il faut toujours chercher l'auteur classique par-delà⁸¹ »), ce sont les romantiques seulement qui sont taxés d'insincérité : « L'important pour eux n'est plus d'être mais de paraître émus⁸². » Classicisme et romantisme sont d'ailleurs associés dans une dialectique qui tourne finalement en faveur du classicisme : « L'œuvre d'art classique raconte le triomphe de l'ordre et de la mesure sur le romantisme intérieur⁸³ » ; « L'œuvre classique ne sera forte et belle qu'en raison de son romantisme dompté⁸⁴. » L'analyse de Gide constitue donc un éloge du classicisme, auquel il affirme se rattacher : « Je puis bien vous dire à présent que je me considère aujourd'hui comme le meilleur représentant du classicisme. J'allais dire le seul ; mais j'oubliais MM. Gonzague Truc et Benda⁸⁵. » Il y a dans cette formulation une ironie certaine, revendiquée dans son *Journal* (mais vingt ans plus tard) par Gide lui-même, découlant notamment du contraste entre la fatuité du propos et la « modestie » attribuée à l'art classique⁸⁶. Cette ironie n'empêche pas, cependant, qu'il faille prendre au sérieux l'autodéfinition de Gide comme classique. Si un jeu s'insinue dans son propos, il tient sans doute à la difficulté objective qu'il y a, en 1921, à revendiquer pour son propre compte une étiquette préemptée, et avec quel dogmatisme et quelle raideur, par les maurrassiens (et notamment par le critique Gonzague Truc, cité par Gide, et proche de l'Action française). Car la prise de position de Gide vise aussi la vision de l'histoire littéraire et le classicisme trop exclusif promus par l'Action française⁸⁷.

Surdéterminé par son opposition à l'appropriation maurrassienne du classicisme, le point de vue de Gide consiste donc non à répudier le romantisme comme pathologique et anti-français, mais à l'inclure comme l'un des moments d'une dialectique. Corollairement, la revendication du classicisme ne se confond pas avec la nostalgie d'un âge d'or qui serait le XVII^e siècle français, car le classicisme, et du coup le romantisme, sont des faits intemporels.

⁸⁰ André GIDE, « Billets à Angèle (mars 1921) » [1921], in André GIDE, *Essais critiques, op. cit.*, p. 283.

⁸¹ *Id.*

⁸² *Id.*

⁸³ André GIDE, « Réponse à l'enquête sur le romantisme et le classicisme », *art. cit.*, p. 280.

⁸⁴ André GIDE, « Billets à Angèle (mars 1921) », *art. cit.*, p. 281.

⁸⁵ *Id.*

⁸⁶ André GIDE, *Journal*, vol. 2, *op. cit.*, p. 751-752.

⁸⁷ Michel MURAT, « Gide ou "le meilleur représentant du classicisme" », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, n° 2, avril 2007, p. 316.

En fait, Gide hésite sur ce point. Ainsi, une page après avoir cantonné le classicisme au Grand Siècle, et évoqué Boileau, Racine, La Fontaine et Molière⁸⁸, il élargit chronologiquement son corpus :

Dans toute la littérature grecque, dans le meilleur de la poésie anglaise, dans Racine, dans Pascal, dans Baudelaire, l'on sent que la parole, tout en révélant l'émotion, ne la contient pas toute, et que, une fois le mot prononcé, l'émotion qui le précédait, continue. Chez Ronsard, Corneille, Hugo, pour ne citer que de grands noms, il semble que l'émotion aboutisse au mot et s'y tienne ; elle est verbale et le verbe l'épuise ; le seul retentissement qu'on y trouve est le retentissement de la voix⁸⁹.

Si on laisse de côté les littératures grecque et anglaise, on est frappé par la symétrie des deux triades, classique et romantique : à Racine, Pascal et Baudelaire répondent Ronsard, Corneille et Hugo. Hugo, dans ce dispositif, a un statut privilégié, car non seulement il est l'un des trois plus grands romantiques de l'histoire littéraire française, mais en outre il est le seul qui soit historiquement adéquat à son courant, puisqu'il est le seul à avoir vécu au XIX^e siècle. Il est donc le romantique par excellence, réalisant en sa personne l'union harmonieuse d'un esprit et d'une époque. Dans d'autres textes d'ailleurs, le verbalisme, caractéristique du romantisme, le définit en propre. Ainsi, dans « Théophile Gautier et Charles Baudelaire », texte de quelques années antérieur, Gide avait déjà reproché à Hugo son verbalisme excessif, et lui avait avantageusement opposé Baudelaire : « Le poète que l'Allemagne nous envie, ce n'est pas Gautier, ni Leconte de Lisle, ni Heredia, ni Banville, ce n'est même pas Victor Hugo, c'est Charles Baudelaire⁹⁰. »

Gide construit, dans ce texte et dans celui de 1921, une opposition très schématique et très efficace entre ceux qu'il considère comme les deux grands poètes du XIX^e siècle, le classique Baudelaire et le romantique Hugo, chacun étant le meilleur dans son ordre. Cette symétrie se remarque aussi dans le fait que Baudelaire et Hugo soient, d'après Thomas Cazentre, les principaux auteurs post-révolutionnaires qui fassent chez Gide l'objet de lectures de référence. Mais Baudelaire dépasse Hugo en sincérité pour avoir su dompter son romantisme intérieur : la faveur de Gide est claire. Ce n'est pourtant pas Baudelaire, mais Hugo (hélas), que répondait Gide quand on lui demandait, en 1902, quel était son poète du XIX^e siècle. On peut bien invoquer de possibles variations de goût et d'humeur au fil des ans ; il n'empêche qu'en 1941,

⁸⁸ André GIDE, « Billets à Angèle (mars 1921) », *art. cit.*, p. 281.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 283.

⁹⁰ André GIDE, « Théophile Gautier et Charles Baudelaire », *art. cit.*, p. 533.

Gide assume encore son bon mot du début du siècle, et qu'en 1902, il tenait déjà, et depuis longtemps, Baudelaire en grande estime⁹¹. Ce point : pourquoi Hugo et pas Baudelaire (hélas ?), est plus délicat à expliquer que les ambivalences de Gide sur Hugo, que l'on cerne au fond assez bien. L'hypothèse d'Albert Sonnenfeld est la suivante : « Le fameux "Hugo, hélas !" traduisait, sous une forme ironique, le regret de ne pouvoir dire "Baudelaire", vu l'importance de l'œuvre hugolienne⁹². » Cependant, il n'est pas évident de savoir en quoi « l'importance de l'œuvre hugolienne » (importance quantitative ? qualitative ?) aurait pu à elle seule inciter Gide à travestir ses préférences. Mais sans doute ici faut-il invoquer, en premier lieu, un certain goût du paradoxe chez Gide, et son désir provocateur de répondre « Hugo » à une question qui, sous la plume de Gourmont, appelle comme on l'a vu une autre réponse.

Une vingtaine d'années plus tard, Gide a de nouveau l'occasion de parler de Hugo comme d'un romantique. Là encore, c'est la raideur dogmatique des maurrassiens, leur anti-romantisme acharné, qui suscite chez lui des protestations. On a vu dans un précédent chapitre comment Gide prenait part à la « querelle des anthologies »⁹³ ; avant de répondre à Thierry Maulnier par l'exemple de sa propre *Anthologie de la poésie française*, il s'oppose théoriquement, dès ses *Interviews imaginaires* de 1941, aux partis pris du jeune critique de *L'Action française*. Dans ces textes, cependant, Gide ne mobilise pas l'opposition entre romantisme et classicisme : c'est un terrain glissant, qu'il laisse à ses adversaires. Plutôt que de se lancer dans une périlleuse réhabilitation du romantisme, il fait l'éloge de Hugo, qui peut valoir pour Gide, et qui vaut à coup sûr pour Maulnier, comme figure exemplaire du romantisme en général. Le passage des *Interviews* consacré à l'*Introduction à la poésie française* de Maulnier, du reste, est écrit dans un style fort mesuré, qui s'attache à suggérer les choses sans les dire, et qui affecte à l'égard de son adversaire la plus parfaite courtoisie. C'est vraiment par euphémisme que Gide peut ainsi écrire, à propos des « raisons » qui poussent Maulnier à condamner certains poètes : « Et je sens trop souvent ces raisons, encore qu'il s'en défende, fournies par la politique (et je donne un sens très large à ce mot), de même que, pour d'autres, elles le seraient par la religion⁹⁴. » Le scrupule et la prudence, ici, semblent excessifs, et les soupçons de Gide sont à l'évidence bien fondés. Mais ce ton très retenu évite aussi à Gide d'avoir à mettre le doigt sur le fond du

⁹¹ Harold McD. BRATHWAITE, *André Gide vis-à-vis Charles Baudelaire: Two Literary Artists* (dir. W. N. JEEVES), Master of Arts, Hamilton (Ontario), McMaster University, 1969, p. 8-10.

⁹² Albert SONNENFELD, « Baudelaire et Gide : la Porte étroite », *La Table ronde*, n° 232, mai 1967, p. 79.

⁹³ Voir *supra*, p. 127-128.

⁹⁴ André GIDE, « Outrelouanges, injustes critiques », *art. cit.*, p. 331.

problème, et sur la question romantique, centrale pour Maulnier. En l'identifiant trop clairement, l'auteur des *Interviews* se trouverait face à l'alternative délicate d'engager une défense passionnée du romantisme, ce qui lui répugnerait, ou de réaffirmer sa préférence éthique pour le classicisme, ce qui serait trop concéder à l'adversaire. Derrière ce style prudent, courtois et allusif (classique, peut-être, en somme⁹⁵), on lit aussi de la part de Gide une stratégie d'évitement.

La question du romantisme n'est explicitement posée que dans un texte non publié sur le moment, et qui ne le sera qu'en 1949, par les soins de Gide, dans *Le Figaro littéraire*⁹⁶, sous le titre « Feuilletts retrouvés ». Gide y répond à un article d'Abel Bonnard, maurrassien et collaborationniste, qui glorifiait le XVII^e siècle français au détriment des deux suivants : « Ces éternelles vérités de la vie dont chaque poète renouvelle l'expression, écrit Bonnard, ne se rencontrent ni dans Hugo, ni dans Lamartine⁹⁷ [...]. » Gide proteste, en soulignant l'opposition entre classicisme et romantisme qui sous-tend la prise de position de Bonnard :

Pour classiques que soient mes goûts, je ne puis tenir pour nul et non avvenu le romantisme, et considère Lamartine et Hugo comme d'aussi importants représentants de la France que Mistral que vous leur opposez [...]; que « Joseph de Maistre et Nietzsche, Balzac et Gobineau, Proudhon et Péguy » que vous couronnez... plus loin dans un ahurissant palmarès⁹⁸.

Inversement, Gide loue Marcel Arland pour l'éclectisme dont il fait preuve dans sa propre *Anthologie*⁹⁹ et avoue son impuissance à départager entre eux les écrivains : « Nos admirations balancent entre Montaigne et Pascal, Ingres et Delacroix, Bossuet et Molière, Racine et Hugo, de nos jours entre Claudel et Valéry. Qui donc oserait dire que l'un représente mieux la France que l'autre¹⁰⁰ [...] ? »

L'argument de Gide ici est moins dialectique que celui qu'il maniait en 1921 : il ne s'agit pas tant de dire que le romantisme, déshistoricisé, est un moment nécessaire de tout classicisme, mais, en revenant à une histoire littéraire plus sagement chronologique, que classicisme et romantisme sont deux aspects du génie français. Cet argument œcuménique, du reste, Gide

⁹⁵ Michel MURAT, « Gide ou "le meilleur représentant du classicisme" », *art. cit.*, p. 326-327.

⁹⁶ Martine SAGAERT, note des « Feuilletts retrouvés », in André GIDE, *Journal*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1420.

⁹⁷ Cité dans André GIDE, *Journal*, vol. 2, *op. cit.*, p. 793.

⁹⁸ André GIDE, *Journal*, vol. 2, *op. cit.*, p. 794.

⁹⁹ *Id.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 795.

l'avait déjà utilisé dans sa polémique contre les nationalistes pro-classiques à courte vue, en 1909¹⁰¹ ; il a le mérite de contourner les deux écueils évoqués plus haut. Il semble que dans ses textes polémiques, dirigés contre un exclusivisme dangereux et réactionnaire, Gide ait tendance à adopter une position défensive et donc tactiquement très accueillante à toute la diversité de la littérature française. Ainsi, dans les « Feuilletts retrouvés », sa propre préférence pour le classicisme ne s'exprime que très prudemment, au détour d'une concessive très allusive. Nulle trace, dans ce texte, d'anti-romantisme. Celui-ci se dit plus nettement, via la mobilisation de critères éthiques à l'axiologie claire, dans les textes de 1921 où la défense du romantisme paraît moins urgente. Classicisme et romantisme n'y sont pas mis sur le même plan, puisque le second est subordonné au premier. Dans tous les cas, et si l'on neutralise ces intéressantes différences qui tiennent sans doute aux contextes de production des textes, la réflexion de Gide sur le romantisme et le classicisme est à double détente : éloge du classicisme, mais défense du romantisme contre ceux qui pousseraient trop loin l'éloge exclusif du classicisme.

Il se trouve que sous la plume de Gide, Hugo est le représentant principal, sinon souvent exclusif, du romantisme. Dans une citation des « Feuilletts » que nous avons reproduite, il est même mis en miroir de Racine, représentant le plus incontestable du classicisme. Il n'a pas besoin, pour représenter le romantisme, d'être accompagné de Lamartine, Musset ou Vigny : lorsque Gide défend dans le même mouvement Lamartine et Hugo, c'est parce qu'Abel Bonnard les a lui-même dénigrés dans le même mouvement ; Gide ne reprend ce couplage à son compte que de manière réactive. Or on voit bien, du coup, les rapports qu'il peut exister entre le « Hugo, – hélas ! » et cette conception du romantisme. Hugo est le principal représentant d'un courant, d'une époque ou d'une éthique qui n'a pas la faveur de Gide, mais dont il reconnaît la nécessité et la place majeure et éminente dans l'histoire littéraire française. Michel Lioure a bien sûr raison de souligner que les réticences à l'égard de Hugo sont logiques chez un Gide « contempteur [du] romantisme¹⁰² », encore que le mot soit un peu fort. Mais ce n'est que la moitié de la vérité. Gide loue aussi la poésie de Hugo en même temps qu'il défend, notamment contre les maurrassiens, le romantisme. Évidemment, tout cela n'est pas à proprement parler compris dans la formule de 1902 ; mais c'est bien à l'occasion d'une polémique avec Maulnier, portant notamment sur le romantisme, que Gide défend son « Hugo, – hélas » dans les *Interviews imaginaires*. Là encore, la réponse de Gide à *L'Ermitage*

¹⁰¹ André GIDE, « Nationalisme et littérature (à propos d'une enquête de *La Phalange*) » [1909], in André GIDE, *Essais critiques, op. cit.*, p. 179.

¹⁰² Michel LIOURE, « “Hugo, – hélas” (Gide et Hugo) », *art. cit.*, p. 66.

vaut moins pour le sens qu'elle a réellement en 1902 que pour l'épaisseur que son auteur lui a donnée par la suite.

HUGO POPULAIRE

En 1941, donc, les débats sur le romantisme et le classicisme sont nettement surdéterminés par des enjeux historiques. Toutes les *Interviews imaginaires*, en fait, sont semées d'allusions politiques plus ou moins claires, qui leur ont valu plusieurs interventions de la censure¹⁰³. Dans la sixième de ces *Interviews*, intitulée « Peuple et poésie », Gide ferraille à nouveau contre Maulnier et contre l'élitisme qui se manifeste dans ses élections poétiques. Maulnier est accusé de préférer une poésie trop intellectuelle, trop hermétique, à l'instar de ces vers de la *Délie* de Scève qu'il cite avec délectation :

Tout jugement de cette infinité
Où tout concept se trouve superflu,
Et tout aigu de perspicuité
Ne pourraient joindre au sommet de son plus.
Car seulement l'apparent du surplus¹⁰⁴...

La poésie qui parle au peuple, à la multitude, celle qui transmet « une émotion simplement et proprement humaine¹⁰⁵ », n'a donc guère droit de cité dans l'anthologie de Maulnier : « Je comprends mieux, dès lors, dit l'intervieweur, pourquoi ne figurent dans son *Anthologie* ni Verlaine, ni Moréas, ni Jammes¹⁰⁶. » Et le « moi », représentant fictif de Gide¹⁰⁷, enchaîne longuement sur le romantisme et sur Hugo :

Et pourquoi sans doute son déni devant tout l'essor romantique. Je pense qu'il faut y voir moins d'injustice que d'insensibilité. [...] C'est à douter qu'il ait jamais lu « L'Expiation », pour oser déclarer [...] : « Napoléon n'inspire à Hugo que des déclamations insupportables. » Le vrai, c'est que Hugo, en dépit de son emphase, parle des choses directement. Et c'est là la caractéristique la plus marquante de tout le mouvement romantique. Mais c'est aussi ce que Thierry Maulnier ne peut souffrir. Ce qu'il aime, la seule poésie qu'il entende, c'est une poésie recuite. [...] Mais [...] il y a toujours et pour tout, en France (et tant mieux !), deux pôles, deux tendances, deux partis ; et, pour ce qui

¹⁰³ Pierre MASSON, notule des *Interviews imaginaires*, in André GIDE, *Essais critiques*, op. cit., p. 1076.

¹⁰⁴ Cité dans André GIDE, « Peuple et poésie » [1941], in André GIDE, *Essais critiques*, op. cit., p. 343.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 342.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 343. C'est par erreur que Gide met *Anthologie* en italique : le titre de l'ouvrage est *Introduction à la poésie française*.

¹⁰⁷ Voir la note 4 de ce chapitre.

nous occupe : celui de la poésie réfléchie [...] et celui de la poésie directe : celui du « Sonnet d'Oronte » et celui de la « Chanson du roi Henri »¹⁰⁸.

On retrouve dans ce passage des idées déjà vues : Hugo est, plus que jamais, le représentant éminent du romantisme ; l'opposition entre poésie réfléchie et poésie directe rejoue celle entre classicisme et romantisme, et Gide manifeste à son égard, en contexte de polémique anti-maurrassienne, le même esprit œcuménique. Mais il y a là, en outre, d'intéressantes nouveautés, à commencer par la mobilisation, en ce qui concerne Hugo, d'un recueil rarement mentionné par Gide, *Les Châtiments*. Évidemment, c'est d'époque : le contexte de l'Occupation mobilise facilement le souvenir de la résistance hugolienne au coup d'État et à l'Empire¹⁰⁹. Quant à cette idée d'un romantisme, et d'un Hugo, populaires et directs, elle n'est pas non plus si fréquente sous la plume de Gide. Elle ne semble en fait surgir ici que dans le cadre d'une discussion qui pose avec une exceptionnelle clarté la question des enjeux politiques de la prise de parole poétique. Car il n'est question que de cela, dans ce texte : il s'agit de savoir si le peuple et la poésie vont se rapprocher, si cela est souhaitable ou non, si cela s'est ou non produit par le passé¹¹⁰...

Fait plus notable encore, André Gide, poussant plus loin que jamais les conséquences de son opposition aux maurrassiens, conclut à l'avantage de cette inspiration qui fut jadis pratiquée par les romantiques et par Hugo, contre un esprit qui n'est ici pas tant classique, il est vrai, que baroque ou renaissant. Indirectement, l'histoire pousse donc Gide à faire une place éminente au romantisme. « Si admirable, écrit-il, qu'aient été en France les réussites de la poésie cérébrée, c'est de l'autre, de la poésie directe, que j'attends à présent notre renaissance : de celle qui dicte à Aragon les poèmes du *Crève-cœur*. » Et le texte s'achève sur une longue citation tirée du poème « Zone libre » (*Le Crève-cœur*)¹¹¹. Gide établit donc un lien entre Hugo (et particulièrement celui des *Châtiments*) et Aragon – ce dernier aurait évidemment approuvé le parallèle. Car derrière la « poésie directe », d'inspiration romantique si l'on veut, se profile en effet une autre catégorie critique, que Gide ne peut sans doute pas nommer comme telle à cause de la censure, mais qui permet d'unir efficacement le poète de Jersey et l'Aragon du *Crève-cœur*, la poésie de combat. Sans s'y étendre, et en anticipant sur un rapprochement qu'Aragon

¹⁰⁸ *Id.* La fin du passage fait allusion au *Misanthrope* de Molière (I, 2).

¹⁰⁹ Voir *infra*, chapitre 31.

¹¹⁰ André GIDE, « Peuple et poésie », *art. cit.*, p. 339.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 344.

cultivera lui-même volontiers (mais la référence au Hugo de l'exil apparaît déjà à la fin de « La rime en 1940 », postface au *Crève-cœur*¹¹²), Gide convoque implicitement Hugo, un certain Hugo, comme modèle possible d'une poésie qui doit renouer le contact avec la multitude, dans une perspective, sinon de résistance (Gide n'en est pas là), du moins de contestation ou de protestation.

CONCLUSION

La position de Gide à l'égard de Hugo poète, si elle est certes ambivalente, se laisse cependant assez bien cerner et se résume à une admiration mêlée de réserves, variable en intensité selon les époques mais jamais démentie, et motivée surtout par des questions de forme. Hugo occupe une place singulière dans le panthéon littéraire gidien : il est avec Baudelaire le seul poète du XIX^e siècle que Gide connaisse si intimement ; il est à la fois le meilleur représentant d'un romantisme qui n'a, souvent, guère ses faveurs, mais qu'il est heureux de pouvoir revendiquer quand il s'agit de s'opposer à l'exclusivisme pro-classique des maurrassiens ; exceptionnellement, en 1941, il devient même le représentant d'une poésie à la fois politique et populaire, l'ancêtre d'un Aragon.

Compte tenu du statut éminent qui est le sien dans le monde des lettres de l'entre-deux-guerres, la critique hugolienne de Gide a un poids tout particulier. Elle ne fixe peut-être pas une doxa, au contraire de la critique scolaire par exemple, mais elle donne un ton. Le « Hugo, – hélas » a ceci de commode, au fond, qu'il ne fâche vraiment personne, car les adversaires comme les partisans du poète peuvent le reprendre à leur compte ; mais au-delà de ce qui pourrait passer pour de l'indécision, ou pire, pour une neutralité un peu molle, Gide produit cependant un discours assez net et précis. Certes, il n'a pas sur Hugo des idées extrêmement originales. On ne trouve pas chez lui ces intuitions étranges et intéressantes qu'on pouvait constater parfois chez Barrès. Gide se contente, le plus souvent, de reprendre et d'assumer divers clichés, positifs et négatifs, sur la poésie hugolienne : Hugo créateur par la forme, Hugo verbal, Hugo emphatique, Hugo incapable de penser, Hugo immense (tout de même). La principale originalité de Gide vient peut-être de son corpus hugolien, qui fait droit aux grands classiques (*Les Contemplations*, *La Légende des siècles*) mais ne dédaigne pas des œuvres mineures comme *Religions et religion*, ni les poèmes posthumes – en voie de redécouverte, il est vrai – que sont *Dieu* et *La Fin de Satan*, ou encore, plus occasionnellement, *Les Orientales*.

¹¹² Voir *infra*, p. 924.

Mais ce qui compte, chez Gide, ce n'est pas tant ce qu'il dit de Hugo que la manière dont il articule entre eux les différents points de sa critique, produisant au bout du compte un portrait relativement nuancé, et, globalement, plutôt favorable.

Chapitre 20 : Paul Valéry

Dans une lettre du 8 octobre 1923, Paul Valéry promet à Gide de citer, dans la conférence qu'il s'apprête à tenir à Londres, son « Hugo, hélas ! » : « le plus beau mot du siècle¹ », dit-il. Mais si le poète de *Charmes* reprend ainsi à son compte la formule de son ami, il n'est pas sûr qu'il lui donne absolument le même sens – sens qui demeure assez flou chez Gide lui-même, comme on l'a vu. Chez l'auteur des *Interviews imaginaires*, c'était plutôt l'admiration qui l'emportait ; chez Valéry, le cas semble plus délicat à trancher. La difficulté tient notamment au fait que l'image de Hugo qui se dégage des *Cahiers*, non publiés du vivant de l'auteur, n'est pas exactement la même que celle qui transparait dans les œuvres publiées : elle semble notablement plus agressive. Robert T. Neely, dans un article de 1968, est probablement le critique qui a le mieux insisté sur cette divergence entre les deux corpus² ; signalons aussi, dans la même perspective, l'étude de Jacqueline Kourieh en 1995³. Mais ces deux critiques affirment que le jugement de Valéry sur Hugo est, tout de même, globalement favorable, alors que Jean Hytier, en 1981, range Hugo parmi « cinq mépris littéraires de Valéry » (avec Rousseau, Chateaubriand, Michelet et Musset)⁴. D'autres auteurs, enfin, concluent à l'attitude essentiellement ambivalente de Valéry à l'égard de Hugo ; ainsi, René Fromilhague repère « tantôt une sévérité qui semble condamner sans appel, tantôt une admiration qui découvre une tendresse et suggère des affinités secrètes⁵ ». Les différents auteurs, tous forts d'arguments très convaincants, parviennent à défendre sur cette question des positions diamétralement

¹ Paul VALÉRY, lettre à André Gide du 8 octobre 1923, in André GIDE, Paul VALÉRY, *Correspondance (1890-1942)* (éd. Peter FAWCETT), Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2009, p. 859.

² Robert T. NEELY, « Valéry on Victor Hugo, a Second Look », *The French Review*, vol. 42, n° 2, décembre 1968, p. 248-253.

³ Jacqueline KOURIEH, « Victor Hugo à travers les *Cahiers* de Paul Valéry », *Rémanences*, n° 4-5, juin 1995, p. 142.

⁴ Jean HYTIER, « Cinq mépris littéraires de Valéry », *French Studies*, vol. 35, n° 2, avril 1981, p. 160-165. Le critique signale aussi les aversions de Valéry pour Pascal, Montaigne, Molière, Sainte-Beuve, Baudelaire et Flaubert, mais estime qu'elles ont déjà été suffisamment étudiées et qu'il ne lui est pas nécessaire d'y revenir (*ibid.*, p. 153).

⁵ Cité dans Catherine FROMILHAGUE, « Valéry, lecteur de Hugo », in Delphine DENIS, Mireille HUCHON *et al.* (dir.), *Au corps du texte : hommage à Georges Molinié*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 2010, p. 467. Catherine Fromilhague, dans cet article, communique une partie des travaux inédits de son père René.

opposées ; sur le cas de Gide, il semblait au contraire y avoir un consensus critique. Cette situation étonnante constitue un motif d'interrogation, voire de perplexité, et appelle la tentative de clarification à laquelle ces pages vont être consacrées.

Notons déjà, en guise de préambule méthodologique, qu'entre les *Cahiers* et les œuvres publiées, il n'y a aucune raison *a priori* de donner plus de poids aux uns qu'aux autres. Les premiers peuvent se prévaloir d'une authenticité, d'une spontanéité que n'ont pas les secondes, qui, en revanche, expriment les idées de Valéry sous une forme maîtrisée, contrôlée et aboutie. Si Robert T. Neely peut écrire, en conclusion de son article, qu'« il ne fait aucun doute que le jugement essentiellement favorable [de Valéry] n'a pas changé⁶ », c'est parce qu'il postule que les textes publiés valent davantage que les *Cahiers*. Mais il s'agit là d'une pétition de principe, peut-être contestable. Nous envisagerons, quant à nous, les deux corpus l'un après l'autre, en tenant compte de leur statut différent, en notant et expliquant les divergences qui s'observent de l'un à l'autre, et, aussi, en montrant que ces divergences ne sont pas si nettes qu'il y paraît à première vue. Un examen attentif des textes publiés nous y fera voir, en effet, un Valéry moins hugophile qu'il pourrait y sembler.

Les énormes *Cahiers* de Valéry offrent à l'étude un matériau riche et abondant. Mais l'édition complète, en fac-similé, non pourvue d'index, éditée par le CNRS en 1957-1961 (vingt-neuf volumes, trente mille pages) est difficilement praticable dans le cadre d'un travail comme le nôtre. L'édition typographique parue chez Gallimard jusqu'en 2014 ne couvre, hélas, que la période antérieure à la Première Guerre mondiale. En dépit de ses limites, et notamment de la faible part qu'elle fait à la littérature, l'édition anthologique, en Pléiade, de Judith Robinson (1973-1974) a le mérite d'être maniable, et dotée d'un index des noms propres ainsi que d'un index des notions. En deux volumes, elle présente cinq à dix pour cent de la masse totale des *Cahiers*⁷. Elle offre un échantillon partiel sans doute, mais assez large, de tout ce que Valéry y a écrit sur Hugo. C'est donc sur cette édition que nous nous appuierons. Pour les œuvres publiées, nous utiliserons les trois volumes de l'édition des *Œuvres* de Valéry, en Pochothèque, procurée par Michel Jarrety en 2016 (à l'occasion de l'entrée de Valéry dans le domaine public). Hormis quelques textes mineurs, cette édition contient l'essentiel de la production critique de Valéry ; elle est en tout cas plus complète que l'édition Pléiade en deux

⁶ Robert T. NEELY, « Valéry on Victor Hugo, a Second Look », *art. cit.*, p. 252. Nous traduisons (« it is no doubt true that an essentially favorable judgment has not changed »).

⁷ Sur ces considérations d'ensemble, voir « Les Cahiers de Valéry », *Observatoire de la vie littéraire*, <http://obvil.paris-sorbonne.fr/projets/les-cahiers-de-valery>, consulté le 18 mai 2017.

volumes, procurée par Jean Hytier en 1957 et 1960⁸. Quelques autres textes non recueillis par Michel Jarrety seront également parfois mobilisés.

VALÉRY CONTRE HUGO (DANS LES *CAHIERS*)

L'image négative de Hugo qui se dégage des *Cahiers* s'explique bien par la trajectoire intellectuelle de Valéry⁹, telle qu'elle se donne à lire notamment dans sa correspondance. De fait, l'itinéraire biographique de Valéry, exposé à plusieurs reprises par cet auteur lui-même, a consisté à se déprendre d'un enthousiasme de jeunesse pour Hugo. En 1933, il se souvient, dans ses *Cahiers*, du jeune homme qu'il était, admiratif d'« Eviradnus » et de « Booz endormi » (rebaptisé « Ruth »), « qui [lui] semblent depuis bien longtemps si vains¹⁰ ». Dans une lettre à Pierre Louis (futur Pierre Louÿs) du 14 septembre 1890, le jeune Valéry résumait son parcours intellectuel : enthousiasmé, à douze ans, par *Notre-Dame de Paris*, *Han d'Islande*, *Bug-Jargal*, puis par *Les Feuilles d'automne* et *Les Voix intérieures*, il délaisse ensuite Hugo pour Gautier, puis pour Baudelaire, puis pour Mallarmé¹¹. René Fromilhague remarque que son intérêt pour Hugo s'est de nouveau accru pendant la Première Guerre mondiale, grâce à l'influence de Pierre Louÿs, avec qui il a correspondu fréquemment : entre 1915 et 1918, les notes sur Hugo deviennent substantielles dans les *Cahiers*¹². Néanmoins, Valéry ne redeviendra jamais l'hugolien fervent qu'il semble avoir été enfant : ses prises de position sur Hugo, dans les *Cahiers*, demeurent toujours, au minimum, assez tièdes.

⁸ Michel JARRETY, « Note sur cette édition », in Paul VALÉRY, *Œuvres*, vol. 1 (éd. Michel JARRETY), Paris, Librairie générale française – Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2016, p. 33.

⁹ Paul Valéry (1871-1945) publie ses premiers textes poétiques au début des années 1890. Après un long silence poétique, il revient à ce genre en 1917, sous l'influence de Gide, avec *La Jeune Parque*, bientôt suivie du *Cimetière marin* (1920) et du recueil *Charmes* (1922). En poésie Mallarmé est son maître, et lui-même se fait le théoricien de la poésie pure. Il jouit dans l'entre-deux-guerres d'une grande notoriété et donne de multiples conférences. Il est élu à l'Académie française en 1925 (« Paul Valéry », site de l'Académie française, <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/paul-valery>, consulté le 29 mai 2017). Outre son œuvre poétique, Valéry est l'auteur d'une abondante production théorique et critique et de copieux *Cahiers* où s'expriment de nombreuses préoccupations philosophiques.

¹⁰ Paul VALÉRY, *Cahiers*, vol. 1 (éd. Judith ROBINSON), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 277. »

¹¹ Paul VALÉRY, lettre à Pierre Louÿs du 14 septembre 1890, in André GIDE, Pierre LOUÏS, Paul VALÉRY, *Correspondances à trois voix (1888-1920)* (éd. Peter FAWCETT, Pascal MERCIER), Paris, Gallimard, 1994, p. 286. L'intérêt de Valéry pour les œuvres des années 1820 et 1830 s'explique simplement par le fait qu'il lisait Hugo dans une édition d'œuvres complètes parue en 1840 (Paul VALÉRY, « Au sujet de Nerval » [1944], in Paul VALÉRY, *Œuvres*, vol. 3 (éd. Michel JARRETY) Paris, Librairie générale française – Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2016, p. 1275).

¹² Catherine FROMILHAGUE, « Valéry, lecteur de Hugo », *art. cit.*, p. 467.

QUELQUES GRIEFS VALÉRYENS

Valéry, en effet, se méfie des « effets » de la poésie hugolienne. L'effet est la « préoccupation capitale » de Hugo, écrit-il en 1915, dans un passage de ses *Cahiers* qui accable la composition « mécanique » et les images « sans nul intérêt » de *La Fin de Satan*¹³. En 1928, Hugo est rangé (sans jugement explicitement négatif à cet endroit) dans les écrivains à effets¹⁴. Pour le Valéry de 1931, le Hugo de *La Fin de Satan* et le Wagner de *Parsifal* se rejoignent par leur abus commun des effets : l'émotion, chez eux, est un « produit synthétique¹⁵ ».

Ce concept assez flou, qui revient avec insistance sous la plume de Valéry, mérite d'être expliqué. Comme le note Claude-Pierre Pérez, il est à première vue étonnant que le poète Valéry, défenseur d'une « poétique de l'effet inspirée de Poe et de Mallarmé », stigmatise le recours à l'effet¹⁶. Le reproche de facticité (« produit synthétique ») peut également surprendre chez l'auteur de *La Jeune Parque* et du *Cimetière marin*, chez un poète et un critique qui a toujours défendu, au rebours de toute théorie de l'inspiration, une vision de la poésie comme travail soigneux et médité : « Qui est poète doit avouer son habileté, parler de versification, et non s'attribuer des voix mystérieuses¹⁷ », écrit-il en visant explicitement Hugo. Il est frappant de voir Valéry reprendre à son compte, à propos de Hugo, un lieu commun pourtant peu compatible *a priori* avec sa propre esthétique.

En fait, l'auteur des *Cahiers* se montre volontiers laconique, allusif, dans certains passages – d'où la légitime perplexité du critique. Mais à en lire d'autres, on comprend que ce n'est pas tout « effet », toute facticité, qu'il condamne, mais plus spécifiquement les « effets faciles », ceux qui plaisent « au vulgaire »¹⁸. Il s'agit, en particulier, de tout ce qui a trait au grossissement ; ce thème du grossissement et de l'enflure est suggestivement introduit par une variation sur La Fontaine :

La grenouille voulut se faire aussi grosse que le bœuf.
Le commencement de cette opération fut satisfaisant.
Avant d'éclater, elle put avoir l'illusion qu'elle grossissait selon son programme.

¹³ Paul VALÉRY, *Cahiers*, vol. 2 (éd. Judith ROBINSON), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1071.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1209.

¹⁵ *Ibid.*, p. 959.

¹⁶ Claude-Pierre PEREZ, « Hugo avec filtre (Valéry lecteur de Hugo) », in Catherine MAYAUX (dir.), *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004, p. 35.

¹⁷ Paul VALÉRY, *Cahiers*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1102.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1101.

Mais une autre grenouille voulut se faire aussi petite qu'un papillon.
Elle ne put même pas commencer de s'amoindrir. Moralité : Il est plus facile de se faire plus grand, ou plutôt d'y songer et de s'y essayer que de se faire plus petit.

La suite de la note indique : « Cf. Poèmes de Hugo et ses *dessins*. Ses commencements et la suite – et fin. »¹⁹ Le style de Valéry, ici, n'est pas limpide, mais les poèmes de Hugo semblent bien tomber pour Valéry sous l'accusation d'enflure²⁰. Quant aux dessins, il n'est pas sûr qu'il s'agisse de l'œuvre graphique, dont il ne parle guère ailleurs ; peut-être le mot renvoie-t-il plutôt, de manière figurée, aux suggestions visuelles produites par les textes, les poèmes en particulier.

La métaphore de l'inflation, tirée dans un sens économique, s'observait déjà en 1926 à propos de Hugo, même si Valéry, alors, l'appliquait moins aux représentations visuelles qu'aux mots eux-mêmes. Il s'agit de dire que l'hyperbole permanente place le discours sur un terrain où l'expérience sensible et vécue ne peut plus la suivre :

« Inflation »

Phénomène général dans l'histoire des symboles.

On augmente la valeur des instruments d'échange sans augmenter la valeur de réalisation.

– Ainsi les mots Infini, Absolu – Hugo – créations de valeurs fictives – sans encaisse expérimentale²¹.

Abus de l'hyperbole, grossissement et grandiloquence, et absence corrélatrice de finesse dans l'expression, ce ne sont pas des griefs très originaux ; mais c'est cela d'abord, sans doute, qu'il faut entendre quand Valéry entreprend de reprocher à Hugo ses « effets ». Il s'agit, en quelque sorte, de mettre en jeu une opposition entre qualité et quantité, Hugo privilégiant la seconde au détriment de la première. C'est un syndrome de parvenu, caractéristique de ces gens que ne couronne aucune noblesse native : « Hugo est un milliardaire, ce n'est pas un prince²². » Mais par quantité, il ne faut pas entendre la masse des vers ou des textes, la *copia* bien connue du

¹⁹ *Ibid.*, p. 1050. L'auteur souligne.

²⁰ Claude-Pierre Pérez repère d'ailleurs, dans une lettre à Pierre Louÿs de décembre 1914, un commentaire sur Hugo accusé d'« enfl[e]r comme un ballon ». Il résume ainsi l'opinion critique de Valéry : « Hugo, c'est tout de même beaucoup de vent » (Claude-Pierre PÉREZ, « Hugo avec filtre (Valéry lecteur de Hugo) », *art. cit.*, p. 34).

²¹ Paul VALÉRY, *Cahiers*, vol. 1, *op. cit.*, p. 421.

²² Paul VALÉRY, *Cahiers*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1103. Cette formule, écrite en 1924, condense efficacement celle-ci, qu'on trouvait en 1915 : « Hugo est à de plus fins et purs poètes ce qu'un milliardaire est à des princes » (*ibid.*, p. 1071). Valéry devait l'affectionner, puisqu'il la reprendra dans ses *Mauvaises pensées et autres*, publiées en 1941 (Paul VALÉRY, *Mauvaises pensées et autres* [1941], in Paul VALÉRY, *Œuvres*, vol. 3, *op. cit.*, p. 327). Cette œuvre rassemble des fragments, souvent très remaniés, des *Cahiers*.

poète à l'œuvre énorme, même si ce thème affleure sans doute aussi, sous la plume d'un auteur comme Valéry, dont l'œuvre versifiée est beaucoup plus parcimonieuse. L'auteur de *La Jeune Parque* vise ce qu'on pourrait appeler une quantité intensive plutôt qu'extensive, un goût du gros qui se manifeste dans le choix des mots et des représentations visuelles autant ou davantage que dans le volume de l'œuvre.

D'autre part, un effet condamnable, c'est aussi un effet qui se laisse deviner comme tel. À propos de « Booz endormi », Valéry précise ainsi ce qu'il entend par « faux » :

Pourquoi je n'aime pas *Ruth et Booz*. Le ton est archi-faux. J'entends par là que le poète n'a jamais *pensé sérieusement* ces formules bibliques, et que cela se sent. [...]

C'est le grand vice de bien des pièces de Hugo et le grand écueil des thèmes historiques ou légendaires, – qu'il vaut mille fois mieux rendre aussi *actuels* que possible, que de colorer à froid, en couleurs locales et *ton* de l'époque (toujours faux et sensiblement tel)²³.

Cette note de 1933 est intéressante : à deux reprises, l'auteur semble d'abord se laisser emporter par une critique contre la facticité, en utilisant la catégorie du « faux » ou de l'« archi-faux », avant de se reprendre en accusant plutôt, *in extremis*, et de manière sans doute plus conforme au fond de sa propre esthétique, non le fait que l'œuvre *soit* fausse, mais qu'elle *paraisse* telle (« et que cela se sent », « et sensiblement tel »). Il semble y avoir deux temps dans la critique valéryenne : celui, tributaire d'une doxa anti-hugolienne, qui vise l'insincérité du poète (ses effets, sa facticité), et celui de la reformulation plus méditée, plus précise, dans les termes même de la poétique de Valéry, qui vise un certain type d'effet, un certain type de « faux », seulement, à savoir celui qui exhibe ses moyens, celui dont Valéry peut dire, à propos de Hugo : « Pas de *magie* – On voit les mains²⁴ [...] ». »

Parfois, Valéry donne un contenu plus spécifiquement éthique à ce qu'il nomme « effet » ou « produit synthétique ». En 1936, il écrit ainsi :

Tout ce qui vise ma sensibilité n° 2, romance, Musset, mendiants, les « Pauvres Gens » de Hugo, Valjean, apologétique, etc.
m'inspire de la colère et de la haine.

Et, plus bas : « L'émotion est un moyen défendu. Rendre faible quelqu'un est un acte non noble – Impudicité. »²⁵ Le mot *émotion* n'est pas spécifié ici, et l'expression *sensibilité n° 2* (il n'est

²³ Paul VALÉRY, *Cahiers*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1121. L'auteur souligne.

²⁴ *Ibid.*, p. 1122. L'auteur souligne.

²⁵ Paul VALÉRY, *Cahiers*, vol. 1, *op. cit.*, p. 143.

pas question dans la note d'une « sensibilité n° 1 ») semble choisie pour éviter d'avoir à donner une définition précise de ce dont il s'agit. Mais les exemples utilisés montrent bien que l'« émotion », ici, est rabattue sur le pathos : le crime est de vouloir tirer des larmes au lecteur, et donc de le « rendre faible ». Peut-être Valéry a-t-il ici en tête les analyses de Baudelaire, poète qu'il admire, et selon lequel la compassion de Hugo envers les faibles est liée à « la force même, [à] la vigueur originelle dont il est doué²⁶ ». Mais si ce jugement, chez Baudelaire, apparaît dans un article élogieux, écrit au lendemain de la parution de la première *Légende* (et donc des « Pauvres gens », texte cité dans le passage), Valéry, lui, le complète, en s'intéressant au troisième terme de la communication littéraire : non le poète (fort), non le texte (qui parle des faibles), mais le lecteur (rendu lui-même faible, comme par contamination avec le sujet du texte). Et l'irruption de ce troisième terme permet alors de transformer le jugement psycho-esthétique favorable de Baudelaire en un grief qui est bien de nature éthique (« moyen défendu »). Il semble bien, en tout cas, que ce soit attenter physiquement à la personne du lecteur que de le soumettre à un tel traitement. Non que Valéry rejette tout effet physiologique de la poésie, au contraire : ce qui distingue, dans un essai de 1928, la poésie du roman, c'est que la première parle à tout le corps du lecteur, « excite son organisation musculaire par les rythmes, délivre ou déchaîne ses facultés verbales dont elle exalte le jeu total²⁷ ». Mais le paradigme mobilisé par l'auteur est celui d'une tension, d'une saisie de soi qui est tout le contraire d'un abandon ou d'un affaiblissement. Comme le précise Hugues Marchal, pour Valéry, « [le] jeu [du poète] sur notre conscience proprioceptive nous préserve de tout assujettissement au pouvoir de l'écrivain, car il nous renvoie à la réalité²⁸ » ; il nous préserve aussi, dès lors, de l'aliénation du roman. Dès lors que la poésie dissimule ses moyens, et vise à nous séduire, il y a tricherie, ou il y a prose.

Car lorsque Valéry distingue l'essence de la poésie et celle de la prose romanesque, il envisage des archétypes qui peuvent être imparfaitement réalisés ; en particulier, la poésie peut être pure ou mêlée. Dans une note de 1938, ce sont Poe, Mallarmé et Verlaine qui représentent la poésie pure (celle qui œuvre à l'« enchantement », qui met en jeu une « pure “sensibilité”

²⁶ Charles BAUDELAIRE, « Victor Hugo » [1861], in Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, vol. 2 (éd. Claude PICHOS), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 136.

²⁷ Paul VALÉRY, « Propos sur la poésie » [1928], in Paul VALÉRY, *Œuvres*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1739.

²⁸ Hugues MARCHAL, « Physiologie et théorie littéraire », *Fabula*, <http://www.fabula.org/colloques/document1416.php>, consulté le 19 mai 2017.

constructive »²⁹), et Hugo qui représente la poésie mêlée³⁰. Cette dernière expression désigne la poésie qui renonce à employer uniquement ses moyens propres, c'est-à-dire formels, largement pensés sur un modèle musical³¹, pour recourir aux moyens de la prose. La poésie mêlée, ainsi, présente un contenu discursif distinguable de sa forme poétique : elle n'est poésie que de manière contingente, et la même matière pourrait faire l'objet d'un traitement prosaïque. Dans le texte même où, en 1920, il définit la poésie pure, Valéry énonce d'ailleurs, mais en s'en démarquant, la thèse selon laquelle toute prose pourrait être mise en vers par l'habileté du poète : le *De Natura Rerum* de Lucrèce, les *Géorgiques* de Virgile, l'*Énéide* du même, la *Divine Comédie* de Dante et *La Légende des siècles* de Hugo lui fournissent des exemples d'une poésie fondamentalement non conforme à son essence³². On voit du reste que la poésie mêlée ne se cantonne pas seulement à la poésie d'idées, à thèse ou philosophique (pas seulement le *De Natura Rerum*, donc) : la poésie narrative, épique en particulier, a elle aussi quelque chose d'un oxymore. Ailleurs, dans les *Cahiers*, Valéry reproche à Hugo de n'avoir pas senti que l'épique, au XIX^e siècle, était passé dans la prose (et dans Balzac) : *La Légende* est une « erreur de Hugo »³³. Ces contaminations par la prose éloignent la poésie d'elle-même, et l'éloignent, du même coup, de la littérature, dont la poésie est, pour des raisons à la fois esthétiques et éthiques, la forme quintessentielle³⁴ : être exclu de la poésie pure tend à valoir condamnation.

Poète-prosateur, Hugo est logiquement dépourvu des qualités des vrais poètes, la voix et le sens de la composition³⁵. Le concept de « voix » n'est pas des plus simples à saisir ; il a rapport à la musicalité essentielle de la poésie (en 1918 : « Hugo ne sait pas *moduler*³⁶ »), et désigne en même temps, dans une perspective formaliste, l'autonomie du poème par rapport au poète, ce que William Marx préfère nommer « effet de voix »³⁷. Car la voix du poème n'est pas celle du poète :

²⁹ Paul VALÉRY, *Cahiers*, vol. 1, *op. cit.*, p. 291. Sans doute s'agit-il de la « sensibilité n° 1 ».

³⁰ *Ibid.*, p. 292.

³¹ Hugues MARCHAL, « Physiologie et théorie littéraire », *art. cit.*

³² Paul VALÉRY, « Avant-propos », in Paul VALÉRY, *Œuvres*, vol. 1, *op. cit.*, p. 756-757.

³³ Paul VALÉRY, *Cahiers*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1075.

³⁴ Lloyd James AUSTIN, « Valéry's Views on Literature », *Australian Journal of French Studies*, vol. 8, n° 2, août 1971, p. 182.

³⁵ Ces deux griefs contre Hugo ont été étudiés plus en détail dans Walter INCE, « Valéry et Hugo dans les *Cahiers* », in *Valéry et la littérature du passé*, Southampton University Department of French, 1982, p. 186-191.

³⁶ Paul VALÉRY, *Cahiers*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1091. L'auteur souligne.

³⁷ William MARX, « Les deux poétiques de Valéry », in *Paul Valéry et l'idée de littérature* (actes de colloque), *Fabula*, <http://www.fabula.org/colloques/document1416.php>, (consulté le 19 mai 2017).

[Racine] a la *voix* et le *mot*. Hugo a les mots – et il n’a pas la voix. L’acteur chez lui ou le déclamateur transpire, se rend indispensable – odieux. La voix chez Hugo est d’un orateur ridicule ou, quand c’est très bien, non plus une voix mais la rumeur d’un orchestre. La plus belle poésie a la voix d’une femme idéale, Mlle Âme³⁸.

Valéry reprend là, peut-être, l’idée de la « disparition élocutoire du poète » de son maître Mallarmé³⁹. Or Hugo, comme, du reste, les autres prosateurs et poètes-prosateurs, parle plutôt qu’il ne chante⁴⁰, et fait toujours entendre, dans ses déclamations ou même sans doute dans ses récits versifiés, le grain de sa voix propre.

Valéry semble passer de cette idée à celle de monotonie : il est parfois reproché à Hugo de ne pas avoir de voix, ou d’avoir une voix désagréable, parfois de ne pas savoir varier sa voix. « Les changements de ton de la voix » donnent ainsi au discours un rythme particulier, ils en sont « la clef musicale » ; or Hugo, comme les Parnassiens, n’ont pas su observer ces variations⁴¹. « Le changement de ton [...] est inconnu⁴² » à Hugo. Envisagée à l’échelle du poème, cette monotonie supposée de Hugo devient un défaut de composition : en 1920-1921, puis en 1922, Valéry écrit que Hugo est un poète de détail, un « grand faiseur de vers et de morceaux⁴³ », mais qu’il ne sait pas composer⁴⁴. Bref, il manque à Hugo, comme le résume efficacement Walter Ince, « la concentration et la distillation⁴⁵ ». Valéry dit ailleurs, dans un passage des *Cahiers* cité par Walter Ince mais non reproduit dans l’anthologie de Robinson : « Les effets se succèdent, se détruisent – ne se prolongent pas. Il y a des *tutti*, pas d’ensembles⁴⁶ ».

³⁸ Paul VALÉRY, *Cahiers*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1076. L’auteur souligne. L’article de William Marx cité précédemment a notamment pour but d’examiner les relations entre la voix du poème et la voix du poète, et montre qu’elles ne sont pas toujours si distinctes que cela dans les théories de Valéry. Dans le cadre de ce chapitre, nous sommes forcé de nous en tenir à une conception plus simple et plus schématique.

³⁹ Stéphane MALLARMÉ, « Crise de vers » [1897], in Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, vol. 2 (éd. Bertrand MARCHAL), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 211.

⁴⁰ Paul VALÉRY, *Cahiers*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1086.

⁴¹ *Ibid.*, p. 1089.

⁴² *Ibid.*, p. 1091.

⁴³ *Ibid.*, p. 1096.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 1096 et p. 1099.

⁴⁵ Walter INCE, « Valéry et Hugo dans les *Cahiers* », *art. cit.*, p. 189.

⁴⁶ *Cahiers Paul Valéry*, édition du CNRS, vol. 19, p. 250, cité dans Walter INCE, « Valéry et Hugo dans les *Cahiers* », *art. cit.*, p. 190.

DE QUOI HUGO EST-IL LE NOM ?

Hugo sacrifiant à l'inflation et au pathos, Hugo prosateur malgré lui, Hugo sans voix, ou sans continuité de la voix, et dénué du sens de la composition : voilà, très résumés, les reproches essentiels que Valéry adresse à Hugo. Bien sûr, chacun de ces points aurait pu être davantage développé. Mais il s'est surtout agi pour nous, ici, de restituer de manière cohérente les grandes articulations d'une pensée critique et de la mettre en relation avec un système théorique complexe, d'autant plus délicat à saisir précisément qu'il ne se donne jamais sous une forme systématique achevée, mais plutôt sous celle, fragmentaire et volontiers métaphorique, de notes éparses dans les *Cahiers*. Au bout du compte, le portrait de Hugo poète paraît assez accablant – et l'idée de Jacqueline Kourieh selon laquelle les références à Hugo, dans les *Cahiers*, sont « soit critiques, soit admiratives⁴⁷ », nous paraît avoir été par avance invalidée par sa remarque, fort juste, selon laquelle « le plus souvent cette admiration reste sournoise, inavouée ou mitigée », et balancée, en tout cas, par des reproches graves⁴⁸. On trouvera, naturellement, quelques passages qui témoignent plutôt d'une admiration (à propos de tel vers bien frappé dans *La Fin de Satan*, par exemple⁴⁹), mais ils sont minoritaires, et très compatibles, du reste, avec la thèse selon laquelle Hugo est un grand poète de détail mais ne sait pas composer.

Reste que ce portrait est sans doute injuste : Claude-Pierre Pérez note ainsi qu'« il suffit de lire (par exemple) *La Légende des siècles* pour s'assurer [que Hugo] n'ignore absolument pas les variations du ton de la voix, ni l'art subtil du “chant sous le chant”⁵⁰ ». L'erreur de Valéry tient peut-être – comme le suggère Claude-Pierre Pérez – à une lecture sélective de l'œuvre hugolienne, qui se condamne, en piochant des passages de l'œuvre, à confirmer ses propres biais et préjugés⁵¹. Mais la faute est aussi, sans doute – et là encore, c'est ce critique qui nous met sur la voie au début de son article – à une tendance de Valéry à prendre Hugo comme le symbole d'autre chose, avec quoi il a des comptes à régler. Mais de quoi, précisément ? Hugo n'est probablement pas « une figuration métonymique de la littérature tout entière, avec ses travers et ses séductions⁵² » : il y a, nous semble-t-il, trop de passages où Hugo est comparé

⁴⁷ Jacqueline KOURIEH, « Victor Hugo à travers les *Cahiers* de Paul Valéry », *art. cit.*, p. 149.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁹ Paul VALÉRY, *Cahiers*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1135. Le vers en question, que Valéry juge avoir une « force de vers latin », est : « L'ombre est noire toujours même tombant des cygnes ».

⁵⁰ Claude-Pierre PÉREZ, « Hugo avec filtre (Valéry lecteur de Hugo) », *art. cit.*, p. 39.

⁵¹ *Ibid.*, p. 40.

⁵² *Ibid.*, p. 35.

(souvent à son désavantage) à d'autres poètes ou écrivains, pour qu'il puisse incarner à lui seul la littérature. Ainsi, son manque de maîtrise des modulations de la voix est rapporté par Valéry, quoiqu'assez sommairement et énigmatiquement, à un fait général d'histoire littéraire :

Corneille plaide, célèbre, fulmine, argumente.
La Fontaine cause et chante.
Racine parle et chante.
Ensuite on s'éloigne de la voix humaine. Hugo⁵³.

En revanche, Claude-Pierre Pérez souligne l'intérêt d'une approche structurale du système formé, dans l'histoire et la théorie littéraires de Valéry, par ces personnages auteurs : « Hugo, dans le discours critique de Valéry, prend sens dans et par son opposition à un Baudelaire, à un Mallarmé, dans et par sa proximité avec un Goethe ou un Wagner⁵⁴. » Autrement dit, Hugo semble représenter à lui seul quelque chose comme le romantisme, opposé à la modernité baudelairienne et mallarméenne (et valéryenne, bien sûr), mais aussi, comme dans le passage cité plus haut, au classicisme lafontainien et racinien (le cas de Corneille qui, lui non plus, ne « chante » pas, est plus douteux). De là viendraient peut-être ces jugements catégoriques et lapidaires, parfois à la limite de la mauvaise foi, appuyés généralement sur un très petit nombre de textes : *La Légende des siècles* revient souvent (« Booz endormi », « Eviradnus », « Les pauvres gens » sont mentionnés en mauvaise part) ; avec *La Fin de Satan*, c'est pratiquement la seule œuvre de Hugo que cite Valéry dans les *Cahiers* (dans l'anthologie de Judith Robinson tout au moins) – le plus souvent, il se passe de tout exemple.

Hugo romantique, donc, mais à condition d'avoir du romantisme une conception au moins partiellement déshistoricisée. Certes, pour Valéry, le romantisme, associé aux théories de l'inspiration et aux dérives oratoires et discursives de la poésie, se retrouve historiquement coincé entre deux périodes fastes, l'ère classique représentée surtout par La Fontaine, Racine et Bossuet⁵⁵, et l'époque moderne ouverte par Baudelaire, et dont la problématique est celle-ci : comment sortir de Hugo, c'est-à-dire du romantisme ? Cette historicisation simple mais efficace apparaît clairement dans la conférence « Situation de Baudelaire », sur laquelle nous reviendrons plus loin :

⁵³ Paul VALÉRY, *Cahiers*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1100.

⁵⁴ Claude-Pierre PÉREZ, « Hugo avec filtre (Valéry lecteur de Hugo) », *art. cit.*, p. 31.

⁵⁵ C'est ce qui se dégage de Huguette LAURENTI, « De Racine à Baudelaire : une vue des classiques et du classicisme », in *Valéry et la littérature du passé*, *op. cit.*, p. 99-115

Plaçons-nous dans la situation d'un jeune homme qui arrive en 1840 à l'âge d'écrire.
[...]

Il s'agit de se distinguer à tout prix d'un ensemble de grands poètes exceptionnellement réunis par quelque hasard, dans la même époque, tous en pleine vigueur.

Le problème de Baudelaire pouvait donc, – devait donc, – se poser ainsi : « être un grand poète, mais n'être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset »⁵⁶.

Là encore, l'influence de l'histoire littéraire mallarméenne est évidente : l'auteur de « Crise de vers » identifie dans le vers libre une émancipation par rapport au vers régulier, représenté par Hugo qui « était le vers personnellement »⁵⁷. Certes, dans le scénario, moins dramatisé, de Valéry, Baudelaire n'a pas besoin d'attendre la mort du « géant⁵⁸ » pour faire autre chose. Il n'empêche que, pour Mallarmé comme pour Valéry, Hugo est assimilé à la veine poétique dominante au XIX^e siècle (d'un point de vue métrique pour le premier, plus largement pour le second) et dont il faut s'émanciper.

Valéry cependant, tout comme Gide, n'a guère l'étoffe d'un historien des lettres. Michel Jarrety a relevé l'usage fortement déshistoricisé qu'il faisait de l'adjectif *classique(s)*, plutôt d'ailleurs que du substantif *classicisme*⁵⁹. Le « romantisme » est parfois pris, également, dans un sens intemporel – ainsi, dans les *Cahiers*, en 1917 :

Romantisme – C'est tout simplement la volonté d'enrichissement illimité de la littérature (en sujets, en mots, en attitudes – mais appauvrissement en syntaxe) – et classicisme simplement l'aménagement, l'organisation de ces nouveaux domaines.

Voilà les significations qu'après disputes et recul ces mots informes ont fini par prendre. – Celui qui aime le romantisme se place à un certain moment – celui qui le hait, à un autre⁶⁰.

Sur ce point encore, on est proche de Gide : le romantisme et le classicisme sont deux « moment[s] » du processus de création littéraire (mais peut-être pas, comme chez Gide, de toute création littéraire), et le classicisme est ce qui vient contrôler, discipliner, le romantisme. Évidemment, il faut se passer de l'histoire littéraire pour pouvoir décréter le classicisme postérieur au romantisme, ce que Valéry fait textuellement, et de manière provocatrice, dans « Situation de Baudelaire »⁶¹. Mais là où Valéry va plus loin que Gide, c'est lorsqu'il dit que

⁵⁶ Paul VALÉRY, « Situation de Baudelaire » [1924], in Paul Valéry, *Œuvres*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1170-1171.

⁵⁷ Stéphane MALLARMÉ, « Crise de vers », texte cité, p. 205.

⁵⁸ *Id.*

⁵⁹ Michel JARRETY, « Valéry : du classique sans classicisme », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, n° 2, juin 2007, p. 359-360.

⁶⁰ Paul VALÉRY, *Cahiers*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1172.

⁶¹ Paul VALÉRY, « Situation de Baudelaire », *art. cit.*, p. 1176-1177.

Hugo lui-même, en tant que représentant archétypal du romantisme, finit par devenir une sorte de fonction, une tendance de l'esprit poétique, disponible elle aussi à toutes les époques – du moins à partir du XIX^e siècle. Dans une note étonnante de 1933, Valéry écrit ainsi :

« Inspiration » – On peut faire l'hypothèse suivante : l'idée immédiate est celle de *production*. On peut y substituer celle de *choix IMMÉDIAT*. L'inspiré serait celui non particulièrement producteur de choses bonnes, mais le particulièrement *sensibilisé* à *résonner* aux choses bonnes produites comme les autres insignifiantes ou absurdes – qui se produisent « dans son esprit », « à son esprit ». Comme une oreille distingue les sons des *bruits*. Il se peut que la quantité de production augmente aussi. Le cerveau produit pêle-mêle du Musset, du Mallarmé, du Hugo et Hugo, Mallarmé etc. sont des fréquences, des criblages⁶².

La dernière phrase est assez claire : Hugo, comme Musset ou Mallarmé, devient par métonymie à la fois le nom de certaines « choses bonnes » produites par le cerveau du poète, et celui de l'instance de contrôle qui sélectionne et élimine ces fulgurances désordonnées.

Voilà à quoi tient, notamment, la place assez importante qu'occupe Hugo dans les *Cahiers* : la question du romantisme, et donc, indirectement, de Hugo, occupe une place décisive – comme repoussoir essentiellement – dans l'esthétique de Valéry. Toutes périodes confondues (sans nous limiter à l'après-1914), Hugo apparaît à quarante-huit reprises dans l'anthologie de Robinson. C'est beaucoup plus, par exemple, que Baudelaire (dix-sept), et davantage aussi que Racine (trente-huit), qui sont pourtant des modèles plus positifs. Si l'on compte à part les philosophes (Descartes, soixante-seize ; Kant, cinquante-sept ; Pascal, cinquante-deux), Hugo n'est dépassé, chez les écrivains, que par Mallarmé (quatre-vingt-trois). Mais voilà à quoi tiennent, également, les jugements négatifs sans doute parfois injustes formulés par Valéry. Hugo est présent, sous la plume de Valéry, comme incarnation du romantisme, et incarnation généralement négative, puisque le romantisme est ce dont il s'agit de se défaire – pour Baudelaire, mais aussi, très certainement, pour Mallarmé et pour Valéry lui-même⁶³. La conception anhistorique du romantisme justifie d'ailleurs que cette problématique – comment s'en détacher ? – continue d'être active, pendant la Première Guerre mondiale et dans l'entre-deux-guerres, pour Valéry.

⁶² Paul VALÉRY, *Cahiers*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1033-1034. L'auteur souligne.

⁶³ Claude-Pierre PÉREZ, « Hugo avec filtre (Valéry lecteur de Hugo) », *art. cit.*, p. 32.

HUGO TOUT DE MÊME ?

HUGO, GRAND POÈTE

Cependant, l'aversion de Valéry pour Hugo que laisse apparaître cette première partie doit être nuancée, à la lumière notamment des textes publiés, où le jugement porté est souvent neutre ou favorable. Un premier point doit être noté : Valéry ne songe pas à contester que Hugo fût un grand poète – c'est banal, mais Claudel, par exemple, ne va même pas toujours jusque-là, ou bien seulement du bout de la plume et des lèvres⁶⁴. En fait, précisément parce que Hugo incarne et représente, à peu près seul, le romantisme (pris de manière historique ou transhistorique) dans le système de Valéry, il surclasse les autres écrivains de son milieu. Dans sa version la plus timide, cette réhabilitation prend la forme suivante : Hugo, par sa puissance, a réussi tant bien que mal à soutenir la mauvaise rhétorique romantique dans laquelle Nerval, lui, s'abîme⁶⁵. D'autre fois, l'éloge est moins réservé : dans « Victor Hugo créateur par la forme » (1935), Hugo s'élève seul parmi l'insuffisance de ses confrères romantiques, Lamartine, Musset, Vigny, qui « se fient à l'emportement, à l'intensité, à l'étrangeté, à la force nue de leur sentiment », et « ne s'attardent pas à en organiser l'expression »⁶⁶. Dans *Degas Danse Dessin* (1937), Hugo partage avec Delacroix le privilège d'être de ces romantiques « qui ont poussé loin la passion du métier », qui ont su « acquérir une science de leurs moyens de plus en plus solide et subtile », qui ne cèdent pas à « la facilité, où tombent toujours ceux qui ne visent qu'à produire des sensations immédiates »⁶⁷. Alors que dans les *Cahiers* Hugo était parfois accusé de rechercher l'effet facile, cette accusation tombe dans les textes publiés : si l'œuvre de Hugo est parfois facile, il s'agit d'une fausse facilité, étudiée, qu'il a en commun avec La Fontaine dans « Nécessité de la poésie » (1938)⁶⁸ : le rapprochement même est élogieux. Dans cette conférence, Valéry défend l'idée que les poètes doivent s'exercer, se préparer, manier l'artifice et le calcul, et non se fier à leur seule spontanéité : « Quant aux poètes, déplore-t-il, il semble qu'ils doivent composer comme l'on respire... » Au fond Hugo, ici, est grand par ce qui le sépare des romantiques typiques, et par ce qui l'éloigne de ce repoussoir qu'est le romantisme.

⁶⁴ Voir là-dessus notre prochain chapitre.

⁶⁵ Paul VALÉRY, « Au sujet de Nerval », *art. cit.*, p. 1280.

⁶⁶ Paul VALÉRY, « Victor Hugo créateur par la forme » [1935], in Paul VALÉRY, *Œuvres*, vol. 2 (éd. Michel JARRETY), Paris, Librairie générale française – Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2016, p. 902.

⁶⁷ Paul VALÉRY, *Degas Danse Dessin* [1937], in Paul VALÉRY, *Œuvres*, vol. 2, *op. cit.*, p. 469.

⁶⁸ Paul VALÉRY, « Nécessité de la poésie » [1938], in Paul VALÉRY, *Œuvres*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1016.

Mais on voit bien ce que cette démarche critique a d'ambigu : en tant que plus grand représentant du romantisme, Hugo est à la fois (surtout dans les *Cahiers*) le dépositaire par excellence de ses défauts, et (surtout dans les textes publiés) celui qui, le mieux, s'immunise contre.

« SITUATION DE BAUDELAIRE »

Cela dit, ces réhabilitations, quoique franches et nettes, demeurent convenues et peu précises. Quand on entre dans le détail, les choses se compliquent singulièrement. Il est temps, à présent, de regarder de plus près deux textes importants, ceux qui contiennent sur Hugo les développements les plus nombreux, « Situation de Baudelaire », conférence de 1924 publiée la même année et reprise dans *Variété II* en 1929, et « Victor Hugo créateur par la forme », conférence de 1935 publiée la même année, puis, de manière posthume, dans *Vues* en 1948. « Situation de Baudelaire » peut faire figure de texte hugophile : il est l'un de ceux, avec « Victor Hugo créateur par la forme », sur lesquels Robert T. Neely s'appuie pour conclure à un jugement généralement favorable de Valéry sur Hugo. D'autre part Suzanne Nash, dans son livre de 1983 consacré à l'*Album de vers anciens* de Valéry, remarque que l'éloge, d'ailleurs mesuré, de Baudelaire, est l'occasion de faire celui, presque plus vibrant parfois, de Hugo et de Poe⁶⁹. En un sens, cette lecture peut se défendre : il est vrai que dans « Situation de Baudelaire », comme le titre l'indique, l'objet de Valéry est de déterminer dans quelles conditions le futur auteur des *Fleurs du mal* entre dans la carrière des lettres, et quels sont les modèles par rapport auxquels il doit se situer. Ainsi, dit Valéry de Baudelaire, « au moment qu'il arrive à l'âge d'homme, le romantisme est à son apogée ; une éblouissante génération est en possession de l'empire des Lettres : Lamartine, Hugo, Musset, Vigny sont les maîtres de l'instant⁷⁰. » De ces quatre hommes, classiquement associés comme grands poètes représentatifs du romantisme, Hugo se dégage quelques pages plus loin, et c'est à lui que le romantisme va être désormais réduit dans ce texte : « Baudelaire regardait Victor Hugo ; il n'est pas impossible de conjecturer ce qu'il en pensait. Hugo régnait ; il avait pris sur Lamartine l'avantage d'un *matériel* infiniment plus puissant et plus précis⁷¹. » La puissance de Hugo paraît donc être indirectement pour quelque chose dans celle de Baudelaire.

⁶⁹ Suzanne NASH, *Paul Valéry's « Album de vers anciens »: A Past Transfigured*, Princeton University Press, 1983, p. 51-55.

⁷⁰ Paul VALÉRY, « Situation de Baudelaire », *art. cit.*, p. 1170.

⁷¹ *Ibid.*, p. 1173.

Cependant, l'éloge fait à Hugo est loin d'être pur, surtout comparé à celui auquel Edgar Poe a droit. Les approbations, incontestables, sont toujours assorties de réserves sérieuses, comme ici :

Le vaste registre de ses mots, la diversité de ses rythmes, la surabondance de ses images écrasaient toute poésie rivale. Mais son œuvre parfois sacrifiait au vulgaire, se perdait dans l'éloquence prophétique et dans des apostrophes infinies. Il coquetait avec la foule, il dialoguait avec Dieu. La simplicité de sa philosophie, la disproportion et l'incohérence des développements, le contraste fréquent des merveilles du détail avec la fragilité du prétexte et l'inconsistance de l'ensemble, tout enfin ce qui pouvait choquer, [...] Baudelaire devait le noter en soi-même, et démêler, de l'admiration que lui imposaient les dons prestigieux de Hugo, les impuretés, les imprudences, les points vulnérables de son œuvre – c'est-à-dire les possibilités de vie et les chances de gloire qu'un si grand artiste laissait à cueillir⁷².

Ou encore :

Au cours de cette longue carrière, Hugo ne s'est pas lassé de s'accomplir et de se fortifier dans son art ; et sans doute, il pêche de plus en plus contre le choix, il perd de plus en plus le sentiment des proportions, il empâte ses vers de mots indéterminés, vagues et vertigineux, et il y place l'abîme, l'infini, l'absolu, si abondamment et si aisément que ces termes monstrueux en perdent jusqu'à l'apparence de profondeur qui leur est accordée par l'usage. Mais encore, quels vers prodigieux, quels vers auxquels aucuns vers ne se comparent en étendue, en organisation intérieure, en résonance [*sic*], en plénitude, n'a-t-il pas écrits dans la dernière période de sa vie⁷³ !

Loin d'être un panégyrique à la gloire de Hugo, ce texte fait au contraire toute sa place à des reproches également formulés dans les *Cahiers* : la vulgarité, la disproportion, l'« inflation » sémantique, la primauté du détail sur l'ensemble. Et surtout, la première des deux citations indique bien, comme Suzanne Nash le remarque mais sans beaucoup y insister, que pour Valéry, l'innutrition hugolienne de Baudelaire relève au moins pour partie de ce qu'il appelle dans ses *Cahiers* la « contre-imitation »⁷⁴. En fait, l'influence de Hugo sur Baudelaire joue à deux niveaux : d'une part, la grandeur du premier sert d'aiguillon au talent du second ; d'autre part, le second exploite au profit de sa propre poésie les insuffisances du premier. Il est donc douteux de tirer ce texte, aussi nettement que le font Robert T. Neely ou Suzanne Nash, dans le sens d'une franche hugophilie. Claude-Pierre Pérez, à notre avis, a mieux vu que le

⁷² *Ibid.*, p. 1173-1174.

⁷³ *Ibid.*, p. 1175.

⁷⁴ *Cahiers Paul Valéry*, édition du CNRS, vol. 5, p. 882, cité dans Suzanne NASH, *Paul Valéry's « Album de vers anciens »*, *op. cit.*, p. 52.

parallèle entre Baudelaire et Hugo, ou entre Baudelaire et le romantisme (mais représenté, donc, essentiellement par Hugo), tournait à nettement à l'avantage du premier :

Substitution du réfléchi au spontané ; scrupules, sagesse, économie, perfection, calcul, répondant à excès, « facilité passionnée », mouvement oratoire, sinon même aux « débordements de niaiserie et de bizarrerie », imputés, soyons justes, non au seul Hugo mais au romantisme dans son ensemble⁷⁵...

Une telle lecture, juste selon nous, du texte de Valéry, interdit d'affirmer avec Robert T. Neely que « Hugo [...] a tellement dominé son siècle que même Baudelaire a été obligé de chercher autre chose à faire⁷⁶ » : Valéry ne cantonne pas Baudelaire et Hugo à deux ordres distincts, chacun excellant dans le sien ; il met assez exactement en regard, au contraire, les qualités du premier et les défauts du second.

« VICTOR HUGO CRÉATEUR PAR LA FORME »

Le second texte décisif pour notre propos est celui de la conférence de 1935, « Victor Hugo créateur par la forme ». Ce texte, lu dans l'auditorium de Radio-Paris à l'occasion des célébrations du cinquantième, se présente comme un éloge de Hugo. La thèse, curieuse et audacieuse, est résumée dans le titre : Hugo est un grand poète, non à cause de la puissance de sa pensée, de l'originalité de sa philosophie ou de ses mérites de poète engagé, mais pour des raisons formelles. Plusieurs notes des *Cahiers* semblaient pourtant établir les limites de Hugo comme poète formel : ainsi, il a ignoré la question de savoir quelle rime doit suivre quelle autre, et la musicalité en souffre⁷⁷ ; il ne sait pas moduler sa voix, etc. La thèse défendue en 1935 par Valéry paraît donc à première vue curieuse.

Le point de départ de Valéry est que la poésie de Hugo est encore vive, bien qu'elle soit attaquée de toutes parts, et précisément d'ailleurs parce qu'elle est attaquée : être l'objet de critiques virulentes la préserve de l'oubli, qui est « le plus grand ennemi réel des choses écrites⁷⁸ ». Le moins que l'on puisse dire, c'est que les choses commencent assez mal pour Hugo : la gloire de Hugo est de durer, et cette durée lui est garantie par des adversaires dont Valéry ne dit pas, et ne dira jamais, qu'ils ont tort. C'est à peu près la même rhétorique que

⁷⁵ Claude-Pierre PÉREZ, « Hugo avec filtre (Valéry lecteur de Hugo) », *art. cit.*, p. 33.

⁷⁶ Robert T. NEELY, « Valéry on Victor Hugo, a Second Look », *art. cit.*, p. 248. Nous traduisons (« Hugo [...] so dominated his century that even Baudelaire was obliged to look for something else to do »).

⁷⁷ Paul VALÉRY, *Cahiers*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1073.

⁷⁸ Paul VALÉRY, « Victor Hugo créateur par la forme », *art. cit.*, p. 898.

dans « Situation de Baudelaire » : dans un cas, Hugo est grand par la qualité de la poésie qu'il suscite en réaction contre lui, dans l'autre, par la constance des objections qu'il appelle. À l'évidence, si c'est un éloge, il est paradoxal et un peu perfide.

Puis on en vient à la « forme », notion-clé de ce texte. L'idée, assez simple, est la suivante : le contenu d'une œuvre a toutes les chances de ne pas survivre à son époque, car les goûts en la matière, les opinions, les idées, varient trop ; la forme seule, supposée obéir à des règles transhistoriques (et au moins partiellement déterminées par des invariants physiques et biologiques⁷⁹), peut assurer à une œuvre de se maintenir. Mais la forme, dans cette démonstration, garantit la *durée* de l'œuvre, non sa *qualité*, et elle ne préserve l'œuvre que de l'oubli, nullement du jugement négatif. Si le tort des romantiques est de ne pas s'être assez « inquiét[és] des conditions formelles⁸⁰ », et si Hugo échappe, seul parmi eux, à ce reproche, il ne s'ensuit pas qu'il ait, lui, excellé dans la forme : simplement, il l'a prise au sérieux, ce qui l'a prémuni contre la faute – « il n'y a chez lui pas un vers qui ne soit un vers. Pas une erreur de forme⁸¹ ». Cela ne signifie évidemment pas que tous les vers de Hugo sont bons : Valéry est très éloigné de le penser. Si aucun ne présente d'« erreur de forme », sans doute est-ce seulement parce qu'ils manifestent un certain scrupule du versificateur, parce qu'ils suivent tous parfaitement les règles de la métrique. Valéry, alors même qu'il évoque le Hugo formaliste, évoque en fait assez peu les véritables innovations de Hugo en matière de forme – de métrique, par exemple. On ne trouve qu'une allusion rapide aux « Djinns » des *Orientales*⁸². De sorte qu'on ne voit guère, à lire ce texte, en quoi Hugo a été un « créateur par la forme » plutôt qu'un conservateur talentueux, un très habile disciple des maîtres du passé (Virgile, Horace, les poètes de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle⁸³) : même le titre est en trompe-l'œil.

Mais une critique vraiment axiologique finit par apparaître dans le texte : si Hugo s'applique et soigne la forme, sa poésie s'en ressent, pour le meilleur. L'« admiration⁸⁴ » se dit enfin, et l'éloge se fait jour, mais plus que mâtiné de blâme, comme d'habitude :

Hugo peut bien risquer tous les traits de la critique, affronter toutes les remontrances, offrir à ses adversaires quantité d'arguments contre soi, prodiguer les erreurs ; on peut bien

⁷⁹ *Ibid.*, p. 899.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 902.

⁸¹ *Ibid.*, p. 904.

⁸² *Ibid.*, p. 903.

⁸³ *Ibid.*, p. 902.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 901.

désigner dans son œuvre quantité de faiblesses et de taches – et même d’énormes. Ce ne sont, grâce au magnifique reste, que les taches d’un soleil⁸⁵.

Dans cette séquence, la première phrase est si accablante, notamment par sa longueur, par l’énumération qu’elle contient, que, malgré la pointe finale élégante, la rhétorique concessive semble un peu porter à faux. Le soleil hugolien risque de paraître bien pâle derrière tous ces nuages préventivement accumulés par Valéry.

Plus précisément, il faut remarquer que les considérations de Valéry sur la forme de la poésie hugolienne mobilisent un paradigme *a priori* inattendu chez lui, mais relativement convenu à propos de Hugo, celui de la force et de la puissance :

Vitalité, énergie, qui impliquent sensualité, abondance et domination des rythmes corporels, ressources illimitées de l’être, confiance dans ses forces, et enivrement dans l’abus des forces, – mais ne sont-ce pas là les puissances mêmes caractéristiques du génie de Victor Hugo⁸⁶ ?

Ces idées de force et de puissance s’opposent assez naturellement à celles de finesse et de maîtrise, centrales dans l’esthétique valéryenne. Par conséquent, les qualités formelles de Hugo dégénèrent nécessairement en leur abus. La citation que nous venons de reproduire le rappelle discrètement, de même que celle-ci : « Jamais dans notre langue, le pouvoir de tout dire en vers exacts n’a été possédé et exercé à ce degré. Jusqu’à l’abus peut-être⁸⁷. » Grisé par son talent formel, Hugo se croit investi du pouvoir de tout dire en vers et se croit autorisé « à traiter de l’univers, de Dieu, de la vie et de la mort avec une extraordinaire et stupéfiante liberté », autant d’exercices où « la critique relève aisément des monstres de ridicule et de puérité dans ces développements d’alexandrins magnifiques »⁸⁸. C’est, justement, parce que la forme commande, et que la pensée, ou ce qui passe pour telle, n’est jamais que « la déduction d’un merveilleux accident de langage⁸⁹ ». Valéry récupère là des idées de « Crise de vers » : Mallarmé avait déjà montré « Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabatt[ant] toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers⁹⁰ », et défendu une conception du poète qui « cède

⁸⁵ *Id.*

⁸⁶ Paul VALÉRY, « Victor Hugo créateur par la forme », *art. cit.*, p. 900. Là encore, Valéry se souvient peut-être du Baudelaire de 1861.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 904.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 903.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 904-905.

⁹⁰ Stéphane MALLARMÉ, « Crise de vers », texte cité, p. 205.

l'initiative aux mots⁹¹ ». La filiation Mallarmé – Valéry est donc sensible dans ces quelques pages sur Hugo, mais Valéry ici s'inspire de Mallarmé pour produire un discours sur Hugo qui est loin de lui être uniment favorable, et qui l'est moins sans doute que chez Mallarmé lui-même.

Jusqu'où a-t-on donc affaire à un véritable éloge de Hugo ? On voit que les choses ne sont pas très claires : le blâme ne rechigne jamais à venir contaminer la louange ; pire encore, celle-ci paraît suspecte, parce qu'elle ne paraît pas toujours très compatible avec le système esthétique de Valéry. Pour résumer et ressaisir ces remarques, disons ceci : le texte de Valéry adresse à Hugo un éloge paradoxal, à deux titres. Premièrement, le Hugo dont il est question n'est pas le Hugo le plus attendu ; il s'agit d'un Hugo délesté de tout ce qui, habituellement, est considéré comme faisant sa gloire, et dont la pensée même est douteuse. Ce point, encore, n'est pas si étonnant : on a vu, chez Gide, des idées proches. Mais deuxièmement et surtout, Valéry se fait ici le défenseur d'une conception inattendue du formalisme, non pas, comme dans *La Jeune Parque* ou *Charmes*, rigoureux travail d'orfèvre sur la forme, ni même capacité d'innovation et de création en matière de forme, mais simple attention qu'on consent à lui porter ; non gratuité assumée du propos, mais engendrement d'un contenu discursif par le choc aléatoire de certains mots. Le texte de Valéry, infiniment réticent, ne cesse de faire apparaître en creux tout ce qui sépare Hugo de l'art poétique valéryen.

« Mais comment achever de parler de cet homme extraordinaire sans invoquer sa propre voix », demande finalement Valéry ? Et le poète conclut, en effet, sa conférence et son article par la fin d'« À Théophile Gautier », poème publié en 1873 dans le recueil collectif *Le Tombeau de Théophile Gautier*, puis recueilli dans *Toute la lyre* :

Passons, car c'est la loi ; nul ne peut s'y soustraire ;
Tout penche, et ce grand siècle avec tous ses rayons
Entre en cette ombre immense où, pâles, nous fuyons.
Oh ! quel farouche bruit font dans le crépuscule
Les chênes qu'on abat pour le bûcher d'Hercule !
Les chevaux de la Mort se mettent à hennir
Et sont joyeux, car l'âge éclatant va finir ;
Ce siècle altier qui sut dompter le vent contraire
Expire... Ô Gautier ! toi, leur égal et leur frère,
Tu pars après Dumas, Lamartine et Musset.
L'onde antique est tarie où l'on rajeunissait ;
Comme il n'est plus de Styx, il n'est plus de Jouvence.
Le dur faucheur avec sa large lame avance,
Pensif et pas à pas, vers le reste du blé ;

⁹¹ *Ibid.*, p. 211.

C'est mon tour ; et la nuit emplit mon œil troublé
Qui, devant, hélas ! l'avenir des colombes
Pleure sur des berceaux et sourit à des tombes⁹².

Ce qui se joue dans ce texte est très intéressant : Valéry conclut son éloge du formalisme hugolien, entendu dans un sens un peu vague et peu compatible avec sa propre esthétique, par la reproduction d'un des poèmes de Hugo, et ils ne sont évidemment pas si nombreux, où peut se repérer un formalisme pris en un sens plus précis et restreint, celui, précisément, de *La Jeune Parque* ou de *Charmes*. La fin du passage, surtout, contient des images et des stylèmes très valéryens : relevons par exemple l'hyperbate du vers « L'onde antique est tarie où l'on rajeunissait », détachant la relative de son antécédent (comme dans : « Et la chair s'est faite pierre / Qui fut tendre sous mon corps », distique tiré de « Poésie », poème de *Charmes*⁹³) ; les images à la fois contournées, concises et suggestives (« vers le reste du blé » ; « l'avenir des colombes ») ; le travail presque ostentatoire sur les assonances et les allitérations (« sa large lame », « pensif et pas à pas »). Plus anecdotiquement, rappelons que la rime *colombes/tombes* est la première de l'archi-célèbre poème « Le cimetière marin », dans *Charmes*, et que le « Styx » convoque le souvenir du « Sonnet en X » de Mallarmé, maître notoire de Valéry en poésie. Bref, ces vers sont sans doute parmi les plus valéryens – par anticipation – de Hugo. Mais ces stylèmes que nous avons identifiés comme pré-valéryens sont donnés comme exemple d'un formalisme qui, jusque-là, sous la plume de Valéry, semblait caractériser tout l'art de Hugo ; aucun vers en tout cas n'était cité, et la conférence se maintenait à un assez haut degré de généralité. Le Hugo qui a les faveurs de Valéry est donc un Hugo bien particulier, et peut-être même un peu restreint, à savoir celui dans lequel il peut le plus directement se reconnaître.

Dans une lettre de 1929 à Paul Souday, Valéry justifiait par avance cette restriction en écrivant, à propos de Hugo : « Il y a en lui (malgré qu'il en ait) un poète gréco-latin tout à fait délicat, pur, et d'une netteté de dessin divine, qui ne le cède pas au Hugo biblique et germanique⁹⁴. » Claude-Pierre Pérez signale à quel point cette opposition épouse les catégories

⁹² Paul VALÉRY, « Victor Hugo créateur par la forme », *art. cit.*, p. 905. Nous reproduisons le texte avec la ponctuation, un peu fautive, de Valéry ; les notes de Michel Jarrety précisent, dans l'édition de référence, les variantes par rapport à l'original.

⁹³ L'exemple est cité et étudié dans Catherine FROMILHAGUE, « La "figuralité mouvante" de l'hyperbate comme figure d'ajout dans les poésies de Rimbaud, Verlaine, Laforgue et Valéry », in Anne-Marie PAILLET, Claire STOLZ (dir.), *L'hyperbate : aux frontières de la phrase*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises », 2011, p. 323.

⁹⁴ Paul VALÉRY, lettre à Paul Souday de 1929, in Paul VALÉRY, *Lettres à quelques-uns* [1952], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997, p. 182.

maurrassiennes⁹⁵. Or, vu les goûts littéraires de Valéry et vu son esthétique, ce qu'il considère comme le Hugo « délicat, pur » (et sous sa plume ce dernier adjectif vaut à peu près adoubement) est forcément minoritaire. Et si l'éloge prononcé en 1935 est ainsi violemment restreint, *in extremis*, au Hugo le plus valéryen, c'est forcément au détriment de tout le reste. Jusque dans le choix de l'exemple ultime, apparemment au service d'un propos dithyrambique, on voit que l'hugolisme de Valéry est au bord de se retourner en son contraire. Il arrive d'ailleurs que Valéry avoue sa préférence pour des œuvres de Hugo relativement marginales. Alors même que la poésie est clairement, pour lui, le genre qui incarne la quintessence de la littérature, c'est curieusement *Le Rhin* qui est qualifié, dans une note des *Cahiers* de 1926 ou 1927, d'œuvre remarquablement musicale⁹⁶. Ensuite, même au sein de la poésie, ce sont des œuvres relativement méconnues qui servent à la réhabilitation de Hugo, et notamment dans *Toute la lyre*. Dans une note des *Cahiers* de 1917-1918, il écrit ainsi que le dixième dizain du poème « Lumière » dans *Toute la lyre* est « la plus belle strophe de vers de 8 qu'[il] sache »⁹⁷.

Dans « Situation de Baudelaire », l'analyse est à l'avantage du vieil Hugo, car « au cours de cette longue carrière, Hugo ne s'est pas lassé de s'accomplir et de se fortifier dans son art ». C'est donc « dans la dernière période de sa vie » qu'il donne le meilleur de lui-même⁹⁸ : « Dans la *Corde d'Airain*, dans *Dieu*, dans *La Fin de Satan*, dans la pièce sur la mort de Gautier, l'artiste septuagénaire [...] atteint le plus haut point de la puissance poétique et de la noble science du versificateur⁹⁹. » Bien sûr, Valéry se trompe : *Dieu* et *La Fin de Satan* datent des années cinquante ; seuls la section « La corde d'airain » de *Toute la lyre* et le poème « À Théophile Gautier » (*Toute la lyre* également) peuvent réellement être attribués au septuagénaire¹⁰⁰. Au

⁹⁵ Claude-Pierre PÉREZ, « Hugo avec filtre (Valéry lecteur de Hugo) », *art. cit.*, p. 37.

⁹⁶ Paul VALÉRY, *Cahiers*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1110.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 1179. Dans l'édition originale de *Toute la lyre* (1888) ainsi que dans l'édition Nelson (que possédait Valéry, comme le signale René Fromilhague : Catherine FROMILHAGUE, « Valéry, lecteur de Hugo », *art. cit.*, p. 476), « Lumière » constitue un texte autonome. Dans l'édition de 1897, il perd son titre et devient une simple section de « *Umbra* » (III, 45). Valéry a sans doute lu Hugo dans l'édition Nelson. Voici, en tout cas, la strophe en question : « Que les éclairs soient les augures, / Que le vrai sorte du plaintif, / Que les fléaux, sombres figures, / Disent le mot définitif, / Je ne le crois pas ! Vents farouches, / Nuits, flots, hivers, enflez vos bouches, / Tordez ma robe dans mes pas, / Étendez vos mains sur moi, faites / Tous vos serments dans les tempêtes, / Ténèbres, je ne vous crois pas » (Victor HUGO, *Toute la lyre*, vol. 1, Paris, Nelson, 1913, p. 245). Nous remercions Jean-Marc Hovasse de nous avoir permis de consulter l'édition Nelson afin de vérifier que c'est bien de cette strophe qu'il s'agit.

⁹⁸ Paul VALÉRY, « Situation de Baudelaire », *art. cit.*, p. 1175.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 1175-1176.

¹⁰⁰ Michel Jarrety signale en note de l'édition Pochothèque que *Toute la lyre*, recueil posthume constitué par Paul Meurice, contient des textes de toutes les époques (Michel JARRETY, note 2 à « Situation de Baudelaire », in Paul

prix d'une erreur factuelle, Valéry plie de force la carrière de Hugo à un schéma simple et commode, et s'autorise de cette construction schématique pour déprécier le cœur de l'œuvre hugolienne, datant de l'exil (*La Légende des siècles* étant emblématique de son aversion pour ce Hugo-là), au profit de textes ultérieurs.

L'AVANT-PROPOS À VICTOR HUGO ET SES CORRESPONDANTS

Abordons pour finir, plus brièvement, un dernier texte important pour notre sujet : l'avant-propos que donne Valéry, quelques mois avant de mourir, à la correspondance de Hugo avec d'autres écrivains romantiques, éditée par Cécile Daubray, et qui ne paraîtra qu'en 1947. Là encore, Valéry manie avec adresse les phrases à double entente. Dans celle-ci : « Ce travail immense [celui de Cécile Daubray] [...] prépare le monument littéraire qui devrait nécessairement représenter à l'avenir le grand et vrai Victor Hugo », on peut hésiter sur la valeur des adjectifs *grand* et *vrai*. Dans le syntagme *le grand Victor Hugo*, *grand* semble être descriptif ; mais dans *le vrai Victor Hugo*, *vrai* est forcément déterminatif (il s'agit du « vrai » Hugo, opposé au faux). Du coup, à moins de supposer un zeugma audacieux, on est tenté de réinterpréter *grand* dans un sens déterminatif : il y a un « grand » Hugo comme il y en a un petit. Cette interprétation semble confirmée par les phrases qui suivent immédiatement : « On a beaucoup écrit sur lui [...] mais j'ai la sensation que l'essentiel est encore à isoler » (le Hugo « grand » et « vrai » est donc le Hugo « essentiel », par opposition à un Hugo inessentiel ; et vu qu'il faut « isoler » l'essentiel, celui-ci doit être quantitativement assez maigre), et : « Ce qui importe le plus dans un poète est cette “voix intérieure” dont le ton et l'impulsion lui font connaître à lui-même qu'il est en *état de poésie* ». Mais compte tenu de ce que l'on sait par ailleurs sur la poétique valéryenne de la voix, rien ne dit – au contraire ! – qu'un poète soit toujours en possession de cette « voix intérieure », et tout indique que cet « état de poésie » n'est guère atteint, par Hugo, que très rarement¹⁰¹. Plus loin, la fin de l'avant-propos, qui ne compte que quatre pages, se conclut diplomatiquement par un éloge de la sincérité et de la droiture de l'homme Hugo, opposées à l'égotisme de Lamartine et de Vigny¹⁰² : c'est là un hommage moral à l'homme, qui n'engage à rien sur le poète.

VALÉRY, *Œuvres*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1175). C'est vrai en général, mais la remarque ne vaut pas pour « La corde d'airain », dont presque tous les poèmes datent du début des années 1870.

¹⁰¹ Paul VALÉRY, avant-propos à Cécile DAUBRAY, *Victor Hugo et ses correspondants*, Paris, Albin Michel, 1947, p. 9.

¹⁰² *Ibid.*, p. 12.

CONCLUSION

L'opposition entre des *Cahiers* hugophobes et des textes publiés hugophiles, telle que la voit Neely, ne doit donc pas être exagérée. On tombera plutôt d'accord avec Jean Hytier pour dire que, dans l'ensemble, Valéry n'aime pas Hugo, même si son aversion n'est pas d'un bloc. Il est vrai qu'elle se dit généralement de manière plus nette dans les *Cahiers*, textes par nature moins policés, et dont le « ton si souvent critique et destructeur » a été souligné par Judith Robinson : celui-ci tient à une propension de Valéry à s'irriter, à s'impatienter, face aux systèmes et idées philosophiques qui ne lui plaisent pas¹⁰³ ; et, pourrait-on ajouter, face aux écrivains qui le déçoivent. Mais même dans les textes publiés, où Valéry se montre apparemment plus favorable à Hugo, l'examen précis des textes, dans leur économie et leur déroulement, dans leurs sous-entendus aussi, fait apparaître que l'éloge est toujours timide, mitigé, grinçant – et vraisemblablement commandé, en 1935, par une volonté très diplomatique d'honorer le grand homme mort il y a cinquante ans.

La reprise par Valéry du « Hugo, – hélas » de Gide, l'idée de Michel Lioure selon laquelle Gide, comme Valéry, fait de Hugo un « créateur par la forme »¹⁰⁴, la thèse chère à certains critiques selon laquelle Valéry aurait – tout comme Gide – une admiration ambivalente envers Hugo, nous invitent, pour conclure ce chapitre, à une comparaison entre les lectures que les deux hommes font de la poésie hugolienne. Cette comparaison nous paraît d'autant plus appropriée que Gide et Valéry sont deux des figures les plus importantes du monde littéraire et l'entre-deux-guerres (avec Claudel, dont nous parlerons au prochain chapitre), qu'ils exercent tous les deux une forme de magistère dans la République des lettres, qu'ils font tous les deux figures de vétérans de *La NRF*. Mais il y a, outre les divergences politiques, une différence essentielle entre la figure de Gide et celle de Valéry : l'un est surtout un prosateur, l'autre est surtout connu comme poète. Gide lisait « Eviradnus » ou *La Fin de Satan* en amateur éclairé, en lecteur patient et attentif ; Valéry lit « Booz endormi » ou *Toute la lyre* en versificateur, et en théoricien qui raisonne, à partir des œuvres d'autrui, sur sa propre pratique. Le premier rapport de Valéry à Hugo est d'ailleurs un rapport d'innutrition : plusieurs travaux ont cherché à établir des influences hugoliennes de Valéry, ou des emprunts¹⁰⁵. De là vient, sans doute,

¹⁰³ Judith ROBINSON, préface à Paul VALÉRY, *Cahiers*, vol. 1, *op. cit.*, p. XXIX.

¹⁰⁴ Nous renvoyons sur ce point au chapitre précédent.

¹⁰⁵ Ainsi, Jean-Bertrand Barrère voyait l'origine du premier vers du « Cimetière marin » dans un alexandrin de « Zénith et nadir » (*Les Quatre Vents de l'Esprit*) (Jean-Bertrand BARRÈRE, *La fantaisie de Victor Hugo*, vol. 2, Paris, José Corti, 1960, p. 43) ; Jean Hytier préfère à cette source la « Chanson » (« Proscrit, regarde les

l'attention presque exclusive que Valéry porte à la *poésie* de Hugo, en dépit de quelques allusions au *Rhin*. Mais inversement, Valéry a aussi, vis-à-vis de Hugo, un rapport d'opposition : sans doute Valéry s'explique-t-il, tout autant que Baudelaire, par sa « contre-imitation » de Hugo, et sans doute, en parlant de la « situation de Baudelaire », parle-t-il aussi de la sienne propre.

Les emprunts, certes nombreux, sont localisés : Valéry reprend à Hugo un thème, une image, une rime... Cela ne suffit pas à faire de l'auteur de *La Légende* un poète très estimable à ses yeux. Grand poète, sans doute : comment le nier ? Il écrase, incontestablement, la concurrence des autres romantiques. Mais le romantisme souffre lui-même de vices rédhibitoires, et d'être par trop contradictoire avec la poétique de Valéry. Sur ce point aussi, le rapprochement avec Gide est tentant : les deux hommes se font les défenseurs d'une esthétique classicisante et déprécient, en comparaison, le romantisme. Mais il y a davantage d'œcuménisme, tout de même, chez Gide, qui rompt des lances avec les anti-romantiques forcenés de l'Action française – ce que Valéry, ami de Maurras¹⁰⁶, ne fait pas. Et chez Gide, que Hugo soit le plus grand des romantiques, cela était porté à son crédit ; chez Valéry, Hugo tend à devenir, plus encore même que le porte-parole, le représentant métonymique d'une tendance littéraire qu'il condamne et contre laquelle il se définit. Porter haut les tares du romantisme : c'est pour Hugo, aux yeux de Valéry, le revers de la grandeur.

Enfin, Michel Lioure proposait de rapprocher le Hugo formaliste de Gide et celui de Valéry. Mais les divergences entre les deux auteurs sont au moins aussi importantes que leurs points de convergence. Gide ne propose pas une théorie de la forme : dire que Hugo est talentueux par la forme, cela implique que le fond soit défaillant, et que Hugo soit parfois, comme on l'a vu, au bord de la bêtise, même si l'auteur des *Interviews imaginaires* a des réticences à aller jusque-là. Or Valéry ne se place pas sur ce terrain. S'il accuse, comme Gide parfois, le côté creux et sonore de la poésie hugolienne, c'est parce que toute poésie discursive ou narrative est creuse

tombes... »), également dans *Les Quatre Vents* (Jean HYTIER, « Réminiscences et rencontres valéryennes », *French Studies*, vol. 34, n° 2, avril 1980, p. 178). Le même Jean Hytier propose aussi des rapprochements entre l'« Ode secrète » de *Charmes* et « Ce que dit la Bouche d'ombre » (*Les Contemplations*), entre un vers de *La Jeune Parque* et un passage d'« À celle qui est restée en France » (*Les Contemplations*), entre un vers du « Cimetière marin » (« La larve file où se formaient les pleurs ») et une image utilisée dans « À celle qui est restée en France » et dans « L'Épopée du ver » (*La Légende des siècles*, Nouvelle Série) (Jean HYTIER, « Quelques échos valéryens », *Diderot Studies*, n° 20, 1981, p. 149-151). René Fromilhague trouve entre autres, dans *La Jeune Parque*, divers échos de « La pensée » (*Toute la lyre*), « Pleurs dans la nuit » (*Les Contemplations*) et « Tout le passé et tout l'avenir » (*La Légende des siècles*, Nouvelle Série) (Catherine FROMILHAGUE, « Valéry, lecteur de Hugo », *art. cit.*, p. 473-481). La liste des travaux critiques n'est pas exhaustive.

¹⁰⁶ Claude-Pierre PÉREZ, « Hugo avec filtre (Valéry lecteur de Hugo) », *art. cit.*, p. 36.

et sonore, et manque son but, puisqu'elle recourt absurdement aux moyens du vers alors qu'elle relève essentiellement de la prose. Dès lors, l'éloge du formalisme hugolien est forcément vicié, ou, comme on l'a vu, restreint. Pour Valéry, l'opposition critique qu'il faut mobiliser à propos de la poésie de Hugo n'est pas tant, comme c'est le cas chez Gide, entre forme et fond, qu'entre détail et ensemble. Valéry est prêt à admettre que Hugo est un grand poète de détail ; les choses en revanche se gâtent quand il entend composer, quand il veut faire long, bref, quand il s'enfle. Mais telle est, d'après lui, la pente dangereuse de tout romantisme.

Chapitre 21 : Paul Claudel

S'il y a un consensus critique concernant l'ambivalence du rapport de Gide à Hugo, si les commentateurs divergent sur le cas Valéry, l'opinion de Claudel sur le poète de *La Légende des siècles* paraît à la fois très tranchée et très lisible : tous les critiques, ou presque, notent la grande sévérité de Claudel à l'égard de Hugo, et en particulier de sa poésie, car ses romans trouvent parfois grâce à ses yeux. « Une chose est sûre : Claudel n'aime pas Hugo », note Gérard Antoine au début de son article « Hugo – Claudel », avant de préciser : « Hugo le poète »¹. Il va donc s'agir, dans ce chapitre, d'examiner les arguments qui fondent cette hostilité, et d'en comprendre les raisons théoriques.

De nombreuses études, à vrai dire, ont déjà été menées sur les rapports de Claudel à Hugo – davantage, apparemment, que sur Valéry et Hugo, ou que sur Gide et Hugo. Une nouvelle fois, donc, nous n'aurons pas à explorer une matière vierge, mais à entrer dans un dialogue critique avec les travaux de nos prédécesseurs, en revenant, bien entendu, aux textes de Claudel lui-même. Et cette fois encore, nous limiterons notre corpus principal au double massif constitué par ses textes d'idées publiés d'une part, son *Journal* d'autre part. Il n'y a aucun doute à avoir quant aux éditions de référence : les *Œuvres en prose* procurées par Jacques Petit et Charles Galpérine, en Pléiade, en 1965, sont dotées d'un index fort commode et d'un appareil critique très utile. Le *Journal*, paru en deux volumes (1968 et 1969) sous la houlette de Jacques Petit, dans la même collection, est presque exhaustif et, lui aussi, pourvu d'index. Nous commencerons par prendre une vue générale des réflexions de Claudel sur Hugo, avant d'analyser en détail quelques textes que le poète-diplomate consacre exclusivement ou largement à Hugo².

¹ Gérard ANTOINE, « Hugo – Claudel : duo – duel », *Année Victor Hugo*, n° 1, 2002, p. 233.

² Paul Claudel (1868-1955) est l'auteur d'essais, de poèmes en vers libre, en versets ou en prose, et de drames ; son christianisme, embrassé en 1886 lors d'une subite conversion à Notre-Dame de Paris, s'exprime dans toute son œuvre. Son chef-d'œuvre dramatique, *Le Soulier de satin*, date de 1923. Collaborateur à *La NRF*, il est une figure majeure du monde littéraire de l'entre-deux-guerres et il connaîtra les honneurs de l'élection à l'Académie française en 1946. Entre 1893 et 1936, il mène en outre une carrière de diplomate qui le mènera, entre autres, aux États-Unis, en Chine et au Japon (« Paul Claudel », site de l'Académie française, <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/paul-claudel>, consulté le 15 juin 2017).

SURVOL GÉNÉRAL

REPROCHES

L'opinion de Claudel ne semble guère avoir notablement varié au cours des années, à ceci près que, comme il le dit lui-même, « le temps n'a fait qu'accentuer [s]es réserves³ ». Et il est vrai qu'à considérer le *Journal* ou les textes en prose publiés, les remarques sur Hugo, presque toujours défavorables, se multiplient après la Seconde Guerre mondiale. Mais en 1907, déjà, dans la troisième de ses *Cinq grandes odes*, Hugo était mis, avec Voltaire, Renan et Michelet, au rang des « infâmes »⁴. Et en 1908, Claudel écrivait dans son *Journal* cette note peu amène :

Hugo est un grand poète, si on peut l'être sans intelligence, ni goût, ni sensibilité, ni ordre, ni cette forme la plus haute de l'imagination que j'appelle l'imagination de la proportion. Simplement une énorme capacité gazeuse résultant de la possession de beaucoup de mots. Imbécillité de ses petites histoires⁵.

Ces reproches faits à Hugo (bêtise, disproportion, absence de goût, inflation verbale) sont très communs : on en retrouvait certains chez Valéry, par exemple, quoique formulés avec moins d'agressivité. La métaphore de l'« énorme capacité gazeuse », en particulier, sera plusieurs fois déclinée : la poésie de Hugo est comme « la détonation du souffle dans une cavité⁶ » (juin 1944) ; la critique, ici, vise particulièrement certains textes « insipides » de *La Légende des siècles*, « Les Trois cents », « L'aigle du casque », « Gaïffer-Jorge » (tous les trois dans la Nouvelle série), « Eviradnus » (dans la Première série). Ou bien, en quelques vers bâclés datant de 1946 :

Émile Augier, comme il raisonne !
Victor Hugo, comme il résonne !
Là-bas, chez les grandes personnes⁷ !

³ Paul CLAUDEL, « Le temps n'a fait qu'accentuer mes réserves... » [1952], in Paul CLAUDEL, *Œuvres en prose* (éd. Jacques PETIT, Charles GALPÉRINE), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 474.

⁴ Paul CLAUDEL, *Cinq grandes odes* [1910], in Paul CLAUDEL, *Œuvre poétique* (éd. Jacques PETIT), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 261.

⁵ Paul CLAUDEL, *Journal*, vol. 1 (éd. Jacques PETIT, François VARILLON), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 63.

⁶ Paul CLAUDEL, *Journal*, vol. 2 (éd. Jacques PETIT, François VARILLON), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 487.

⁷ *Ibid.*, p. 559.

Comme le note Gérard Antoine, le Hugo de Claudel s'oppose sur ce point à Mallarmé et à Rimbaud, « guides de Claudel » et « maîtres du silence et de l'absence »⁸. Quant à l'idée de disproportion et d'absence d'ordre, on la trouve notamment dans un texte publié, en 1921, intitulé « Introduction à un poème sur Dante », où elle concerne moins le style de Hugo que sa philosophie :

L'idée d'un infini matériel, telle que nous la trouvons présentée dans un affreux poème de Victor Hugo intitulé *Plein ciel*, c'est-à-dire d'un Fini sans bornes, comme elle est un scandale pour la raison, est un désastre pour l'imagination qui se voit contrariée dans son ressort essentiel, c'est-à-dire ce pouvoir d'ordre, de mesure et de disposition que Dieu a mis en elle à l'imitation de son verbe créateur⁹.

Si cette sévérité de Claudel à l'égard de Hugo est certaine, elle ne touche cependant pas également tous les textes. En 1924, il confie à son journal que les romans de Hugo, lus enfant, ont « influé sur [s]a formation littéraire », mais qu'il n'a « jamais aimé ses vers »¹⁰. Ses protestations de 1944 contre les poèmes « insipides » de *La Légende* sont accompagnées de cette précision : « C'est pourquoi je préfère les romans où l'on trouve tout de même du sentiment, de l'humanité ¹¹. » Quant au théâtre, il n'en parle presque jamais – hormis une fois, après avoir vu à la Comédie-Française, en lever de rideau de *Bérénice*, un acte de *Ruy Blas* qu'il juge « le comble du comique¹² ». L'acte en question étant le cinquième, et non le quatrième, il est très vraisemblable qu'il s'agisse d'un comique involontaire, et que celui-ci ne soit pas à porter au crédit de l'auteur. Claudel en a surtout, donc, après la *poésie* de Hugo, *La Légende des siècles* lui fournissant, quand il souhaite actualiser son propos, plusieurs exemples jugés accablants.

NUANCES

Naturellement, on peut affiner un peu les choses : certains auteurs proposent, à juste titre, une lecture moins univoque que celle que nous venons d'effectuer. Dans le *Bulletin de la société Paul Claudel*, en 1992, Anne Ubersfeld répond ainsi par un article intitulé « Claudel – Hugo encore » à un autre article, de Marianne Bécache, paru dans le même périodique au trimestre

⁸ Gérard ANTOINE, « Hugo – Claudel : duo – duel », *art. cit.*, p. 237.

⁹ Paul CLAUDEL, « Introduction à un poème sur Dante » [1921], in Paul CLAUDEL, *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 425. « Plein ciel » se trouve dans la Première Série de *La Légende des siècles*.

¹⁰ Paul CLAUDEL, *Journal*, vol. 1, *op. cit.*, p. 643.

¹¹ Paul CLAUDEL, *Journal*, vol. 2, *op. cit.*, p. 487.

¹² *Ibid.*, p. 81.

précédent, et significativement intitulé « Claudel et Hugo : “Écrasons l’infâme !” ». Alors que Marianne Bécache établit la « constance dans la répulsion¹³ » qui caractérise l’attitude de Claudel lecteur de Hugo, Ubersfeld tient à présenter un tableau plus nuancé. Elle signale ainsi que les critiques sur « Plein ciel » sont moins brutales qu’il n’y paraît¹⁴ : dans le *Journal*, en 1920, Claudel reconnaît qu’il a « modifié [s]on sentiment d’autrefois en ce qui concerne l’Infini », idée qui, jadis, lui paraissait « horrible » et « absurde », « surtout à cause de l’affreux poème de V[ictor] H[ugo], *Plein Ciel* ». Claudel affirme avoir accepté, désormais, l’idée qu’il rejetait alors : « Je trouve qu’il n’y aura jamais assez de mondes, assez d’êtres, assez de flammes au ciel pour la gloire de Dieu¹⁵. » Mais il nous paraît difficile d’affirmer, avec Ubersfeld, que cette note du *Journal* appartient au « contexte¹⁶ » du passage cité plus haut de l’« Introduction à un poème sur Dante » : elle a en fait été écrite un an avant la publication de l’« Introduction », et ne saurait donc constituer un infléchissement du jugement sévère exprimé en 1921. Du reste, en 1921, ce n’est pas à l’idée d’infini que s’en prend Claudel, mais à celle, plus spécifique, d’« infini matériel » (dont ne relèvent peut-être pas les « flammes au ciel pour la gloire de Dieu ») ou de « Fini sans bornes » : sur un plan métaphysique, il n’est donc pas sûr que Claudel soit, à cet endroit, très hugolien. Et puis tout cela n’empêche pas que « Plein ciel » soit qualifié, dans les deux cas, d’« affreux poème » : le jugement esthétique, sinon philosophique, est donc sans appel.

Dans la suite de son bref article, Ubersfeld souligne que Claudel s’amuse, en 1950, à poursuivre les rêveries cratyliques sur le mot *NUIT* auxquelles Hugo s’était abandonné dans un texte naguère publié dans *Océan*¹⁷. Puis elle note que Claudel a regretté d’avoir ricané à une représentation d’*Hernani* à la Comédie-Française, que son théâtre d’amour « obéit au “modèle” d’*Hernani* », et qu’il reconnaissait la sincérité et l’éloquence avec lesquelles Hugo parlait pour la justice¹⁸. Ces restrictions, naturellement, valent d’être signalées. Elles n’altèrent guère, cependant, l’image générale d’un Claudel anti-hugolien.

¹³ Marianne BÉCACHÉ, « Claudel et Hugo : “Écrasons l’infâme !” », *Bulletin de la société Paul Claudel*, n° 125, 1^{er} trimestre 1992, p. 21.

¹⁴ Anne UBERSFELD, « Claudel – Hugo, encore », *Bulletin de la société Paul Claudel*, n° 126, 2^e trimestre 1992, p. 15.

¹⁵ Paul CLAUDEL, *Journal*, vol. 1, *op. cit.*, p. 491.

¹⁶ Anne UBERSFELD, « Claudel – Hugo, encore », *art. cit.*, p. 15.

¹⁷ Paul CLAUDEL, *Journal*, vol 2, *op. cit.*, p. 743-744. Claudel avait déjà pratiqué ce jeu dans ses « Idéogrammes occidentaux », parus en 1926. Rappelons qu’Albin Michel avait fait paraître en 1942, dans l’édition dite de l’Imprimerie nationale, le volume *Océan – Tas de pierres* (voir *supra*, chapitre 3).

¹⁸ Anne UBERSFELD, « Claudel – Hugo, encore », *art. cit.*, p. 15-16.

Plus fréquemment, les critiques signalent que Claudel a été « obsédé par ce grand poète¹⁹ » qu'a été Hugo, comme l'écrit Bernard Hue ; Jacques Petit, dans les notes de son édition des *Œuvres en prose* de Claudel, estime que « Hugo, [...] de toute évidence, intéresse Claudel plus qu'il ne l'avoue²⁰ ». Et en effet, les notes sur Hugo, dans le *Journal*, sont relativement abondantes. On n'en trouve que douze dans notre période, mais quarante-quatre en tout, dont la majorité (vingt-sept) après 1944. Si l'on considère l'ensemble du *Journal* et qu'on prenne en compte uniquement les artistes, penseurs et hommes d'État du passé (à l'exclusion des proches de Claudel et de ses contemporains), Hugo n'est dépassé que par Augustin d'Hippone (quatre-vingt-onze mentions), Thomas d'Aquin (soixante-et-une) et Napoléon (quarante-cinq) ; il devance de peu Renan (quarante-trois), Rimbaud (quarante), Bossuet et Pascal (trente-huit chacun), Dante (trente-trois). Hugo est donc, en excluant les contemporains, celui qui est le plus souvent mentionné parmi les écrivains non religieux, c'est-à-dire de ceux auxquels Claudel porte un intérêt qui n'est pas d'abord théologique. Et l'écrivain catholique fait même figurer Hugo devant son cher Rimbaud ; les haines et les mépris de Claudel (au nombre desquels Renan est aussi) l'occupent au moins autant que ses sympathies. Mais l'obsession hugolienne de Claudel semble bien cantonnée aux dernières années de sa vie – celles, hélas, qui sortent du cadre de notre analyse. Le jugement négatif, lui, en revanche, est constant.

PHYSIOGNOMONIE, GRAPHOLOGIE

Bien que, entre 1914 et 1944, Hugo n'occupe pas dans le *Journal* une place vraiment massive, Claudel cependant semble curieusement fasciné par la physionomie de Hugo. Dans ses « Réflexions et propositions sur le vers français » parues en 1925 dans *La NRF*, il commençait une longue « Digression sur Victor Hugo », sur laquelle nous reviendrons, par une méditation très précise sur un buste en marbre de Hugo par Rodin, vu à la Glyptothèque de Copenhague²¹. Assistant à la vente de la bibliothèque de Louis Barthou en 1935, il évoque dans son *Journal* la photographie de Hugo présente dans un exemplaire des *Contemplations*²². Un

¹⁹ Bernard HUE, « Hugo et Claudel : poètes inspirés », *Bulletin de la société Paul Claudel*, n° 172, 4^e trimestre 2003, p. 35.

²⁰ Jacques PETIT, notes à « D'ingénieux penseurs... », in Paul CLAUDEL, *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 1462

²¹ Paul CLAUDEL, « Réflexions et propositions sur le vers français » [1925], in Paul CLAUDEL, *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 19-22. Il s'agit de l'un des nombreux marbres exécutés par Rodin d'après son buste *À l'illustre maître* de 1883 (Antoinette LE NORMAND-ROMAIN, Hervé MANIS, notice Cat. 25, in *Victor Hugo vu par Rodin*, Paris, Somogy – Musée des beaux-arts et d'Archéologie de Besançon, 2002, p. 109 ; Antoinette LE NORMAND-ROMAIN, notice Cat. 32, in *Victor Hugo vu par Rodin*, *op. cit.*, p. 114).

²² Paul CLAUDEL, *Journal*, vol. 2, *op. cit.*, p. 83.

nouveau commentaire sur le visage de Hugo se trouvera, dans le *Journal*, en août 1949²³. Ces considérations sur l'apparence physique du poète révèlent incontestablement une certaine fascination de la part de Claudel, d'ailleurs avouée²⁴. Mais elles ont aussi pour fonction, dans une perspective curieusement physiognomoniste voire phrénologique, de produire un portrait *moral* de Hugo. En 1925, Claudel remarque ainsi que :

[L]e nez même ne respire pas ; [...] c'est le bec recourbé, dur et court, d'un petit rapace, émouchet ou buse. Les joues ne sont pas de généreux soufflets, elles n'offrent pas une présentation magnanime de soi-même à la vie. Le tout sous le poids énorme du front a je ne sais quoi de tassé, de comprimé, de colérique, de bouché, de mesquin, d'hostile et de méchant. [...] À l'ensemble sert de base la volute assez courte, mais nettement accentuée d'un menton égoïste et affirmatif. La tendresse, la bonté, la sympathie, et surtout la joie, ne rayonnent pas précisément de cette physionomie imposante et sinistre²⁵.

Retenons dans cette dernière phrase le thème de l'absence de joie, thème qui, comme on verra, n'est pas pour Claudel sans portée métaphysique. La déduction du moral à partir du physique, appuyée par des considérations graphologiques, se retrouve en 1935, sous une forme plus sévère encore : « Une physionomie de furieux et de fou, confirmée par les autogr[aphes] fébriles des *Châtiments*. Ou le remords ? C'est à ce moment qu'il pactise définitivement avec le diable²⁶. » L'un des enjeux de pareilles descriptions, est évidemment d'accuser l'écart entre Hugo et Claudel lui-même, au physique autant qu'au moral – et en particulier dans le domaine religieux, car la lecture de Hugo par Claudel est nettement surdéterminée par son catholicisme. On y reviendra largement à la fin de ce chapitre.

Dans une réflexion sur « le visage humain » qui précède immédiatement l'évocation de l'œuvre de Rodin, Claudel laisse curieusement apparaître, au détour d'une phrase, presque par lapsus, un *je* qui tranche avec le ton globalement impersonnel du passage, et s'oppose par avance à ce qui, quelques lignes plus bas, sera dit de Hugo :

Il y a dans la figure trois étages. Le plus élevé est le front qui est la citadelle de la pensée, le magasin des idées et des souvenirs, la « permanence », le secrétariat, l'atelier, la cuve chimique, le parc à dynamos. Au-dessous, dans la partie médiane, viennent déboucher les poumons et nos trois sens d'investigation lointaine, ouïe, vue, odorat. C'est par là que *je*

²³ *Ibid.*, p. 696.

²⁴ Paul CLAUDEL, « Réflexions et propositions sur le vers français », *art. cit.*, p. 20.

²⁵ *Ibid.*, p. 20-21.

²⁶ Paul CLAUDEL, *Journal*, vol. 2, *op. cit.*, p. 83. Nous reviendrons plus loin sur ce motif diabolique.

*prends la vie, c'est la partie inspiratrice et acquisitive, notre proue à la découverte manœuvrée par le cou. Au-dessous enfin il y a la bouche [etc.]*²⁷

Ce *je fugace*, selon nous, dit bien l'enjeu d'un tel passage : Claudel incarne, plus encore que le poète-type, l'humain-type, normal et sain, et, face à lui (à tous les sens du terme, si l'on donne une valeur symbolique au face-à-face entre Claudel et la sculpture), c'est Hugo qui incarne le pathologique, maladif, anémique ou asthmatique (il « ne respire pas »), voire dément – et diabolique.

Dans l'ensemble, Claudel se montre donc très sévère avec l'homme Hugo, et avec son œuvre, qu'il juge souvent mauvaise, exception faite de ses romans. Ce premier survol effectué, il faut examiner deux plus près deux textes importants, les deux seuls dans notre période où Claudel propose de longs développements sur Hugo, « Réflexions et propositions sur le vers français » (1925) et « Sur Victor Hugo » (1935)²⁸.

QUELQUES TEXTES SUR HUGO

Les « Réflexions et propositions » consistent en une série de remarques sur la prosodie du vers français, disposées en brèves sections numérotées, de quelques paragraphes chacune au maximum. Ces remarques s'interrompent soudain pour donner place à une longue « Digression sur Victor Hugo », elle-même suivie d'une courte « Parabole d'Animus et d'Anima », sous-titrée « Pour faire comprendre certaines poésies d'Arthur Rimbaud ». Il est d'abord question de Hugo dans les sections 11 à 13, puis, bien sûr, dans la « Digression ». Ces deux passages étant d'allure très différente, nous les traiterons l'un après l'autre.

LES « RÉFLEXIONS ET PROPOSITIONS SUR LE VERS FRANÇAIS » (SECTIONS 11 À 13)

Les premières sections des « Réflexions et propositions » s'attardent sur le vers français traditionnel, et en esquissent une histoire. Certaines thèses de Claudel, énoncées fermement,

²⁷ Paul CLAUDEL, « Réflexions et propositions sur le vers français », *art. cit.*, p. 20. Nous soulignons. En 1949, dans le *Journal*, la comparaison entre la physionomie de Claudel et celle de Hugo sera explicite.

²⁸ D'autres textes, diversement favorables à Hugo, seront écrits en 1952 à l'occasion du cent-cinquantième, à savoir « Le temps n'a fait qu'accentuer mes réserves... », « D'ingénieux penseurs... », « Le double abîme de Victor Hugo » et « Le cor d'*Hernani* ». En 1961, tous ces textes ont été versés par les éditeurs des *Œuvres complètes de Paul Claudel*, chez Gallimard, dans le recueil *Accompagnements* qui occupe une partie du dix-huitième volume. Ce choix a été conservé dans l'édition Pléiade des *Œuvres en prose*. C'est bien un choix d'éditeur : les textes en question sont postérieurs à l'unique édition d'*Accompagnements* parue du vivant de Claudel, en 1949.

rappellent celles de Valéry. Ainsi : « Il y a eu en France deux périodes de poésie classique. La première, qui comprend le XVII^e siècle ; la seconde, qui va de Leconte de Lisle à Mallarmé et qui s'achève sous nos yeux. » Entre les deux, il y a eu le romantisme, et avant lui le grand désert du XVIII^e siècle, « champ immense [...] de plâtras »²⁹. La poésie classique, fondée sur le vers rimé, et strictement enfermée dans d'étroites règles métriques, correspond parfaitement au « tempérament français » et au « besoin de la nécessité » qui le caractérise³⁰ : elle se distingue par son « horreur du hasard », son « besoin de l'absolu ». « Il fallait, poursuit Claudel, empêcher l'air d'entrer, il fallait exclure toute espèce de jeu et de décalage³¹ ». L'esthétique classique traduit, en outre, une éthique de la « mesure », de la « décence », de la « dignité », et une épistémologie implicite fondée sur l'« analyse », la « définition », la « démonstration »³². Cependant, des critiques déjà affleurent, dont on ne discerne pas trop clairement si elles visent la poésie classique en tant que telle, ou seulement sa corruption : « L'Arrangement des mots entre eux devint un jeu purement cérébral comme l'algèbre ou les échecs³³. » Reste que le ton général n'est pas trop sévère³⁴.

En quelques pages vigoureuses, situées vers la fin de l'essai, Claudel oppose à cette esthétique la sienne propre, qui abandonne les contraintes de la rime et du vers mesuré, les « obligations artificielles et puériles », au profit du « sens » et du « sentiment »³⁵, et qui repose sur « la quantité et sur les rapports de timbres » plutôt que sur le « chiffre » et la « rime »³⁶. Bref, il s'agit d'un plaidoyer pour sa « technique personnelle attaquée par des critiques incompetents et irréfléchis³⁷ », celle du verset et du vers libre, plaidoyer appuyé par de belles phrases de prose tirées de Bossuet, du Code pénal ou de Rimbaud prosateur, et dont de

²⁹ Paul CLAUDEL, « Réflexions et propositions sur le vers français », *art. cit.*, p. 10.

³⁰ *Ibid.*, p. 8.

³¹ *Ibid.*, p. 9.

³² *Ibid.*, p. 10.

³³ *Id.*

³⁴ Il le sera beaucoup plus en ce qui concerne les Parnassiens, sur lesquels nous ne nous attarderons pas ici. Dans ce texte comme dans d'autres, Leconte de Lisle est l'une des cibles favorites de Claudel (Pascale ALEXANDRE-BERGUES, « La rime claudélienne : l'exemple de la *Corona benignitatis anni dei* », in Michel MURAT, Jacqueline DANGEL (dir.), *Poétique de la rime*, Paris, Honoré Champion, coll. « Métrique française et comparée », 2005, p. 416).

³⁵ Paul CLAUDEL, « Réflexions et propositions sur le vers français », *art. cit.*, p. 31.

³⁶ *Ibid.*, p. 36.

³⁷ *Ibid.*, p. 42.

méticuleuses analyses stylistiques (phonétiques, syntaxiques...) sont proposées³⁸. En dépit d'un ton parfois passablement ironique à l'égard de la versification classique, Claudel achève son essai par une profession de foi œcuménique : « Je n'ai nullement [...] la prétention de détruire le vers régulier, qui après tout est un moyen d'expression parmi d'autres et il n'y a aucune raison de nous appauvrir d'aucun d'eux. J'ai voulu simplement montrer qu'il y avait autre chose de possible³⁹. » Quoiqu'il s'en défie dans sa propre pratique, donc, Claudel est tout prêt à reconnaître, non seulement la fécondité historique, mais encore la valeur actuelle, du vers classique.

C'est donc entre ces deux pôles que s'insère le romantisme, et Hugo en particulier, puisque ce dernier fournit à Claudel l'essentiel de ses exemples. Le romantisme, comme l'esthétique moderne du vers libre et du verset, est présenté comme une protestation contre le classicisme, comme une « émeute⁴⁰ », même, et violente. Mais cette rébellion ne va pas jusqu'au bout, puisqu'elle maintient le cadre du vers alors même qu'elle ne peut plus le prendre vraiment au sérieux. Tandis qu'à l'époque classique la forme du vers, ou du distique, correspondait à une tournure d'esprit, à une éthique, voire à une épistémologie, le caractère essentiel de la poésie romantique est d'être une « indomptée », un « courant ». De sorte que son « élément essentiel » n'est plus, justement, le distique, mais la « phrase » et le « motif », fondés sur une rhétorique accumulative⁴¹. C'est à Hugo que le critique emprunte ses trois exemples, généreusement cités. Le premier est un extrait de « L'expiation » (*Les Châtiments*) :

[...] C'est alors
Qu'élevant tout à coup sa voix désespérée,
La Déroute, géante à la face effarée,
Qui, pâle, épouvantant les plus fiers bataillons,
Changeant subitement les drapeaux en haillons,
À de certains moments, spectre fait de fumée,
Se dresse grandissante au milieu des armées,
La Déroute apparut au soldat qui s'émeut,
Et se tordant les bras cria : Sauve qui peut !

³⁸ *Ibid.*, p. 36-37. Claudel d'ailleurs refuserait peut-être, à propos de ces exemples, de parler de prose ou de prosateur ; on le voit, par provocation, évoquer un « vers » d'*Une saison en enfer* (*ibid.*, p. 37) et même un « vers du Code pénal » (*ibid.*, p. 36).

³⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

Le critique commente : « Il est évident que les images, quelconques, qui suivent ces mots : “La Déroute”, n’ont d’autre rôle que de nourrir le torrent et de le faire congrûment écumer sur le dernier vers⁴². » Le deuxième exemple est cette séquence, dans « Aymerillot » (première *Légende des siècles*) :

[...] Alors, levant la tête,
Se dressant tout debout sur ses grands étriers,
Tirant sa large épée aux éclairs meurtriers,
Avec un âpre accent plein de sourdes huées,
Pâle, effrayant, pareil à l’aigle des nuées,
Terrassant du regard son camp épouvanté,
L’invincible empereur s’écria : Lâcheté !
Ô Comtes palatins tombés dans les vallées,
Ô Géants qu’on voyait debout dans les mêlées,
Devant qui Satan même aurait crié merci,
Olivier et Roland, que n’êtes-vous ici !

Claudiel se contente de remarquer les « assonances l’une sur l’autre assénées⁴³ » ; on peut compléter pour lui l’analyse, et relever l’accumulation des appositions (dans la première partie) puis des apostrophes (dans la seconde). Le troisième exemple, enfin, est « À Villequier », dans *Les Contemplations*, poème « construit sur ces deux mouvements : “Maintenant que...” et “Considérez”⁴⁴ ».

Dans cette section, Claudiel ne porte pas encore de jugement explicitement négatif sur Hugo. Cela dit, le développement sur la phrase et le motif est précédé de cette réflexion, qui laisse mal augurer de la suite : « Le vers français, emporté par la vague sous-jacente, eut à s’accommoder tant bien que mal et non sans dommage pour lui des mouvements de cette indomptée. Au lieu d’être l’instrument de la pensée, il n’en fut plus que le héraut, trop souvent enrôlé⁴⁵. » Les critiques les plus directes contre Hugo viendront un peu plus tard, mais elles sont déjà plus qu’en germe dans ce passage. Elles porteront notamment, d’ailleurs, sur les trois exemples cités : « Rien qu’en examinant les passages que j’ai cités, plus haut, il ne sera pas difficile d’y remarquer des morceaux de qualité médiocre⁴⁶. » C’est donc à Hugo qu’il revient

⁴² *Ibid.*, p. 14. Hugo a écrit « Se lève... » et non « Se dresse... ». Le dernier vers du passage reproduit, dans le texte original, est ainsi ponctué : « Et, se tordant les bras, cria : Sauve qui peut ! » (Victor HUGO, *Châtiments*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie II* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*) Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 129).

⁴³ Paul CLAUDEL, « Réflexions et propositions sur le vers français », *art. cit.*, p. 14.

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 16.

d'illustrer les errements du romantisme poétique (et au Hugo le plus central, le plus canonique, représenté par un poème célèbre de chacun des trois grands recueils de l'exil). On comprend du coup les attaques, présentes dans le *Journal*, contre ce qu'on pourrait appeler le Hugo copieux. En 1935, donc dix ans plus tard, certes, Claudel écrit ainsi : « À la question 1) que trouvez-vous de meilleur, 2) que trouvez-vous de mauvais dans Victor Hugo, je réponds : 1) tout en deçà de 15 vers, 2) tout au delà [*sic*] de 15 vers⁴⁷. » Dans le passage sur le romantisme des « Réflexions et propositions », Chénier est aussi cité en note, de même que, plus allusivement, le Rimbaud du « Bateau ivre » ; Musset et Vigny sont également évoqués en passant⁴⁸. Mais dans l'économie de la démonstration claudélienne, leur place est moins importante que celle de Hugo.

Le romantisme a donc un rapport étrange au vers, qu'il n'assume plus vraiment, sans toutefois oser s'en défaire. Son échec, au fond, tient à son parti-pris de la demi-mesure. Ce n'est pas, en tant que tel, son goût pour les grands mouvements oratoires qui lui est reproché : le poète des *Cinq grandes odes* serait bien mal placé pour reprocher à l'auteur d'« À Villequier » son usage de l'anaphore⁴⁹. Le problème réside bien dans le maintien d'un mètre traditionnel dans lequel la « vocifération » du poète ne trouve qu'une « contrainte artificielle »⁵⁰. Certes, le vers traditionnel se prête volontiers à certains des « mouvements que le souffle de l'éloquence lui inspirait » : ainsi, la répétition, l'énumération, l'antithèse se moulent aisément dans les suites d'alexandrins⁵¹. Mais en donnant la primauté au mouvement, les romantiques s'autorisent aussi, ou se condamnent, à remplir leurs longues périodes avec n'importe quoi, chevilles, tiroirs,

⁴⁷ Paul CLAUDEL, *Journal*, vol. 2, *op. cit.*, p. 80. Claudel répond là, dans son *Journal* et pour lui-même, à une enquête des *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques* lancée l'année du cinquantenaire de la mort de Hugo, et à laquelle plusieurs écrivains ont répondu. L'attaque contre Hugo joue en fait sur deux ressorts. D'abord, en s'en prenant aux textes longs, Claudel s'en prend au Hugo le plus typique : il égratigne donc l'image de Hugo en général. Ensuite, il semble dire que la poésie de Hugo n'est tolérable qu'à petite dose.

⁴⁸ Paul CLAUDEL, « Réflexions et propositions sur le vers français », *art. cit.*, p. 14.

⁴⁹ Voici par exemple le début de la seconde ode, « L'esprit et l'eau » : « Après le long silence fumant, / Après le grand silence civil de maints jours tout fumant de rumeurs et de fumées, / Haleine de la terre en culture et ramage des grandes villes dorées, / Soudain l'Esprit de nouveau, soudain le souffle de nouveau, / Soudain le coup sourd au cœur, soudain le mot donné, soudain le souffle de l'Esprit, le rapt sec, soudain la possession de l'Esprit ! / Comme quand le ciel plein de nuit avant que ne claque le premier feu de foudre, / Soudain le vent de Zeus dans un tourbillon plein de pailles et de poussières avec la lessive de tout le village ! » (Paul CLAUDEL, *Cinq grandes odes*, *op. cit.*, p. 234).

⁵⁰ Paul CLAUDEL, « Réflexions et propositions sur le vers français », *art. cit.*, p. 17.

⁵¹ *Ibid.*, p. 15.

clichés, rimes banales⁵² (« *ténèbres et funèbres, rêve et brève, astre et désastre*⁵³ », indique Claudel). C'est encore un vers de Hugo qui illustre cette tendance au « remplissage » : « L'innocente blancheur des neiges vénérables », pris dans « L'aigle du casque » (Nouvelle Série de *La Légende des siècles*)⁵⁴.

Encore Hugo, par son talent, parvient-il à maîtriser ces défauts qui, chez d'autres, Lamartine ou Musset, « entraînent le plus souvent la ruine totale de l'œuvre⁵⁵ ». Le texte de Claudel n'est certes pas exempt d'éloges. On trouve ainsi ce passage :

On a répété à satiété que Victor Hugo était un incomparable artisan de vers. C'est certainement vrai dans un sens, car son vers est infiniment plus coloré, plus riche, plus sonore que le vers classique, il parle davantage à nos sens. Mais si l'on prend deux ou trois pages de ce grand poète et si on les étudie avec attention, que de déchet ! quelle charpie ! quel remplissage⁵⁶ !

Mais nous ne pouvons tomber d'accord avec Fernande Bassan qui écrit, à partir de ce texte, que « Claudel préfère le vers de Hugo au vers classique, malgré ses défauts⁵⁷ ». Car tout de même, le début de la citation est extrêmement modalisé (« *certainement vrai dans un sens* »), et la thèse est présentée comme une doxa et attribuée à un *on* impersonnel. En outre, Hugo sonore, cela peut fort bien être un cliché hugophobe, guère éloigné du cliché Hugo creux, que Claudel, comme on l'a vu, manie volontiers. Cette simple concession à la doxa, qu'aucun exemple n'illustre et sur laquelle Claudel ne s'attarde pas, est plus que contrebalancée par les exclamations violentes qui suivent et qui, elles, s'inscrivent dans le tissu d'une argumentation cohérente contre le vers romantique en général, hugolien en particulier⁵⁸.

⁵² *Ibid.*, p.16-17.

⁵³ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ *Id.*

⁵⁷ Fernande BASSAN, « La poésie de Victor Hugo jugée par Paul Claudel », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 19, n° 4, été 1991, p. 538.

⁵⁸ À plus forte raison, nous sommes en désaccord avec Jacques Houriez, qui écrit que « les idées de Claudel sur la poésie, telles qu'elles s'expriment dans ses proses, comme *Positions [sic] et propositions sur le vers français*, de 1925, ne suggèrent guère de critique même implicite de la poésie hugolienne » (Jacques HOURIEZ, « “Hymne du saint sacrement” : Claudel lecteur de “Booz endormi” », in Catherine MAYAUX (dir.), *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004, p. 118). Il nous semble tout de même difficile de passer à côté des critiques, souvent explicites, de Claudel contre Hugo. Celles-ci, comme on l'a montré, ne sont pas anecdotiques, mais insérées dans une réflexion théorique précise sur la nature du vers romantique.

On retrouve là une ambivalence qu'on a déjà vue chez Valéry, et qui est propre à beaucoup d'auteurs critiques du romantisme : si Hugo est le plus habile des poètes romantiques, donc aussi le plus grand, et le plus visible, des romantiques, cela signifie à la fois qu'il est la première cible des attaques, et qu'il est celui d'entre eux qui s'en sort le mieux. Être le plus grand des romantiques, aux yeux d'un adversaire du romantisme, est une position fort ambiguë.

LA « DIGRESSION SUR VICTOR HUGO »

Ces remarques sur le romantisme sont suivies d'une section de quelques paragraphes sur Baudelaire, dont Claudel parle avec affection mais non sans quelques réserves. Le poète des *Fleurs du mal*, assez généreusement cité, n'est rattaché explicitement ni au romantisme, ni au classicisme de la seconde période, signe peut-être d'un certain embarras du critique à son égard⁵⁹. Aussitôt après, et sans aucune transition, s'ouvre la « Digression sur Victor Hugo », comme si Claudel ne se sentait pas quitte vis-à-vis de Hugo et qu'il éprouvait le besoin d'y revenir plus en profondeur après l'avoir évoqué plutôt en mauvaise part.

La « Digression », après l'entrée en matière sculpturale que l'on a vue, rebondit sur l'évocation des yeux éteints de Hugo (« ces étroites ouvertures donnent une impression de noir absolu⁶⁰ ») pour conduire le lecteur dans les abîmes intérieurs du poète, sur un ton qui n'est pas sans évoquer par anticipation celui des critiques de l'école de Genève. Les mêmes comparaisons y figurent parfois, comme avec Blake⁶¹ (aussi évoqué par Gabriel Bounoure⁶² ainsi que par Henri Parisot⁶³) ou, indirectement, avec Rimbaud (« il fut vraiment et réellement un voyant⁶⁴ »), poète que Claudel admire beaucoup. Deux motifs au moins organisent ce beau texte. Le plus banal, d'abord, est celui du noir, du sombre, de l'obscur (« ces régions ténébreuses que travaille une lumière empoisonnée⁶⁵ », « cet atelier obscur où se fabriquent les idoles⁶⁶ », « il y avait assez de nuit dans l'âme de ce terrifié⁶⁷ »). Le second, un peu plus

⁵⁹ Paul CLAUDEL, « Réflexions et propositions sur le vers français », *art. cit.*, p. 17-19.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁶¹ *Ibid.*, p. 25.

⁶² Voir *supra*, p. 381.

⁶³ Voir *supra*, p. 139.

⁶⁴ Paul CLAUDEL, « Réflexions et propositions sur le vers français », *art. cit.*, p. 25.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 25-26.

original, est celui de la souffrance (Hugo a une « âme souffrante⁶⁸ »), décliné en terreur (« l'âme de ce terrifié », cité *supra*), en « épouvante⁶⁹ », en « panique⁷⁰ », mais également relayé par le motif de la torture : il est question de « sa chambre intérieure de torture et de création⁷¹ », de « la torture de ces régions ténébreuses⁷² ».

La comparaison avec les critiques de l'école de Genève, bien que légèrement anachronique, ne laisse pas d'être fructueuse. Chez Béguin, Raymond ou Bounoure, on retrouvait partiellement les mêmes thèmes et les mêmes images – celle en particulier du Hugo s'enfonçant dans les ténèbres pour y accomplir sa mission de voyant et proposer ensuite des révélations de nature métaphysique. Mais alors que chez ces auteurs, tout cela sera globalement porté au crédit, et même à la gloire, du poète, chez Claudel l'ensemble du développement est placé sous le signe de la maladie (Hugo est anémique, « épileptique⁷³ » et « fiévreux⁷⁴ »), de la folie (il est en proie à « une fureur presque démente⁷⁵ ») et de la tare morale (sa physionomie a « je ne sais quoi de tassé, de comprimé, de colérique, de bouché, de mesquin, d'hostile et de méchant⁷⁶ », son menton est « égoïste et affirmatif⁷⁷ »). D'autre part, Claudel mobilise, par rapport à ces autres critiques, des thèmes supplémentaires qui sont au désavantage du poète. Ainsi, il égratigne avec beaucoup d'ironie la nullité de l'utopisme hugolien :

Victor Hugo ne paraît avoir réalisé fortement qu'un seul détail du jardin à venir, c'est la meilleure utilisation des vidanges pour l'agriculture. Il revient à deux reprises dans *les Misérables* et dans *Quatre-vingt-treize* [*sic*] à cet horizon enchanteur. Autrement, [...] il n'est pas plus heureux que la plupart de ses rivaux en utopies [...]⁷⁸.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 22, p. 25.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 22. Le terme, ici utilisé comme adjectif dans l'expression *contemplation panique*, est sans doute une allusion vague à la fin du « Satyre » de la première *Légende*, mais laisse aussi venir à l'esprit du lecteur le sème de peur qu'il sert à renforcer dans l'expression *peur panique*.

⁷¹ *Id.*

⁷² *Id.*

⁷³ *Ibid.*, p. 23.

⁷⁴ *Id.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 24.

Deuxièmement, et c'est là bien sûr le catholique rigide qui parle, Hugo « n'a pas vu Dieu ». Certes, « personne n'a tiré tant de choses de cette ombre que fait l'absence de Dieu »⁷⁹. Il n'empêche que Claudel ne reconnaît nulle valeur au théisme hugolien, et s'en moque même par de désobligeantes comparaisons avec des réalités triviales : « La Religion sans religion de Victor Hugo, c'est quelque chose comme le vin sans alcool, le café sans caféine et le topinambour qui est le parent pauvre de la pomme de terre⁸⁰. » Ou encore, en référence à un célèbre poème des *Contemplations* :

Les « Mages » dont il fait défiler devant nous la lugubre procession, pareille à celle des grands hommes que nous admirons aujourd'hui sur nos voies publiques, alternant les kiosques à journaux et les vespasiennes jusques au Panthéon, depuis l'inventeur de la quinine jusqu'à celui du fil-à-couper-le-beurre, ne paraissent pas l'avoir beaucoup plus excité qu'ils ne nous amusent⁸¹.

De telles critiques minent évidemment, sur le fond, la valeur de la métaphysique hugolienne ; mais encore, et peut-être surtout, elles introduisent, par l'ironie assassine qui les soutient, une violente rupture de ton avec le reste du passage, au style et au lexique beaucoup plus noble, et à l'inspiration plus grave et sérieuse – par exemple :

Si nous pouvions passer de l'autre côté de ces yeux sans espérance, ce sont les tragiques dessins que nous avons tous regardés, cette chimie maléfique du noir avec le blanc, ces sites submergés où une lumière livide et informe ne transvase que pour faire apparaître un bric-à-brac hétéroclite et confus d'objets désaffectés, un passé irrémédiable, des ruines échappant à l'opacité d'un monde maudit et que hantent les monstres et les goules⁸².

On a vraiment l'impression, en lisant tous ces passages, que Claudel est sans cesse en train de penser contre lui-même, et qu'il cède parfois, sinon à un véritable enthousiasme, disons à une empathie certaine envers Hugo, que vient aussitôt conjurer un ricanement inattendu, et la mention des topinambours et des vespasiennes.

La question de savoir ce qui, finalement, l'emporte, entre le Hugo voyant et (bien) inspiré et le métaphysicien en toc, serait insoluble si, dans une note de bas de page assez méchante, Claudel n'y répondait lui-même. Le critique saisit, dans « *Ibo* » (*Les Contemplations*), « un motif vraiment sublime et poignant » (« Pourquoi vous cachez-vous dans l'ombre ? / [...] Tu

⁷⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁸¹ *Id.*

⁸² *Ibid.*, p. 22.

sais bien que j'irai, Justice, / J'irai vers Toi ! ») que le poète gâte complètement : « Hélas ! dans cette lutte d'*Anima* et *Animus*, ou plutôt d'*Anemos*, le souffle stérile ennemi de la Grâce, c'est la première qui est vaincue et tout se disperse dans l'exagération et le fracas de paroles inanes : "Et si vous aboyez, tonnerres, – je rugirai !"»⁸³ ». Une telle analyse permet d'assurer une transition avec le texte suivant, « Parabole d'*Animus* et d'*Anima* » (c'est-à-dire de l'esprit, calculateur et « bourgeois », et de l'âme, productrice de merveilles mais qui se tait dès que l'esprit l'observe⁸⁴). Ce texte, explicitement destiné, d'après son sous-titre, à « faire comprendre certaines poésies d'Arthur Rimbaud », est à l'avantage de Rimbaud ; de sorte que Hugo, chez qui c'est *Animus* qui gagne, apparaît désormais comme un anti-Rimbaud. Certes, Claudel aime Rimbaud et n'aime pas Hugo, mais cette opposition ne doit pas être caricaturée : on a vu, au contraire, que les deux poètes sont, implicitement, rapprochés (l'un comme l'autre sont des voyants) avant d'être, violemment, distingués. Et certes, il y a des rapprochements possibles entre Hugo, son matérialisme agricole, son utopisme supposément naïf, et la « médiocrité » bourgeoise d'*Animus* : Dominique Millet-Gérard l'a bien montré⁸⁵. Ici se lisent en creux les positions idéologiques de l'auteur du *Soulier de satin*, et le mépris qu'il professe pour la République démocratique radicale-socialiste et bourgeoise. Mais d'un autre côté, il n'y a pas que cela, et l'essentiel de la « Digression » n'est certes pas placée sous le signe de la médiocrité, ni par le fond, ni par le style. La réserve de Claudel à l'égard de Hugo, certaine ici, est néanmoins plus nuancée et plus complexe que celle qui se donne à lire dans des textes moins élaborés et moins médités, comme dans le *Journal*, mais aussi, sans doute, dans des textes moins empathiques, plus froidement techniques, comme les sections 11 à 13 des « Réflexions et propositions ».

De quelles œuvres, enfin, est-il question ? Ici, on retrouve curieusement la préférence de Claudel pour les romans hugoliens, alors même que les thèses qu'il défend devraient plutôt l'orienter, comme la critique de l'école de Genève, vers les grands recueils de l'exil et les poèmes posthumes – ou, éventuellement, les proses philosophiques. En ce qui concerne la période d'avant l'exil, c'est ainsi dans la prose narrative que « les premiers fruits authentiques de ce génie apparaiss[ent] », dans « les cauchemars hideux de *Bug-Jargal*, de *Han d'Islande* et du *Dernier jour d'un condamné* » d'abord, puis dans « les sombres mirages du *Rhin* et de *Notre-*

⁸³ Paul CLAUDEL, « Réflexions et propositions sur le vers français », *art. cit.*, p. 26.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁵ Dominique MILLET-GÉRARD, *Anima et la Sagesse : pour une poétique comparée de l'exégèse claudélienne*, Paris, Lethielleux, 1990, p. 51.

Dame de Paris ». Les recueils de la monarchie de Juillet servent au contraire de contrepoint, voire de repoussoir, avec « ces rives mélancoliques qui s'appellent de noms comme *les Feuilles d'automne, les Rayons et les Ombres, les Chants du crépuscule* ». Les *Odes et Ballades* et les *Orientales* ne sont pas évoquées, ni le théâtre⁸⁶. Puis c'est l'exil, c'est-à-dire « la période des grandes hallucinations⁸⁷ », « entretenues par la solitude, la mer, la tempête et les pratiques de nécromancie⁸⁸ ». Là sont évoqués successivement textes poétiques et romans, la préférence de Claudel allant à un roman :

Alors en énormes volutes s'échappent de ce cerveau fumant *les Contemplations* (avec des pages comme *la Bouche d'ombre* et les poésies spirites), *la Légende des siècles, la Fin de Satan, Dieu, les Misérables, les Travailleurs de la mer, Quatre-vingt-treize [sic]* et cet album de lithographies épiques et paniques qui à mon avis est le chef-d'œuvre du grand poète, *l'Homme qui rit* [...] ⁸⁹

Mais dans *Les Contemplations*, on l'a vu, il y a pour Claudel le meilleur et le pire – ni « Les Mages » ni « *Ibo* », en tout cas, ne trouvent grâce à ses yeux. Et l'essai s'achève sur un ultime coup de griffe, sous la forme d'une note de bas de page, contre d'autres œuvres poétiques :

Je n'ai parlé ni des derniers poèmes de Victor Hugo qui ne sont que de grands articles versifiés pour *le Rappel*, ni de fabrications comme *les Chansons des rues et des bois*, qui ne sont ni une polissonnerie sénile, ni encore moins, « le plus bel animal de la langue française », mais un triste bouquet de quelques fleurs fanées mêlées à d'autres artificielles⁹⁰.

Claudiel ici tient ensemble la poésie métaphysique de l'exil (« Ce que dit la Bouche d'ombre », *Dieu, La Fin de Satan...*) et les grands romans de l'exil. Il semble trouver dans l'une comme dans les autres une matière métaphysique et religieuse et refuse donc – à juste titre, et contrairement à de nombreux lecteurs – de considérer *Les Misérables*, par exemple, comme étant seulement un roman social et politique. Sans le dire explicitement, car toutes ces notations sont assez rapides, Claudel paraît admettre que, comme le dit Hugo dans la première préface

⁸⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 22-23.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 27. L'expression entre guillemets est une citation célèbre, et approximative, de Veuillot. Le texte exact est : « Je voudrais oser dire que ce recueil est le plus bel animal qui existe en langue française » (Louis VEUILLLOT, *Les Odeurs de Paris*, Paris, Palmé, 1867, p. 222).

des *Misérables*, « le livre qu'on va lire est un livre religieux⁹¹ ». Dès lors, l'attitude du critique vis-à-vis de tout ce massif poétique et romanesque est nécessairement ambivalente : Claudel est sensible à la force métaphysique qui se dégage de l'œuvre hugolienne, tout en étant *in fine* gêné par ses aspects politiques (progressistes) et « bourgeois », mais aussi par le caractère fondamentalement anti-catholique de son oeuvre. Claudel oscille entre fascination et répulsion pour la « Religion sans religion » de Hugo. Mais les souffrances du poète, ses maladies et ses tortures sont peut-être bien, à ses yeux, un châtement immanent pour son manque de foi véritable.

Au bout du compte, ce texte est sans doute le plus hugophile de Claudel, même si, comme on l'a vu, il s'agit d'une hugophilie très relative, et surtout contredite par le resurgissement d'une certaine méchanceté et la mise en œuvre d'une ironie acerbe. Le sens du passage doit aussi être éclairé par la manière étrange dont il s'insère dans les « Réflexions et propositions sur le vers français » : placé brutalement, sans transition, après un développement sur le romantisme et Hugo (il y a certes eu, entretemps, de brefs paragraphes sur Baudelaire), où le ton était plutôt critique, la « Digression » peut prendre une valeur, inavouée, de repentir partiel.

« SUR VICTOR HUGO »

Le dernier texte important consacré à Hugo est la conférence « Sur Victor Hugo » prononcée en 1935. Le discours a été prononcé à Bruxelles, ville où, comme Claudel le rappelle, Hugo a vécu au début de son exil et pendant la Commune (il y a aussi fait des séjours réguliers à partir de 1860). En 1935 Claudel est ambassadeur en Belgique, depuis 1933. Son intervention s'inscrit dans le cadre des commémorations officielles autour du cinquantenaire de la mort du poète : l'initiative ne lui en revient pas. Ce sont ses amis belges, d'après Gérard Antoine⁹², qui l'ont invité à prendre la parole. Il s'agit donc largement d'un discours de commande, et il faut garder cela en tête en lisant les éloges obligés qu'il prononce à l'égard de Hugo. Cela, d'ailleurs, ne rend que plus remarquables les nombreuses perfidies qui se trouvent dans son discours.

Le remarquable article de Gérard Antoine a dit selon nous l'essentiel sur ce texte. Nous ne pouvons guère faire mieux que le résumer. Antoine est sensible, à juste titre selon nous, à la redoutable ambiguïté de la parole de Claudel. Il écrit ainsi :

⁹¹ Victor HUGO, *Proses philosophiques de 1860-1865*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : critique* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 467.

⁹² Gérard ANTOINE, « Hugo – Claudel : duo – duel », *art. cit.*, p. 238.

Invité à louer « notre grand poète national », il va d'abord parler du romancier. Encore trouve-t-il le moyen de citer dix autres créateurs de romans : plusieurs sont à peu près oubliés, deux pour le moins sont déclarés supérieurs à l'auteur des *Misérables*. On comptait sur lui pour faire revivre un génie indomptable et vengeur : il réveille avec dérision le souvenir de ses « grandioses et grotesques » funérailles⁹³.

Les oubliés sont Auguste Macquet et Amédée Achard, les supérieurs sont Eugène Sue et Paul Féval⁹⁴. Quant au congédiement du poète, il se fait en ces termes : « C'est du roman, et spécialement du roman de Victor Hugo, si généralement méconnu et injustement sacrifié à l'œuvre prosodique que je voudrais dire quelques mots⁹⁵. » Cette prédilection accordée au roman est conforme à ce que l'on a observé dans le *Journal*. D'autre part, l'expression étonnante *œuvre prosodique* n'est pas innocente : elle renvoie aux reproches que Claudel formulait dans ses « Réflexions et propositions ». Au bout du compte, de longs préambules historiques en digressions, Claudel parle assez peu, dans ce texte consacré à Hugo, de Hugo – et moins encore de sa poésie. Le commentaire des *Misérables*, quand il arrive enfin, entremêle « grâce et disgrâces dans son ruissellement d'éloges⁹⁶ ». Globalement, Claudel dans ce texte fait preuve de « rouerie », de « feinte », de « malice », qui – note Gérard Antoine – se traduisent même stylistiquement par l'usage fréquent de l'expression *à la fois*, qui symbolise l'ambiguïté du jugement de Claudel⁹⁷.

Claudiel, venu parler de Hugo poète, écarte donc la poésie de Hugo au profit du roman, minore le roman de Hugo au profit de Sue ou Féval, laisse à Hugo la portion congrue de son discours et glisse quelques attaques sévères contre le grand homme. Sans doute y a-t-il un peu de farce là-dedans : Antoine qualifie cette cérémonie de « kermesse héroï-comique⁹⁸ », et Maurice Martin du Gard, cousin de Roger, la décrit en ces termes :

Ce qu'il dit ? Cocasserie pure, concentré de romantisme épique, cosmique, une merveille catapultante, chef-d'œuvre de provocation littéraire. Ce qu'il m'avait raconté la veille à l'ambassade en sortant de son bain, et que j'avais pris pour une farce, Claudel l'officialisait en plein air devant les corps constitués, au premier rang desquels le ministre de l'Instruction

⁹³ *Ibid.*, p. 239.

⁹⁴ Paul CLAUDEL, « Sur Victor Hugo » [1935], in Paul CLAUDEL, *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 469.

⁹⁵ *Id.*

⁹⁶ Gérard ANTOINE, « Hugo – Claudel : duo – duel », *art. cit.*, p. 240.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 242.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 238.

publique, en tire-bouchon, la tête rouge sang, voisin de l'apoplexie, et dont le rire muet secouait le chapeau haut de forme qu'il tenait à la main⁹⁹.

Claudiel ici se trouve un peu dans la même position que Valéry prononçant son « Victor Hugo créateur par la forme ». Les deux textes datent de 1935 et s'inscrivent dans la commémoration du cinquantenaire : l'éloge de Hugo, même sommaire, y est donc obligatoire. Il faut donc, pour analyser correctement ces textes, ne pas donner trop d'importance à une rhétorique épидictique convenue et au contraire mettre en lumière leurs aspérités, leurs bizarreries et leurs ruses. Une lecture qui verrait là, essentiellement, une célébration de Hugo par Claudiel, serait à notre avis un peu pauvre. André Espiau de La Maëstre, dans sa thèse sur les sources de Claudiel, se montre ainsi, selon nous, trop peu attentif à la rhétorique retorse du poète-diplomate quand il veut y lire, pour appuyer sa démonstration par ailleurs convaincante d'une influence de Hugo sur Claudiel, une apologie des romans de Hugo¹⁰⁰.

ROMANTISME, INSPIRATION, JOIE

Ce parcours étant effectué, reste à essayer de rendre compte de cette aversion qu'éprouve Claudiel pour Hugo. Et il faut revenir, pour cela, sur la question du romantisme. Claudiel est-il défavorable au romantisme ? C'est ce qui apparaît dans les « Réflexions et propositions », ainsi que dans d'autres textes¹⁰¹. Mais Claude-Pierre Pérez souligne qu'il y a sans doute, dans cette attitude, quelque chose de stratégique : c'est aussi parce que le maurassien Pierre Lasserre a dénoncé le romantisme supposé de Claudiel que celui-ci tient à s'immuniser contre de telles attaques¹⁰², en utilisant parfois un argumentaire similaire à celui des critiques d'Action française¹⁰³ – courant dont il est parfois proche par certains aspects. Pourtant, la pratique dramatique et poétique de Claudiel n'est pas étrangère à un certain romantisme. Claude-Pierre Pérez, notamment, a souligné à quel point son esthétique était souvent romantique, et à quel

⁹⁹ Maurice MARTIN DU GARD, *Les Mémoires (1918-1945) [1957-1978]* (éd. Georges LIEBERT), Paris, Gallimard, 1999, p. 913. Le ministre de l'Instruction publique dont il est question est François Bovesse, membre du Parti libéral belge et du cabinet Van Zeeland.

¹⁰⁰ André ESPIAU DE LA MAËSTRE, *Humanisme classique et syncrétisme mythique chez Paul Claudiel (1880-1892) : recherche de sources*, vol. 1, thèse de doctorat, Paris IV, 1976, p. 177-178.

¹⁰¹ Claude-Pierre Pérez mentionne ainsi la lettre à Élémer Bourges du 23 juin 1905 (Claude-Pierre PÉREZ, *Le visible et l'invisible : pour une archéologie de la poésie claudélienne*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Annales littéraires de l'université de Franche-Comté », série « Centre Jacques-Petit », 1998, p. 15).

¹⁰² *Ibid.*, p. 14.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 15.

point sa philosophie empruntait à une épistémologie romantique¹⁰⁴, c'est-à-dire à une épistémologie de la totalité, dont les intuitions se retrouvent, entre autres, chez Hugo¹⁰⁵. Ce critique n'est pas le seul, encore moins le premier, à voir du romantisme dans Claudel : Henri Peyre également terminait en 1971 son livre *Qu'est-ce que le romantisme ?* par un chapitre sur Claudel, significativement intitulé « Claudel, romantique malgré lui »¹⁰⁶.

Ce romantisme de Claudel est aussi, parfois, un hugolisme. André Espiau de La Maëstre souligne ainsi dans sa thèse le grand « apport imaginaire et mythique dont [Claudel] est redevable à son aîné¹⁰⁷ ». Les parallèles thématiques invoqués sont nombreux : l'un comme l'autre poètes, par exemple, attribuent à la rose un symbolisme cosmique ; c'est le cas de Hugo notamment dans « À une jeune femme » (*Les Rayons et les Ombres*)¹⁰⁸. Pierre Albouy, lui aussi, est enclin à voir en Hugo et en Claudel deux génies mythologiques¹⁰⁹. D'autre part, et c'est là surtout que le lien avec le romantisme se fait, Hugo et Claudel sont deux poètes qui mobilisent, pour définir leur propre pratique, une théorie de l'inspiration poétique, comme l'établit Bernard Hue dans un article de 2003 qui s'appelle, précisément, « Hugo et Claudel : poètes inspirés »¹¹⁰. Cette idée est aussi évoquée, en une page, chez Espiau de La Maëstre¹¹¹. Les points de contact entre les esthétiques respectives des deux poètes expliquent que des hugoliens aussi divers qu'Henri Guillemin, Léon Émery, Jean-Bertrand Barrère ou Anne Ubersfeld aient pu aussi consacrer du temps, et des ouvrages, à l'auteur du *Soulier de satin*¹¹².

Bien que les jugements de Valéry et de Claudel sur Hugo soient parfois proches dans leur sévérité, et bien que les deux hommes aient entre eux quelques proximités politiques, leurs

¹⁰⁴ C'est tout l'objet de son livre *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*

¹⁰⁵ Claude-Pierre PÉREZ, « Claudel naturaliste et philosophe de la nature », *Francofonia*, n° 35, automne 1998, p. 5.

¹⁰⁶ Henri PEYRE, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1971, p. 276-284.

¹⁰⁷ André ESPIAU DE LA MAËSTRE, *Humanisme classique et syncrétisme mythique chez Paul Claudel (1880-1892)*, vol. 1, *op. cit.*, p. 180.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 184-186. « À une jeune femme » est l'exemple proposé et développé par Espiau de La Maëstre ; on pourrait ajouter, plus connu, le poème « La rose de l'infante » de la première *Légende*.

¹⁰⁹ Pierre ALBOUY, *Mythes et mythologies dans la littérature française* [1969], Paris, Armand Colin, coll. « U – Lettres », 1998, p. 81.

¹¹⁰ Bernard HUE, « Hugo et Claudel : poètes inspirés », *art. cit.*, p. 22-35.

¹¹¹ André ESPIAU DE LA MAËSTRE, *Humanisme classique et syncrétisme mythique chez Paul Claudel (1880-1892)*, vol. 1, *op. cit.*, p. 178-179

¹¹² Henri GUILLEMIN, *Claudel et son art d'écrire*, Paris, Gallimard, 1955 ; Léon ÉMERY, *Claudel*, Lyon, Les Cahiers libres, 1967 ; Jean-Bertrand BARRÈRE, *Claudel : le destin et l'œuvre*, Paris, CDU – Sedes, 1979 ; Anne UBERSFELD, *Paul Claudel, poète du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud – Papiers, coll. « Apprendre », 2005.

rapports respectifs au romantisme ont en fait peu en commun. Les choses sont assez claires chez Valéry : celui-ci se place nettement, en pratique comme en théorie, dans le camp des classiques, et rejette la thèse de l'inspiration poétique. Claudel est plus ambigu, et son rapport à Hugo en porte la trace. Il n'est pas absurde de voir, dans la multiplication des références à Hugo, dans le *Journal*, après la Libération, le signe qu'il a pu sentir, plus ou moins lucidement, cette proximité ; l'empathie dont il fait preuve dans la « Digression » de 1925, malgré les réticences et les méchancetés, suggère bien que, par certains côtés, Claudel a intimement compris quelque chose à Hugo et que, comme le dit Ubersfeld, il ne se sentait pas quitte vis-à-vis de lui¹¹³. Cette gêne peut aussi contribuer à expliquer que Claudel ait toujours préféré les romans de Hugo à ses poèmes ou à ses drames : c'est le seul des trois genres que lui-même n'ait pas pratiqué, celui donc où il n'avait pas à souffrir la rivalité de son modèle, ou contre-modèle¹¹⁴. Bref, de même que, d'après Claude-Pierre Pérez, l'aversion de Claudel à l'égard du romantisme était parfois stimulée par un besoin autant politique qu'esthétique de s'en distinguer, de même son hostilité pour Hugo doit-elle sans doute être corrélée, d'une manière ou d'une autre, à la conscience qu'il devait bien avoir de son propre hugolisme esthétique.

Mais au-delà de ces problèmes de distinction identitaire, dont l'étude est forcément un peu spéculative puisque les mécanismes n'en sont pas nécessairement transparents à la conscience de Claudel lui-même, reste que ce dernier formule parfois, contre Hugo, des griefs précis auxquels il faut bien faire toute leur place. Et ces griefs, de nature éthique, vont bien au-delà d'un simple désaccord sur l'usage du vers traditionnel. En fait l'inspiration hugolienne et l'inspiration claudélienne sont à la fois ce par quoi les deux poètes se rejoignent et ceux par quoi ils se distinguent : apparemment homologues, l'une et l'autre ne sont pas investies du même contenu. Car Hugo n'était pas catholique – Claudel découvre, sur le tard (en 1950), qu'il n'était même pas baptisé, et ajoute ce commentaire : « Cela explique tout¹¹⁵. » Tout, c'est-à-dire, notamment, la physionomie malade et sans joie qu'il avait jadis observée à Copenhague, « sa physionomie de furieux et de fou », son pacte avec le diable au moment des *Châtiments*. À juste titre, Jean-Noël Guinot écrit que « c'est [...] au satanisme de Hugo que nous conduit

¹¹³ Anne UBERSFELD, « Claudel – Hugo, encore », *art. cit.*, p. 116.

¹¹⁴ Bernard HUE, « Hugo et Claudel : poètes inspirés », *art. cit.*, p. 34.

¹¹⁵ Paul CLAUDEL, *Journal*, vol. 2, *op. cit.*, p. 745.

Claudiel comme à l'explication dernière de sa poésie et de sa destinée¹¹⁶ ». D'autres notes du *Journal* postérieures à 1944, et sur lesquelles nous ne nous étendrons pas, confirment que Claudel voit en Hugo un « être maudit¹¹⁷ ». Mais en 1907 déjà, dans la liste des « infâmes » citée au début de ce chapitre, c'était Hugo le mécréant qui était attaqué.

Jean-Noël Guinot n'y insiste guère, mais cette question religieuse a aussi des implications esthétiques, comme l'a bien montré Bernard Hue : à partir de sa conversion brutale, à Notre-Dame de Paris, en décembre 1886, « c'est [...] un homme nouveau qui [...] va s'adonner à une poésie dont il sait désormais que l'inspiration lui vient d'une force surnaturelle qui lui apparaît, vraisemblablement, sans commune mesure avec l'inspiration qu'il a pu entrevoir chez Victor Hugo¹¹⁸ ». Cette différence de nature entre l'inspiration hugolienne et l'inspiration claudélienne est redoublée par une différence d'attitude du poète à leur égard. Car l'inspiration seule ne suffit pas, comme l'établit le début de l'« Introduction à un poème sur Dante » : Hugo ou Sénèque sont des « poètes de génie », mais non des « grands poètes » comme l'est Dante, car, bien qu'ils soient inspirés, il leur manque deux des trois qualités des « grands poètes », l'intelligence critique qui corrige l'emportement et le vague de l'inspiration, et la catholicité, prise dans son sens étymologique d'« universalité »¹¹⁹ : « Ces poètes précellents ont reçu de Dieu des choses si vastes à exprimer que le monde entier leur est nécessaire pour suffire à leur œuvre. Leur création est une image et une vue de la création tout entière dont leurs frères inférieurs ne donnent que des aspects particuliers¹²⁰. » Mais l'étymologie, bien entendu, n'épuise pas le sémantisme du mot *catholicité* : Hugo, renvoyé très classiquement à son manque d'intelligence, l'est aussi, allusivement, à son statut de mécréant. Notons toutefois que Claudel lâche ici, sur Hugo, un éloge rare – même s'il sert de levier à la critique : « poèt[e] de génie », même manquant d'intelligence, ce n'est pas rien. Il faut souligner cette inhabituelle générosité, qui anticipe avec moins d'animosité le thème du « magnifique poète, bousilleur éhonté

¹¹⁶ Jean-Noël GUINOT, « Présence de Victor Hugo chez Bernanos, Claudel et Mauriac », *Bulletin de l'institut catholique de Lyon*, n° 79, mars 1986, p. 18. Marianne Bécache, elle aussi, insiste sur la nature religieuse de l'aversion de Claudel pour Hugo (Marianne BÉCACHÉ, « Claudel et Hugo : "Écrasons l'infâme !" », *art. cit.*, p. 22).

¹¹⁷ Jean-Noël GUINOT, « Présence de Victor Hugo chez Bernanos, Claudel et Mauriac », *art. cit.*, p. 19.

¹¹⁸ Bernard HUE, « Hugo et Claudel : poètes inspirés », *art. cit.*, p. 29.

¹¹⁹ Paul CLAUDEL, « Introduction à un poème sur Dante », *art. cit.*, p. 422-423. Les cinq poètes catholiques, ou impériaux, sont Homère, Eschyle, Virgile, Dante et Shakespeare (Michel LIOURE, « Claudel et le temple du goût » [1999], in Michel LIOURE, *Claudeliana*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Les cahiers du CRLMC », 2001, p. 188).

¹²⁰ Paul CLAUDEL, « Introduction à un poème sur Dante », *art. cit.*, p. 423.

d'admirables dons¹²¹ ». Mais ici comme ailleurs – comme dans la note du *Journal* de 1908 que nous citons au tout début de ce chapitre, et où Hugo était déjà un « grand poète » – l'éloge a toujours valeur de concession, et sert essentiellement à préparer les flèches plus ou moins acérées que le poète-critique décoche ensuite.

L'inspiration hugolienne est donc suspecte aux yeux de Claudel. Quand, en 1952, dans un texte à nouveau très ambigu, Claudel reconnaît à Hugo des qualités d'« inspiration » et d'« enthousiasme », il file la métaphore de l'inspiration d'une manière qui n'est guère flatteuse : « Victor Hugo, c'est le vent. [...] Enfermez [l'Aiglon] dans une poitrine humaine et alors vous aurez ce que j'appelle le “soufflet” de la personnalité héroïque dont nous célébrons aujourd'hui l'anniversaire¹²² ». « Le vent », ou... du vent ? Et l'absence de joie chez Hugo, c'est-à-dire d'espérance, explique que son optimisme se limite à un utopisme trivial reposant sur une simple confiance dans les progrès matériels, comme la fameuse utilisation agricole des vidanges, et n'ait rien à voir avec l'espérance du chrétien en la félicité éternelle¹²³. Ce problème a même des implications stylistiques. En effet, Claudel oppose, au profit des premiers, poètes inspirés et poètes fabricants¹²⁴. Or la versification est un cas typique de poésie fabriquée, fondée sur des contraintes artificielles¹²⁵. Le Hugo versificateur a donc une double nature : poète inspiré, certes, d'un côté, mais aussi poète fabricant de l'autre. L'analyse stylistique et la critique religieuse s'unissent donc pour dénier à Hugo son titre de poète inspiré à part entière, tandis que Claudel poète, lui, invente la forme adéquate à sa qualité de poète inspiré au sens plein, le verset (inspiré, bien entendu, de l'écriture biblique). Car si l'on suit les analyses de Pascale Alexandre-Bergues, le verset claudélien (ou le « vers », terme que le poète préfère) pourrait bien être la forme adéquate à la transcription du monde conçu comme création divine :

Le vers serait à comprendre comme la transcription d'un rythme calqué sur la pulsation de l'être – le cœur – et sur celle du monde. Car pour Claudel, la Création divine respire et

¹²¹ Paul CLAUDEL, « Le temps n'a fait qu'accentuer mes réserves... », *art. cit.*, p. 474.

¹²² Paul CLAUDEL, « D'ingénieux penseurs... », in Paul CLAUDEL, *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 474-475.

¹²³ Bernard HUE, « Hugo et Claudel : poètes inspirés », *art. cit.*, p. 33-34. Bien sûr, c'est passer un peu vite sur les détails de la religion hugolienne... Claudel en tout cas n'est pas très prompt à accorder de la valeur à un autre salut que le salut catholique.

¹²⁴ Paul CLAUDEL, « Réflexions et propositions sur le vers français », *art. cit.*, p. 39.

¹²⁵ Michel LIOURE, « Claudel et le temple du goût », *art. cit.*, p. 184.

chante, respiration et chant que capte l'être (inspiration) pour en restituer l'image en une parole singulière (expiration), opération qui conjoint le corps et l'esprit¹²⁶.

Du reste, la joie est à la fois une vertu chrétienne et une qualité esthétique ; elle est, logiquement, aussi nécessaire à la poésie (ou au drame) que l'est le sens religieux¹²⁷. Dans les « Réflexions et propositions », la « joie » est ce qui définit en propre l'émotion poétique. Dans une dichotomie apparemment proche de celle de Valéry, Claudel écrit en effet : « La parole écrite est employée à deux fins : ou bien nous voulons produire dans l'esprit du lecteur un état de connaissance, ou bien un état de joie. [...] Dans le premier cas, il y a prose, dans le second, il y a poésie¹²⁸. » Mais la « joie » n'est pas tout à fait la même chose que l'état de tension et de quasi-transe musicale qu'un poème est censé, chez Valéry, procurer à son lecteur. Bien sûr, le mot *joie* n'a peut-être pas dans ce passage le sens métaphysique qu'il a ailleurs selon Bernard Hue. Il n'empêche qu'il s'y trouve, et peu de pages avant la description du buste de Hugo par Rodin où le poète sera décrit comme un homme sans joie : il est impossible de ne pas faire le rapprochement. Quand on met bout à bout les textes de Claudel, on voit donc se dessiner deux réseaux opposés, l'un associant joie, catholicisme, inspiration authentique, poésie vraie, usage du verset, l'autre associant tristesse, tare morale, irréligion, fausse inspiration... et versification classique. Contrairement à Valéry, Claudel ne rejette pas Hugo dans la prose (il est très éloigné de reconnaître à ses vers une valeur quelconque en termes de « connaissance »), mais il lui refuse, indirectement, le statut de poète accompli.

CONCLUSION

On voit donc, de textes en textes, se confirmer chez Claudel une aversion pour Hugo qui ressemble parfois à de la haine – mais qui n'atteint peut-être pas encore, dans notre période, l'intensité qu'elle aura après la Seconde Guerre mondiale. Cette hostilité, qui vise d'abord la poésie, prend appui sur des analyses complexes fonctionnant à plusieurs niveaux : Hugo est un poète non catholique, à tous les sens du terme ; poète inspiré, son inspiration est doublement incomplète, en tant d'une part qu'elle n'est pas contrôlée par l'intelligence critique, en tant d'autre part qu'elle n'est pas la voix de Dieu ; pour ces raisons, Hugo emploie la forme du vers

¹²⁶ Pascale ALEXANDRE-BERGUES, « “J’inventerai ce vers qui n’avait ni rime ni mètre” : Claudel et le vers dramatique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 52, mai 2000, p. 365.

¹²⁷ Michel LIOURE, « Claudel et le temple du goût », *art. cit.*, p. 188.

¹²⁸ Paul CLAUDEL, « Réflexions et propositions sur le vers français », *art. cit.*, p. 4.

traditionnel, adéquate à ses défauts, et donc défectueuse elle-même. Ces réserves de nature théologique se font aussi sur fond de désaccord politique, et sur fond d'un certain mépris de Claudel pour le républicanisme radical-socialiste dont Hugo peut passer pour l'un des précurseurs. En même temps, les thèmes de l'inspiration et du romantisme dessinent également des zones de contact entre les deux poètes. Sans doute est-ce la raison d'une certaine empathie qui transparaît parfois ; sans doute aussi est-ce là, comme plusieurs critiques l'ont avancé, l'une des raisons de l'animosité, voire de la fureur, de Claudel contre Hugo : le premier s'en prend d'autant plus volontiers au second qu'il est, à certains égards, son double.

Au terme de ce chapitre, et à l'occasion de cette conclusion, il est temps de prendre une vue d'ensemble sur les trois écrivains dont nous avons parlé dans nos trois derniers chapitres, Gide, Valéry et Claudel. Rapprocher ces trois auteurs va de soi : ils sont unis par des liens institutionnels, autour de *La NRF*, dont Gide est un fondateur et les deux autres de fréquents collaborateurs¹²⁹ ; ils jouissent tous les trois, plus qu'aucun autre dans l'entre-deux-guerres, d'une forme de magistère dans le monde des lettres. On y adjoindrait Proust si celui-ci n'était pas mort trop tôt pour rayonner, comme les autres, sur les décennies vingt, trente et quarante. Les trois écrivains se distinguent aussi sur quelques points importants, et d'abord sur la question des genres. Si on met à part la prose d'idées, que tous les trois ont pratiquée, il se trouve que chacun des trois auteurs occupe une position spécifique dans la constellation des genres littéraires : Gide est le seul romancier, Claudel le seul dramaturge (à peu de choses près – ni Gide, ni Valéry, en tout cas, ne sont essentiellement connus comme auteurs dramatiques), Claudel et Valéry pratiquant en outre, bien plus que Gide, la poésie. Ces répartitions génériques, qui renforcent certainement pour chacun d'eux la possibilité d'exercer un pouvoir symbolique dans son domaine, ne sont pas sans rapport avec leur lecture de la poésie de Hugo. Valéry et Claudel voient en effet dans la poésie de Hugo un modèle ou un contre-modèle et adoptent pour la lire une problématique qui est indifférente à Gide. Pour l'un comme pour l'autre, on l'a vu, la poésie hugolienne fait surtout office de repoussoir, même si Valéry peut se dire, comme Hugo, un « créateur par la forme », et que Claudel peut se dire, comme Hugo, un inspiré. D'autre part les trois hommes se distinguent par leurs options politiques. Il n'est certainement pas indifférent que, dans cette triade, le seul auteur de gauche (Gide) soit aussi celui qui, très nettement, est le plus favorable à Hugo. Même quand cela demeure implicite et même quand la

¹²⁹ Précisons, pour nuancer, que les relations entre Claudel et *La NRF* furent parfois orageuses, faites d'une succession de ruptures et de réconciliation (voir Sylvia CAIDES VAGIANOS, « Paul Claudel et la *NRF* de 1909 à 1939 : une association orageuse », *Claudel Studies*, vol. 13, n° 1, 1986, p. 3-11).

violence déployée n'atteint pas celle des critiques d'Action française, il semble bien qu'il y ait un tropisme hugophile à gauche, un tropisme hugophobe à droite.

Mais en tant que représentants du milieu *NRF* et en tant que maîtres à penser du monde des lettres de l'entre-deux-guerres, Gide, Valéry et Claudel produisent aussi, avec tout ce qui les sépare, une sorte de discours littéraire officiel sur Hugo, une doxa, qui présente une certaine homogénéité et qui n'est pas la même, loin s'en faut, que celle de l'université. Gide et Valéry partagent un formalisme esthétique qui leur fait porter peu d'attention à l'une des dimensions essentielles de la poésie hugolienne, son engagement social. Les trois auteurs, en outre, sont circonspects à l'égard du romantisme ; l'anti-romantisme de Gide tend plutôt à épargner Hugo, certes, quand celui de Valéry ou de Claudel le condamne, mais dans tous les cas, en raison de cet anti-romantisme partagé (ou, au minimum, de cette inclination vers le classicisme), le terrain n'est pas propice à une franche apologie du poète des *Contemplations* . Du reste, en dépit de toutes les nuances que l'on voudra, le discours sur Hugo qui se dégage de cette triade, prise comme un ensemble, est négatif. La sympathie de Gide pour Hugo, d'ailleurs parfois hésitante, ne contrebalance pas les excommunications claudéliennes et l'hostilité valéryenne ; elle la compense d'autant moins, en fait, que le « Hugo, – hélas » de Gide, en 1902, a fait l'objet (avec sans doute la complicité du principal intéressé) d'une interprétation tendancieuse, et moins favorable à Hugo que ce qui aurait pu être le cas. Cette formule, dont on a vu qu'elle avait été réappropriée par Valéry, a pu devenir un signe de ralliement pour ce que l'on pourrait appeler une certaine hugophobie modérée, pas assez nette en tout cas pour que Claudel s'y reconnaisse.

C'est volontairement qu'à cet endroit nous proposons une rapide synthèse sur Hugo poète vu par un monde littéraire restreint à ses représentants les plus installés, les plus légitimes et les plus célèbres : Cette démarche, s'il s'agit de savoir quels sont les discours sur Hugo qui sont produits, diffusés, et reçus, a un sens. D'autres écrivains, y compris des auteurs de droite (Rostand, Barrès...) se montrent, ou se sont montrés dans la génération antérieure, plutôt favorables ou très favorables au Hugo poète. Mais leur opinion est d'une moindre portée, moins créatrice de doxa, que celle de nos trois auteurs phares. Nous posons ce jalon, cette balise, en attendant d'y revenir ultérieurement quand nous étudierons plus en détail le Hugo de *La NRF* ¹³⁰, et de compléter par de nouvelles études, dans la suite de cette partie, notre approche du Victor Hugo des écrivains.

¹³⁰ Voir *infra* , chapitre 23.

Chapitre 22 : Les surréalistes

Comment l'entreprise radicale de subversion des valeurs et des institutions à laquelle se livrent, au lendemain de la Première Guerre mondiale, les écrivains qu'on nommera bientôt surréalistes, pourrait-elle épargner celui qui passe pour un grand poète national, symbole de la République, consacré par l'école ? Il n'aurait pas été absurde, à première vue, que Breton et ses amis traitent Hugo comme ils traitent, par exemple, Lamartine ou La Fontaine, c'est-à-dire par le mépris ou le silence. Les surréalistes, en effet, reclassent les valeurs, promeuvent les poètes mineurs (Xavier Forneret) et dénoncent les écrivains établis (Anatole France), refondent une hiérarchie littéraire¹. Mais ils ne se sont pas tous, et pas toujours, montrés farouchement hostiles à Hugo, loin de là. L'exposition *La cime du rêve* (Paris, maison de Victor Hugo, 2013) a illustré toute la richesse de la réception, tantôt explicite, tantôt plus diffuse, de Hugo par les surréalistes.

Mais un point, tout de suite, doit être soulevé, qui justifie l'organisation interne de notre propre chapitre. Si Hugo est parfois inclus dans les panthéons (des) surréalistes, l'est-il en vertu de critères propres à ce mouvement artistique, ou bien en vertu de critères externes, et sur la base de l'expérience propre, de la culture familiale et scolaire, de chaque auteur ? Cette première question mène à la suivante, qui ne la recoupe que partiellement : jusqu'où y a-t-il vraiment un *Hugo surréaliste* (c'est-à-dire un Hugo dont la réception est justifiable, collectivement, à partir de valeurs esthétiques communes au groupe) et pas seulement un *Hugo des surréalistes* (un Hugo de Breton, d'Aragon, de Desnos, d'Éluard, de Tzara...), qui n'est pas nécessairement unifié ? Pour répondre à ces questions, naturellement, il faut examiner à la fois le contenu du discours tenu sur Hugo et la nature du médium où s'inscrit ce discours. D'abord, il existe des textes collectifs, soit signés par un grand nombre de plumes, soit non signés, qui relèvent d'une parole proférée au nom du groupe. Ensuite, même quand les textes sont signés, il se peut qu'ils le soient dans une logique de porte-parolat : par définition, c'est le cas des deux *Manifeste[s] du surréalisme* de Breton. Enfin le choix, par les membres du groupe, de publications en revue donne toujours une dimension collective aux productions individuelles qui y paraissent. Un article de Desnos paru dans *La Révolution surréaliste* est aussi, de fait,

¹ Michel MURAT, *Le surréalisme*, Paris, Librairie générale française – Le livre de poche, coll. « Références », 2013, p. 322-323.

validé par le comité éditorial de la revue, et celle-ci est l'organe du groupe. Reste qu'il y a des textes dont la vocation collective et manifestaire est plus évidente que d'autres. Nous allons commencer par ceux-là, afin de définir de manière minimale ce que pourrait être un discours surréaliste sur Hugo – de manière minimale, notamment parce que ce discours est largement pré-critique, et qu'il consiste souvent en l'exposition, à peine justifiée, d'un goût ou d'un dégoût. Dans un second temps, nous nous pencherons sur le cas de quelques personnalités surréalistes, diversement favorables à Hugo, pour examiner les discours (souvent proprement critiques, cette fois) qu'elles tiennent sur lui.

Une précision chronologique s'impose. Si l'écriture des *Champs magnétiques* par André Breton et Philippe Soupault en 1919², et le lancement de la revue *Littérature* la même année, marquent le coup d'envoi du « surréalisme », ce n'est que de manière rétrospective. Aux origines, les futurs surréalistes ont d'abord été des compagnons de Dada (1919-1922), avant d'animer, après leur rupture avec le dadaïsme, ce qu'Henri Béhar désigne prudemment comme un « mouvement flou »³. Ce n'est qu'avec le *Manifeste du surréalisme*, en 1924, que le surréalisme devient le nom d'un groupe et d'un courant littéraires. Mais la présence, dès le départ, d'auteurs aussi importants que Breton, Soupault ou Aragon, et les reconstitutions historiques de Breton lui-même qui voit dans *Les Champs magnétiques* le premier texte surréaliste⁴, rendent légitime que l'on s'affranchisse de ces questions de dénomination, et que l'on s'intéresse aux productions des futurs surréalistes dès 1919.

Les documents sur lesquels nous allons nous appuyer dans ce chapitre sont assez nombreux. En ce qui concerne les œuvres individuelles des auteurs surréalistes, il existe en Pléiade une édition des *Œuvres complètes* de Breton en quatre volumes, et une édition des *Œuvres complètes* d'Éluard en deux volumes. Des index en ont été publiés, sur le site *Mélusine*, par Henri Béhar⁵. De telles commodités n'existent pas pour d'autres auteurs majeurs, comme Aragon et Desnos, de sorte qu'en ce qui les concerne, on a surtout dû s'appuyer sur la

² L'ouvrage ne sera cependant publié qu'en 1920.

³ Henri BÉHAR, *André Breton* [1990], Paris, Fayard, 2005, p. 105-179. « Le mouvement flou » est le titre du second chapitre de la deuxième partie.

⁴ « Le surréalisme [...] commence en 1919 par la publication dans la revue *Littérature* des premiers chapitres des *Champs magnétiques*, ouvrage écrit en collaboration par Philippe Soupault et moi, et dans lequel l'automatisme comme méthode avouée se donne pour la première fois libre cours » (André BRETON, « Situation du surréalisme entre les deux guerres » [1942 ou 1943], in André BRETON, *Œuvres complètes*, vol. 3 (éd. Marguerite BONNET), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 712).

⁵ Henri BÉHAR, « André Breton, index des *Œuvres complètes* », *Mélusine*, <https://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/?p=304>, 11 juillet 2014, consulté le 3 août 2017 ; « Index et concordances Paul Éluard », *Mélusine*, http://melusine-surrealisme.fr/site/Index/Index_Eluard_Menu_2009.htm, 3 janvier 2010, consulté le 3 août 2017.

bibliographie existante pour retrouver, dans leurs œuvres, les mentions de Hugo⁶. Enfin, les œuvres complètes de René Crevel et de Benjamin Péret ont fait l'objet, sur *Mélusine*, de numérisations qui autorisent des recherches plein texte. On peut donc y chercher les occurrences du nom *Hugo*, et se rendre compte qu'il en est presque absent. Nous avons aussi consulté les principales revues surréalistes : *Littérature* (1919-1924) et *La Révolution surréaliste* (1924-1929) sont elles aussi interrogeables en mode plein texte sur *Mélusine*. Les six numéros du *Surréalisme au service de la révolution* (1930-1933) ont été réimprimés en volume, en 1976, avec un index⁷. La revue *Minotaure* (1933-1939), à laquelle Breton participe dès le début et qui devient, à partir de 1937, une revue surréaliste à part entière⁸, a été également réimprimée en 1981⁹. Cette nouvelle édition possède un index des contributeurs (mais pas un index intégral des noms propres) qui permet de relever les deux dessins de Victor Hugo qui s'y trouvent. Enfin, José Pierre a procuré en 1980-1982 deux volumes de *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, sans index – mais là encore, Henri Béhar y a pourvu¹⁰.

QUATRE DOCUMENTS MANIFESTAIRES

Commençons par l'examen de quatre documents auxquels on peut attribuer une valeur de manifeste, et qui fixent les contours d'un panthéon littéraire du groupe.

LE TABLEAU DE NOTES

Le premier de ces documents est un tableau paru dans le n° 18 de *Littérature* en mars 1921¹¹. Onze membres de la revue ont attribué des notes, sur une échelle de -25 à +20, à cent quatre-vingt-dix célébrités, mortes ou vivantes, surtout des écrivains, mais pas seulement – on trouve aussi Clemenceau, Einstein, Guillaume II, Jésus-Christ, Mahomet, le soldat inconnu... Le format choisi, celui d'un tableau de notes, désigne ironiquement le modèle du panthéon

⁶ Bernard Leuilliot a cependant édité un volume de *Chroniques* d'Aragon, couvrant la période 1918-1932, dans lesquelles le nom de Hugo apparaît quelquefois.

⁷ *Le Surréalisme au service de la révolution* [1930-1933], Paris, Place, 1976.

⁸ Michel CARASSOU, « *Minotaure* », in Henri BÉHAR (dir.), *Dictionnaire André Breton*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », 2012 (désormais, dans les notes de ce chapitre, *DAB*), p. 675-678.

⁹ *Minotaure : revue artistique et littéraire* [1933-1939], Genève, Skira, 1981, 3 vol.

¹⁰ « Tracts surréalistes », *Mélusine*, https://melusine-surrealisme.fr/site/Tracts_surr_2009/Tracts_surrealistes_Menu_2009.htm, 12 décembre 2009, consulté le 3 août 2017.

¹¹ Aucun titre ne figure en tête du document, mais dans le sommaire de la revue il apparaît sous le nom « Liquidation ».

scolaire comme repoussoir. Hugo reçoit une moyenne médiocre (-7,72), meilleure toutefois que Lamartine et Musset (autour de -14 chacun), moins bonne que Vigny ou Chateaubriand (autour de 1 chacun) ou que Baudelaire (9,00). « -25, précise le chapeau, exprim[e] la plus grande aversion, 0 l'indifférence absolue¹². » Vu la note de Pasteur (-16,27), on devine que Hugo a été tiré vers le bas par son statut d'icône de la Troisième République. Dans le détail, on voit que trois membres du groupe ont décerné à Hugo la note minimale, à savoir Gabrielle Buffet, Georges Ribemont-Dessaignes et Tristan Tzara¹³. Mais Tzara a mis cette note à presque tout le monde, illustrant la volonté de table rase culturelle propre au dadaïsme, et que ne partagent pas les autres contributeurs (il est le seul, également, à donner une note négative à Rimbaud). Buffet et Ribemont-Dessaignes, plus proches de Tzara que de Breton, figurent aussi parmi les plus sévères, avec Éluard¹⁴, qui donne -8 à Hugo. Celui-ci reçoit un honorable 12 d'Aragon et un 9 de Breton¹⁵, qui se signalent, déjà, par leur sympathie à son égard.

¹² Tableau de notes, *Littérature*, n° 18, mars 1921, p. 1. Les numéros de la revue *Littérature* sont reproduits en fac-similés dans *Littérature : n°s 1 à 20, mars 1919 à août 1921*, Paris, Place, 1978, et *Littérature (nouvelle série) : n°s 1 à 13, 1^{er} mars 1922 à juin 1924*, Paris, Place, 1978.

¹³ Gabrielle Buffet-Picabia (1881-1985) est poétesse, actrice, danseuse, critique d'art et pianiste. Épouse de Francis Picabia, elle participe au mouvement Dada à ses débuts (Georges HUGNET, *Dictionnaire du dadaïsme (1916-1922)*, Paris, Bartillat, 2013, p. 45). Georges Ribemont-Dessaignes (1884-1975) est un peintre, musicien et poète, qui participe à la revue *Littérature* à partir de 1920. En 1922, il suit Tzara dans sa rupture avec Breton, mais se rallie à ce dernier en 1924. Une rupture définitive aura lieu en 1929 quand il se liera avec des membres du groupe Le Grand Jeu et deviendra rédacteur en chef de la revue dissidente *Bifur* (Michel CARASSOU, « RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges », in *DAB*, p. 882). Tristan Tzara (1896-1963) est le chef de file du mouvement Dada, lié au surréalisme jusqu'en 1922. À partir de cette date, les relations entre Breton et Tzara sont marquées par des ruptures, des querelles et des rapprochements. Tzara démissionne officiellement du surréalisme en 1935 (Henri BÉHAR, « TZARA, Tristan », in *DAB* p. 983-987).

¹⁴ Paul Éluard (1895-1952) rencontre Breton en 1919 et se lie avec lui d'une longue amitié. Il est un acteur essentiel du groupe surréaliste, et l'une de ses figures les plus en vues à partir de la parution de *Capitale de la douleur* en 1926. La rupture définitive a lieu en 1938, notamment pour des raisons politiques, car Éluard refuse de condamner le stalinisme (Catherine MARCHASSON, « ÉLUARD, Paul », in *DAB*, p. 357-361).

¹⁵ Louis Aragon (1897-1982) rencontre Breton en 1917 et devient un membre important du groupe surréaliste. La rupture avec Breton intervient en 1932, à la fois pour des raisons politiques (Aragon a accepté de faire son autocritique au congrès de Kharkov en 1930) et esthétiques : avec l'affaire *Front rouge* (1932), Aragon refuse la théorie de l'irresponsabilité de l'écrivain défendue par les surréalistes ; d'autre part il ne jette pas comme eux l'anathème sur le roman et l'écriture journalistique. Il deviendra par la suite l'un des principaux représentants français du réalisme socialiste, et l'un des principaux écrivains du Parti communiste : il joue un rôle de premier plan dans les revues et institutions culturelles et littéraires communistes (la revue *Commune*, la Maison de la culture, ou *Les Lettres françaises* dans les années cinquante). Il restera toute sa vie une grande figure du parti, et sera élu membre suppléant (en 1950) puis titulaire (en 1961) du comité central (Maryse VASSEVIÈRE, « ARAGON, Louis », in *DAB*, p. 63-67 ; Nicole RACINE, « Aragon (Louis) », *Le Maitron : dictionnaire biographique*, <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article10173>, consulté le 20 mai 2016). Il sera largement question de lui dans les chapitres sur la réception communiste de la poésie hugolienne (voir *infra*, chapitre 28) et sur le Hugo de la Seconde Guerre mondiale (voir *infra*, chapitre 31). André Breton (1896-1966) fonde (avec Soupault et Aragon) la revue *Littérature* en 1919 et écrit, la même année, *Les Champs magnétiques* avec Soupault. À partir de 1924, il devient la principale figure de proue du groupe surréaliste, dont il écrit le *Manifeste* (1924) et le « Second manifeste » (1929). Il en incarnera l'orthodoxie jusqu'à sa mort, au prix de nombreuses ruptures et exclusions et d'une attitude parfois sectaire (Antoine BERMAN, « BRETON André », in LAFFONT-BOMPIANI, *Le nouveau*

Aragon, attribuant ces divergences à une question d'âge, racontera plus tard à Francis Crémieux l'anecdote que voici :

Un certain nombre d'entre nous, les plus jeunes, – il y avait déjà de grandes différences de deux et trois ans entre nous ! – évaluaient Hugo selon leurs réactions de gens sortant de l'école, avec l'agacement de l'enseignement officiel, et lui attribuaient des moins 20. On pouvait alors voir Breton et moi-même bondir, nous précipiter sur la bibliothèque, lire un poème. Sur quoi un Benjamin Péret, par exemple, relevait sa note à Hugo, ce qui nous amenait à lire un autre poème, et de fil en aiguille, de lecture en lecture, à la fin de la soirée, le même Péret qui donnait à Hugo un moins 20 à neuf heures et demie du soir, lui donnait vers minuit un plus 20¹⁶.

Aragon pense peut-être à l'enquête publiée dans *Littérature*, mais peut-être aussi à une enquête privée, non publiée, réalisée en juillet 1920, et prenant elle aussi la forme d'un tableau de notes¹⁷. De juillet 1920 à mars 1921, la fortune de Hugo s'est plutôt améliorée : en juillet 1920, Éluard donnait à Hugo un –20, Aragon un 0, Breton un 5¹⁸. Buffet, Ribemont-Dessaignes et Tzara ne participaient pas à l'enquête. Les tableaux qui nous sont parvenus n'ont pas dû être réalisés après vingt-deux ou vingt-trois heures, car Péret¹⁹ n'attribue à Hugo qu'un –4 (en 1920) et qu'un –10 (en 1921 : il est le seul à avoir fait baisser sa note d'une enquête à l'autre). Mais même si Aragon embellit un peu son souvenir, reste que c'est bien lui, et Breton dans une moindre mesure, qui représentent au sein de la revue *Littérature* le camp plutôt hugophile. Leurs goûts littéraires et culturels, d'ailleurs, convergent souvent²⁰.

Dans ce document, chaque membre de la revue exprime son opinion sur chaque personnalité. L'immense écart entre les différentes notes attribuées à un même individu dissuade de considérer ce tableau comme une œuvre vraiment collective. On est plutôt enclin à y voir l'exposé des goûts et dégoûts respectifs d'Aragon, Breton, Tzara, etc. Du reste, le chapeau proclame : « Nous tenons [...] à faire remarquer que nous ne proposons pas un nouvel

dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays, vol. 1, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, p. 463-464).

¹⁶ Louis ARAGON, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1964, p. 17-18.

¹⁷ Étudiée dans Michel MURAT, « La bourse surréaliste des valeurs », in Marie-Paule BERRANGER (dir.), *Évolutions/Révolutions des valeurs critiques (1860-1940) : Mutations des idées de littérature – 2*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des littératures », 2015, p. 97-114.

¹⁸ *Ibid.*, p. 110.

¹⁹ Benjamin Péret (1899-1959) rencontre Breton en 1919. Il est l'un des praticiens les plus doués de l'écriture automatique. Fait notable, il reste jusqu'au bout membre du groupe surréaliste et ami d'André Breton (Jérôme DUWA, « PÉRET, Benjamin », in *DAB*, p. 780-784).

²⁰ Michel MURAT, « La bourse surréaliste des valeurs », *art. cit.*, p. 99-100.

ordre de valeurs, notre but étant, non de classer, mais de déclasser²¹. » Cependant, la note moyenne est indiquée à la fin de chaque ligne, et les résultats sont repris à la fin du numéro dans un tableau intitulé « Les premiers et les derniers ». Davantage donc que l'enquête de juillet 1920, qui donnait vraiment à lire les préférences des différents surréalistes, celle de 1921 a donc bien pour effet sinon pour but, en dépit de ce que proclame le chapeau, d'établir « un nouvel ordre de valeurs »²². Et à très grands traits, de vagues consensus se dégagent : Rimbaud, Charlot et l'acteur Max Linder ont plus de 15, tandis que les cibles attendues (Anatole France et Romain Rolland, entre autres) font la quasi-unanimité contre elles.

« ERUTARETTIL »

Les choses sont beaucoup plus claires en ce qui concerne « ERUTARETTIL », publié dans le numéro double 11-12 de la nouvelle série de la revue *Littérature* le 15 octobre 1923²³ (figure 18). Soixante et onze noms d'écrivains (ou, exceptionnellement, d'œuvre : *Les Mille et une Nuits*, ou de personnage : Fantômas) sont disposés, dans des polices et des tailles de caractère différentes, sur une double page surmontée du mot *Littérature* écrit en gras, en majuscules et à l'envers (ERUTARETTIL). La position de chaque nom sur l'axe vertical correspond à un ordre chronologique : les plus anciens (Hermès Trismégiste, Apulée, Érasme) sont tout en haut²⁴, les contemporains (Reverdy, Vaché, Roussel) tout en bas. La position sur l'axe horizontal est autrement plus difficile à interpréter. Ce n'est pas, ou pas seulement, une question de courants littéraires, puisque Racine est à la verticale de Hugo. Mais il y a bien, peut-être, vers la gauche, un coin des romantiques, avec Hugo juste au-dessus de Musset et côtoyant Rabbe (Alphonse) et Bertrand (Aloysius) ; et, un peu plus à droite (et plus haut), la zone des philosophes, avec Leibnitz (*sic*), Pascal, Fichte et Hegel. Ce qui est signifiant, sans aucun doute, c'est la taille des caractères choisis. Les grandes références du surréalisme sont en gros (Young, Lewis, Rabbe, Lautréamont, Sade, Vaché) – on est surpris que Rimbaud soit d'une taille un peu moindre. Hugo, avec Rimbaud notamment, appartient au deuxième niveau de la hiérarchie, ainsi que Baudelaire, Bertrand, Swift, Jarry, Nouveau (Germain) et le bien oublié Baffo (Giorgio), poète vénitien du XVIII^e siècle. Là encore, donc, Hugo est raisonnablement bien situé, surtout si on

²¹ Tableau de notes, document cité, p. 1.

²² Michel MURAT, « La bourse surréaliste des valeurs », *art. cit.*, p. 104-105.

²³ « ERUTARETTIL », *Littérature* (nouvelle série), n° 11-12, 15 octobre 1923, p. 24-25.

²⁴ Comme on le voit, cette organisation chronologique est un peu sommaire : toute la littérature d'avant le Grand Siècle est écrasée et l'Antiquité côtoie la Renaissance.

le compare avec Musset, situé juste en-dessous, et presque collé à lui²⁵. Musset fait partie de la masse d’auteurs en très petits caractères, numériquement les plus nombreux, et dont l’une des fonctions semble être de faire ressortir, par contraste, tous les autres. Par rapport au tableau de 1921, c’est une incontestable promotion, pour Hugo, d’atteindre la même taille que Baudelaire ou Rimbaud. Breton et Aragon auraient-il été à la manœuvre ? Hélas, sur ce point, le mystère plane ; on peut simplement constater, avec Marie-Paule Berranger, que « certains [...] noms semblent signés » : Baffo ou Fantômas viennent de Desnos²⁶, Fichte ou Huysmans de Breton²⁷. Les remarques graphologiques de Marie-Claire Dumas sur la maquette manuscrite d’« ERUTARETTIL » (figure 19) laissent en tout cas supposer que Breton et Desnos ont joué un rôle éminent dans sa confection²⁸. Hugo doit peut-être en partie sa promotion à un désir des surréalistes de réagir aux polémiques anti-hugoliennes menées par les maurrassiens, et notamment Léon Daudet, qui vient de publier, en 1922, son *Stupide XIX^e siècle*, dans lequel Hugo n’est pas épargné²⁹.

Cette maquette manuscrite mérite également, en elle-même, le commentaire. Elle est en couleur, de sorte que le contraste entre les noms en très grands caractères (Lautréamont, Vaché...) et ceux écrits un peu moins gros (dont Hugo) est accentué par le fait que les premiers sont en noir et les seconds en bleu vert, donc dans une couleur moins soutenue. Hugo, situé très près de la marge gauche, se voit associé à un spécimen typographique valant pour tous les noms

²⁵ Mélanie Leroy-Terquem voit un trait d’humour dans cette juxtaposition du grand et gros Hugo au petit Musset (Mélanie LEROY-TERQUEM, « “Enfoncé, Lanson !”, ou comment le surréalisme a changé l’histoire littéraire », *Labyrinthe*, n° 35, 2010, p. 145).

²⁶ Robert Desnos (1900-1945) intègre la revue *Littérature* en 1922. Il est de ceux qui promeuvent l’hypnose comme moyen d’accéder à l’inconscient et brille par les dons qu’il manifeste lors des sommeils hypnotiques de 1922. Peu à peu, les motifs de querelle avec Breton se multiplient : ce dernier reproche à Desnos de s’adonner à l’écriture journalistique, de refuser l’engagement politique, de mener une vie amoureuse libertine. La rupture définitive, violente, intervient en 1929-1930. Desnos meurt en déportation en 1945 (Catherine MARCHASSON, « DESNOS, Robert », in *DAB*, p. 315-319).

²⁷ Marie-Paule BERRANGER, « ERRUTARETTIL, ciel de lit du surréalisme », *Doucet littérature*, <http://www.doucet-litterature.org/spip.php?article55>, 8 mars 2012 (mis à jour le 10 mars 2012), consulté le 18 juillet 2017. Marie-Claire Dumas résume bien les problèmes d’attribution : « Ce jeu d’écriture reflète-t-il les choix personnels des “calligraphes” ? A-t-il la valeur d’une déclaration collective (comme José Pierre le laisse penser en publiant ce texte dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives*) ? N’est-il qu’une mise en forme expressive et ludique, à plusieurs mains, des choix faits par Breton (tels qu’ils se manifestent dans ses lettres à Jacques Doucet en 1922 et 1923, ce que José Pierre laisse également soupçonner) ? » (Marie-Claire DUMAS, « ERUTARETTIL, ou la littérature selon André Breton (et C^{ie} ?) », *Doucet littérature*, <http://www.doucet-litterature.org/spip.php?article51>, 1^{er} mars 2011 (mis à jour le 8 mars 2012), consulté le 18 juillet 2017).

²⁸ Marie-Claire DUMAS, « ERUTARETTIL, ou la littérature selon André Breton (et C^{ie} ?) », *art. cit.*

²⁹ Voir *infra*, p. 850-851. Mélanie Leroy-Terquem souligne cette dimension réactive et anti-maurrassienne du philoromantisme des surréalistes (Mélanie LEROY-TERQUEM, « “Enfoncé, Lanson !”, ou comment le surréalisme a changé l’histoire littéraire », *art. cit.*, p. 136 *sqq.*).

de la même catégorie. Le spécimen en question est le mot *GRAND*, ce qui, comme le souligne Marie-Paule Berranger, ne va pas sans humour³⁰. En associant ainsi, par une flèche, Hugo et le mot *GRAND*, on désigne Hugo comme *grand homme*, ou *grand écrivain*, mais on exhibe en même temps le caractère artificiel, convenu voire forcé de cette association, puisqu'elle est présentée, précisément, hors de ces syntagmes-clichés qui la banalisent. Mais cette plaisanterie, si c'en est une, ne passe évidemment pas le stade de l'impression, et ne pouvait pas être destinée au lectorat de la revue.

Finalement, le « grand » Hugo est donc situé à un rang honorable, bien que la confection de la maquette ait pu donner lieu à quelques moqueries iconoclastes. Il faut surtout remarquer que si Hugo n'est pas dans la toute première catégorie, il est toutefois mieux loti que tous ceux qui peuvent faire figure, au regard des palmarès scolaires, de grands écrivains. En effet, ceux-ci sont soit absents (Corneille, Molière, La Fontaine), soit écrits en tout petits caractères (Pascal, Racine, Rousseau, Chateaubriand). Si le projet, suggéré par le titre, est de renverser la littérature, alors il est très notable que Hugo soit à peu près la seule, parmi les grandes gloires de l'époque, à être épargnée par ce mouvement d'effacement ou de déclassement. En particulier, il surnage seul parmi les grands romantiques consacrés par l'école. Si les surréalistes, à la suite d'Isidore Ducasse, ont voulu faire « un jeu de massacre des “Grandes Têtes molles” du romantisme français³¹ », ils promeuvent à la place un canon alternatif où, de manière remarquable, Hugo se maintient (aux côtés de Rabbe, Bertrand, etc.).

Au terme de ces deux études, on reste naturellement un peu sur sa faim, car le nom Hugo, sauvé ou accablé, l'est toujours sans aucune justification critique. Cela vaut pour tous les autres auteurs, et c'est d'ailleurs un principe assumé : dans leur rapport à la littérature, les futurs surréalistes, sous l'impulsion de Tzara, se défient du jugement critique³². En particulier, aucune précision de corpus n'est donnée. On ne peut pas savoir si le Hugo qui a plu est celui de « La Bouche d'ombre » ou un autre³³, ni s'il s'agit du poète, du romancier ou du dessinateur.

³⁰ Marie-Paule BERRANGER, « ERRUTARETIL, ciel de lit du surréalisme », *art. cit.*

³¹ Michel MURAT, *Le surréalisme, op. cit.*, p. 318.

³² Marie-Paule BERRANGER, « ERRUTARETIL, ciel de lit du surréalisme », *art. cit.*

³³ Marie-Claire Dumas suggère l'« Ode à la merde » (« ERUTARETIL, ou la littérature selon André Breton (et Cie ?) », *art. cit.*). Mais aucun poème de Hugo ne porte ce titre. Internet (sous l'impulsion de qui ?) semble avoir collectivement attribué à Hugo ce poème scatologique paru anonymement en 1841 sous le titre *Physiologie inodore illustrée, et propre à plus d'un plus usage* (Paris, sans nom d'éditeur, 1841). Desnos déjà attribuait à Hugo, en 1923, dans un texte non publié, un poème « obscène » intitulé « Merde » : « On assure [...] que George Sand avait promis son amour au poète qui ferait le poème le plus obscène. Victor Hugo et Musset produisirent, le premier, un poème intitulé *Merde*, le second *Les Filles de Loth*. Nous avons vu une édition clandestine de ces deux poèmes. Sa préface donnait cette explication et ajoutait que Musset avait remporté le prix. Nous croyons nous souvenir que

LA LISTE DU *MANIFESTE DU SURREALISME*

Dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), en revanche, Breton justifie ses choix par des commentaires lapidaires qui donnent bien du grain à moudre. Hugo s'y trouve à nouveau nommé, dans une liste fameuse des auteurs du passé et du présent³⁴ qui sont, comme l'écrit Marie-Paule Berranger, « surréalistes en quelque chose³⁵ ». Breton radicalise son refus de la table rase : non seulement il assume un héritage littéraire, mais il va même jusqu'à annexer explicitement des auteurs anciens au mouvement qu'il est en train de fonder. La liste compte vingt et un noms, si l'on inclut Edward Young qui a un statut particulier. Chronologiquement, elle ne remonte pas au-delà de Young et de Jonathan Swift, et n'évoque donc aucun représentant du Grand Siècle, pas même ceux cités dans « ERUTARETIL ». Musset, sans doute plus cher à Desnos qu'à Breton, n'y figure pas non plus : à part Chateaubriand, tout de même, les autres romantiques français présents dans la liste sont des *minores*, Desbordes-Valmore, Bertrand ou Rabbe. Quelques grands poètes de la modernité post-romantique sont là (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé), mais rappelons qu'ils n'ont alors qu'une place secondaire dans le panthéon scolaire. Bref, Hugo occupe là encore une place à part, puisque parmi les principaux écrivains de morceaux choisis, parmi ceux dont la gloire est bien établie, il est le seul à se maintenir dans le panthéon surréaliste.

L'autre singularité de Hugo tient à la manière dont son côté surréaliste est spécifié. Chaque auteur est traité selon le même patron syntaxique : « X est surréaliste Y », X étant le nom de l'auteur et Y un complément restrictif, presque toujours (c'est-à-dire sauf pour Hugo) introduit par une préposition, le plus souvent *dans*. Ainsi, « Swift est surréaliste dans la méchanceté », « Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme », « Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs ». Hugo, lui, « est surréaliste quand il n'est pas bête » : il est le seul pour qui la restriction soit l'occasion d'une injure, et le seul à voir explicitement condamnée une partie de son œuvre. C'est peut-être le signe qu'en raison de son statut particulier il doit être, davantage que les autres, soumis à un décapage sévère avant d'avoir le droit d'entrer au

le poème de Hugo, en alexandrins, était bien supérieur à celui de son concurrent. Malheureusement nous ne l'avons plus jamais revu » (Robert DESNOS, « De l'érotisme considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne » [1953], in Robert DESNOS, *Nouvelles Hébrides et autres textes (1922-1930)*, (éd. Marie-Claire DUMAS), Paris, Gallimard, 1978, p. 137). S'agit-il du même poème ? Écrite en alexandrins, certes, la *Physiologie inodore* est franchement loin d'être un chef-d'œuvre.

³⁴ André BRETON, *Manifeste du surréalisme* [1924], in André BRETON, *Œuvres complètes*, vol. 1 (éd. Marguerite BONNET), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 329.

³⁵ Marie-Paule BERRANGER, « ERUTARETIL, ciel de lit du surréalisme », *art. cit.*

panthéon surréaliste. Le qualificatif *bête* ne vient pas de Breton, mais de Leconte de Lisle, qui jugeait Hugo « bête comme l'Himalaya », à moins que le mot ne soit apocryphe. Mais quel est ce Hugo « bête » ? Peut-être cette bêtise est-elle, justement, celle de ce Hugo consacré par l'école et dont Ducasse se moquait dans ses « Poésies » : dans ce texte, repris dans les deuxième et troisième numéros de *Littérature*, Ducasse écrivait cruellement que « de Hugo, il ne restera que les poésies sur les enfants, où se trouve beaucoup de mauvais³⁶ ». Le Hugo surréaliste serait donc opposé à un Hugo pour petites classes, supposé naïf. Vincent Gille estime que ce Hugo « bête » est le Hugo « trop cabochard » et « Grande-Tête molle » dont parlera Breton dans une enquête en 1952. Peut-être aussi est-il celui qui s'est complu dans son image d'homme de lettres, d'écrivain, de poète, de génie, et qui pouvait déplaire à des jeunes gens qui entretenaient un rapport conflictuel à la littérature³⁷. Il est difficile de trancher entre ces interprétations, qu'aucune précision de Breton ne vient soutenir ou infirmer.

« LISEZ / NE LISEZ PAS »

Le quatrième et dernier document se trouve dans un catalogue de publications surréalistes édité par José Corti en 1931, et intitulé *Livres et publications surréalistes*. La dernière page de ce catalogue contient deux listes en regard, disposées en colonnes, et respectivement intitulées « Lisez » et « Ne lisez pas »³⁸ (figure 20), peut-être en référence ironique au célèbre *Romans à lire et romans à proscrire* de l'abbé Bethléem³⁹. On retrouve à gauche quelques étoiles habituelles du ciel surréaliste : Sade, Alphonse Rabbe, Pétrus Borel, Rimbaud, Lautréamont, etc. À droite figurent quelques-unes des cibles coutumières, comme La Fontaine, Voltaire, Lamartine, Rostand. Hugo ne figure nulle part, alors qu'on l'aurait plutôt attendu dans la colonne « Lisez ». Des auteurs moins hugoliens que Breton ont-ils, cette fois-ci, été aux commandes ? Mais de toute évidence, la présence de Hegel ou de Fichte dans les auteurs recommandés vient de Breton. Peut-être cet effacement de Hugo est-il surtout conjoncturel. Les polémiques anti-hugoliennes de Léon Daudet sont déjà un peu anciennes, et rendent moins

³⁶ Isidore DUCASSE, « Poésies, I » [1870], *Littérature*, n° 2, avril 1919, p. 10.

³⁷ Vincent GILLE, « La cime du rêve », in *La cime du rêve : les surréalistes et Victor Hugo*, vol. 1, Paris-musées, 2013, n. p. ; Vincent GILLE, « Oui, soit : Victor Hugo et le surréalisme », in Julia DROST, Scarlett RELIQUET (dir.), *Le splendide XIX^e siècle des surréalistes*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Œuvres en société », 2014, p. 62-63.

³⁸ « Lisez... Ne lisez pas... » [1931], in *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, vol. 1 (éd. José PIERRE), Paris, Le Terrain vague, 1980, p. 202.

³⁹ Voir *infra* p. 900-902. Michel Murat parle aussi, à propos de ce document, d'un « jugement dernier de la littérature » : il s'agit de séparer les élus des réprouvés (Michel MURAT, « La bourse surréaliste des valeurs », *art. cit.*, p. 108).

urgente la défense de Hugo contre les maurrassiens. Et en 1930, soit l'année précédente, on a célébré en grande pompe, à l'occasion de celui d'*Hernani*, le centenaire du romantisme⁴⁰. À l'égard de ces commémorations officielles, les surréalistes n'ont que défiance. Ainsi Breton, dans le *Second manifeste*, écrit :

À l'heure où les pouvoirs publics, en France, s'appêtent à célébrer grotesquement par des fêtes le centenaire du romantisme, nous disons, nous, que ce romantisme dont nous voulons bien, historiquement, passer aujourd'hui pour la queue, [...] de par son essence même en 1930 réside tout entier dans la négation de ces pouvoirs et de ces fêtes⁴¹.

Dans le cadre de cette distinction entre un bon et un mauvais romantisme, le contexte politique incitait fortement à ranger Hugo du mauvais côté. Pas au point, toutefois, de le verser dans la colonne de droite ; mais assez, peut-être, pour qu'on ne s'empresse pas de l'inscrire dans celle de gauche.

CONCLUSION

Au terme de ce parcours en quatre étapes, on doit d'abord constater que Hugo jouit plutôt, chez les surréalistes, d'un traitement de faveur si on le compare aux autres grandes gloires consacrées. Bien sûr, tous les collaborateurs de *Littérature* ne sont pas du même avis, mais il est vrai, aussi, que tous n'ont pas le même poids : la parole de Breton est plus à même que celle de Tzara ou de Ribemont-Dessaignes de fixer la doxa du futur groupe surréaliste, puisqu'il est l'un des fondateurs de *Littérature* et que c'est lui qui s'imposera comme chef de file du mouvement. Cela étant dit, reste que les jugements critiques sont en général absents, ou, dans le cas du *Manifeste*, extrêmement lapidaires et allusifs. Dans les textes manifestaires, l'intérêt des surréalistes pour Hugo ne trouve donc ni à se soutenir par des arguments précis, ni à se spécifier en fonction des genres, des textes ou des périodes.

DIVERGENCE DES JUGEMENTS CRITIQUES

Si l'on s'intéresse à présent aux jugements exprimés par les différents membres du groupe, on constate qu'il n'y a aucun accord entre eux sur le cas Hugo. Certains écrivains font presque consensus contre eux (Anatole France) ou pour eux (Rimbaud, Lautréamont), mais Hugo n'est

⁴⁰ Voir *infra*, p. 774-775.

⁴¹ André BRETON, *Second manifeste du surréalisme* [1929], in André BRETON, *Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 803.

d'aucun de ces deux ensembles. On peut donc distinguer, parmi les surréalistes, ceux qui revendiquent l'héritage hugolien et ceux qui voient surtout dans Hugo une cible possible de leurs attaques contre la tradition littéraire.

HUGOPHILIE

ANDRÉ BRETON

André Breton, chef de file des surréalistes, est aussi l'un de ceux qui a le plus défendu l'héritage hugolien. Dans « Légitime défense » (1926), Hugo est rangé parmi les ennemis irréductibles de l'oppression ; suivent des mentions de Pétrus Borel, Alphonse Rabbe, Baudelaire et Rimbaud, tous unis par leur « révolte » qui est seule « créatrice ». Il est plus exactement question des « beaux vers » de Hugo, qui « sont ceux d'un ennemi irréductible de l'oppression », ce qui nous oriente vers sa poésie et peut-être, en particulier, *Les Châtiments*⁴². Pendant un moment, pourtant, l'attitude de Breton envers Hugo sera encore assez tiède, et fera toute sa part au Hugo « bête » de 1924. En 1933, il incrimine pêle-mêle les lectures faites au sortir de l'enfance dans les bibliothèques populaires municipales, où ce sont « les œuvres de Dumas père, de Zola, de Georges Ohnet, d'Hugo, de Paul Féval et de Tolstoï », qui sont les plus demandées. Ces lectures, dictées par le « bon plaisir bourgeois », corrompent la culture et le goût littéraires. Une autre charge vise les recueils de morceaux choisis scolaires, « qui vont des âneries de La Fontaine aux pleurnicheries d'André Theuriet en passant par les *Iambes* de Barbier » : Hugo est en mauvaise compagnie⁴³. La position de Breton dessine peut-être ici les contours de ce que pourrait être une littérature bête.

La réception de Hugo par Breton est souvent commandée par un souci d'examiner plus précisément ce qui, dans ses techniques, le rapproche du surréalisme. Dans « Entrée des médiums » (1922), Breton parle des « mots qui tombaient de la "bouche d'ombre"⁴⁴ » pour évoquer les écritures automatiques des *Champs magnétiques*. Mais Breton tient aussi à marquer des distinctions : dans « Le message automatique » (1933), il précise que l'écriture automatique surréaliste n'a rien à voir avec « l'écriture automatique médianimique » (le spiritisme), caractérisée par « l'exogénéité du principe dictant ». Le spiritisme n'est qu'une « lamentable

⁴² André BRETON, « Légitime défense » [1926], in André BRETON, *Œuvres complètes*, vol. 2 (éd. Marguerite BONNET), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 289.

⁴³ André BRETON, « À propos du concours de littérature prolétarienne organisé par *L'Humanité* » [1933], in André BRETON, *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 336.

⁴⁴ André BRETON, « Entrée des médiums » [1922], in André BRETON, *Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 275.

plaisanterie » accréditée par la famille de Hugo⁴⁵ – une incrimination qui, comme le note Jean Gaudon, épargne le poète lui-même⁴⁶. Ces différences de nature entre la démarche surréaliste et la démarche spirite n’empêchent pas les points de contact. Ainsi, l’œuvre graphique de Hugo, d’après un texte de 1936 (on est alors dans une période de retour à l’automatisme, après une longue éclipse⁴⁷), semble annoncer par ses techniques les recherches surréalistes du peintre Oscar Dominguez :

Certains lavis de Victor Hugo paraissent témoigner de recherches systématiques dans le sens qui nous intéresse : des données mécaniques tout involontaires qui y président est manifestement attendue une puissance de suggestion sans égale. Mais ce ne sont encore le plus souvent qu’ombres chinoises et fantômes de nuées⁴⁸.

À l’occasion, Breton exploite des motifs et des œuvres qui sont aussi ceux sur lesquels s’appuient les critiques de l’école de Genève, notamment Albert Béguin. Un texte de 1937 réfléchit ainsi au thème du poète voyant. D’après Breton, Hugo, dans un reliquat de *Dieu*, a le « pressentiment poétique » de « la beauté de demain », « masquée encore au plus grand nombre et qui se trahit de loin en loin au voisinage d’un objet, au passage d’un tableau, au tournant d’un livre » :

À peine de ma vie avais-je encore idée
Et ce que jusqu’alors, larve aux lueurs guidée,
J’avais nommé mon âme était je ne sais quoi
Dont je n’étais plus sûr et qui flottait en moi.
Il ne restait de moi qu’une soif de connaître,
Une aspiration vers ce qui pourrait être,
Une bouche voulant boire un peu d’eau qui fuit,
Fût-ce au creux de la main fatale de la nuit⁴⁹.

Enfin, à partir du milieu des années quarante, Breton considérera avec moins de mépris qu’en 1933 la question du rapport entre romantisme et occultisme ou ésotérisme, qui permettent de battre en brèche le positivisme tainien et comtien : les références, sur ce point, s’appellent

⁴⁵ André BRETON, « Le message automatique » [1933], in André BRETON, *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 375-392

⁴⁶ Jean GAUDON, « Du surnaturalisme au surréalisme : Hugo – Breton », in *La cime du rêve*, vol. 1, *op. cit.*, n. p.

⁴⁷ Michel MURAT, *Le surréalisme*, *op. cit.*, p. 208.

⁴⁸ André BRETON, « Oscar Dominguez : d’une décalcomanie sans objet préconçu (décalcomanie du désir) » [1936], in André BRETON, *Œuvres complètes*, vol. 4 (éd. Marguerite BONNET), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 503.

⁴⁹ André BRETON, « Gradiva », in André BRETON, *Œuvres complètes*, vol. 3, *op. cit.*, p. 672. Le passage se trouve dans Victor HUGO, *Dieu*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 10 (éd. Jean MASSIN) Paris, Club français du livre, 1969, p. 99. Hugo écrit : « avais-je encor l’idée », et non « encore idée ».

Nerval ou Swedenborg⁵⁰. La présence des occultistes Hermès Trismégiste ou de Cornélius Agrippa dans « ERUTARETTIL » préparait déjà le terrain à cet accueil. Dans *Arcane 17* (1944), on lit un éloge de l'ésotérisme, « toutes réserves faites sur son principe même », comme livrant à l'homme « les rapports susceptibles de relier les objets en apparence les plus éloignés » et lui découvrant « la mécanique du symbolisme universel »⁵¹. En particulier, et en s'appuyant sur les travaux d'Auguste Viatte, Breton tisse un parallèle entre *La Fin de Satan* et le *Testament de la liberté*, de l'abbé Constant – vrai nom d'Éliphas Lévi, figure de l'occultisme français du XIX^e siècle. Dans ce qu'il croit être « la dernière œuvre lyrique du poète », Breton voit ainsi un mythe qui « constitue à [s]es yeux l'expression suprême de la pensée romantique, en tout cas demeure le symbole le plus vivant qu'elle nous ait légué », celui de Lucifer engendrant la liberté et de la révolte créant la lumière⁵². Si la fin d'*Arcane 17* porte spécifiquement sur Hugo, Breton précise ailleurs dans cet ouvrage que l'apport ésotérique irrigue aussi les œuvres de Nerval, Baudelaire, Rimbaud et Apollinaire⁵³. Dans plusieurs textes et interviews de la fin des années quarante et des années cinquante, Breton reviendra sur l'intérêt qu'il porte à cette poésie d'origine ésotérique. Dans les listes qu'il propose, Hugo voisine alors généralement avec Nerval, Baudelaire et Rimbaud, parfois avec Lautréamont, Mallarmé ou Jarry.

Ce Breton des années quarante, et d'après, est donc explicitement tributaire de la critique savante portant sur Hugo poète métaphysique et qui se développe dans les années trente et quarante. Comme elle, il s'intéresse au Hugo des tables, et comme elle, il examine des œuvres naguère encore plutôt négligées, à l'instar de *La Fin de Satan* ou de *Dieu*. Comme elle encore, il arrache Hugo au quatuor romantique traditionnel qu'il forme avec Musset, Lamartine et Vigny (pour lesquels il a peu d'estime) et le rapproche de poètes représentatifs de la modernité poétique, comme Baudelaire et Rimbaud, ou de romantiques alors plus marginaux comme Nerval (ou, ailleurs, Rabbe et Borel)⁵⁴. À cet égard, l'histoire littéraire de Breton bouscule largement les classifications habituelles ; en revanche, elle n'est pas sans points de contact avec celle que propose la critique hugolienne la plus récente.

De manière cohérente avec le privilège esthétique et épistémologique que le surréalisme attribue à la poésie, Breton s'intéresse au Hugo poète avant tout. Mais d'autres genres littéraires

⁵⁰ Michel MURAT, *Le surréalisme*, op. cit., p. 320.

⁵¹ André BRETON, *Arcane 17* [1944], in André BRETON, *Œuvres complètes*, vol. 3, op. cit., p. 86.

⁵² *Ibid.*, p. 95.

⁵³ *Ibid.*, p. 86-87.

⁵⁴ Voir *supra*, chapitre 11.

sont concernés par sa critique. En 1936, dans « Le merveilleux contre le mystère », Breton propose un beau développement sur l'esprit du XIX^e siècle, ce « splendide XIX^e siècle » (l'expression vise à contredire le « stupide XIX^e siècle » dénoncé par Léon Daudet), caractérisé par cette « lueur vert-orangé »⁵⁵ « qui commence par prendre en écharpe les façades gigantesques de Hugo » (et qu'on retrouve dans le meilleur Musset et chez Aloysius Bertrand, Xavier Forneret et Nerval)⁵⁶. Dans ce passage, Breton associe son « splendide XIX^e siècle » au Moyen Âge et à l'alchimie : « il faut remonter d'un bond au XIV^e siècle pour fuser dans le même ciel redoutable en peau de chat-tigre », écrit-il, avant d'évoquer « l'ombre inapaisable de Nicolas Flamel »⁵⁷. Les « façades gigantesques » sont donc évidemment celles de *Notre-Dame de Paris*. L'année suivante, dans « Limites non-frontières du surréalisme », Breton fait l'éloge du fantastique contre le réalisme socialiste, et invoque l'exemple du roman noir anglais, en soulignant – à juste titre – que les deux premiers romans de Hugo (*Han d'Islande*, *Bug-Jargal*) et les premiers romans de Balzac doivent beaucoup à Lewis et à Maturin⁵⁸. Le fantastique, de manière générale, sauve certains romans de la condamnation prononcée, dès le *Manifeste*, contre le genre romanesque⁵⁹. Le statut particulier de la poésie pour Breton n'exclut donc pas l'admiration pour certains romans de Hugo. D'autre part, on l'a vu, Breton ne néglige pas non plus l'œuvre graphique de Hugo, qu'il compare à celle du surréaliste Oscar Dominguez.

LOUIS ARAGON

Parmi les surréalistes, les deux autres principaux hugophiles sont Louis Aragon et Robert Desnos⁶⁰. Comme on l'a vu, en 1921, Aragon était le plus favorable à Hugo parmi les membres de la revue *Littérature*. Cette prédilection va se confirmer plusieurs fois. En 1923, Hugo figure parmi une liste des auteurs qui heurtent « le goût en cours », et qui, pour cette raison, lui

⁵⁵ André BRETON, « Le merveilleux contre le mystère » [1936], in André BRETON, *Œuvres complètes*, vol. 3, *op. cit.*, p. 653.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 654.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 653.

⁵⁸ André BRETON, « Limites non-frontières du surréalisme », in André BRETON, *Œuvres complètes*, vol. 3, *op. cit.*, p. 666.

⁵⁹ Jean-Pierre GOLDENSTEIN, « Roman », in *DAB*, p. 892.

⁶⁰ Pour Aragon, on se limitera à la période antérieure à 1932, date de sa rupture avec le groupe surréaliste. Des chapitres ultérieurs aborderont la suite de sa carrière littéraire. En ce qui concerne Desnos, on s'autorisera quelques incursions dans les années trente quand elles nous paraîtront éclairantes ; il sera de nouveau question de lui dans le chapitre sur la Seconde Guerre mondiale (voir *infra*, p. 915-918).

agrément : « Hugo, Ibsen, Zola, les symbolistes, Louÿs, Jarry, [Henry] Bataille »⁶¹. Dans la préface au *Libertinage* (1924), assumant le caractère provocateur de sa déclaration (« je m'exalte pour tout ce que le bon goût d'aujourd'hui qui se croit très différent du bon goût d'hier méprise et ravale »), Aragon affirme : « J'aime Victor Hugo, Émile Zola et Henry Bataille »⁶². En 1928, dans le *Traité du style*, qui passe pourtant, comme le note Bernard Vasseur, pour « l'un de ses textes les plus dévastateurs⁶³ », il énumère, comme exemple de poésie pour laquelle il a « une grande estime », le « Sonnet des voyelles » de Rimbaud, *Tatane* d'Alfred Jarry, la « Réponse à un acte d'accusation » (désigné comme « le poème des *Contemplations* qui dit : *Alors brigand je vins* »), « Athée » de Germain Nouveau, « Le vin des amants » de Baudelaire⁶⁴. Plus clairement encore, Aragon se moque des snobs contemporains qui considèrent comme dépassés les « refrains d'autrefois », à savoir ceux de Hugo, Nerval, Charles Cros, Germain Nouveau – et Rimbaud, qui fait l'objet, dans ce passage, d'un développement⁶⁵. Chez Aragon aussi, donc, Hugo est tiré vers Nerval d'une part, vers le second XIX^e siècle d'autre part. Mais le Hugo dont il est question n'est pas vraiment spécifié. Dans *Le Libertinage*, le voisinage de Zola et d'Henry Bataille oriente vers le romancier et le poète ; dans le *Traité du style*, celui de Nerval, Cros, Nouveau et Rimbaud renvoie plutôt au poète. Le poème des *Contemplations* cité en exemple, en tout cas, ne laisse pas présager de la part d'Aragon une attirance particulière pour le Hugo métaphysique ou le poète voyant ; l'hémistiche reproduit (« Alors, brigand, je vins », si l'on rétablit la ponctuation⁶⁶) et son contexte chez Hugo suggèrent plutôt un intérêt pour les familiarités provocatrices du poète plein de verve. Ce Hugo-là, celui de la « Réponse à un acte d'accusation », permet de s'en prendre au bon goût, au « goût en cours », qui est décidément un critère important pour Aragon – en 1935, celui-ci fera encore l'éloge de ce poète un peu vulgaire qui met « les pieds dans le plat⁶⁷ ».

⁶¹ Louis ARAGON, « Le ciel étoilé. – H. B. par Zéro » [1923], in Louis ARAGON, *Chroniques I (1918-1932)* (éd. Bernard LEULLIOT), Paris, Stock, 1998, p. 170.

⁶² Louis ARAGON, *Le Libertinage* [1924], in Louis ARAGON, *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1 (éd. Daniel BOUGNOUX), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 283.

⁶³ Bernard VASSEUR, « Hugo devant Aragon », in Édouard BÉGUIN, Suzanne RAVIS (dir.), *L'atelier d'un écrivain : le XIX^e siècle d'Aragon*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, coll. « Textuelles littérature », 2003, p. 287.

⁶⁴ Louis ARAGON, *Traité du style* [1928], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1980, p. 140.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁶ Victor HUGO, *Les Contemplations*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie II* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 264.

⁶⁷ Voir *infra*, p. 841.

Dans « Introduction à 1930 » (1929), Aragon juge pourtant Hugo « le plus baromètre des romantiques », et lui reproche sa transformation « de thuriféraire de Charles X en tribun démagogue⁶⁸ ». Mais Olivier Barbarant ne voit pas là de quoi infirmer l'hugophilie aragonienne : « La mention est plus importante que le coup de griffe, si l'on veut bien considérer l'ambiguïté discursive propre à Aragon, capable de répudier ses affections les plus profondes, de déployer un mentir-vrai d'allusions à décrypter⁶⁹. » Soit. Mais on peut aussi, simplement, invoquer le contexte. 1930, comme on l'a dit plus haut, c'est l'année où l'on consacre au romantisme au général, et à Hugo en particulier, des célébrations qui agacent le Breton du *Second Manifeste*. Une légère hugophobie réactive, chez les surréalistes, est donc compréhensible. Elle ne remet pas en question, de toute façon, le goût constant d'Aragon pour Hugo.

ROBERT DESNOS

Quant à Desnos, Marie-Claire Dumas rappelle que Hugo, Robespierre et... Fantômas figurent au nombre des grands destins qui l'ont inspiré dans son enfance⁷⁰. Dans sa « Confession d'un enfant du siècle » (1926), dont le titre même, via Musset, fait de l'auteur un nouvel avatar du poète romantique, Desnos évoque comment deux vers d'« *Oceano Nox* » (*Les Rayons et les Ombres*) ont accompagné, à six ans, ses premières émotions érotiques :

Je jouais seul. Mes six ans vivaient en rêve. [...] Les lames du parquet imitaient à s'y méprendre les vagues tumultueuses et je transformais à mon gré la commode en continent et les chaises en îles désertes. [...] Je nageais alors à force de bras vers la plage du tapis. C'est ainsi que j'éprouvai un jour la première émotion sensuelle. Je l'identifiai instinctivement aux affres de la mort et dès lors, à chaque voyage, je convins de mourir noyé dans un océan vague où le souvenir des vers d'*Oceano nox* :

Ô combien de marins ! combien de capitaines !

Qui sont partis joyeux vers des rives lointaines,
lus par hasard dans un livre dérobé, se mêlait à l'épuisante volupté.

Son enfance, poursuit-il, a été marquée par la lecture de Hugo : « Je n'ai pu éprouver d'émotion poétique d'une autre qualité que celle que j'éprouvai à la lecture de *La Légende des Siècles* et

⁶⁸ Louis ARAGON, « Introduction à 1930 » [1929], in Louis ARAGON, *Chroniques I (1918-1932)*, op. cit., p. 345.

⁶⁹ Olivier BARBARANT, « Avez-vous lu Hugaragon ? », *La lecture littéraire*, numéro spécial : « Écrivains, lecteurs », février 2002, p. 139.

⁷⁰ Marie-Claire DUMAS, « Rencontre dans l'«éternèbre» », in *La cime du rêve*, vol. 1, op. cit., n. p.

des *Misérables*. »⁷¹ Ce texte, paru dans *La Révolution surréaliste*, affiche non seulement un goût pour Hugo, mais pour le Hugo le plus scolaire qui soit – *La Légende des siècles*, « *Oceano Nox* » – et pour le Hugo romancier, mais pas celui, gothico-fantastique, de *Han d'Islande* ou de *Notre-Dame* ; le tout sous un titre mussetien. Desnos ici n'est pas exactement dans l'orthodoxie bretonienne. En effet, il ne s'agit pas pour lui d'écarter un mauvais Hugo (bête ?) au profit d'un Hugo surréaliste, mais de prendre et d'accepter ce Hugo-même qui lui a été légué par l'école et la famille.

Enfant, donc, il dévore Hugo ; adulte, il intitule ses critiques cinématographique et musicale, dans *Le Soir*, respectivement « Les rayons et les ombres » et « Les voix intérieures »⁷². Même après sa période surréaliste, Desnos demeurera fidèle à Hugo : en 1940, dans *Aujourd'hui*, il estime que « la plus grande partie de l'œuvre de Victor Hugo reste fraîche et féconde ». Il évoque à la fois les poèmes « gaillards, humoristiques et un peu fous » de *Toute la lyre* et les « méditations élémentaires » de *La Légende des siècles*. « Pour ma part, poursuit-il, si j'en ai le temps, je relirais quelques passages de “Zim-Zizimi” dans *La Légende des siècles*, ou, dans *Toute la lyre*, “Ce que Gemma pense d'Emma”, ce petit poème si moderne et “mode” que termine un vers si plein de résonance. »⁷³ Comme le note Marie-Claire Dumas, l'admiration de Desnos pour Hugo n'est pas exclusive d'un « questionnement parfois critique⁷⁴ » : un pastiche du « Satyre » de *La Légende des siècles*, composé en 1937, oppose l'exaltation hugolienne de l'amour universel à la misère sexuelle du Satyre⁷⁵. Et Marie-Claire Dumas voit dans l'association entre poésie et érotisme dont témoigne le début de la « Confession » une critique implicite de la poésie sentimentale supposément lénifiante de « Tristesse d'Olympio » (*Les Rayons et les Ombres*) comme du « Lac » de Lamartine ou de « Souvenir » de Musset⁷⁶.

⁷¹ Robert DESNOS, « Confession d'un enfant du siècle » [1926], in Robert DESNOS, *Œuvres* (éd. Marie-Claire DUMAS), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 299.

⁷² Marie-Claire DUMAS, préface à Robert DESNOS, *Les Rayons et les Ombres : cinéma* (éd. Marie-Claire DUMAS), Paris, Gallimard, 1992, p. 8. « Intérieures », précise Dumas, car selon Desnos l'écoute du phonographe peut être une pratique intime et solitaire, contrairement au visionnage d'un film au cinéma.

⁷³ Cité (sans référence précise) dans Marie-Claire DUMAS, « Rencontre dans l'“éternèbre” », *art. cit.* Voici la chute de ce poème, qui a plu à Desnos : « La perle voit cette belle. / Pourquoi fuir, perle au doux front ? / — J'aime mieux la mer, dit-elle ; / C'est moins sombre et moins profond » (Victor HUGO, *Toute la lyre*, in Victor HUGO, *Poésie IV* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1986, p. 446).

⁷⁴ Marie-Claire DUMAS, « Rencontre dans l'“éternèbre” », *art. cit.*, n. p.

⁷⁵ Robert DESNOS, *Fortunes* [1942], in Robert DESNOS, *Œuvres, op. cit.*, p. 965-968.

⁷⁶ Marie-Claire DUMAS, « Rencontre dans l'“éternèbre” », *art. cit.*, n. p.

De façon générale, Desnos manifeste donc une grande familiarité avec l'œuvre, surtout poétique, de Hugo – familiarité ancienne, qui plus est, qui prend parfois la forme d'un dialogue critique. De la poésie de Hugo, il accueille tout, y compris les recueils de la monarchie de Juillet (*Les Rayons et les Ombres*), y compris des poèmes peu connus de *La Légende des siècles* (« Zim-Zizimi »), y compris les fantaisies de *Toute la lyre*. En fait, Desnos n'est pas un théoricien, et n'a pas pour ambition, comme Breton, de montrer des continuités historiques entre Hugo et le surréalisme – à une exception près, tout de même, car dans « Peinture surréaliste » (1929), Desnos fait de Hugo rien moins qu'un « poète surréaliste », poète étant ici à prendre dans un sens très large, incluant l'artiste graphique :

Victor Hugo, qui fut un poète surréaliste, aimait à découvrir dans les rugosités d'un tronc d'arbre, dans les lézardes d'un mur, dans le contour des nuages, dans les fantômes d'une tache d'encre, des formes, des personnages, des animaux, des fleurs, des combats et des métamorphoses : Victor Hugo avait une vision surréaliste au même titre que Baudelaire quand celui-ci voulait bien s'égarer dans « Les châteaux que le vent fait avec les nuages »⁷⁷.

Mais le Hugo de Desnos est surtout ancré dans une tradition familiale et scolaire et dans un goût de lecteur qui n'est pas surdéterminé par les critères de valeur surréalistes⁷⁸.

CONCLUSION

Il faut donc bien prendre garde, lorsqu'on parle du Victor Hugo des surréalistes, à ne pas parler simplement de celui de Breton. Ce dernier, théoricien et chef du groupe, est celui qui prend en charge, notamment dans le *Manifeste du surréalisme*, les enjeux de généalogie. Aragon, lui formule son rapport à Hugo sur le mode du « J'aime », et affiche parfois des goûts

⁷⁷ Robert DESNOS, « Peinture surréaliste » [1929], in Robert DESNOS, *Écrits sur les peintres*, Paris, Flammarion, coll. « Textes », 1984, p. 108. Desnos cite très approximativement un passage du « Voyage » (*Les Fleurs du mal*) : « Les plus riches cités, les plus grands paysages, / Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux / De ceux que le hasard fait avec les nuages » (Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal* [1861], in Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, vol. 1 (éd. Claude PICHOS), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 131).

⁷⁸ Dans les paragraphes précédents, nous avons surtout exploité les textes indiqués par Marie-Claire Dumas dans son article « Rencontre dans l'"éternèbre" » (*art. cit.*). Le relevé n'est pourtant pas exhaustif. Yvette Parent en repère d'autres, et conclut elle aussi à l'admiration de Desnos pour Hugo et à la profonde innutrition hugolienne de Desnos. Elle écrit même que « sa relation avec Hugo est beaucoup plus profonde et secrète que celle de l'auteur de *La Rime en 1940* [Aragon]. Dans une perspective psychanalytique, on pourrait la qualifier de filiale avec tout ce que ce mot recouvre de non-dit et d'ambiguïté » (Yvette PARENT, « Robert Desnos admirateur de Hugo », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/04-12-11Parent.htm> (communication du 11 décembre 2004), consulté le 3 août 2017). Dans le cadre de ce chapitre, il est impossible d'analyser exhaustivement toutes les références à Hugo qui se trouvent sous la plume de Desnos.

très éloignés des autres surréalistes (Henry Bataille et Émile Zola⁷⁹ !). Desnos, lui, associe Hugo à ses premiers émois sensuels et place ses critiques cinématographiques et discographiques sous son patronage. Mais si l'on cherche un Hugo surréaliste (relu et réapprécié à l'aune des critères surréalistes), c'est essentiellement vers Breton qu'il faut se tourner. C'est pourquoi, d'ailleurs, le Hugo de Breton est forcément plus restreint, plus exclusif, que celui de Desnos ou d'Aragon ; il est aussi plus érudit, et relu à la lumière d'une critique récente. Tous cependant accordent une place plus importante à la poésie qu'aux autres genres littéraires pratiqués par Hugo, choix qui reflète le privilège de la poésie dans la hiérarchie de valeurs et dans la pratique des surréalistes. Mais un autre Hugo, *a priori* plus méconnu, est également exploité ou commenté par Breton ou Desnos : l'artiste graphique.

INDIFFÉRENCE ET HOSTILITÉ

Face à ces trois auteurs, d'autres surréalistes sont beaucoup plus réservés à l'égard de Hugo, notamment parce qu'ils voient en lui un double représentant de la tradition littéraire et de la Troisième République en place. Mais en général, si hostilité il y a, celle-ci se teinte d'indifférence, de sorte que ces écrivains parlent beaucoup moins souvent de Hugo que ne le font les hugophiles. On trouve tout de même, chez eux, quelques coups de griffe. Éluard, par exemple, n'aime pas Hugo⁸⁰, quoiqu'il reproduise un poème de lui (mais un seul), comme on l'a vu⁸¹, dans son anthologie de 1941, *Poésie involontaire et Poésie intentionnelle* (il s'agit du début de « *La belle s'appelait Mademoiselle Amable...* », *Toute la lyre*). En 1924-1925, dans son poème « *Billard Nicolas* », Éluard accumule sur cinq quatrains d'octosyllabes une série de locutions contenant l'adjectif *grand*, et conclut par cette exclamation : « LA BAAARBE !!! ». Hugo apparaît dans une strophe :

Les grands rapaces, les grands savants,
La grande semaine, les grands talents,
Grand Soleilland, Hugo géant,
Le grand Fernand, Pierre le grand⁸².

⁷⁹ Zola avait obtenu -13,63 de moyenne au jeu des notations de 1921, et Aragon lui avait donné un -19. En quelques années, son opinion semble avoir bien changé. Quant à Bataille, il recevait d'Aragon la note de 1, et du groupe un -10,36 de moyenne.

⁸⁰ Comme le rappelle Jean Gaudon dans « Hugophobie et modernité », *Elseneur*, n° 10, juillet 1995, p. 21.

⁸¹ Voir *supra* p. 130.

⁸² Paul ÉLUARD, « *Billard Nicolas* » [1924-1925], in Paul ÉLUARD, *Œuvres complètes*, vol. 2 (éd. Marcelle DUMAS, Lucien SCHELER), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 801. Albert Soleilland a été condamné à mort en 1907 pour avoir violé et tué une petite fille. Sa peine ayant été commuée en travaux

Il s'agit bien de s'attaquer à tout ce qui est grand ou consacré comme tel – ailleurs, dans le poème, ce sont « les grands artistes », « les grands boulevards », « les grands tableaux », « les grands parents » (sans trait d'union) ou « la grande guerre » qui sont jugés, donc, barbants. Hugo ne sort pas indemne de ce mouvement de contestation et de subversion des valeurs établies. Il est le seul écrivain cité dans le poème : à lui seul, donc, revient la charge d'incarner la grandeur littéraire – dans le pire sens du mot *grandeur*.

Une autre manifestation d'iconoclasme anti-hugolien se donne à voir dans les colonnes du *Surréalisme au service de la révolution* (numéro 6), à l'occasion de « Recherches expérimentales » surréalistes. Chaque membre du groupe est invité à se prononcer « sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville », et à répondre à la question suivante : « Doit-on conserver, déplacer, modifier, transformer ou supprimer » trente et un monuments énumérés. La statue de Victor Hugo au Palais-Royal est le vingt-huitième de la liste⁸³. Seuls quatre participants (sur sept) répondent à propos de Hugo. Breton suggère de « placer [la statue] à dix mètres du sol dans le chas [*sic*] d'une aiguille en marbre plantée dans une pelote de velours vert représentant un petit lapin⁸⁴ » – idée mystérieuse, peut-être engendrée par un procédé d'automatisme, et dont il n'y a peut-être rien de très précis à tirer. Tristan Tzara propose de « la remplacer par un amplificateur puissant branché sur l'Observatoire et hurlant l'heure de 10 secondes en 10 secondes⁸⁵ » : cette fois, on reconnaît aisément une variation sur le cliché d'un Hugo sonore voire bruyant, indiscret, prenant trop de place dans la ville et dans son siècle. Éluard est celui qui a la dent la plus dure, contre tous les monuments concernés d'ailleurs. En ce qui concerne Hugo, il propose de l'« entourer d'un groupe de petits enfants très habillés et copulant entre eux⁸⁶ », double allusion, sans doute, à sa poésie sur et pour les enfants – peut-être jugée niaise, et moquée, en tout cas, par Isidore Ducasse – et à sa vitalité sexuelle légendaire. La réunion des deux thèmes place plus ou moins Hugo dans la position

forcés à perpétuité, il termine sa vie au bagné de Cayenne où il meurt en 1920. Le meurtre, la condamnation puis la grâce présidentielle dont il a bénéficié ont suscité un fort émoi. L'allusion à « Fernand » nous demeure mystérieuse.

⁸³ « Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, 15 mai 1933, p. 18.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 18.

d'un voyeur pédophile, ce qui évidemment n'est pas à son avantage. Georges Wenstein⁸⁷, enfin, attaque à nouveau le Hugo coureur de femmes en décidant que « vêtu d'une combinaison il tiendra à la main un corset⁸⁸ ». Dans son commentaire sur les résultats de l'enquête, Éluard remarque que « les statues, presque toujours d'individus dérisoires ou néfastes, sont sur des socles, ce qui leur enlève toute possibilité d'intervention dans les affaires humaines et réciproquement⁸⁹ ». On ne sait pas si Hugo fait partie des « dérisoires » ou des « néfastes »⁹⁰, mais ce commentaire souligne en tout cas l'ambition de mise à bas – de déboulonnage – des gloires consacrées qui préside à l'ensemble du jeu surréaliste. Cependant, et sans doute pas de manière fortuite, on voit Éluard reprendre au poème « La révolution » (*Les Quatre Vents de l'Esprit*) l'image des statues descendant de leur socle et se mettant à marcher.

Une attitude un peu différente consiste à s'en prendre, non à Hugo lui-même, mais à ceux qui se revendiquent de lui – rhétorique délicate, bien sûr, puisque Breton l'a inclus dans le panthéon surréaliste. Mais on peut toujours s'en prendre à l'hugophilie de ceux qui ont été exclus du mouvement. Quand Desnos, à partir de 1929, est expulsé du groupe surréaliste, on lui fait grief de s'être trouvé des modèles peu convenables. La critique vient notamment d'auteurs hugophiles, ce qui indique bien que ce n'est pas tant la référence à Hugo qui les irrite, que la prétention de Desnos à vouloir se placer sous son patronage. Ainsi, dans le *Second Manifeste du surréalisme*, Breton lui reproche de s'être livré à l'activité journalistique « faute [...] de savoir préférer son personnage intérieur à tel ou tel personnage extérieur de l'histoire – tout de même quelle idée enfantine : être Robespierre ou Hugo⁹¹ ! » Et Aragon, dans une critique assassine de *Corps et biens* (1930) parue dans le premier numéro du *Surréalisme au service de la révolution*, se moque de la nouvelle manière poétique (l'emploi d'un vers rimé et compté) de « l'homme-qui-se-prend-pour-Victor-Hugo-et-Robespierre » et qui a voulu « singer Apollinaire, Hugo, Rimbaud, Baudelaire »⁹². On peut donc se réclamer de Hugo, vu éventuellement comme un proto-surréaliste, mais pas au point de mettre ses pas dans les siens,

⁸⁷ Cette personnalité ne figure pas dans les différents dictionnaires que nous avons consultés, ni dans le catalogue de la BnF. Il semble n'avoir fait qu'une contribution très discrète au surréalisme et à la littérature, à moins qu'il ne se soit illustré sous d'autres noms.

⁸⁸ « Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville », document cité, p. 19.

⁸⁹ Paul ÉLUARD, remarques sur les « Recherches expérimentales », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, 15 mai 1933, p. 23.

⁹⁰ Les autres sont Chappe (inventeur du télégraphe), Gambetta, Jeanne d'Arc, le chevalier de La Barre, l'ingénieur Panhard, Musset, Clemenceau, Henri IV, Louis XIV et Camille Desmoulins.

⁹¹ André BRETON, *Second manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 812.

⁹² Louis ARAGON, « Corps, âme et biens », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, juillet 1930, p. 13.

et pas au point, notamment, de faire des vers comme lui : cette position n'est pas forcément dénuée de sens, mais elle témoigne du fait que la tension entre rejet de la tradition littéraire et récupération d'un certain héritage romantique travaille la conscience poétique des surréalistes hugophiles eux-mêmes.

Dans le même numéro du *Surréalisme au service de la révolution*, on trouve un petit conte absurde (et à peu près irrésolvable) de Péret, intitulé « Morts ou vifs », et dans lequel André Breton discute, dans la rue, avec un raz-de-marée. Soudain, « André Breton arracha le drapeau tricolore du premier venu qui hurla : “Je suis le Victor Hugo du XX^e siècle.” Mais, de toutes parts, des voix s'élevèrent : “Non ! c'est moi ! c'est moi !” » S'installe alors une atmosphère macabre : des têtes de mort surgissent des pavés, des pierres tombales portant les noms des anciens surréalistes (« Soupault, Delteil, Vitrac, Baron, Artaud, Desnos, G[eorges] R[ibemont-]D[essaigues] ») tombent du ciel⁹³. Qui Péret vise-t-il là ? Cela est difficile à dire avec certitude : Hugo, associé au drapeau tricolore et donc à la France et la République ? Peut-être, mais aussi et surtout ceux qui se réclament de lui, qui prétendent être le Hugo du XX^e siècle. Parmi ceux-ci, certains brandissent un drapeau tricolore, ce qui n'est pas le cas de Desnos (et pas encore celui d'Aragon). Mais comme la suite immédiate du passage évoque les anciens surréalistes tombant du ciel, comme Desnos fait partie des récents exclus, et comme il a lui-même mis ses pas dans ceux de Hugo, il est vraisemblable qu'il soit ici l'une des cibles de Péret.

D'autre part les ex-surréalistes, eux, ont toute latitude pour railler l'hugophilie de Breton, et plus généralement sa volonté de chercher des ancêtres au surréalisme. C'est ce que fait Roger Vitrac⁹⁴, en 1930, dans le tract collectif *Un cadavre*, pamphlet anti-Breton reprenant le titre du pamphlet surréaliste contre Anatole France de 1924. Ainsi, Vitrac écrit de Breton, en allusion à la fameuse liste du premier *Manifeste* :

Cet ennemi de la tradition [...] fit entrer dans la baraque surréaliste tout un peuple incohérent allant de Swift à Raymond Roussel en passant par Poe [...], par Nouveau [...], par Fargue [...], par Reverdy [...] ! Il y a de quoi se tordre – n'oublions pas de mentionner aussi que Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête et que Saint-John-Perse l'est... à distance⁹⁵.

⁹³ Benjamin PÉRET, « Morts ou vifs », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, juillet 1930, p. 25.

⁹⁴ Roger Vitrac (1899-1952), issu du symbolisme, rejoint la revue *Littérature* en 1921. Il aura le discutabile privilège de devenir en 1925 le premier exclu du groupe surréaliste. Il mènera dès lors une carrière cinématographique et théâtrale (Henri BÉHAR, « VITRAC, Roger », in *DAB*, p. 1016-1018).

⁹⁵ Roger VITRAC, « Moralement, puer... » [1930], in *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, vol. 1 *op. cit.*, p. 138.

En fait, on observe rarement chez les surréalistes une hugophobie très active, très acharnée – peut-être, en partie, parce que l’incorporation de Hugo à « ERUTARETTIL » et à la liste du *Manifeste* retenaient les dissidences de se manifester trop bruyamment. Mais on peut attaquer les usages que l’on fait de Hugo, et les commémorations auxquels il donne lieu, sans que la critique rejaillisse nécessairement sur l’écrivain lui-même. Ensuite, Hugo est parfois pris dans un mouvement de subversion généralisée des gloires établies, mais sans être vraiment la cible d’attaques spécifiques. Enfin, les charges qu’il subit sont peu précises : si, occasionnellement, on repère des allusions possibles, mais indirectes, à telle ou telle partie de son œuvre (la poésie sur les enfants) ou de sa légende (le Hugo coureur de femmes), ou à des clichés critiques (Hugo sonore et bruyant), c’est surtout le nom Hugo – comme, exemplairement, dans le poème d’Éluard – qu’il s’agit d’attaquer. Son œuvre littéraire, et poétique en particulier, en sortent presque indemnes.

CONCLUSION

La question se pose donc à nouveau, au terme de notre parcours, de l’unité de ce Hugo des surréalistes. Il est tentant de ne s’intéresser qu’à ceux de ces auteurs chez lesquels se trouve confirmée la thèse d’un Hugo ancêtre du surréalisme, ou qui témoignent d’une forte sympathie pour Hugo : ainsi, le livre collectif *La cime du rêve* se concentre largement sur les cas Breton et Desnos. Ce n’est peut-être pas totalement illégitime, si l’on prend en compte la capacité de Breton à fixer la doxa du groupe, mais cela revient à laisser de côté, ou à marginaliser, une attitude qui existe aussi, à savoir celle qui consiste à ébranler les hiérarchies héritées.

Même si on se limite aux plus hugophiles des surréalistes, tout discours visant à dégager ce que serait le Hugo des surréalistes est un peu délicat, car on a vite fait, alors, de le rabattre sur le Hugo de Breton. Il est vrai, cependant, que c’est bien ce dernier qui a proposé de Hugo les relectures les plus stimulantes et les plus innovantes, notamment grâce à un dialogue avec certains représentants de la critique savante. Gérard Audinet présente Denis Saurat, Albert Béguin, Gabriel Bounoure, etc., comme des héritiers des surréalistes⁹⁶. En vérité, la question de savoir dans quel sens se sont effectués les transferts n’est pas simple à décider ; chez aucun de ces auteurs en tout cas, les surréalistes ne sont des interlocuteurs explicites – alors que Breton, lui, se présente à partir d’*Arcane 17* comme un lecteur d’Auguste Viatte. Admettons que deux redécouvertes d’un certain Hugo – par la critique universitaire, par les écrivains

⁹⁶ Gérard AUDINET, préface à *La cime du rêve*, vol. 1, *op. cit.*, n. p.

surréalistes – aient eu lieu de front. Reste qu'en l'occurrence, c'est Breton seul, et pas même Desnos ou Aragon, qui prend en charge ce dialogue. C'est lui qui va chercher des exemples dans *Dieu* ou *La Fin de Satan*, c'est lui qui accorde une grande importance au Hugo occultiste et spirite, éléments qui constituent autant de points de rapprochement avec les auteurs énumérés par Gérard Audinet.

Le geste hugophile de Breton, et dans une moindre mesure ceux de Desnos et d'Aragon, sont provocateurs. Mais ils le sont, d'abord, de manière interne au groupe : le « J'aime Victor Hugo, Émile Zola et Henry Bataille » d'Aragon ne peut manquer d'être perçu comme une affirmation subversive par ses amis eux-mêmes. Et Breton, avouant à sa future femme Simone Kahn, en 1920, qu'il aime *Les Quatre Vents de l'Esprit* et que Hugo l'émeut⁹⁷, a bien conscience que cela l'oppose à la plupart des autres membres de la revue *Littérature*. À la limite, mais la tentative est périlleuse, on peut revendiquer un retour à la tradition au nom même de cette liberté que les surréalistes brandissent comme un drapeau. C'est comme cela que Desnos justifie son retour au vers régulier dans le « prière d'insérer » de *Corps et biens*⁹⁸. Mais Aragon, éreintant du même mouvement ce parti pris métrique et l'inspiration hugolienne de Desnos, censure l'incartade.

Au-delà de ces enjeux de positionnement internes, quels sont les interlocuteurs, et les adversaires, des surréalistes ? Bien sûr, l'histoire littéraire officielle – lansonienne – est une cible⁹⁹. Mais c'est surtout dans la répudiation des auteurs du Grand Siècle et de Lamartine ou Vigny, et non dans la défense de Hugo, que s'observe l'anti-lansonisme des surréalistes. D'ailleurs, même si Lanson n'aime guère Hugo, ses disciples sont très loin d'être majoritairement hugophobes : Joseph Vianey, Paul Berret, illustrent avec éclat la richesse des études hugoliennes d'inspiration lansonienne. Hugo n'est pas essentiellement objet de mépris dans le monde académique, puisqu'on lui consacra bientôt, tout de même, une chaire en Sorbonne, avec l'appui de savants et d'hommes politiques de premier plan¹⁰⁰. Le champ littéraire, lui non plus, n'est pas en proie à une hugophobie féroce. On peut souligner à la rigueur

⁹⁷ André BRETON, lettre du 5 septembre 1920 à Simone Kahn, in André BRETON, *Lettres à Simone Kahn (1920-1960)* (éd. Jean-Michel GOUTIER), Paris, Gallimard, 2016, p. 76.

⁹⁸ Robert DESNOS, *Corps et biens* [1930], in Robert DESNOS, *Œuvres, op. cit.*, p. 589. Vincent Gille suppose que le retour au vers régulier, chez les poètes qui l'ont effectué (notamment Desnos et, plus tard, Aragon), s'est fait dans le sillage de Hugo, voire sous son patronage implicite (Vincent GILLE, « La cime du rêve », *art. cit.*, n. p. ; Vincent GILLE, « *Oui, soit* : Victor Hugo et le surréalisme », *art. cit.*, p. 68).

⁹⁹ Voir en particulier, sur ce point, Mélanie LEROY-TERQUEM, « “Enfoncé, Lanson !”, ou comment le surréalisme a changé l'histoire littéraire », *art. cit.*, *passim*.

¹⁰⁰ Voir *supra*, chapitre 8.

que, parmi les concurrents les plus immédiats des surréalistes, Hugo n'est pas une référence très puissante : ni Valéry ni l'équipe de *La NRF* ne sont franchement hugoliens¹⁰¹. Mais il ne s'agit pas d'une hostilité publique et ouverte, qui appellerait une réaction en retour : disons plus prudemment que cette réserve à l'égard de Hugo dont font preuve les plus installés des écrivains *autorise* certains surréalistes, dont Breton, à donner libre cours à leur hugophilie, tandis qu'inversement, comme le note Jean-François Hamel, l'inspiration mallarméenne revendiquée par Valéry ou *La NRF* explique sans doute le manque d'enthousiasme des surréalistes envers Mallarmé¹⁰².

En tout cas, il est excessif d'affirmer avec Vincent Gille que cette défense de Hugo est subversive sous prétexte qu'elle se fait dans un contexte massivement hugophobe¹⁰³. Certes, comme il le rappelle, une certaine hugophobie politique est très active, à l'extrême gauche et surtout à l'extrême droite. Mais le champ politique ne se réduit pas à l'extrême gauche et à l'extrême droite. La référence hugolienne demeure présente et vivace dans le reste du spectre politique, et dans les années vingt elle n'est d'ailleurs pas répudiée par les communistes. Il est vrai, cependant, que le maurrassisme constitue un autre adversaire du surréalisme, d'où en particulier, de la part de Breton et de ses amis, une défense acharnée du romantisme : Aragon, dans une lettre ouverte à Drieu la Rochelle de 1924, s'attaque à Maurras et à Moréas et défend, contre eux, le romantisme, seule « nomenclature » qui ne soit pas « illusoire »¹⁰⁴. Cette détermination anti-maurrassienne est encore très claire dans le *Traité du style* d'Aragon, qui défend Hugo « conduit par Daudet à la Fourrière¹⁰⁵ ». Dans leur défense du romantisme, cependant, les surréalistes ne s'appuient pas sur le quatuor scolaire habituel (Hugo, Lamartine, Musset, Vigny) mais incluent au contraire les petits romantiques et les romantiques étrangers, anglais surtout mais aussi, occasionnellement, allemands, ce qui est sans doute une bonne manière de prendre le contrepied des nationalistes de l'Action française. Le choix même des auteurs de référence des surréalistes peut donc être, pour partie, une réponse à la critique

¹⁰¹ Voir *supra*, chapitre 20 et *infra*, chapitre 23.

¹⁰² Jean-François HAMEL, *Camarade Mallarmé : une politique de la lecture*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2014, p. 41-42

¹⁰³ Vincent GILLE, « La cime du rêve », *art. cit.*, n. p. ; Vincent GILLE, « *Oui, soit* : Victor Hugo et le surréalisme », *art. cit.*, p. 57.

¹⁰⁴ Louis ARAGON, « Lettre ouverte à Drieu la Rochelle » [1923], in Louis ARAGON, *Chroniques I (1918-1932)*, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰⁵ Louis ARAGON, *Traité du style*, *op. cit.*, p. 79.

maurrassienne. Cela vaut aussi pour Hugo, contre qui Daudet s'acharne particulièrement dans son *Stupide XIX^e siècle*.

De quel Hugo, alors, s'agit-il ? Quand c'est à l'institution ou aux hiérarchies établies qu'ils en ont, les surréalistes promeuvent ou relèguent des noms, sans toujours aller voir de près dans leurs œuvres. Parfois, c'est donc à un Hugo très indistinct – poète, romancier, dessinateur et grand homme confondus – que l'on a affaire sous leur plume. Un intérêt spécifique pour l'œuvre graphique, toutefois, se manifeste : Desnos s'inspire visiblement des burgs hugoliens dans son huile sur toile *Le Château de la sirène* (1931)¹⁰⁶, et deux dessins de Hugo figurent dans les pages de la revue *Minotaure* en 1934 et en 1939. En 1934, dans l'article « Le message automatique », Breton insère le lavis *Aube*, constitué d'un simple trait suggérant une ligne d'horizon¹⁰⁷, et d'après lequel il prénommera sa fille l'année suivante¹⁰⁸. En 1939, le lavis *Le Burg* illustre un article de Benjamin Péret intitulé « Ruines : ruine des ruines »¹⁰⁹. Au sein de l'œuvre écrite, le Hugo poète semble en bonne place, ce qui n'étonne pas quand on sait à quel point la poésie est le genre roi des surréalistes. Certains romans de Hugo sont cependant sauvés, car leur inspiration gothique les préserve des fulminations bretoniennes contre le réalisme. En ce qui concerne la poésie, si Desnos ou Aragon se montrent assez accueillants à son égard, Breton se concentre sur un corpus plus réduit, assez proche de celui de Grillet, Saurat, Bounoure, Béguin, Raymond et Viatte.

Comme on l'a vu, ce sont ces auteurs-là, et non les surréalistes eux-mêmes, qui prennent en charge une réflexion sur les rapports, chez Hugo, entre image et poésie, réflexion elle-même tributaire des redéfinitions de la poésie par les surréalistes¹¹⁰. De manière ingénieuse, les concepteurs de l'exposition *La cime du rêve* suggèrent une possible lecture surréaliste de Hugo comme poète de l'« universelle analogie »¹¹¹, d'après l'expression de Baudelaire¹¹². Ils utilisent

¹⁰⁶ « Châteaux », in *La cime du rêve : les surréalistes et Victor Hugo*, vol. 2, Paris-musées, 2013, n. p.

¹⁰⁷ André BRETON, « Le message automatique », *Minotaure*, n° 3-4, 1933, p. 55-65. Le dessin est inséré p. 55.

¹⁰⁸ Michel CARASSOU, « HUGO, Victor », in *DAB*, p. 514. Comme le note Michel Carassou, le prénom *Aube* est à la fois hugolien et rimbaldien. C'est en effet de ce mot que Rimbaud intitule l'une de ses *Illuminations*.

¹⁰⁹ Benjamin PÉRET, « Ruines : ruine des ruines », *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939, p. 57-65. Le dessin est inséré p. 58.

¹¹⁰ Voir *supra*, chapitre 11.

¹¹¹ « Rimes, étincelles », in *La cime du rêve*, vol. 2, *op. cit.*, n. p.

¹¹² Charles BAUDELAIRE, « Victor Hugo » [1861], in Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, vol. 2 (éd. Claude PICHOS), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 133.

comme argument les théories d'Auguste Rochette¹¹³ selon lesquelles la rime hugolienne est un moyen de rapprocher deux réalités hétérogènes, à l'instar de l'image ducassienne et surréaliste qui organise la rencontre, comme on sait, d'un parapluie et d'une machine à coudre. Breton fera bien de Hugo, en 1948, un poète de l'analogie (comme Rimbaud, Nerval et Baudelaire)¹¹⁴, mais il ne semble pas que la lecture baudelairienne de Hugo joue directement un rôle très actif dans la réception de Hugo par les surréalistes, et il est peu probable que ceux-ci aient lu Auguste Rochette. Plus que l'image prise dans son sens rhétorique de « figure d'analogie », c'est l'*imaginaire* qui oriente la lecture bretonienne de Hugo, ainsi qu'un intérêt pour ses dispositions visionnaires et sa sensibilité au merveilleux.

En 1953, la revue *Médium*, dirigée par le jeune surréaliste Jean Schuster, demande à des membres du groupe de dire s'ils ouvriraient leur porte à telle ou telle personnalité qui viendrait à frapper chez eux. Hugo figure parmi les noms testés. Parmi les auteurs qui répondent, deux seulement ont déjà été évoqués dans ce chapitre, car d'exclusions en ruptures, les troupes ont été profondément renouvelées. Benjamin Péret répond : « Non, trop encombrant », dans la droite ligne de sa nouvelle de 1930. André Breton, lui, a un mot qui mériterait sans doute d'être aussi célèbre que le « Hugo –, hélas » de Gide : « Oui, soit »¹¹⁵. D'un côté, donc, un rejet instinctif ; de l'autre, une acceptation formulée non sur le mode de l'enthousiasme mais sur celui du dépassement, soigneusement réfléchi, d'une réserve initiale finalement vaincue. Telles sont bien les deux polarités du rapport des surréalistes à Victor Hugo.

¹¹³ Auteur étudié *supra*, p. 497.

¹¹⁴ André BRETON, « Interview de Claudine Chonez » [1948], in André BRETON, *Œuvres complètes*, vol. 3, p. 613.

¹¹⁵ « Ouvrez-vous ? », *Médium*, nouvelle série, n° 1, novembre 1953, p. 12.

Chapitre 23 : Dans les revues littéraires

Pour terminer cette partie sur la réception de Hugo poète par les écrivains et philosophes, nous avons cru devoir nous pencher sur quelques grandes revues littéraires. La première moitié du XX^e siècle, en effet, est un âge d'or des revues : celles-ci prolifèrent après 1900 ; et les revues littéraires, en particulier, connaissent un grand essor¹. Ces publications sont caractérisées par une ligne éditoriale plus ou moins stricte, qui laisse généralement une certaine liberté aux différents contributeurs, mais qui permet de produire une sorte de discours collectif moyen caractérisé par un ton, un esprit, voire un style². Étudier le discours des revues, c'est donc prendre en considération à la fois les points de vue des principaux contributeurs ou animateurs, ceux qui donnent le la, impulsent la ligne et représentent l'esprit de la maison, mais aussi les choix éditoriaux, la confection des éventuels numéros d'hommage, et inversement les silences révélateurs. D'innombrables petites revues, parfois éphémères, voient le jour dans notre période, mais nous nous concentrerons ici sur trois grands titres, en concurrence les uns avec les autres, qui représentent trois orientations esthétiques et politiques bien distinctes : *La NRF*, reine des revues littéraires, capable de polariser l'ensemble du champ ; à sa droite la *Revue des deux mondes*, vieille institution qui fête son centenaire en 1929 ; à sa gauche la jeune revue *Europe*, fondée en 1923³.

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

La Nouvelle Revue française (NRF) est fondée en 1908, et refondée en 1909⁴, par André Gide, Jacques Rivière, Jean Schlumberger et quelques autres écrivains de leurs amis. Son

¹ Benoît LECOQ, « Les revues », in Henri-Jean MARTIN, Roger CHARTIER, Jean-Pierre VIVET (dir.), *Histoire de l'édition française*, vol. 4, Paris, Promodis, 1986, p. 333.

² L'idée qu'il existe un « style NRF » devient ainsi un *topos* critique à partir des années cinquante (Gilles PHILIPPE, « Du "style NRF" », in *La Nouvelle Revue française. Les colloques du centenaire : Paris, Bourges, Caen*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de *La NRF* », 2013, p. 155.

³ *La NRF* et *Europe* ont une parution mensuelle. *La Revue des deux mondes* est bimensuelle.

⁴ La revue compte deux numéros 1 : celui de novembre 1908 sera rétrospectivement considéré comme un faux départ.

prestige, dans l'entre-deux-guerres, éclipse celui du *Mercure de France*, fondé en 1890. Interrompue par la Grande Guerre, relancée en 1919 sous la houlette de Jacques Rivière et dirigée, après la mort de celui-ci (1925), par Jean Paulhan, elle s'engagera en 1940 dans une voie collaborationniste, sous la direction de Pierre Drieu la Rochelle. Les plus grands auteurs de la période publient dans *La NRF* : Gide bien sûr, mais aussi Proust, Valéry, ou encore Claudel, qui entretient cependant avec elle des rapports plus délicats⁵.

UNE RÉTICENCE *A PRIORI* ENVERS HUGO POÈTE

La ligne de la revue la prédispose peu à se montrer très hugolienne. Le manifeste publié par Jacques Rivière en 1919, sous le titre « *La Nouvelle Revue Française* », pose que le romantisme a vécu : la « présentation lyrique des faits », les « recherches purement musicales en poésie », ne sont plus des voies possibles pour le développement contemporain de la littérature⁶. Le symbolisme, considéré comme un dérivé du romantisme, est frappé du même diagnostic de caducité. Certes, cette idée n'implique pas par elle-même une hostilité au romantisme comme moment de l'histoire littéraire : malgré sa défense d'un « classicisme moderne » qui sert d'étendard à la revue, Gide, on l'a vu, défend Hugo contre le néo-classicisme étroit et sectaire de l'Action française⁷ – de qui la *NRF* s'efforce justement de se distinguer⁸. Elle autorise cependant quelque chose comme une indifférence polie, ou comme un respect de nature purement patrimoniale, très éloigné de la vénération que portent à Hugo les poètes néo-romantiques, ou de l'inclusion de Hugo, par Breton, dans sa généalogie du surréalisme⁹.

Une autre raison de cette réticence *a priori* envers Hugo concerne plus spécifiquement le rapport entre littérature et politique. Sans prôner le repli de l'écrivain dans sa tour d'ivoire, Rivière tient cependant à une stricte distinction des ordres :

La vigueur d'un esprit se mesure peut-être à sa capacité de maintenir entre ses idées l'écartement qu'il y a entre les choses qu'elles représentent. Nous avons l'ambition de

⁵ Sylvia CAIDES VAGIANOS, « Paul Claudel et la *NRF* de 1909 à 1939 : une association orageuse », *Claudel Studies*, vol. 13, n° 1, 1986, p. 3-11.

⁶ Jacques RIVIÈRE, « *La Nouvelle Revue Française* », *La Nouvelle Revue française*, n° 70, 1^{er} juillet 1919, p. 8.

⁷ Voir *supra*, p. 603-609.

⁸ Yaël DAGAN, « *La Nouvelle Revue française* » entre guerre et paix (1914-1925), Paris, Tallandier, 2008, p. 288-292.

⁹ Voir *supra*, chapitre 16 et p. 675-676.

nourrir à la fois, conjointes mais séparées, des opinions littéraires et des croyances politiques parfaitement définies¹⁰.

Une telle position, qui sera certes ébranlée par les événements politiques des années trente¹¹, conduit forcément à juger avec un peu de scepticisme une poésie parfois aussi engagée que celle de Hugo, et ce à plus forte raison que le parti pris d'indépendance de la littérature a sous la plume de Rivière une dimension polémique – là encore, l'Action française est une cible.

Enfin, le Hugo *poète* en particulier est nécessairement desservi par l'attention spécifique que *La NRF* porte au roman. Maaïke Koffeman et Pierre Masson ont montré l'importance que revêtait ce genre pour les membres fondateurs de la revue¹² ; la poésie, en revanche, occupe dans les sommaires une place assez mince¹³. L'un des principaux critiques de la revue, Marcel Arland, témoigne d'une nette prédilection pour le genre romanesque¹⁴, tandis que Benjamin Crémieux, autre grande plume de *La NRF*, responsable de la chronique dramatique en 1926-1927¹⁵, s'intéresse surtout au roman et au théâtre¹⁶. Si l'on ajoute à cela que les contributeurs ont surtout les yeux tournés vers la production contemporaine, comme il est logique pour une revue qui se veut partie prenante des débats esthétiques de son temps, il est logique qu'on trouve assez peu d'études fouillées sur la poésie de Hugo – alors que le roman proustien, par exemple, et même le surréalisme naissant, sont matière à d'amples débats et discussions.

GRANDES LIGNES DU DISCOURS CRITIQUE SUR HUGO

Cela étant posé, reste que Hugo est naturellement vu comme un grand écrivain et un grand poète : le relatif œcuménisme de ce « classicisme moderne » volontiers intégrateur, ainsi que l'éthos de hauteur d'esprit et de pondération qui caractérise les principaux critiques de la revue,

¹⁰ Jacques RIVIÈRE, « *La Nouvelle Revue Française* », *art. cit.*, p. 10.

¹¹ Alvin Allen EUSTIS, *Marcel Arland, Benjamin Crémieux, Ramon Fernandez : trois critiques de « La Nouvelle Revue française »*, Paris, Debresse, 1961, p. 20-21.

¹² Maaïke KOFFEMAN, *Entre classicisme et modernité : « La Nouvelle Revue française » dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2003, p. 171-208 ; Pierre MASSON, « *La NRF* et le roman, 1909-1939 », in *La Nouvelle Revue française. Les colloques du centenaire, op. cit.*, p. 68-82.

¹³ Michel JARRETY, « *La NRF* et la poésie », in *La Nouvelle Revue française. Les colloques du centenaire, op. cit.*, 2013, p. 83.

¹⁴ Alvin Allen EUSTIS, *Marcel Arland, Benjamin Crémieux, Ramon Fernandez : trois critiques de « La Nouvelle Revue française »*, *op. cit.*, p. 34-35.

¹⁵ Catherine HELBERT, « Benjamin Crémieux, un critique de *La NRF* », in Robert KOPP (dir.), *La place de « La NRF » dans la vie littéraire du XX^e siècle (1908-1943)*, Paris, Gallimard, coll. « Les entretiens de la Fondation des Treilles », 2009, p. 345.

¹⁶ Alvin Allen EUSTIS, *Marcel Arland, Benjamin Crémieux, Ramon Fernandez : trois critiques de « La Nouvelle Revue française »*, *op. cit.*, p. 96.

imposent évidemment que cette place lui soit reconnue. Dans les « Réflexions sur la littérature » que Thibaudet¹⁷ publie quasi régulièrement de 1912 à sa mort en 1936 (et même jusqu'en 1938, si l'on inclut quelques articles posthumes), Hugo est l'auteur le plus souvent mentionné, à peu près à égalité avec Flaubert¹⁸. Le critique y distribue le blâme et l'éloge, salue par exemple *Choses vues*¹⁹ et regrette la vacuité de *Lucrece Borgia*²⁰ ; il se moque volontiers de l'hugolâtrie sans nuance de Paul Souday, critique du *Temps*²¹, et prône la lecture de Biré pour faire pièce aux aspects trop complaisants de la légende hugolienne²². Cette manière de trier le bon grain de l'ivraie, chez Thibaudet comme chez d'autres auteurs, relève parfois d'une stratégie de distinction. En 1921, Thibaudet affirme ainsi que « Les pauvres gens », seul poème de Hugo, selon lui, dont on puisse dire que tout le monde le connaît par cœur, est une pièce « d'où est sortie une redoutable postérité de Coppées et de Manuels²³ » : la formulation laisse transparaitre un jugement sévère envers ce poème archi-célèbre, sans doute suspect de mièvrerie aux yeux du critique. Plus généralement, le « sentiment public » se trompe dans sa hiérarchie des œuvres de Hugo : *Ruy Blas* est médiocre, alors que « Les Deux Trouvailles de Gallus » (*Les Quatre Vents de l'Esprit*) est un chef-d'œuvre du drame romantique²⁴. La même approche guide la plume de Raymond Schwab, en 1934 : dans son compte-rendu de *L'œuvre de Victor Hugo* par Fernand Gregh, Schwab signale, comme grands textes méconnus à tirer de l'oubli, tel extrait de *L'Homme qui rit*, telle scène de « Mangeront-ils ? » (*Théâtre en liberté*) ou de *Torquemada*,

¹⁷ Albert Thibaudet (1874-1936), tardivement agrégé d'histoire-géographie (1908), ne vient à la critique littéraire qu'en 1909, dans la revue *La Phalange*. Il rejoint *La NRF* en 1911. Dans les colonnes de cette revue, ou dans les volumes qu'il publie, il mène de front une activité de critique littéraire et de commentateur politique, tout en poursuivant une carrière universitaire : il enseigne la littérature à Uppsala (1919-1924) puis à Genève (1924-1936) (Antoine COMPAGNON, préface à Albert THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature* (éd. Antoine COMPAGNON, Christophe PRADEAU), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, p. 8-9).

¹⁸ Les *Réflexions sur la littérature* ont été rééditées en 2007 par Antoine Compagnon et Christophe Pradeau chez Gallimard (collection « Quarto »), avec un index des noms propres.

¹⁹ Albert THIBAUDET, « Mémoires » [1920], in Albert THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature*, *op. cit.*, p. 462.

²⁰ Albert THIBAUDET, « Sur le style de Flaubert » [1919], in Albert THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature*, *op. cit.*, p. 356.

²¹ Albert THIBAUDET, « Amis et ennemis de Sainte-Beuve » [1926], in Albert THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature*, *op. cit.*, p. 1096 ; Albert THIBAUDET, « Pour la géographie littéraire » [1929], in Albert THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature*, *op. cit.*, p. 1277.

²² Albert THIBAUDET, compte rendu de *Victor Hugo*, par Mary Duclaux, *La Nouvelle Revue française*, n° 96, 1^{er} septembre 1921, p. 342.

²³ *Ibid.*, p. 343. Moins connu que François Coppée (1842-1908), Eugène Manuel (1823-1901) est un poète romantique français, aujourd'hui bien oublié mais qui a connu jusque dans les années 1920 une certaine faveur dans les recueils scolaires de morceaux choisis.

²⁴ *Id.*

tel passage du *Pape*²⁵. Il s'agit donc, tous genres confondus, de proposer un contre-canon hugolien, sur une base parfois presque explicitement élitiste, à l'écart notamment du modèle scolaire.

À la question « Victor Hugo était-il intelligent ? », qui lui fournit le titre d'un article de 1934, Thibaudet répond : plutôt oui ; et il avoue son incompréhension face à ceux qui le trouvent bête. Le critique reconnaît que Hugo s'est montré parfois peu clairvoyant en politique, tout en soulignant que personne ne peut être intelligent partout et que les intellectuels qui s'aventurent sur le terrain politique le font rarement avec bonheur²⁶. Mais Hugo, d'après ceux qui l'ont connu, faisait preuve d'un esprit agile et délié²⁷ ; *Choses vues* témoigne d'un jugement pénétrant²⁸. Les réserves que Thibaudet formule contre le Hugo politique l'éloignent de ceux qui, à gauche notamment, pensent qu'il peut encore être une source d'inspiration dans les années trente (ce sera massivement le cas dans la revue *Europe*), mais il se tient au moins aussi éloigné de cet hugolisme conservateur, représenté par exemple par André Bellessort, Fernand Gregh, etc., qui condamnent franchement, chez Hugo, ce qu'ils jugent être de la démagogie. Thibaudet se contente de trouver banales, médiocres ou malvenues certaines interventions politiques de Hugo, comme sa « ridicule » proclamation aux Français de septembre 1871²⁹. Mais c'est aussi une question de genre : en vers, dans *Les Châtiments* ou *L'Année terrible*, cela « passerait sans difficulté au compte du lyrisme³⁰ ». Autrement dit, il n'est pas besoin d'avoir de grandes idées pour faire de la grande poésie : le point de vue de Thibaudet, ici, est parfaitement conforme à l'idéal de distinction des ordres qui préside à l'esthétique de *La NRF*. Dans cet article et dans les autres que nous avons cités jusqu'à présent, le ton général semble être celui d'une sympathie lucide, et un peu réservée, envers Hugo, soucieuse de se démarquer aussi bien d'une aversion trop franche (et des clichés hugophobes, sur la bêtise du poète par exemple) que d'un enthousiasme trop convenu et trop naïf.

²⁵ Raymond SCHWAB, compte rendu de *L'œuvre de Victor Hugo*, par Fernand Gregh, *La Nouvelle Revue française*, n° 248, 1^{er} mai 1934, p. 867.

²⁶ Albert THIBAUDET, « Victor Hugo était-il intelligent ? » [1934], in Albert THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature*, op. cit., p. 1523-1531.

²⁷ *Ibid.*, p. 1524.

²⁸ *Ibid.*, p. 1525.

²⁹ *Ibid.*, p. 1528.

³⁰ *Id.*

Cet article de Thibaudet semble être le seul article de *La NRF* consacré à Hugo dans la période qui nous occupe (hormis quelques comptes rendus d'ouvrages critiques)³¹. Mais diverses allusions, dans divers textes de Thibaudet et de quelques autres collaborateurs, permettent d'esquisser un discours critique sur Hugo. D'abord, pour Thibaudet, Hugo est essentiellement un poète : quelle que soit la pratique générique considérée, son esprit et sa manière sont ceux d'un poète. Ainsi, dans un article de 1925, le critique note que l'Angleterre, la France et la Russie « sont entrées surtout dans la circulation européenne par leurs romanciers » : en ce qui concerne la France, ce rôle d'ambassadeur des lettres a été joué par Balzac, « romancier pur », plutôt que par « un poète comme Hugo ou un moraliste comme Stendhal »³². Et en 1934, Chateaubriand, Lamartine et Hugo sont jugés trop épiques pour être « intégralement romanciers »³³ même quand ils font des romans.

D'autre part, Hugo est perçu comme un représentant typique du romantisme, dont il illustre, à l'occasion, certaines tendances : *William Shakespeare*, par exemple, paraît à Thibaudet emblématique de cette critique romantique qui juge la littérature passée à l'aune du présent, contrairement à la critique classique qui, elle, utilise des critères tirés du passé comme guides normatifs pour la production contemporaine³⁴. Et Hugo se retrouve souvent, sous la plume du critique, associé à d'autres grands noms du romantisme. Ainsi, pour montrer que les romantiques ne sont pas seulement individualistes mais aussi habités par « des sentiments religieux et sociaux », Thibaudet propose l'énumération suivante :

Respect de la conscience et amour de l'humanité chez Rousseau, sentiment religieux chez Chateaubriand, sentiment de l'honneur chez Vigny, sentiment de la famille chez Lamartine, sentiment de la patrie chez Hugo, goût du bon sens chez Alfred de Musset, religion de l'amour chez George Sand³⁵.

Tout cela fonctionne un peu trop bien et un peu trop mécaniquement : le critique a tenu à répartir équitablement les vertus entre les auteurs, alors qu'il est plutôt contre-intuitif, par exemple, de

³¹ D'après la bibliographie Cassier.

³² Albert THIBAUDET, « Critique française et critique allemande » [1925], in Albert THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature*, *op. cit.*, p. 1008.

³³ Albert THIBAUDET, « Conclusions sur Flaubert » [1934], in Albert THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature*, *op. cit.*, p. 1518.

³⁴ Albert THIBAUDET, « L'escalier de Chambord » [1935], in Albert THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature*, *op. cit.*, p. 1534.

³⁵ Albert THIBAUDET, « Le groupe de Médan » [1920], in Albert THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature*, *op. cit.*, p. 501.

considérer Hugo comme préoccupé par la patrie davantage que par la famille. Mais il s'agit surtout de l'inclure dans un milieu, un courant voire une « génération » – c'est un concept-clé de la critique de Thibaudet³⁶ – et de le faire figurer dans le tableau de famille du romantisme français, sans d'ailleurs le laisser y occuper une place prééminente.

L'importance du couple d'auteurs dans l'histoire littéraire française est une autre intuition critique importante de Thibaudet³⁷ : il y a un « rythme français des deux génies opposés et complémentaires³⁸ », explique-t-il dans un article de 1923. Ainsi, le critique peut appairer Corneille et Racine, Bossuet et Fénelon, Voltaire et Rousseau, Renan et Taine, etc. Hugo, lui, est associé et opposé à Lamartine³⁹ : en représentant le romantisme par un couple, plutôt que par un trio (avec Musset) ou un quatuor (avec Musset et Vigny), Thibaudet organise un face-à-face entre ces deux poètes, face-à-face qui, sur le modèle du couple Corneille-Racine par exemple, implique une équivalence en termes de valeur littéraire et d'importance historique. Lamartine est donc élevé au niveau symbolique de Hugo, à moins que ce ne soit Hugo qui soit ramené à celui de Lamartine : cette association entre Hugo et Lamartine bénéficie donc plutôt au second qu'au premier – signe, encore, que Thibaudet n'a rien d'un hugolien fervent. Dans un article plus tardif (1929), le critique croit remarquer que ces couples s'organisent généralement selon une polarité mâle-femelle, l'un des auteurs (Corneille, Voltaire...) représentant le pôle viril, l'autre (Racine, Rousseau...) le pôle sensible et féminin – Thibaudet note au passage que dans le couple Staël-Chateaubriand, le sexe littéraire est inversé par rapport au sexe réel. Sans surprise, dans le couple Hugo-Lamartine, c'est le premier qui est viril, et le second qui est féminin⁴⁰. L'idée que le lyrisme lamartinien relèverait d'une « écriture femelle » n'est pas neuve – on la trouve, par exemple, chez Flaubert⁴¹. L'idée d'une virilité hugolienne, elle, se fonde assez naturellement sur des anecdotes biographiques, réelles ou légendaires, témoignant de sa puissance et de son appétit sexuels ; à cela s'ajoute la présence forte dans son œuvre des thèmes politiques et militaires et d'une inspiration épique qui s'oppose symboliquement à l'épanchement lyrique. D'autre part, certains critiques récents ont pu noter

³⁶ Antoine COMPAGNON, préface à Albert THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature*, *op. cit.*, p. 22-23.

³⁷ *Ibid.*, p. 28.

³⁸ Albert THIBAUDET, « Renan et Taine » [1923], in Albert THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature*, *op. cit.*, p. 768.

³⁹ *Id.*

⁴⁰ Albert THIBAUDET, « Pour la géographie littéraire », *art. cit.*, p. 1282.

⁴¹ Philippe DUFOUR, « Flaubert lecteur : une histoire des écritures », *Flaubert : revue critique et génétique*, n° 2, 2009, <https://flaubert.revues.org/873#text>, consulté le 23 septembre 2017.

la forte sexualisation de la figure publique de Hugo, dès son vivant ; de nombreuses caricatures, par exemple, le représentent en compagnie d'objets de forme phallique⁴². Mais cette idée d'un Hugo viril est souvent seulement latente : il est assez rare que le thème soit exploité de manière explicite dans la critique hugolienne, si l'on excepte certains représentants de la critique biographique intéressée par la vie sexuelle de Hugo, comme Raymond Escholier ou Henri Guillemin⁴³. Thibaudet, lui, exploite, de manière certes rapide mais néanmoins explicite et structurée, le thème de la virilité hugolienne, et fait de Hugo le représentant typique du romantisme mâle : cela constitue un fait plutôt remarquable, qui éclaire peut-être, rétrospectivement, l'attribution à Hugo d'un « sentiment de la patrie », par opposition au « sentiment de la famille » dévolu à Lamartine.

Il est intéressant, en tout cas, que Thibaudet décide d'associer Hugo à Lamartine plutôt qu'à Baudelaire. Hugo et Baudelaire pourraient pourtant passer, à bon droit, pour des « génies opposés et complémentaires », et ils sont parfaitement contemporains. En 1935, dans *Europe*, René Lalou relira d'ailleurs l'histoire littéraire des trois derniers quarts de siècle à la lumière de l'opposition Hugo – Baudelaire, certes pour la dépasser et la congédier, mais en prenant pour acquis qu'elle structure la poésie française récente. Le couple Hugo – Baudelaire de Lalou s'inscrit d'ailleurs dans une série très thibaudetienne, qui met en regard Pascal et Montaigne, Voltaire et Rousseau, Balzac et Stendhal⁴⁴. Certes, en 1923, la critique universitaire et le discours scolaire ont encore tendance, davantage qu'ils ne le feront ensuite, à poser Hugo comme un romantique parmi d'autres (plus grands que les autres, éventuellement) ; c'est avec la critique métaphysique hugolienne apparue à la fin des années vingt que le rapprochement entre Hugo et Baudelaire va s'imposer. Du côté des écrivains, il semble que ce soient surtout les baudelairiens, comme Valéry, qui mettent en scène une rivalité entre les deux poètes, en utilisant Hugo, au moins partiellement, comme repoussoir. Mais Thibaudet n'est pas un écrivain lui-même, et il se tient à l'écart de ces problématiques ; il élabore son schéma historique sur le fondement des associations et des regroupements intuitifs légués par l'histoire littéraire courante de son temps.

⁴² Michael D. GARVAL, *A dream of stone: fame, vision and monumentality in nineteenth-century French literary culture*, Newark, Delaware Press, 2004, p. 168-169.

⁴³ Raymond ESCHOLIER, *Un amant de génie : Victor Hugo, lettres d'amour et carnets inédits*, Paris, Fayard, 1953 ; Henri GUILLEMIN, *Hugo et la sexualité*, Paris, Gallimard, 1954.

⁴⁴ René LALOU, « Le retour de Victor Hugo », in *Victor Hugo*, Paris, Rieder (numéro spécial de la revue *Europe*), 1935, p. 121.

1935

En 1935, année du cinquantenaire de sa mort, *La NRF* reste à peu près silencieuse sur Hugo. L'absence de numéro d'hommage n'est pas nécessairement significative en soi : les seuls numéros spéciaux de la revue dans l'entre-deux-guerres sont consacrés à des personnalités qui viennent de mourir, comme Marcel Proust, Jacques Rivière, Thibaudet lui-même, etc. Deux textes sur Hugo paraissent néanmoins cette année-là, un poème d'Audiberti et une brève note signée Jean Guérin (pseudonyme de Paulhan). La note de Paulhan s'attache à critiquer les hommages officiels, par lesquels on se contente de célébrer l'image routinière et enkystée d'un Hugo républicain, du Hugo de 1853 à 1871. Ces hommages, selon Paulhan, ne constituent guère plus que des tentatives de justifier un goût pour Hugo : ils ressemblent, note spirituellement le critique, à des explications de vote⁴⁵. À ce Hugo clair, simple et plein de bon sens, facilement enrôlable à des fins de célébration républicaine consensuelle, Paulhan oppose le Hugo « obscur, subtil et non sans folie⁴⁶ ». On pense au Hugo des tables, de la « Bouche d'ombre », de *Dieu*, etc., c'est-à-dire à celui qu'ont mis en avant Denis Saurat puis les critiques de l'école de Genève. Mais les mots employés par Paulhan ne sont pas dénués de portée : si l'obscurité deviendra bientôt un lieu commun de cette critique hugolienne (sous la plume d'Albert Béguin, Gabriel Bounoure ou Marcel Raymond⁴⁷), l'idée de la « folie » hugolienne, en particulier, vient plus des « Positions et propositions » de Claudel⁴⁸ que de Saurat ou Béguin. Elle est donc empruntée à un discours plutôt hugophobe, et tire Hugo du côté du pathologique. La formulation litotique (« non sans folie »), et la rapidité même du commentaire, suggèrent en tout cas que le critique dispense le blâme et l'éloge de loin et de haut, presque sans y toucher, et en conservant une certaine ambiguïté du jugement. Il semble bien se situer au-dessus de la mêlée, et distribuer les bons et (surtout) les mauvais points, commentant l'hommage sans y prendre part, et surtout soucieux de se distinguer, non ici d'un Hugo scolaire, mais d'un Hugo officiel et d'un Hugo Front populaire⁴⁹. Il ne s'agit pas non plus de faire un éloge sans réserve du Victor Hugo métaphysique en train d'être redécouvert ; Paulhan se contente d'effleurer la question, de

⁴⁵ Jean GUÉRIN [Jean PAULHAN], « Cinquantenaire de V. H. », *La Nouvelle Revue française*, n° 262, 1^{er} juillet 1935, p. 145.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁷ Voir *supra*, p. 365-368.

⁴⁸ Voir *supra*, p. 645-651.

⁴⁹ Jean GUÉRIN, « Cinquantenaire de V. H. », *art. cit.*, p. 146.

regretter certaines orientations d'un certain hugolisme officiel et de suggérer des pistes critiques ; charge à d'autres, plus hugoliens, de les explorer.

Le poème d'Audiberti, en revanche, constitue un véritable hommage, en même temps qu'un texte fort curieux. Intitulé « V. H. » et composé en sizains d'alexandrins organisés selon un schéma de rime A-A-B-C-C-B, il adopte une forme métrique chère à Hugo. Audiberti est un grand lecteur de Hugo, et la vénération qu'il lui voue prend parfois des formes originales : surenchérisant sur le thème romantique du poète-prophète, il fait de Hugo, dans divers textes, rien moins qu'une réincarnation de Dieu. Dans « V. H. », le poète s'adresse en ces termes à Hugo :

Je te sais gré, Dieu juif, maçon et catholique,
de mettre ce chapeau pour hanter notre clique
et ces souliers mortels pour chérir nos faubourgs⁵⁰ [...].

Le poème, adressé à Hugo, fait allusion aux qualités formelles du vers hugolien (Hugo est « le magique habitant du vers inconfiscable⁵¹ ») mais aussi à ses imprécations contre les tyrans (strophe 5), à son prophétisme politique et social (strophe 11) :

Tu prédisais la fin de l'intime hécatombe,
l'auguste tintement d'une chaîne qui tombe,
les cratères d'azur versant le lait du jour⁵² [...]

et même à ce qu'il faut bien appeler ses capacités démiurgiques, à son pouvoir de créer des choses par le langage et de conjurer le néant :

Tandis que [...]
[...] tu bâtissais des arches et des tours
plus belles que leurs sœurs des coteaux et des sables

ou encore :

S'écroulent tes châteaux plus tintants que des bières

⁵⁰ Jacques AUDIBERTI, « V. H. », *La Nouvelle Revue française*, n° 262, 1^{er} juillet 1935, p. 24. Jacques Audiberti (1899-1965) est greffier dans un tribunal, puis journaliste au *Journal* et au *Petit Parisien*, avant de publier son premier livre de poèmes, *L'Empire et la Trappe*, en 1930. Sa production, dans tous les genres, sera désormais abondante : il pratique la poésie et le roman, mais s'illustrera surtout au théâtre après la Seconde Guerre mondiale. Ses plus grands succès scéniques sont *Le mal court* (1947) et *L'Effet Glapion* (1959) (Jacques BRENNER, « AUDIBERTI Jacques », in LAFFONT – BOMPIANI, *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et tous les pays*, vol. 1, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1984, p. 171-172).

⁵¹ Jacques AUDIBERTI, « V. H. », texte cité, p. 23.

⁵² *Ibid.*, p. 25.

qui, d'un néant à l'autre, arquant leurs bras de pierres
sur nos cimes que rien ne promet aux moissons,
profèrent dans l'espace insoluble et livide
les ponts commémorés où s'avance le vide
en casaquin brodé d'arbres et de poissons⁵³.

Agnès Spiquel écrit, à propos de toute l'œuvre du poète, qu'« Audiberti est surtout fasciné par la triple épopée, *La Légende des siècles*, *La Fin de Satan* et *Dieu*, où Hugo voulait dire toute l'humanité (condition humaine et histoire), tout le mal et toute la divinité⁵⁴ ». Dans ce poème en particulier, cependant, l'auteur voit plus large. Certes, une référence à Jésus, une autre aux « titans craquelés », peuvent orienter, en effet, vers *La Fin de Satan* ou *La Légende des siècles*. Mais il est aussi question de « Bounaberdi », nom arabisé de Bonaparte, et titre d'un poème des *Orientales* ; il est question de l'auteur des *Misérables*, « tuteur de l'orpheline et du tendre forçat » ; il est enfin question, plus généralement, d'un Hugo prophète et imprécateur, qu'on trouve notamment dans *Les Châtiments*. Le Hugo d'Audiberti, dans ce texte au moins, est plutôt le Hugo poète, plutôt celui de l'exil, à la fois épique et satirique ; il est caractérisé, en tout cas, par une puissance et une majesté réellement divines. Le Hugo des poèmes intimistes ou familiaux, par contre, est exclu du tableau.

S'il y a un Hugo *NRF*, cependant, il s'agit sans doute moins de celui d'Audiberti, très idiosyncrasique, que de celui de Thibaudet et des autres critiques chargés de comptes rendus. C'est un Hugo poète, grand écrivain, grand représentant du romantisme, mais auquel il n'est pas question de rendre un culte sans réserve : l'enjeu est à la fois de se démarquer d'une hugolâtrie trop franche, à la Souday, et de trouver un autre Hugo à apprécier que celui de l'école, du goût vulgaire ou des cérémonies officielles.

LA REVUE DES DEUX MONDES

La Revue des deux mondes, fondée en 1829 par François Buloz, est donc dans l'époque qui nous occupe une institution fort ancienne. La direction de Brunetière, à la fin du XIX^e siècle, lui a donné une orientation nettement conservatrice, qui se confirme sous l'égide de Francis Charmes (jusqu'en 1916), René Doumic (jusqu'en 1937) et André Chaumeix (jusqu'en 1955)⁵⁵.

⁵³ *Id.* Plusieurs des remarques qui précèdent sont empruntées à Agnès SPIQUEL, « Hu + Go = Audiberti », in Jeanyves GUÉRIN (dir.), *Audiberti : poète, romancier et dramaturge*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences – Époque moderne et contemporaine », 2002, p. 12-13 et p. 15-20.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁵ Anna KARAKATSOULIS, « *La Revue des Deux Mondes* à travers ses archives », *La Revue des revues*, n° 14, 1992, p. 38-41.

D'autre part, contrairement à *La NRF*, elle n'est pas une revue strictement littéraire : Benoît Lecoq la classe plutôt parmi les revues de culture générale⁵⁶. De fait, la littérature n'occupe qu'une place modeste dans les sommaires ; une large part est faite à l'histoire, à la politique intérieure et surtout à la diplomatie. Cela dit, Doumic lui-même est l'auteur d'une *Histoire de la littérature française* et d'une œuvre critique abondante ; l'une de ses ambitions, estime Yvon Houssais, est bien de faire de sa revue « la grande revue littéraire française » en attirant des auteurs prestigieux comme Loti, Barrès ou Rostand⁵⁷. En tout cas, la *Revue des deux mondes* n'est pas une revue purement littéraire, ni même, peut-être, principalement littéraire, et cela, comme on va le voir, détermine partiellement la manière dont Hugo s'y trouve traité.

Benoît Lecoq et Anna Karakatsoulis notent que le prestige de la *Revue des deux mondes* diminue, dans l'entre-deux-guerres, face à celui de nouvelles venues comme *La NRF* ou face à la concurrence de nouveaux hebdomadaires politico-littéraires⁵⁸. Cependant, elle compte plus de quarante mille abonnés dans les années trente, ce qui témoigne du maintien de sa vitalité⁵⁹. Elle constitue donc bien, dans notre époque, un lieu important de production du discours sur la littérature.

APPROCHES BIOGRAPHIQUES, HISTORIQUES, GÉNÉTIQUES, PSYCHOLOGIQUES

Il est assez souvent question de Hugo dans les colonnes de la revue (la bibliographie Cassier en témoigne) : contrairement à *La NRF*, qui entend être partie prenante de la vie littéraire de son temps, la *Revue des deux mondes* se tient soigneusement à l'écart de tout modernisme, et consacre beaucoup plus d'articles critiques à la littérature du passé, et notamment du XIX^e siècle, qu'à celle du présent⁶⁰. Mais Hugo n'est pas toujours envisagé sous l'angle de la critique littéraire. Le point de vue, en effet, est souvent plus biographique ou historique qu'esthétique. À plusieurs reprises, par exemple, des documents inédits du XIX^e siècle sont publiés : des fragments du *Journal d'un poète* de Vigny, en 1920, où figurent quelques remarques

⁵⁶ Benoît LECOQ, « Les revues », *art. cit.*, p. 333.

⁵⁷ Yvon HOUSSAIS, « *Revue des deux mondes* », in Bruno CURATOLO (dir.), *Dictionnaire des revues littéraires au XX^e siècle : domaine français*, vol. 2, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2014, p. 1119.

⁵⁸ Benoît LECOQ, « Les revues », *art. cit.*, p. 333 ; Anna KARAKATSOULIS, « La *Revue des Deux Mondes* à travers ses archives », *art. cit.*, p. 38-41.

⁵⁹ Yvon HOUSSAIS, « *Revue des deux mondes* », *art. cit.*, p. 1120.

⁶⁰ *Id.*

anecdotiques sur Hugo⁶¹ ; ou, en 1928, plusieurs lettres adressées à Lamennais, parmi lesquelles certaines de Hugo, qui nous renseignent sur l'amitié entre les deux hommes et l'évolution religieuse du jeune poète⁶². Même quand ce sont des commentateurs contemporains qui prennent la parole, c'est souvent pour revenir sur des aspects de sa biographie : en 1922, Paul Berret revient sur « Victor Hugo spirite »⁶³ ; en 1928, le même auteur s'intéresse à « L'élève Victor Hugo »⁶⁴ ; en 1929, André Le Breton se penche sur « Victor Hugo académicien »⁶⁵ puis sur « Victor Hugo chez Louis-Philippe »⁶⁶ ; en 1930, Paul Hazard se rend « Avec Victor Hugo en exil »⁶⁷ ; en 1932, Jules Bertaut raconte « La première de *Le roi s'amuse* »⁶⁸ ; en 1937, Georges Benoît-Guyod décrit la carrière de « Victor Hugo pair de France »⁶⁹. À la seule vue de ces titres et de ces dates, deux constats s'imposent. Premièrement, il y a une forte concentration d'articles sur Hugo autour de 1930, année au cours de laquelle on a commémoré le centenaire du romantisme, assimilé à celui d'*Hernani*⁷⁰. Deuxièmement, beaucoup de ces articles concernent le Hugo d'avant l'exil et notamment le Hugo louis-philippard : le conservatisme politique de la revue explique sans doute une telle orientation. Tous ces coups d'œil biographiques sont parfois agrémentés de textes de Hugo, et notamment de textes poétiques, mais la dimension critique en est absente, ou presque. L'article de Berret sur « Victor Hugo spirite » donne certes lieu à la reproduction de vers des *Contemplations*, de *Dieu* ou de *La Fin de Satan*⁷¹, mais l'essentiel du texte consiste à examiner les sources des croyances hugoliennes, à évoquer le déroulement des séances et à élaborer une explication rationnelle du phénomène.

Quelques auteurs s'intéressent d'un peu plus près aux textes de Hugo. Louis Barthou, en 1918, cite et commente longuement des extraits inédits des carnets, qu'il a en sa possession :

⁶¹ Alfred DE VIGNY, « Journal d'un poète (fragments inédits) », *Revue des deux mondes*, 15 décembre 1920, p. 688-690.

⁶² Georges GOYAU, « Le portefeuille de Lamennais », *Revue des deux mondes*, 1^{er} novembre 1928, p. 122-128 et p. 131-133.

⁶³ Paul BERRET, « Victor Hugo spirite », *Revue des deux mondes*, 1^{er} août 1922, p. 555-582.

⁶⁴ Paul BERRET, « L'élève Victor Hugo », *Revue des deux mondes*, 15 février 1928, p. 859-881.

⁶⁵ André LE BRETON, « Victor Hugo académicien », *Revue des deux mondes*, 15 février 1929, p. 863-875.

⁶⁶ André LE BRETON, « Victor Hugo chez Louis-Philippe », *Revue des deux mondes*, 1^{er} décembre 1929, p. 667-680.

⁶⁷ Paul HAZARD, « Avec Victor Hugo en exil », *Revue des deux mondes*, 15 novembre 1930, p. 389-420.

⁶⁸ Jules BERTAUT, « La première de *Le roi s'amuse* », *Revue des deux mondes*, 15 novembre 1932, p. 431-442.

⁶⁹ Georges BENOÎT-GUYOD, « Victor Hugo pair de France », *Revue des deux mondes*, 15 juin 1937, p. 773-811.

⁷⁰ Et 1932 est également l'année du centenaire du *Roi s'amuse*.

⁷¹ Paul BERRET, « Victor Hugo spirite », *art. cit.*, p. 574-580.

ses remarques sont, là encore, surtout d'ordre biographique. En 1930, toujours à l'occasion du centenaire du romantisme donc, Maurice Levaillant et Paul Berret donnent chacun un article, respectivement « Dans l'atelier de Victor Hugo »⁷² et « L'inspiration des *Châtiments* »⁷³. L'approche mise en œuvre est essentiellement génétique : les deux spécialistes de Hugo considèrent les brouillons et les variantes, ainsi que les facteurs psychologiques qui ont déterminé l'écriture des poèmes. Levaillant s'intéresse beaucoup, en particulier, aux « *Pauca Meae* » des *Contemplations*, et donne un long récit de la réaction de Hugo à la nouvelle de la mort de sa fille ; la thèse essentielle de l'article est que « la poésie jaillit en lui au contact immédiat de la douleur et de la vie⁷⁴ ». Rattacher la poésie de Hugo à l'expérience vécue, c'est une manière de garantir son authenticité, et donc de défendre un poète chez qui le « demi-dieu » n'écrase pas l'« homme »⁷⁵. Berret, lui, admire *Les Châtiments*, où il entend surtout le cri émouvant de la souffrance et de l'orgueil humain⁷⁶. Mais son étude scrupuleuse et fine des brouillons lui permet de voir que Hugo a combattu, pour parvenir à ce chef-d'œuvre, certaines tendances à la vulgarité et au mauvais goût : ainsi, dans une première version d'« On loge à la nuit », le poète se proposait-il de représenter les cadavres du boulevard Montmartre suspendus à des crocs de boucher⁷⁷. Berret et Levaillant, entendant se situer au plus près des textes, donnent donc volontiers dans la critique psychologique, ce qui les conduit à porter sur Hugo des jugements moraux qui ne sont pas toujours favorables (Berret décèle encore, dans *Les Châtiments*, la trace des « petitesse de la rancune humaine⁷⁸ ») mais qui, en fin de compte, tournent plutôt à son avantage. En mai 1935, pour le cinquantenaire, Berret donne un nouvel article sur « Victor Hugo et la vie future », où il examine, plusieurs textes à l'appui (et surtout des poèmes : « Ce que dit la Bouche d'ombre », *Dieu, La Fin de Satan*), les croyances religieuses et philosophiques de Hugo sur la vie après la mort – il conclut, comme on l'a déjà

⁷² Maurice LEVAILLANT, « Dans l'atelier de Victor Hugo », *Revue des deux mondes*, 1^{er} mai 1930, p. 162-189.

⁷³ Paul BERRET, « L'inspiration des *Châtiments* », *Revue des deux mondes*, 15 juin 1930, p. 599-613. À cette date, Paul Berret travaille à sa grande édition critique des *Châtiments*, qui paraîtra, chez Hachette, en 1932 (voir *supra*, chapitre 4).

⁷⁴ Maurice LEVAILLANT, « Dans l'atelier de Victor Hugo », *art. cit.*, p. 189.

⁷⁵ *Id.*

⁷⁶ Paul BERRET, « L'inspiration des *Châtiments* », *art. cit.*, p. 612.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 611.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 612.

vu faire ailleurs⁷⁹, à l'idée que Hugo est resté fondamentalement chrétien jusqu'au bout⁸⁰, puis remarque le caractère vague et variable des conceptions de Hugo sur l'au-delà⁸¹. Enfin, en 1940, à l'occasion du centenaire des *Rayons et les Ombres*, Levaillant publie une étude intitulée « Victor Hugo ou l'apothéose du souvenir : documents inédits ». L'auteur mène une intéressante réflexion sur le souvenir chez Hugo, censé être un moyen de triompher du temps et de résister aux épreuves de la vie : la douceur du souvenir est une image du bonheur à venir ; le souvenir, écrit-il en conclusion, n'est rien d'autre que « l'âme qui se replie sur elle-même et qui prend, d'avance, conscience de son véritable destin⁸² ». Ces analyses s'appuient sur un large échantillon de lettres, et sur un corpus poétique double, formé par la « Tristesse d'Olympio » (*Les Rayons et les Ombres*)⁸³ et les « *Pauca Meae* ». De longues anecdotes sur le développement de l'amour entre Hugo et Juliette Drouet figurent dans l'article. À nouveau, la question de la psychologie de Hugo occupe une place centrale.

À ce stade de l'examen, on peut voir que le Hugo de la *Revue des deux mondes* est assez différent de celui de *La NRF*. La revue de Doumic n'est pas vraiment une revue littéraire : elle s'adresse à un public cultivé et curieux, mais non érudit, et sans forcément d'intérêt spécifique pour la chose littéraire, d'où ces fréquents coups d'œil biographiques, historiques, voire anecdotiques, sur Hugo. Et quand on va voir d'un peu plus près dans les textes, avec Berret ou Levaillant, c'est encore pour présenter un Hugo au travail (dans son « atelier »), un Hugo en proie à ses passions (à sa colère, à ses rancunes, à son amour, à son deuil de père), bref, un Hugo vivant et humain : c'est de l'histoire littéraire, si l'on veut, mais une forme d'histoire littéraire qui privilégie l'étude biographique à l'étude des sources – tendance qui n'est d'ailleurs pas tellement celle du même Berret quand il réalise de grandes éditions critiques pour Hachette⁸⁴. La poésie, quand il est question d'elle, tend à n'être vue que comme le reflet assez

⁷⁹ Voir *supra*, p. 389-390.

⁸⁰ Paul BERRET, « Victor Hugo et la vie future », *Revue des deux mondes*, 15 mai 1935, p. 350.

⁸¹ *Ibid.*, p. 354-356.

⁸² Maurice LEVAILLANT, « Victor Hugo et l'apothéose du souvenir : documents inédits », *Revue des deux mondes*, 1^{er} juin 1940, p. 558.

⁸³ Poème sur lequel Levaillant avait déjà publié une importante étude en 1928, sous le titre « Victor Hugo poète du souvenir et de l'amour » (voir *supra*, p. 434-439). L'article de 1940 sera partiellement repris pour constituer le dernier chapitre de *Victor Hugo, Juliette Drouet et « Tristesse d'Olympio »*, livre qui est pour l'essentiel une réédition de l'étude de 1928 (Maurice LEVAILLANT, *Victor Hugo, Juliette Drouet et « Tristesse d'Olympio », d'après des documents inédits*, Paris, Delagrave, 1945, p. 84-95).

⁸⁴ Voir *supra*, chapitre 4.

immédiat des affects de l'homme Hugo ; les considérations esthétiques ou la théorie littéraire n'ont guère de place.

L'ANTI-HUGOLISME MODÉRÉ DE VICTOR GIRAUD

Dans l'ensemble, on a constaté jusqu'ici que la *Revue des deux mondes* faisait volontiers appel à quelques-uns des plus grands spécialistes de Hugo de l'époque, ce qui, d'une part, constitue pour le lecteur un gage de sérieux, et, d'autre part, assure que l'image donnée de Hugo soit plutôt favorable. Mais il arrive aussi que la revue s'exprime par la plume de critiques maison ; le ton, dans ce cas, est un peu différent. C'est ainsi que Victor Giraud, prolifique critique littéraire, directeur de la revue depuis 1904⁸⁵, laisse libre cours à une hugophobie assez classique à droite. Dans son article « Victor Hugo : non le poète, mais l'homme »⁸⁶ (le titre est significatif, compte tenu des orientations critiques signalées plus haut), Giraud présente un Hugo grossier, pataud, sans tact, vaniteux. S'il brille par son imagination puissante, celle-ci compense mal les lacunes de son intelligence. Sa philosophie est ridicule, son cerveau « embrumé et mal dégrossi »⁸⁷. Voilà pour l'homme ; quant au poète, dont Giraud parle tout de même, il a droit à des éloges : il est le plus grand de son temps, et a su utiliser des moyens d'expression presque sans équivalent dans l'histoire⁸⁸. Giraud, comme d'autres hugophobes de droite (Léon Daudet notamment⁸⁹) admire en particulier *Les Châtiments*. L'article commence même par rappeler que « Victor Hugo [a été] l'un des plus prodigieux assembleurs de mots et de rythmes qui aient jamais existé », et s'appuie sur les études d'André Bellessort, lui-même proche de l'Action française, pour soutenir son propos⁹⁰. Plus loin, il lui reconnaît sans réticence

⁸⁵ Victor Giraud (1868-1953) enseigne la littérature française moderne à l'université de Fribourg (Suisse) de 1894 à 1904. Brunetière l'appelle alors à Paris pour lui confier la rédaction de la *Revue des deux mondes*, puis le secrétariat général de la revue. Surnommé le « Sainte-Beuve de son temps », il laisse une œuvre abondante de critique littéraire et d'historien (Henri TRIBOUT DE MOREMBERT, « GIRAUD (VICTOR) », in Michel PRÉVOST, Roman d'AMAT, Henri TRIBOUT DE MOREMBERT (dir.), *Dictionnaire de biographie française*, vol. 16, Paris, Letouzey et Ané, 1985, p. 247-248). Il était proche du catholicisme social (Nicolas TORNAY, Vinzenz TREMP, « Revue de Fribourg : collaborateurs », site de l'université de Fribourg, <http://www.unifr.ch/grhic/revues/collaborateur.php?id=52>, consulté le 3 octobre 2017).

⁸⁶ Victor GIRAUD, « Victor Hugo : non le poète, mais l'homme », *Revue des deux mondes*, 15 octobre 1920, p. 931-942.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 938.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 941.

⁸⁹ Voir *infra*, p. 856-864.

⁹⁰ Victor GIRAUD, « Victor Hugo : non le poète, mais l'homme », *art. cit.*, p. 931. Les études de Bellessort en question ont été réunies en 1930 sous le titre *Victor Hugo : essai sur son œuvre*. Le livre de Bellessort, à la date où Giraud écrit son article, n'est pas encore paru ; la bibliographie Cassier nous confirme que tous les comptes rendus de l'ouvrage, dans la presse, datent du début de 1930, sauf celui de José Vincent, dans *La Croix*, daté des

une grande faculté de penser par images⁹¹. Que Giraud soit sincère ou non dans son éloge de l'art hugolien (mais il n'y a pas lieu de penser le contraire), sa critique à double détente, fondée sur une opposition assez brutale entre l'homme et l'œuvre, a une fonction rhétorique claire : elle permet au critique de se construire un éthos d'impartialité et de donner quelques gages, à un lectorat qui n'est pas forcément hostile à Hugo, d'une soumission raisonnable et mesurée à la doxa selon laquelle Hugo est un grand poète. Cette concession, placée en tête d'article, a tout de la *captatio benevolentiae*. Mais évidemment, concernant Hugo, cette distinction entre l'homme et l'œuvre porte à faux : opposer l'une et l'autre, c'est sauver – très partiellement – Hugo par des moyens que les hugophiles les plus fervents des années vingt et trente ne peuvent pas accepter. Cette rhétorique, en effet, conduit non seulement à jeter un soupçon sur la sincérité du deuil paternel exprimé dans les « *Pauca Meae* », ce que Giraud fait explicitement⁹², mais aussi à traiter par le mépris les opinions philosophiques, morales, politiques des grands poèmes et recueils de l'exil (entre autres), opinions qui sont bien celles de l'« homme » même quand elles passent dans l'œuvre. Ainsi, pour Giraud, les beautés des *Châtiments* ne tiennent qu'à l'immense orgueil du poète, en vertu duquel il a pu se croire le seul représentant de la conscience outragée et le plus grand des persécutés⁹³.

Notons l'usage, par Giraud, de la catégorie du primitivisme. Il l'emprunte – sans le dire – à Renouvier et à Saurat, naturellement, mais sans faire jouer jusqu'au bout l'inversion axiologique qu'elle a connue au tournant du siècle, et qui a pu permettre à divers critiques de parler en bonne part d'un Hugo primitif⁹⁴ : chez Giraud, le primitivisme est associé à la force de l'expression, certes, mais aussi aux limitations de l'intelligence et des facultés psychologiques. Cette sensibilité primitive est en même temps, pour Giraud, une sensibilité populaire, par laquelle Hugo s'éloigne des aristocrates que sont Lamartine, Musset et Vigny, et par laquelle il se rapproche de Rousseau et de Michelet⁹⁵. Hugo, Rousseau et Michelet sont précisément les principales cibles de l'anti-romantisme violent d'un Seillière ou d'un Léon

29-30 décembre 1929. Le critique de la *Revue des deux mondes*, comme peut-être celui de *La Croix*, a probablement eu l'ouvrage entre les mains avant sa publication.

⁹¹ Victor GIRAUD, « Victor Hugo : non le poète, mais l'homme », *art. cit.*, p. 938-939.

⁹² *Ibid.*, p. 936.

⁹³ *Ibid.*, p. 940-941.

⁹⁴ Voir *supra*, p. 371.

⁹⁵ Victor GIRAUD, « Victor Hugo : non le poète, mais l'homme », *art. cit.*, p. 933.

Daudet : sans revendiquer pour lui-même l'étiquette d'anti-romantique, Giraud ne se tient cependant pas loin de cette conception maurrassienne de l'histoire littéraire.

Les pages consacrées à Hugo, par le même Giraud, dans son article de 1937 sur « Catholicisme et romantisme » sont plus neutres. L'auteur y envisage les évolutions religieuses de Hugo, estime qu'il a perdu jeune la foi chrétienne mais qu'il s'est maintenu longtemps dans un déisme sincère, qui ressort avec violence, sous le fouet de la douleur, dans certaines pièces de « *Pauca Meae* », notamment « À Villequier ». Ce n'est que plus tard, dans *Le Pape ou Religions et Religion*, que Hugo deviendra farouchement anticlérical⁹⁶. Ce texte, assez bref, ne contient pas d'attaques frontales contre le poète. La thèse de Giraud, qu'il cherche à démontrer en examinant successivement le cas de nombreux auteurs, est celle d'une influence décisive de Chateaubriand sur les générations romantiques qui l'ont suivi. L'auteur du *Génie du christianisme* a ainsi poussé beaucoup de ses disciples à la religion, mais son propre christianisme étant trop esthétique et trop littéraire, insuffisamment intime et vécu, nombre de ses successeurs ont fait défection et sont revenus à une religiosité non chrétienne⁹⁷. Comme on le voit, l'évolution de Hugo, telle qu'analysée par Giraud, se conforme parfaitement à ce schéma. De là une appréciation en demi-teinte du romantisme français : celui-ci, bien qu'il se soit trop vite détourné du christianisme, a su grâce à Chateaubriand surmonter les apories du rationalisme voltairien et rajeunir des genres littéraires compromis par « la sécheresse [...] du classicisme expirant⁹⁸ ».

Il semble donc que la position de Victor Giraud constitue une intéressante synthèse entre différents courants de la critique de droite. D'un côté, cet auteur retient certains aspects du discours de l'Action française, et notamment une méfiance, voire une aversion, pour ce romantisme « primitif » et « populaire » (et, sans doute, démocrate) représenté par Rousseau, Michelet et Hugo. D'un autre côté, il se refuse à tout anti-romantisme systématique, et distingue au sein du romantisme une veine lamartinienne, mussetienne et vignyenne qui semble avoir ses faveurs. D'autre part, Giraud propose également une défense conservatrice du romantisme, envisagé, sous l'angle religieux, comme une réaction au voltairianisme et au rationalisme : Hugo, dès lors, peut être considéré – y compris sur un plan idéologique, et non seulement poétique – avec une certaine bienveillance.

⁹⁶ Victor GIRAUD, « Catholicisme et romantisme », 2^e partie, *Revue des deux mondes*, 15 juillet 1937, p. 149-151.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 172-173.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 173.

UN ARTICLE D'HOMMAGE PAR YVES-GÉRARD LE DANTEC

Dans tous les cas, la position de Giraud semble surdéterminée par des considérations idéologiques. Tel n'est pas le cas de celle d'Yves-Gérard Le Dantec⁹⁹, qui donne en juin 1935, pour le cinquantenaire, un article d'hommage intitulé « Victor Hugo, poète lyrique ». Toute la carrière de Hugo est passée en revue, avec une focalisation exclusive sur sa poésie – choix qui s'explique en partie par le fait que Le Dantec soit lui-même un poète, mais qui traduit aussi, sans doute, le fait que Hugo soit, aux yeux du critique, d'abord un poète, ou au moins que ce soit cet aspect-là de son œuvre qui soit le plus digne d'hommage. L'article souligne sans grande surprise, la supériorité des trois grands recueils de l'exil sur tous ceux qui les ont suivis ou précédés¹⁰⁰ (mais les deux dernières séries de *La Légende des siècles*, dit Le Dantec, ne peuvent pas être dissociées de la première¹⁰¹). *Les Contemplations*, en particulier, sont « le chef-d'œuvre synthétique de l'art hugolien¹⁰² ». Le critique indique quelques autres de ses préférences : il apprécie *Les Chansons des rues et des bois*¹⁰³, tient *Les Rayons et les Ombres* pour le meilleur des recueils de la monarchie de Juillet¹⁰⁴, etc. Mais surtout, il prend acte de la redécouverte récente de ce qu'il nomme « la seconde période de la production hugolienne, c'est-à-dire celle qui commence avec l'exil » et qu'il fait correspondre aux « chefs-d'œuvre ayant pour titres *Ce que dit la Bouche d'Ombre, la Fin de Satan et Dieu* »¹⁰⁵. Sur ce point, l'auteur incorpore à son discours les acquis de la critique de son temps.

Le Dantec prend soin de ne pas donner à son texte l'aspect d'une apologie aveugle : dès son premier paragraphe, il renvoie dos à dos ceux qui ont cru à l'irréversible désuétude du poète (parce qu'ils ont ignoré, précisément, cette « seconde période ») et ceux qui ont cru à « la valeur indiscutable [...] de son œuvre¹⁰⁶ ». Cependant, en conclusion de son article, l'auteur réfute de manière élégante un lieu commun anti-hugolien, que l'on trouve notamment chez Giraud, celui de la bêtise du poète. Pour Le Dantec, il faut déplacer la question, car

⁹⁹ Yves-Gérard Le Dantec (1898-1968) est un poète et critique. Il a été en poste à la Direction des bibliothèques de France puis à l'Institut pédagogique national (« Yves-Gérard Le Dantec (1898-1958) », *Data.bnf.fr*, http://data.bnf.fr/11911567/yves-gerard_le_dantec/, consulté le 3 octobre 2017).

¹⁰⁰ Yves-Gérard LE DANTEC, « Victor Hugo, poète lyrique », *Revue des deux mondes*, 1^{er} juin 1935, p. 662-664.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 664.

¹⁰² *Ibid.*, p. 663.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 666.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 661-662.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 658.

¹⁰⁶ *Id.*

« l'intelligence des poètes, de certains poètes, ne se plie point aux moyens d'investigation des autres hommes ». On ne demande pas à un poète d'avoir des idées géniales, mais de leur « délivrer [...] un passeport d'immortalité », comme Vigny a su le faire. Le génie consiste à savoir « *dire* ce dont la plupart des hommes n'ont qu'un ineffable pressentiment »¹⁰⁷. Faute d'exemple, on ne sait pas exactement à quel Hugo le critique pense ici. Il n'est pas certain que « la plupart des hommes » aient le pressentiment des doctrines de « La Bouche d'ombre » ; cette remarque convient sans doute mieux aux poèmes où Hugo énonce des idées politiques, morales, sociales, que l'on aurait trop vite fait, donc, d'après Le Dantec, de déprécier au nom de leur banalité – peut-être, par exemple, ceux de ses poèmes où il défend l'idée de progrès, proteste contre l'oppression, etc. Cela dit, un tel éloge ne laisse pas d'être ambigu. Est-ce vraiment un titre de gloire, d'avoir su rendre immortelles des idées générales et communes ? Alors qu'au même moment d'autres commentateurs ou d'autres écrivains, à *Europe* par exemple, défendent l'actualité et la fécondité des idées de Hugo et de ses prises de position politiques, la rhétorique de Le Dantec peut passer pour une tentative de neutralisation de la figure de Hugo – neutralisation plus ambiguë, plus discrète et plus raffinée que celle qui reposait, chez Giraud, sur une opposition catégorique entre l'homme et l'œuvre.

BILAN

Il y a donc non seulement une certaine ambivalence dans la critique de Giraud elle-même, mais aussi une tension entre l'hugophobie occasionnellement professée par ce critique, dans le seul article qu'il consacre exclusivement à Hugo, et l'admiration ou au moins la neutralité érudite et scientifique dont font preuve les autres collaborateurs. Il est bien sûr vain, dans ces conditions, de prétendre dégager une image unifiée de Hugo poète qui serait celle de la *Revue des deux mondes*. Mais ces tensions reflètent elles-mêmes, en réalité, les aspirations politiques et intellectuelles de la revue. Située à droite mais républicaine¹⁰⁸, proche dans l'entre-deux-guerres de Raymond Poincaré¹⁰⁹, la revue est nécessairement conduite à prendre ses distances avec l'Action française, qui polarise la droite littéraire, mais elle ne peut pas, pour autant, demeurer totalement imperméable à ses discours et à ses thèmes. Elle se tient, en tout cas, tout à fait à l'écart du style pamphlétaire dans lequel s'illustre certaines des meilleures plumes du

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 668.

¹⁰⁸ Gabriel DE BROGLIE, *Histoire politique de la Revue des deux mondes de 1829 à 1979*, Paris, Librairie académique Perrin, 1979, p. 361-374.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 365.

mouvement maurrassien, à commencer par Daudet ; elle préfère prétendre à une sorte d'impartialité sérieuse conforme à sa haute tenue intellectuelle. L'attention fréquente portée à Hugo est, certes, un peu ambiguë : le discours tenu ne lui est pas toujours favorable, et le Hugo louis-philippard bénéficie d'un privilège significatif par rapport au Hugo républicain. Il n'empêche qu'elle contribue à situer la revue dans le camp d'une droite républicaine qui, avec toutes les réserves et réticences que l'on veut, considère Hugo comme une figure acceptable¹¹⁰. Et au moment du cinquantenaire de 1935, par la plume d'Yves-Gérard Le Dantec, la revue accepte de communier dans l'hommage collectif à Hugo, réduit en l'occurrence à Hugo poète. Mais une constante demeure, d'un texte à l'autre : il n'est jamais question de prendre Hugo comme guide pour le présent. Le conservatisme politique de la revue impose tout de même à son égard une certaine prise de distance.

EUROPE

La revue *Europe* est la plus jeune des trois que nous étudions dans ce chapitre : elle est fondée en 1923 par René Arcos et Paul Colin, sous l'impulsion de Romain Rolland qui souhaite, depuis 1919, concurrencer *La NRF* sur sa gauche¹¹¹. L'un des objectifs avoués de la revue est aussi de défendre, face à la revue *Clarté* d'Henri Barbusse, inféodée au Parti communiste, l'indépendance de l'esprit : des attaques de Barbusse contre Rolland, dans *L'Humanité*, en 1922, ont provoqué chez ce dernier une certaine amertume¹¹². La revue *Europe*, à ses débuts, se conçoit donc comme une revue littéraire de gauche, non communiste, démocrate, internationaliste et pacifiste. Elle sera dirigée par Albert Crémieux, puis par Jean Guéhenno à partir de 1929¹¹³ ; sous la houlette de ce dernier, elle se caractérisera par une attitude œcuménique, et ses colonnes seront ouvertes à des représentants de toutes les tendances de la gauche – socialiste, radicale, communiste, mais aussi trotskyste, anarchiste, etc.¹¹⁴ L'arrivée de Hitler au pouvoir, en 1933, précipitera l'engagement communiste de plusieurs cadres de la revue. En mars-avril 1936, celle-ci sera prise en main par le Parti communiste ; Aragon fera

¹¹⁰ Voir *infra*, p. 876-883.

¹¹¹ Lionel RICHARD, « Aux origines d'*Europe* », *La Revue des revues*, n° 16, 1993, p. 100-101.

¹¹² *Ibid.*, p. 102.

¹¹³ Jeanyves GUÉRIN, « *Europe* », in Bruno CURATOLO (dir.), *Dictionnaire des revues littéraires au XX^e siècle : domaine français*, vol. 1, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2014, p. 299.

¹¹⁴ Nicole RACINE, « GUÉHENNO Jean [GUÉHENNO Marcel, Jules, Marie dit Jean] », *Le Maitron : dictionnaire biographique*, <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article75461>, consulté le 3 octobre 2017.

placer à sa tête le compagnon de route Jean Cassou, qui présidera à un alignement d'*Europe* sur l'orthodoxie stalinienne¹¹⁵. La revue suspend ses activités en 1940, suite à des dissensions au sein de l'équipe de rédaction sur le pacte germano-soviétique de 1939. Elle sera relancée, sous le contrôle des communistes, après la guerre¹¹⁶.

DE ROLLAND À CASSOU

Les origines de la revue la prédisposent à contenir des discours critiques plutôt hugophiles. En particulier, Didier Chiche a montré à quel point Romain Rolland se considérait comme un héritier, voire comme un continuateur, de Hugo¹¹⁷. Par ailleurs, ce dernier sert de caution morale à certaines prises de position exprimées dans la revue : ainsi Georges Chennevière, qui réclame l'amnistie de détenus politiques en Pologne et s'agace du reproche qui lui est fait de se mêler de choses qui ne le regardent pas, invoque l'universalisme de Hugo, exprimé dans le dernier poème des *Feuilles d'automne*, à l'appui du sien propre. Chennevière souligne d'ailleurs que c'est notamment à propos d'événements polonais (les exactions commises par Paskevitch à Varsovie) que le poète indigné s'écriait : « Et j'ajoute à ma lyre une corde d'airain¹¹⁸ ! »¹¹⁹ C'est le Hugo pacifiste, également, qui est retenu par René Arcos, dans une nouvelle publiée en 1923 : l'un des personnages, faisant référence à la Grande Guerre, regrette ironiquement « l'heureux temps où il était impossible de citer quatre vers de Victor Hugo, une pensée de Montaigne ou de Michelet sans risquer le conseil de guerre¹²⁰ ». Comme on le verra plus loin, les propagandistes de l'Union sacrée ne se sont pourtant pas fait faute de citer des vers de Hugo,

¹¹⁵ Jeanyves GUÉRIN, « Rédacteur en chef Jean Cassou », in *Europe (1923-1998) : une revue de culture internationale* (numéro hors-série de la revue *Europe*), Paris, Europe, 1998, p. 92-105.

¹¹⁶ Pour un résumé de l'histoire de la revue, voir Jeanyves GUÉRIN, « *Europe* », *art. cit.*, p. 298-302.

¹¹⁷ Didier CHICHE, « Un héritier malheureux : Romain Rolland », in Naoki INAGAKI, Patrick REBOLLAR (dir.), *Fortunes de Victor Hugo*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 9-22.

¹¹⁸ Victor HUGO, *Les Feuilles d'automne*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie I* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 674.

¹¹⁹ Georges CHENNEVIÈRE, « Une mission à Varsovie : notes sur la Pologne », *Europe*, n° 54, 15 juin 1927, p. 152. George Chennevière (1884-1927), poète, critique, rédacteur à *L'Humanité* de 1919 à 1923, a lui-même écrit des poèmes à vocation politique et sociale, comme *L'Appel au Monde* (1919), *La Prière pour un enfant russe* (1919) ou *L'Ode à Jaurès* (1920) (Nicole RACINE, « CHENNEVIÈRE Georges (Léon, Louis DEBILLE dit) », *Le Maître : dictionnaire biographique*, consulté le 30 septembre 2017). Dans un éditorial d'hommage paru dans *Europe* en 1937, pour les dix ans de sa mort, René Maublanc fera explicitement de la poésie sociale de Chennevière l'héritière de celle de Hugo (René MAUBLANC, « Georges Chennevière, 1884-1927 », *Europe*, n° 177, 15 septembre 1937, p. 5).

Les articles de la revue *Europe* cités dans ce chapitre comme sources primaires sont reproduits dans le CD-rom *Europe, revue littéraire mensuelle*, Paris, Europe, 2005.

¹²⁰ René ARCOS, « Pays de l'ordre », 2^e partie, *Europe*, n° 12, 15 décembre 1923, p. 494.

empruntés notamment à *L'Année terrible*¹²¹ ; mais le personnage d'Arcos (et, probablement, Arcos lui-même) fait de Hugo, Michelet et Montaigne trois symboles d'une indépendance d'esprit forcément subversive en temps de guerre, et tournant volontiers au défaitisme et au pacifisme – il est vrai, du reste, qu'il y a eu des usages pacifistes de la poésie de Hugo pendant la Grande Guerre, mais ils ont été minoritaires¹²².

On trouve assez peu, en revanche, de considérations proprement esthétiques sur la poésie hugolienne, et lorsque c'est le cas, la surdétermination politique du discours sur Hugo se laisse presque toujours deviner. Certes, en 1925, Georges Gabory publie dans *Europe* les bonnes feuilles de son prochain livre sur Proust, dans lequel il conteste l'idée, formulée par l'auteur de *La Recherche*, que les poèmes de Hugo d'avant l'exil se contentent de penser au lieu de donner à penser¹²³. Mais ensuite, Gabory passe à une défense de Hugo contre Maurras : tout en concédant qu'il y a beaucoup de déchet dans l'œuvre hugolienne, il s'inscrit en faux contre le chef de l'Action française, qui ne consent à en sauver que *Les Chansons des rues et des bois*. Il lui oppose plusieurs poèmes qu'il admire, comme « Tristesse d'Olympio » (*Les Rayons et les Ombres*), « La statue », « Claire » et « À Villequier » (*Les Contemplations*), « Booz endormi » (*La Légende des siècles*, Première Série)¹²⁴. Cette réaction en faveur de Hugo est, naturellement, liée à des considérations idéologiques : Gabory peut soupçonner l'hugophobie maurrassienne d'être motivée par des raisons inséparablement esthétiques et politiques. Même si la poésie est ici le champ de bataille, et même si les poèmes retenus par Gabory ne sont pas des poèmes politiques (sauf peut-être, indirectement, « La statue »), il s'agit bien de défendre Hugo contre l'extrême droite. C'est encore pour des raisons politiques, mais cette fois plus explicites, qu'Emmanuel Berl défend Hugo, en 1929, contre le mépris exprimé par des auteurs qu'il juge objectivement conservateurs, comme Cocteau¹²⁵. Cette fois, c'est plutôt du roman – hugolien et zolien, *Les Misérables* et *Germinal* – que Berl prend la défense, contre ceux qu'il

¹²¹ Voir *infra*, chapitre 27.

¹²² Voir *infra*, p. 784-788.

¹²³ Georges GABORY, « Après la mort de Marcel Proust », *Europe*, n° 28, 15 avril 1928, p. 444-445. Pour les commentaires de Proust sur Hugo, voir *supra*, chapitre 18.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 445-446.

¹²⁵ Berl juge que la ligne politique de la littérature de Cocteau est insaisissable, « de droite à force d'être de gauche, de gauche à force d'être de droite » (Emmanuel BERL, « Premier pamphlet : les littérateurs et la révolution », 1^{re} partie, *Europe*, n° 78, 15 janvier 1929, p. 47-75). Il réagit en particulier au mot de Cocteau, vite fameux, que l'on trouve dans *Le Mystère laïc* (1928) : « Victor Hugo était un fou qui se croyait Victor Hugo » (Jean COCTEAU, *Le Mystère laïc* [1928], in Jean COCTEAU, *Romans / Poésies / Poésie critique / Théâtre / Cinéma* (éd. Bernard BENECH), Paris, Librairie générale française – Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1995, p. 698).

effraie : « On n'ose pas trop en médire : la gloire trop massive de Hugo oblige à trop de réserves. Mais on ne supporte pas beaucoup mieux que le jupon relevé de la Mouquette la bouche édentée de Fantine. Les mythes de Hugo font peur¹²⁶. »

Mais dans l'ensemble, c'est plus souvent de poésie qu'il est question : c'est à des poèmes, à des vers, que font allusion ceux qui prétendent enrôler Hugo dans leur propre combat – on cite ou l'on mentionne la fin des *Feuilles d'automne*, des vers pacifistes... Même le débat entre Gabory et Maurras sur Hugo se cantonne au domaine de la poésie, à l'exclusion des autres genres. Il n'y a jamais vraiment de discours explicite pour rendre compte de cette préférence générique ; peut-être y a-t-il un consensus sur le fait que c'est dans la poésie que Hugo s'est montré le meilleur. Un article d'André Suarès de 1925, en tout cas, contient une pique discrète contre le drame hugolien (Hugo est censé être vis-à-vis de Shakespeare dans le même rapport qu'Auber vis-à-vis de Beethoven, Béranger vis-à-vis de Goethe ou Victor Cousin vis-à-vis de Kant)¹²⁷. Mais peut-être aussi retient-on la poésie de Hugo, de préférence à son œuvre en prose, pour la puissance formulaire de ses alexandrins, susceptibles de servir de slogan : Chennevière cite ainsi un passage de « *Amis ! un dernier mot...* » (*Les Feuilles d'automne*) contenant le vers « Et j'ajoute à ma lyre une corde d'airain », qui peut servir de mot d'ordre à toute poésie engagée ou concernée par les faits du monde. La forme même de l'écriture poétique versifiée la rend facilement disponible à ce genre d'usage.

Mais ce qui est peut-être vrai de la poésie versifiée en général semble l'être encore davantage à propos de Hugo. Un commentaire de Jean Prévost, en 1928, est révélateur : les philosophes contemporains, remarque l'auteur, ont renoncé à enseigner une morale pratique ; ce rôle est désormais dévolu à des écrivains, des poètes (comme Hugo), des dramaturges, des romanciers (comme Balzac ou comme les romanciers anglais et russes)¹²⁸. Aucun genre, donc, ne peut prétendre avoir le monopole de l'enseignement éthique, mais en ce qui concerne spécifiquement Hugo, c'est la poésie qui joue ce rôle. Prévost semble prendre au sérieux, à propos de Hugo, le mythe romantique du poète-mage. Peut-être se souvient-il aussi de « Fonction du poète » (*Les Rayons et les Ombres*), et prend-il le titre au pied de la lettre : c'est bien comme poète (et non, par exemple, comme romancier : tant pis, cette fois, pour *Les*

¹²⁶ Emmanuel BERL, « Premier pamphlet : les littérateurs et la révolution », 2^e partie, *Europe*, n° 79, 15 février 1929, p. 237.

¹²⁷ André SUARÈS, « D'une barrière », *Europe*, n° 27, 15 mars 1925, p. 283. Une note de bas de page précise que l'article a été « écrit avant la guerre et refusé par plusieurs revues » (*ibid.*, p. 280).

¹²⁸ Jean PRÉVOST, « D'une nouvelle orientation de la psychologie », *Europe*, n° 66, 15 juin 1928, p. 289.

Misérables...) que Hugo accomplit son « devoir de flambeau¹²⁹ ». Cette préférence de fait qui se trouve accordée à la poésie hugolienne semble donc dépendre à la fois de caractéristiques reconnues à la poésie versifiée en général (sa puissance formulaire, sa capacité à fournir des slogans) et à la reprise implicite d'une conception romantique du *poète* comme guide et prophète.

À partir des années trente, de plus en plus fréquemment, ce sont les membres ou les sympathisants du Parti communiste qui vont parler de Hugo. Jean-Richard Bloch, compagnon de route du parti, et ancien et futur membre, se montre ainsi particulièrement hugolien. En 1930, à la question de savoir si la Russie est encore une patrie, il répond que non : elle est la patrie de tous les prolétaires, elle n'est donc pas une patrie du tout ; elle est « une des deux moitiés de notre univers symbolique » ; Hugo, « traduisant cette pensée dans sa langue », aurait dit qu'elle est « une des deux moitiés de Dieu »¹³⁰. Bloch cite approximativement un vers d'*Hernani* (« Ces deux moitiés de Dieu, le pape et l'empereur¹³¹ ») et transpose au XX^e siècle l'idée de rivalité géopolitique qu'exprime Don Carlos. Cependant, parler de l'URSS comme d'une moitié de Dieu est tout de même un peu étonnant, et l'utilisation de Hugo, ici, semble pour le moins paradoxale. Le fait que cette décision de Bloch soit peu naturelle ne rend que plus visible la logique qui la sous-tend : il s'agit d'arracher brutalement Hugo à son temps pour le faire parler du monde contemporain, quitte à consentir à des transpositions acrobatiques, et quitte à invoquer Dieu pour légitimer un régime athée. C'est dire la puissance rhétorique que l'auteur confère à la référence hugolienne – en conclusion de son article, qui plus est. Quelques années plus tard, en 1934, le même Bloch rendra hommage à l'auteur des *Misérables*, regrettant l'époque où le peuple lisait ce roman (et Sue, Michelet ou Sand), et définissant implicitement le grand écrivain comme celui qui est lu par les masses : « Ces écrivains sont des géants. Auprès d'eux, nous sommes des pygmées¹³². » En juillet 1935, il se félicite du retour à Hugo de

¹²⁹ Victor HUGO, *L'Âne*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie III* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 1029. Prévost se montre, tout de même, très allusif ; on ignore à quels poèmes il pense exactement. Son propos concerne la fonction *morale* de la poésie hugolienne davantage que sa fonction *politique* : il ne s'agit sans doute pas, ou pas seulement, des poèmes qui dénoncent le tyran.

¹³⁰ Jean-Richard BLOCH, « Commentaires : La Russie est-elle encore une patrie ? », *Europe*, n° 177, 15 novembre 1930, p. 402.

¹³¹ Victor HUGO, *Hernani*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : théâtre I* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 627.

¹³² Jean-Richard BLOCH, « Commentaires : Pour qui écrivez-vous ? », *Europe*, n° 140, 15 août 1934, p. 549.

plusieurs intellectuels, à l'occasion du cinquantenaire, et cite cette phrase écrite par Hugo après le succès des *Misérables* : « Maintenant il y a, entre la masse et moi, un fluide. »¹³³

Mais Bloch n'est pas le seul à faire preuve d'hugolisme : plusieurs de ses camarades l'imitent, notamment après la reprise en main de la revue par les communistes. Aragon, défendant en 1936 l'Espagne républicaine, évoque les écrivains romantiques qui ont chanté l'Espagne, Musset, Gautier, Mérimée, Baudelaire, ainsi que Hugo, dont il cite quelques vers :

Burgos, sa cathédrale aux gothiques aiguilles ;
Irun, ses toits de bois ; Vittoria, ses tours ;
Et toi, Valladolid, tes palais de familles,
Fiers de laisser rouiller des chaînes dans les cours¹³⁴[.]

Et en 1938, Aragon note que c'est son « réalisme » qui fait la grandeur de Hugo : réalisme visible dans *Notre-Dame*, *Les Misérables*, *Quatrevingt-Treize*, plutôt que dans les fantaisies de *Ruy Blas* ou de « Nourmahal-la-Rousse » (*Les Orientales*). Un privilège semble donné au roman sur la poésie, même si Aragon mentionne, juste après, *Les Châtiments* comme « chef-d'œuvre de la poésie politique »¹³⁵. Jean Cassou, enfin, rédacteur en chef depuis 1936, rend hommage aux révolutionnaires de 1848, grandiose année qui a vu le peuple faire irruption sur la scène de l'histoire. Hugo est l'un des hommes qui incarnent le mieux l'esprit de 48, « le grand prophète de 48¹³⁶ », et c'est sa poésie qui fournit les métaphores dont se sert Cassou : 48 représente l'« apparition scandaleuse du Satyre à la table des dieux », et la révolte, face aux puissants, des prolétaires, des nègres, des monstres, de l'araignée et de l'ortie¹³⁷. Cassou tire également un grand profit d'une lecture symbolique qu'il propose de la révolte de Satan, dans *La Fin de Satan*¹³⁸. Nous ne pouvons pas, dans ce chapitre, mener trop loin l'analyse du statut de Hugo dans *Europe* sous tutelle communiste ; un chapitre sera, plus tard, consacré aux lectures communistes de la poésie de Hugo, et il sera temps, alors, d'en dégager les modalités

¹³³ Jean-Richard BLOCH, « Création littéraire et société humaine », *Europe*, n° 151, 15 juillet 1935, p. 428. Nous n'avons pas retrouvé l'origine de la citation attribuée à Hugo. L'article de Bloch est le texte d'un discours prononcé au mois de juin, au Congrès international des écrivains pour la défense de la culture.

¹³⁴ Louis ARAGON, « Ne rêvez plus qu'à l'Espagne ! », *Europe*, n° 167, 15 novembre 1936, p. 355. Ces vers sont tirés de « Mon enfance » (*Odes et Ballades*).

¹³⁵ Louis ARAGON, « Réalisme socialiste et réalisme français », *Europe*, n° 183, 15 mars 1938, p. 300.

¹³⁶ Jean CASSOU, « Le génie de 48 », *Europe*, n° 183, 15 mars 1938, p. 383.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 358. Allusions au « Satyre » (*La Légende des siècles*, Première Série) et à « J'aime l'araignée et j'aime l'ortie... » (*Les Contemplations*).

¹³⁸ *Ibid.*, p. 380-382.

et les soubassements théoriques¹³⁹. Mais remarquons, tout de même, que cette évolution politique de la revue semble plutôt profiter à Hugo, et notamment, semble-t-il, aux *Misérables*.

LE NUMÉRO SPÉCIAL DE 1935

Si l'hommage à Hugo, pour le cinquantenaire de sa mort, est plutôt discret dans la *Revue des deux mondes* (avec un article d'Yves-Gérard Le Dantec) et dans *La NRF* (avec un poème d'Audiberti), la revue *Europe*, au contraire, consacre tout un numéro spécial au poète en mai 1935. C'est un choix d'autant plus significatif que dans l'entre-deux-guerres, les numéros spéciaux consacrés à un écrivain sont assez rares : il y en a un sur Gobineau en 1923, un sur Tolstoï en 1928, un sur Goethe en 1932 et un sur Hugo en 1935. Comme le note Nicole Racine, hormis pour le cas plus délicat de Gobineau, ces choix éditoriaux témoignent d'une certaine cohérence idéologique : Tolstoï, très admiré par Rolland, est une grande figure du pacifisme et de la non-violence ; Goethe représente la grande culture allemande dans une époque de montée du nazisme ; Hugo, enfin, est une référence naturelle à gauche¹⁴⁰. Commémorer Hugo en 1935, pour *Europe*, ce n'est donc pas seulement suivre le mouvement des célébrations officielles, c'est aussi revendiquer une figure tutélaire dans une perspective clairement politique. Hugo, en fait, est utilisé par la revue comme une sorte de trait d'union entre les différentes tendances de la gauche. Collaborent à ce numéro, en effet, des sympathisants communistes (Jean-Richard Bloch, Romain Rolland, Jean Cassou)¹⁴¹, d'autres qui sont à mi-chemin entre socialisme et communisme (Jean Guéhenno), d'autres qui sont proches du radicalisme (Alain, André Chamson), ainsi que des chrétiens de gauche (Marcel Raymond). C'est une sorte de Front populaire intellectuel qui communique autour de la grande figure de Hugo. La dimension internationale et internationaliste de l'hommage n'est pas oubliée : Heinrich Mann, qui a fui l'Allemagne nazie en 1933 pour se réfugier en France, donne un article. Ce rassemblement se fait, en particulier, contre les célébrations officielles, dont Bloch note, après tant d'autres (et notamment, on l'a vu, Jean Paulhan dans *La NRF*), le caractère insatisfaisant, ambigu, embarrassé. Face à l'impossibilité de dégager un Hugo qui plaise à tout le monde (aux

¹³⁹ Voir *infra*, chapitre 28.

¹⁴⁰ Nicole RACINE, « Commémorations d'écrivains entre les deux guerres », in *Europe (1923-1998) : une revue de culture internationale*, *op. cit.*, p. 39. Concernant Gobineau, voir *ibid.*, p. 39-44.

¹⁴¹ Nicole Racine note qu'à la date du numéro, les communistes ne se sont pas encore ralliés à Hugo, et que les grandes plumes du parti ne figurent pas au sommaire. Certes, mais plusieurs sympathisants participent, et non des moindres ; nous verrons d'ailleurs dans un chapitre ultérieur qu'il n'y a pas, dans le Parti communiste d'avant 1935, autant d'hugophobie qu'on l'a parfois cru (voir *infra*, p. 814-828).

républicains, « aux poètes et aux délicats », au peuple et à l'école, à la Comédie-Française...), *Europe* va donc choisir de défendre *son* Hugo¹⁴².

En revanche, il ne s'agit pas vraiment pour *Europe* de défendre Hugo *tout court*. On a vu plus haut, à propos des discours accompagnant la création de la chaire Victor Hugo en Sorbonne, que l'hommage à Hugo pouvait prendre deux formes distinctes : soit il adoptait une rhétorique consensualiste et se prétendait le couronnement normal d'une gloire désormais reconnue par tous, soit, prenant acte du fait que cette gloire était encore contestée, il se présentait comme défensif et réactif¹⁴³. L'hommage d'*Europe* relève plutôt du premier type de rhétorique. Certes, Jean-Richard Bloch soupçonne une part d'insulte, peut-être involontaire, dans la médiocrité des hommages public à Hugo¹⁴⁴. Mais cette réflexion, d'ailleurs rapide, n'est pas typique du ton *Europe* : elle l'est davantage d'une rhétorique communiste qui tend à superposer l'opposition entre hugophobie et hugophilie à l'opposition entre réaction et progrès, c'est-à-dire *in fine* entre capitalisme et communisme¹⁴⁵. En revanche René Lalou signale, après un purgatoire de cinquante ans, un « Retour à Victor Hugo » (c'est le titre de son article)¹⁴⁶ ; la défiance à l'égard de Hugo est donc rejetée dans le passé. L'article de Romain Rolland met lui aussi en scène un retour (personnel, cette fois) à Hugo, retour opéré par l'auteur dès la Première Guerre mondiale après quelques décennies de délaissement¹⁴⁷. Il n'est pas ou quasiment pas question, dans les cent soixante-dix-sept pages du numéro, des détracteurs anciens (Maurras, Daudet...) ou plus récents (Georges Batault, Claude Farrère¹⁴⁸...) de Hugo. En posant la gloire de Hugo comme relativement consensuelle, la revue *Europe* donne un surcroît de légitimité et de crédibilité à son propre discours hugophile, et donc, en particulier, à l'image particulière de Hugo qu'elle entend défendre contre d'autres images concurrentes.

Le Hugo d'*Europe*, en 1935, est surtout le Hugo politique, et en particulier le Hugo républicain, de l'exil et d'après. C'est de lui, principalement, que parlent Alain (« Hommage à

¹⁴² Jean-Richard BLOCH, « La part de Hugo », in *Victor Hugo, op. cit.*, p. 173.

¹⁴³ Voir *supra*, p. 303.

¹⁴⁴ Jean-Richard BLOCH, « La part de Hugo », *art. cit.*, p. 173.

¹⁴⁵ Voir *infra*, p. 828-844.

¹⁴⁶ René LALOU, « Le retour de Victor Hugo », *art. cit.*, p. 114.

¹⁴⁷ Romain ROLLAND, « Le vieux Orphée », in *Victor Hugo, op. cit.*, p. 19-20. Rolland n'est pas le seul auteur du numéro à procéder ainsi à un *mea culpa* concernant son indifférence passée à l'égard de Hugo : voir Sylvie APRILE, « De l'*Histoire d'un crime* à *La Haine* : destins croisés du proscrit Hugo et des bannis d'Hitler », in Jean-Claude CARON, Annie STORA-LAMARRE (dir.), *Hugo politique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 231.

¹⁴⁸ Sur Batault et Farrère, voir *infra*, p. 864-868.

Victor Hugo »¹⁴⁹), André Chamson (« Hugo de l'exil »), Philippe Soupault (« Depuis *Les Châtiments...* ») et Jean-Richard Bloch (« La part de Hugo »)¹⁵⁰. Significativement, les articles de Soupault et Bloch sont les deux derniers du numéro ; ils suivent deux beaux textes de Marcel Raymond (« Points de vue sur Victor Hugo », qui anticipe sur les thèses de « Hugo mage » et analyse la poésie de Hugo comme philosophique, métaphysique et mystique) et de Denis Saurat (« Le grand poète épique : *La Fin de Satan et Dieu* »)¹⁵¹, textes d'universitaires, parfaitement en phase avec les tendances contemporaines de la critique hugolienne, mais qui laissent un peu au second plan le Hugo engagé. C'est bien à Soupault puis à Bloch, et non à Raymond et Saurat, qu'est laissé le dernier mot sur Hugo. Plusieurs auteurs insistent même sur l'actualité politique de Hugo : Soupault, par exemple, fait du Second Empire « une des formes de ce que nous nommons aujourd'hui le fascisme¹⁵² », tandis que Jean Guéhenno regrette l'absence, en 1935, d'un poète qui sache parler de l'humanité, de son temps, de son siècle (comme Hugo), plutôt que de sa propre personne (comme Rimbaud, Mallarmé, Valéry)¹⁵³. De manière intéressante, l'article liminaire de Romain Rolland, « Le vieux Orphée », fait découler l'actualité de Hugo moins de la montée du fascisme que du massacre de la Grande Guerre : c'est à cette occasion, dit l'auteur, qu'il s'est remis à prendre au sérieux les professions de foi humanitaires de Hugo¹⁵⁴. C'est bien le *vieux Rolland* (il a soixante-neuf ans) qui s'exprime à propos du « vieux Orphée », lui qui appartient à la première génération d'*Europe* et qui a conquis un grand prestige en se plaçant, en 1915, « au-dessus de la mêlée » : son article a des airs de passage de relais. Rolland, qui ouvre le numéro, transmet le flambeau à Jean-Richard Bloch, qui le ferme, et le Hugo pacifiste et humanitaire¹⁵⁵ devient un Hugo antifasciste.

¹⁴⁹ Article dont nous reparlerons longuement au prochain chapitre.

¹⁵⁰ André CHAMSON, « Hugo de l'exil », in *Victor Hugo, op. cit.*, p. 88-92 ; Philippe SOUPAULT, « Depuis *Les Châtiments...* », in *Victor Hugo, op. cit.*, p. 164-171 ; Jean-Richard BLOCH, « La part de Hugo », *art. cit.*, p. 172-177.

¹⁵¹ Marcel RAYMOND, « Points de vue sur Victor Hugo », in *Victor Hugo, op. cit.*, p. 123-134 ; Denis SAURAT, « Le grand poète épique : *La Fin de Satan et Dieu* », in *Victor Hugo, op. cit.*, p. 135-163.

¹⁵² Philippe SOUPAULT, « Depuis *Les Châtiments...* », *art. cit.*, p. 164.

¹⁵³ Jean GUÉHENNO, « Appel au poète d'aujourd'hui », in *Victor Hugo, op. cit.*, p. 100-113. Sylvie Aprile note que « les textes les plus connus de ce numéro sont ceux qui maintiennent une certaine distance à l'égard du présent ou du moins qui ne revendiquent pas de façon explicite une "actualité hugolienne" », comme ceux d'Alain ou de Romain Rolland (Sylvie APRILE, « De l'*Histoire d'un crime* à *La Haine...* », *art. cit.*, p. 230). Mais la relative notoriété de ces articles ne doit pas faire écran au reste du numéro.

¹⁵⁴ Romain ROLLAND, « Le vieux Orphée », in *Victor Hugo, op. cit.*, p. 19-20.

¹⁵⁵ Rolland établit d'ailleurs une filiation explicite entre Tolstoï et Hugo (*ibid.*, p. 7) et donc entre le numéro spécial de 1928 et celui de 1935. Par là, il s'agit notamment d'afficher la cohérence, à travers l'histoire, de la ligne

Les titres de Guéhenno (« Appel au poète d'aujourd'hui ») et de Soupault (« Depuis *Les Châtiments...* »), ainsi que celui de Romain Rolland (« Le vieux Orphée ») en ouverture du numéro, l'indiquent : c'est surtout le Hugo poète qui est à l'honneur. Même si Heinrich Mann parle surtout des *Misérables* et de *Quatrevingt-Treize*¹⁵⁶, il est, dans l'ensemble, davantage question des *Contemplations*, de *Dieu* et de *La Fin de Satan* (avec Raymond et Saurat), ou des *Châtiments* : Rolland se souvient avec émotion des amis de son père, petits-bourgeois et paysans, qui se mettaient soudain à réciter un poème de ce recueil¹⁵⁷. C'est à propos de Hugo poète exclusivement que Guéhenno et René Lalou interrogent la place de Hugo dans l'histoire littéraire – le premier opposant (avec beaucoup de nuances) une veine hugolienne à une veine baudelairienne¹⁵⁸, le second, plus œcuménique, affirmant la possibilité de goûter ensemble Hugo et Baudelaire : « Il n'y a pas de "plus grand poète français du XIX^e siècle"¹⁵⁹ ». La plupart des auteurs, visiblement, prennent au sérieux l'idée romantique du poète-prophète, et tiennent pour acquis que la poésie est le genre où Hugo exprime le mieux son engagement dans la cité et dans le monde. Il n'est pas anodin, à cet égard, que Guéhenno cite *in extenso*, sur trois pages, la préface aux *Rayons et les Ombres*, où Hugo définit ce que doit être un poète complet¹⁶⁰.

CONCLUSION

Les trois revues que nous avons étudiées se caractérisent chacune par un ton particulier, ainsi que par un rapport spécifique à la littérature : les contours du discours sur Hugo qu'elles produisent s'en ressentent. La distinction la plus évidente est d'ordre politique : l'enthousiasme hugophile est plus net, et plus nettement concentré sur le Hugo républicain, dans la revue de gauche qu'est *Europe* ; la conservatrice *Revue des deux mondes*, de son côté, oscille entre un hugolisme tiède et une hugophobie aux connotations vaguement maurrassiennes. *La NRF*, qui fait profession d'apolitisme, entérine sans hésitation la gloire admise de Hugo, mais tend, sans doute par souci de distinction, à tenir en suspicion celles de ses œuvres dont la renommée, publique ou scolaire, est la plus évidente. Un autre facteur déterminant est celui du rapport à la

d'*Europe* : ce numéro, écrit Nicole Racine, « plonge ses racines dans l'histoire de la revue » (Nicole RACINE, « Commémorations d'écrivains entre les deux guerres », *art. cit.*, p. 53).

¹⁵⁶ Heinrich MANN, « Victor Hugo » (trad. Marcel BEAUFILS), in *Victor Hugo, op. cit.*, p. 23-40.

¹⁵⁷ Romain ROLLAND, « Le vieux Orphée », *art. cit.*, p. 8.

¹⁵⁸ Jean GUÉHENNO, « Appel au poète d'aujourd'hui », *art. cit.*, p. 108.

¹⁵⁹ René LALOU, « Le retour de Victor Hugo », *art. cit.*, p. 122.

¹⁶⁰ Jean GUÉHENNO, « Appel au poète d'aujourd'hui », *art. cit.*, p. 103-106.

littérature contemporaine : alors qu'*Europe* se veut en prise sur son temps, et que *La NRF* prétend être un laboratoire de la création littéraire, la *Revue des deux mondes* se tient à l'écart de tout modernisme et regarde plutôt vers le passé, et notamment le XIX^e siècle, d'où la présence assez massive, tout de même, d'articles consacrés à Hugo – dans *Europe* ou *La NRF*, au contraire, le discours sur Hugo est essentiellement produit au détour de textes consacrés à d'autres sujets¹⁶¹. Enfin, les trois revues se distinguent aussi par leur rapport à la littérature en général : si *La NRF* et *Europe* sont clairement des revues littéraires, la *Revue des deux mondes* est à mi-chemin entre la revue littéraire et la revue de culture générale. L'accent y est plutôt historique, anecdotique, éventuellement génétique, et la critique hugolienne qui y est mise en œuvre s'en ressent ; on ne trouve pas dans ce périodique d'élaborations théoriques semblables à celles de Thibaudet dans *La NRF*, ni d'analyses littéraires fouillées comme celles de Raymond ou Saurat dans *Europe* ; la veine critique qui y domine, en tout cas, relève d'une histoire littéraire très biographique et psychologisante, quand *Europe*, au contraire, s'ouvre à l'école de Genève.

Malgré ces différences, on peut tout de même essayer de dégager quelques points communs de ce qui serait un discours des revues littéraires sur Hugo. Ce discours, en effet, est censé échapper au caractère idiosyncrasique de la critique d'écrivain – le cas d'Audiberti, écrivant un curieux poème d'hommage à Hugo dans *La NRF*, fait figure d'exception. D'autre part, toutes ces publications, quelles que soient leurs orientations politiques, visent un lectorat cultivé, versé dans la chose littéraire, sans être érudit et sans être – encore moins – spécialiste de Hugo. Si, donc, on essaie de réduire à son plus petit dénominateur commun ce discours tenu par des littérateurs à des lecteurs cultivés, on le résumera en deux mots : Hugo est un *grand poète*. « Grand », cela n'est même pas contesté – nuancé, tout au plus – et même les plus réticents des critiques (Victor Giraud) l'accordent à la doxa. « Poète », ensuite, à la fois parce que c'est à la partie poétique de son œuvre que les auteurs (Gabory, Le Dantec) semblent tout naturellement enclins à s'attacher, et parce que la posture, le style, le ton du « poète » contaminent toute la production hugolienne (Thibaudet). Les raisons de cette préférence accordée au genre poétique au sein de l'œuvre hugolienne ne sont pas toujours claires ; elles le deviennent davantage, dans les pages d'*Europe* notamment, lorsque c'est le Hugo politique qu'on mobilise : la poésie est alors perçue, au prix d'une réactivation discrète d'une mythologie romantique, comme l'instrument privilégié du prophète et du mage, en même temps qu'une pourvoyeuse efficace

¹⁶¹ Sauf donc, dans le cas d'*Europe*, en 1935.

de slogans ou de mots d'ordre. Ce privilège politique accordé à la poésie, cependant, peut lui être contesté, au profit du roman et au nom du réalisme, comme on a déjà pu l'entrevoir et comme un chapitre ultérieur le confirmera¹⁶².

¹⁶² Voir *infra*, chapitre 28.

Chapitre 24 : Alain

Le philosophe Alain¹ a consacré plusieurs textes importants à des questions d'esthétique, surtout après la Première Guerre mondiale, et alors même que cette discipline n'était guère en faveur parmi les universitaires de son temps². Sur l'esthétique en général, il publie notamment un *Système des beaux-arts* en 1920, *Vingt propos sur les beaux-arts* en 1931 et des *Entretiens chez le sculpteur* en 1937. Sur la littérature en particulier, outre les remarques contenues dans ces ouvrages, il donne des commentaires à *Charmes* et à *La Jeune Parque* de Valéry respectivement en 1929 et en 1936 ; il rassemble en 1933 ses *Propos de littérature* et publie, en 1935, deux études, *Avec Balzac* et *Stendhal*. En 1945, enfin, il fait paraître *En lisant Dickens*. La critique s'est parfois penchée sur les rapports d'Alain à tel ou tel écrivain : Judith Robinson a ainsi consacré sa thèse à *Alain lecteur de Balzac et de Stendhal*³, ouvrage qu'une étude de Philippe Berthier est venu plus récemment compléter⁴. Michel Jarrety s'est penché sur l'importante question des relations entre Alain et Valéry⁵. On trouve enfin, dans les sommaires du bulletin de l'Association des amis d'Alain et du musée de Mortagne, divers textes sur Alain et Giono, Alain et Gide, Alain et Balzac, Alain et Dickens, Alain et George Sand, etc.⁶ Rien, semble-t-il, sur Alain et Hugo. Ce dernier n'est certes pas au tout premier rang des auteurs

¹ Émile Chartier, dit Alain (1868-1951) devient professeur de philosophie 1892 ; à partir de 1909, il officie dans la khâgne du lycée Henri-IV où il marquera plusieurs générations d'élèves. En 1906 (et jusqu'en 1936), il commence à publier en revue de nombreux *Propos* qui constituent une part importante de son œuvre. Sa philosophie consiste en « un robuste rationalisme, un kantisme étrangement promené à travers d'infatigables observations de choses et de gens » (Michel MOURRE, « ALAIN Émile-Auguste », in LAFFONT – BOMPIANI, *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 1, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, p. 35). À cela s'ajoute, en politique, un parti pris de l'individu contre les pouvoirs et les tyrannies (*ibid.*, p. 36). Compagnon de route du Parti radical, dont il est le philosophe quasi-officiel, il participe également, en 1934, à la création du Comité de vigilance des intellectuels antifascistes.

² Thierry LETERRE, « Alain critique philosophe », *Mil neuf cent*, n° 26, janvier 2008, p. 96.

³ Judith ROBINSON, *Alain lecteur de Balzac et de Stendhal*, Paris, José Corti, 1958.

⁴ Philippe BERTHIER, « Balzac, Stendhal et la lecture amoureuse », in Michel MURAT, Frédéric WORMS (dir.), *Alain, littérature et philosophie mêlées*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Figures normaliennes », 2012, p. 87-102.

⁵ Michel JARRETY, « Alain et Valéry : un malentendu ? », in Michel MURAT, Frédéric WORMS (dir.), *Alain, littérature et philosophie mêlées, op. cit.*, p. 103-115.

⁶ « Les journées Alain », *Alain et Mortagne-au-Perche*, <http://www.alainmortagne.fr/journees.html>, consulté le 9 août 2017.

favoris du philosophe : Balzac, Stendhal, Valéry – sans parler de certains écrivains-philosophes comme Montaigne – figurent avant lui. Il n’empêche que Hugo fait partie des écrivains qui comptent pour Alain. Parmi ses grandes références poétiques, Georges Régis signale ainsi « Homère [...] ; Lucrèce ; Horace ; Goethe ; les poètes anglais dont Shakespeare [...] ; le meilleur Victor Hugo ; Verlaine ; et Mallarmé ; et surtout ce Valéry dont il affirme que la rencontre lui découvrit les conditions et les horizons de la grande, de la réelle poésie⁷. » Du reste, la référence à Hugo revient un nombre non négligeable de fois dans les *Propos*, comme en attestent les index des deux volumes en Pléiade qui en ont réuni une partie (mille trois cent quatre-vingts⁸ sur cinq mille environ⁹). Plusieurs de ces propos qui évoquent Hugo, centralement ou incidemment, sont d’ailleurs datés de 1935 : Alain est apparemment sensible aux logiques de commémoration ; c’est à cette date aussi qu’il donne à la revue *Europe* un important « Hommage à Victor Hugo » sur lequel nous reviendrons longuement.

ALAIN CONTRE LA POÉSIE

Le rapport d’Alain à Hugo doit s’interpréter au prisme des conceptions esthétiques du premier, et notamment de ses réflexions sur la « poésie », l’« éloquence » et la « prose ». C’est dans le *Système des beaux-arts*, en 1920, que ces réflexions s’exposent avec le plus de clarté, et sous une forme relativement systématique. Cependant elles ne sont pas le dernier mot de l’auteur sur la question ; toute son œuvre y revient et la travaille, sous une forme parfois souvent plus difficile et allusive. Mais au moins, les théories de 1920 éclairent ce que l’on peut identifier comme un premier moment du rapport d’Alain à Hugo et à sa poésie. Prose, éloquence et poésie représentent trois domaines distincts de la littérature et les deux dernières ont ceci en commun que, par leurs moyens propres, elles entraînent le lecteur et le soumettent au mouvement du texte. La poésie accomplit cet effet par des ressources techniques comme le rythme et la rime, tandis que l’éloquence se fie aux enchaînements implacables de l’argumentation rationnelle. La prose, au contraire, doit être capable d’arrêter son lecteur, de l’inviter à un retour permanent sur ses pas, de le porter à la méditation. La poésie et l’éloquence, très parentes en cela, sont donc

⁷ Georges RÉGIS, « La poésie comme charme et comme expérience selon Alain », *Revue philosophique de la France et de l’étranger*, vol. 154, 1964, p. 291.

⁸ Samuel SILVESTRE DE SACY, avertissement à ALAIN, *Propos*, vol. 2 (éd. Samuel SILVESTRE DE SACY), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. XLIX.

⁹ Samuel SILVESTRE DE SACY, introduction à ALAIN, *Propos*, vol. 2, *op. cit.*, p. IX.

des arts dynamiques, inscrits dans le temps, et qui parlent à l'oreille, tandis que la prose est un art statique, qu'Alain compare parfois à la peinture ou à l'architecture, et qui fait appel à l'œil¹⁰.

Cette distinction implique une axiologie. Alain ne condamne pas franchement la poésie ou l'éloquence – en tout cas moins nettement, semble-t-il, qu'avant la Première Guerre mondiale¹¹ – mais certains de ses textes laissent bien entendre une supériorité éthique de la prose. Alain est d'ailleurs un grand lecteur de Platon et se souvient peut-être de ses prises de position contre les poètes, notamment Homère (dans *La République*), et contre les rhéteurs (dans *Gorgias* en particulier)¹². « Alain, écrit André Barré, a longtemps tenu la poésie en suspicion » : elle « manqu[e] de rigueur » et « utilis[e] le langage à des fins ornementales », elle incline à la mélancolie, au regret, à la « pensée de la mort », à la « dispersion des idées et des forces », bref, au « pessimisme »¹³. Mais le grief essentiel est sans doute celui-ci : la poésie peut être un instrument d'asservissement. Dans un texte posthume intitulé *Des causes réelles de la guerre entre nations civilisées*, écrit en 1916, le pacifiste Alain note :

Une chanson de marche, même sans parole, dispose déjà notre corps à des actions vives et décidées, et en même temps nous donne des sentiments audacieux et des pensées conquérantes. Je résiste pour ma part à ces effets autant que je le puis, tant qu'ils ne secondent pas une action délibérée ; mais je sens pourtant leur puissance. Jugeons par-là de la puissance des refrains guerriers sur des hommes naïfs et qui croient toujours que leurs sentiments résultent de leurs opinions. Ces effets bien connus et assez grossiers nous font connaître le secret de la poésie¹⁴.

Et, plus loin :

¹⁰ ALAIN, *Système des beaux-arts* [1920], in ALAIN, *Les arts et les dieux* (éd. Georges BÉNÉZÉ), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, notamment p. 270 *sqq.* et p. 438-446.

¹¹ L'Alain de la Belle Époque tient en méfiance la chose littéraire en général, mais davantage le théâtre que le roman, et davantage la poésie que ces deux genres. Les catégories qu'il reprendra en 1920 et l'opposition entre lecture à voix haute et lecture par les yeux figurent déjà dans son discours d'avant-guerre (Denis PERNOT, « Alain : la littérature des "propos" », *Romantisme*, n° 121, 2003, p. 107-109).

¹² Socrate dénonce les poètes dans *La République* (PLATON, *La République*, in PLATON, *Œuvres complètes*, vol. 1 (éd. et trad. Léon ROBIN), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 936-943). Dans *Gorgias*, il critique la rhétorique comme art de persuader et de faire croire le faux aussi bien que le vrai (PLATON, *Gorgias*, in PLATON, *Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 383-389). Le contenu précis des reproches adressés par les deux philosophes à la poésie et à la rhétorique ou l'éloquence n'est pas tout à fait identique, mais la critique platonicienne demeure certainement l'horizon de la poétique alainienne. Merci à Alexandre Feron pour cette remarque sur la filiation Platon – Alain.

¹³ André BARRÉ, « Alain et la poésie », *Bulletin de l'Association des amis du musée Alain*, n° 7, octobre 1984, p. 15.

¹⁴ ALAIN, *De quelques-unes des causes réelles de la guerre entre nations civilisées* (éd. François FOULATIER, R. FOULATIER *et al.*), Le Vésinet, Institut Alain, 1988, p. 106.

Si un avenir meilleur est possible, il sera œuvre de prose, mais non point plate et vile comme on veut dire. Car la prose a sa beauté et sa force, comme on voit déjà dans Montaigne, La Bruyère, Montesquieu, Stendhal ; je ne compte point comme prose l'éloquence et tout ce qui y ressemble ; non, mais le trait, et la marche boiteuse, la cadence volontairement rompue, le heurt, l'arrêt, signe qu'il faut relire, ou bien méditer¹⁵.

En outre, Alain formule des griefs d'ordre épistémologique contre l'éloquence : celle-ci repose sur « cette erreur, encore trop commune, d'après laquelle le commencement d'un livre ne peut être éclairé et expliqué par la fin¹⁶ ». En effet,

Il est commun que l'on cherche quelque principe hors de discussion, afin de n'avoir plus le souci d'y penser. [...] Mais la vraie pensée suppose et essaie, sans se lier jamais ; ainsi la prose propose et expose, en sorte qu'on ne peut plus dire si c'est le principe qui prouve la conclusion ou la conclusion qui prouve le principe¹⁷.

Comme le résume bien Michel Murat, en citant Alain :

La prose « subordonne la partie au tout et recompose les êtres, élément par élément, selon les rapports vrais. » Sa validité tient à un principe de cohérence qui n'a pas besoin d'être marqué par des liens contraignants [...]. Les rapports entre conclusion et principe sont donc réversibles [...]. Et l'art de la prose consiste à suspendre le jugement du lecteur « jusqu'à ce que les parties soient en place », après quoi il sera superflu de conclure¹⁸.

La prose même d'Alain fournit un bon exemple de ses théories. Son style souvent coupé, paratactique, asyndétique, son choix de la forme brève et d'une écriture mobilisant volontiers les anecdotes et les faits concrets, mais aussi sa défiance à l'égard des effets de rythmes et de sons, sont une récusation pratique de ce qui lui inspire méfiance dans la poésie et dans l'éloquence. Et l'« absence de hâte » que suggère par exemple l'emploi massif du point-virgule¹⁹ impose une lecture qui prenne le temps de retourner sur elle-même.

Dans ce partage, Hugo est un poète. En le qualifiant ainsi, Alain ne vise pas seulement son œuvre strictement poétique, versifiée : les trois pôles de l'éloquence, de la poésie et de la prose peuvent circuler entre les genres. Comme le résume efficacement Guillaume Artous-Bouvet, la prose, la poésie et l'éloquence relèvent, chez Alain, du « mode » ou du « régime discursif »,

¹⁵ *Ibid.*, p. 108.

¹⁶ ALAIN, *Système des beaux-arts*, *op. cit.*, p. 445.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ Michel MURAT, « Le style d'idées », in Michel MURAT, Frédéric WORMS (dir.), *Alain, littérature et philosophie mêlées*, *op. cit.*, p. 196. Les citations d'Alain sont tirées du *Système des beaux-arts*.

¹⁹ *Ibid.*, p. 194-195.

non du genre²⁰. Et Judith Robinson a bien montré que Balzac fournit à Alain un exemple très clair de romancier qui est en fait un poète²¹. De là, d'après Alain, cette réticence envers Stendhal partagée par Balzac et Hugo : les romanciers poètes se méfient du romancier qui incarne la prose par excellence²². Une comparaison entre Hugo et Stendhal figure dans au moins deux propos, datés respectivement de 1911 et de 1923. Dans le premier, Alain professe son goût pour Hugo, à qui il reproche toutefois d'être « trop long pour [lui], presque toujours²³ ». Dans le second, le ton paraît un peu plus sévère pour Hugo, qui « n'est que mouvement, rythme, éloquence²⁴ ». L'association entre poésie et élan guerrier ressurgit ici sous la plume d'Alain. Ainsi :

Ce genre de style [celui de Stendhal] veut qu'on s'arrête et que l'on pense pour soi ; et c'est ce que le poète et l'orateur ne peuvent guère comprendre. Encore moins le politique qui bat du tambour. Tous ces hommes sont des entraîneurs ; ils nous mettent au pas de charge ; et avec défense de regarder derrière soi ; le bruit des pas recouvre les pensées²⁵.

Ce Hugo poète et orateur n'est pas cantonné à une pratique générique particulière ; la comparaison avec Stendhal suggère même que le Hugo romancier pourrait être concerné par la critique.

ALAIN LECTEUR DE VALÉRY

L'année 1923 marque un tournant dans les rapports d'Alain à la poésie²⁶. Cette année-là, le philosophe publie un propos dont le début sonne comme une autocritique :

Mon esprit, je veux parler à vous, et tenez-vous sage. Avez-vous assez honoré les Muses ? Non pas, à ce que je crois. Mais plutôt, dans le feu de la jeunesse, et vous livrant à cette facilité qui est de vous, vous avez fait sonner ces clefs abstraites du savoir [...]. Vous avez

²⁰ Guillaume ARTOUS-BOUVET, « La prose comme pensée en discours », in Michel MURAT, Frédéric WORMS (dir.), *Alain, littérature et philosophie mêlées, op. cit.*, p. 66.

²¹ Judith ROBINSON, *Alain lecteur de Balzac et de Stendhal, op. cit.*, p. 211-212.

²² *Ibid.*, p. 209-211.

²³ ALAIN, « Hugo et Stendhal » [1911], in ALAIN, *Propos*, vol. 1 (éd. Maurice SAVIN), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 116. Cette valorisation de la brièveté sur la longueur, qui justifie la forme même des « propos », est un thème récurrent des appréciations littéraires d'Alain à la Belle Époque (Denis PERNOT, « Alain : la littérature des "propos" », *art. cit.*, p. 109-110).

²⁴ ALAIN, propos n° 380 [1923], in ALAIN, *Propos*, vol. 2, *op. cit.*, p. 587.

²⁵ *Id.*

²⁶ En adoptant une approche chronologique de la question, nous nous inspirons des analyses de François Foulatier dans François FOULATIER, « La priorité du poète », *Le site Alain*, <http://alinalia.free.fr/spip.php?article82>, consulté le 9 août 2017.

donc choisi de philosopher quand c'était le temps de chanter. [...] D'où ce mépris pour les poètes²⁷.

Ce changement d'attitude est plus ou moins contemporain de la découverte de l'œuvre de Valéry, qui enchante le philosophe. L'« Hommage à la poésie » qu'il publiera en 1947 est en fait un hommage à Valéry, mort deux ans plus tôt, où il affirme que Valéry est « le plus grand poète de tous les temps²⁸ ». Les commentaires qu'il donnera de *Charmes* et de *La Jeune Parque* sont d'un lecteur admiratif. Au nom de quoi s'opère cette conversion ? Premièrement, comme le suggère François Foulatier, Alain trouve dans la poésie de Valéry (et dans celle de Mallarmé, qu'il semble découvrir ou redécouvrir à cette occasion) des éléments qui caractérisaient pour lui, jusqu'alors, la prose. Selon François Foulatier, Alain trouve ainsi chez Mallarmé (et par excellence dans *Le Coup de dés*) l'exemple d'une poésie pour l'œil, et l'exemple d'une poésie qui, loin d'entraîner le lecteur avec elle, lui impose de s'arrêter²⁹. À cet égard Mallarmé est l'anti-Hugo, le poète qui déjoue les pièges et les séductions de l'ampleur rhétorique. Cette temporalité particulière de la lecture, Mallarmé et Valéry l'obtiennent par ce que l'on peut bien appeler leur obscurité, bien qu'Alain n'aime pas appliquer cette qualification à Valéry³⁰. Mais il s'agit d'une obscurité particulière, faite pour être vaincue, et qui en cela s'oppose à celle de certains poèmes de Hugo, et notamment « Ce que dit la Bouche d'ombre » (*Les Contemplations*) :

Il est ordinaire que l'on pense d'après les poètes. Or [Musset, Hugo, Vigny] ne réveillaient guère. Les nuages de Hugo sont réellement des nuages ; cela est obscur de loin ; quand on est dedans, on n'y voit pas plus clair. [...] La bouche d'ombre parle toujours du milieu de l'ancien nuage, marquant les limites du connaître et se repliant en ses volutes de brouillard³¹ [...].

L'obscurité hugolienne relève, pourrait-on gloser, du mystère – religieux en l'occurrence, et insondable –, et non de l'énigme, par nature déchiffrable. Il n'est d'ailleurs pas sûr qu'un poème aussi didactique que « Ce que dit la Bouche d'ombre » soit le meilleur exemple qu'Alain ait eu à sa disposition. À présent, poursuit Alain, « on veut des énigmes claires, j'entends

²⁷ ALAIN, « Mon esprit, je veux parler à vous... » [1923], in ALAIN, *Propos*, vol. 1, *op. cit.* p. 500.

²⁸ ALAIN, « Hommage à la poésie » [1947], in ALAIN, *Humanités*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, p. 153.

²⁹ François FOULATIER, « La priorité du poète », *art. cit.*

³⁰ Michel JARRETY, « Alain et Valéry : un malentendu ? », *art. cit.*, p. 110.

³¹ ALAIN, « Pensée, fille de poésie » [1927], in ALAIN, *Propos*, vol. 1, *op. cit.*, p. 742.

développables, c'est-à-dire mathématiciennes, enfin difficiles seulement par notre paresse³² » ; l'idéal est la « clarté conquise³³ ». On voit bien qu'Alain, ici, semble décrire sa propre prose, et plus généralement ce qu'il définissait naguère comme la prose : la poésie valéryenne, comme la prose alinienne, relèvent d'une écriture qui sollicite l'effort du lecteur et qui organise à cette fin sa propre difficulté. L'écriture hugolienne en revanche, et en particulier sa poésie, ne fait qu'organiser une paresseuse facilité de lecture, mal compensée par des obscurités factices et sans profondeur³⁴.

Mais la réflexion d'Alain sur la poésie va plus loin. À cette époque, le philosophe mène une réflexion épistémologique sur la nature du savoir poétique. Ce sont Mallarmé et Valéry, là encore, qui lui fournissent l'exemple d'une poésie capable de dire le vrai par la simple exhibition de rapports présents dans les choses et donc, en fin de compte, par la seule monstration du monde. Et c'est à nouveau Hugo qui sert de repoussoir à cause du caractère trop argumentatif de son écriture :

Nous voyons les choses presque toujours selon la logique du prétoire. Dans Hugo elles plaident le oui et le non ; la nature se tient par les raisons. [Mallarmé] est ramené au rapport immédiat ; il n'abrège plus ses comparaisons en métaphores ; mais il faut que la métaphore soit en elle-même idée. Entendez qu'il faut, par la seule juxtaposition, et de hasard, exprimer quelque chose qui soit vrai. Or il n'y a que la nature des choses qui soit vérité par la seule existence. D'où il arrive que ce jeu substantiel cherche le monde et se borne là. L'objet est directement pensé³⁵.

De ces rapports « sans intermédiaire³⁶ » que la poésie a pour tâche de dire, Alain ne donne ici pas d'exemples. Dans un texte ultérieur, revenant sur la même idée, il s'appuie sur Valéry, mais aussi sur Hugo :

La vraie poésie décrit peu, et indirectement, souvent par de hardies métaphores qui sont très loin de la chose, comme « le pâtre promontoire » ou « ce toit tranquille » ; mais la vraie poésie fait aussitôt paraître quelque chose. Non pas que l'on voie, car ce ne sont que des

³² *Ibid.*, p. 742-743.

³³ *Ibid.*, p. 743.

³⁴ Les enjeux littéraires et philosophiques de l'obscurité alinienne sont étudiés en détail dans Nathalie FROLOFF, « Les *Propos* d'Alain : entre le clair et l'obscur », in Michel MURAT, Frédéric WORMS (dir.), *Alain, littérature et philosophie mêlées*, *op. cit.* p. 71-85. Mentionnons aussi qu'Alain avait repris à son compte la devise de son maître Jules Lagneau, « *clarum per obscurius* », « le clair par le plus obscur » (ALAIN, *Histoire de mes pensées* [1936], in ALAIN, *Les arts et les dieux*, *op. cit.*, p. 177).

³⁵ ALAIN, *propos* n° 407 [1924], in ALAIN, *Propos*, vol. 2, *op. cit.*, p. 633.

³⁶ *Id.*

éclairés, ce ne sont que des couleurs et des formes non encore rangées ; seulement nous sentons la présence de cet univers³⁷.

« Ce toit tranquille » vient du premier vers du « Cimetière marin » ; le « pâtre promontoire », lui, se trouve dans « Pasteurs et troupeaux » (*Les Contemplations*). Il est très significatif que ce soit un stylème typiquement hugolien, la métaphore apposition, qui serve à décrire ce pouvoir qu'a la poésie, selon Alain, d'exprimer une vérité sur les choses. À la lumière de l'exemple hugolien, on saisit assez bien ce qu'il veut dire : la métaphore apposition, linguistiquement, combine la désignation (elle désigne l'objet « pâtre promontoire », elle nomme une chose dont l'existence est supposée *a priori* et n'a pas besoin d'être démontrée) et la prédication (elle affirme que ce promontoire est un pâtre). De même, chez Valéry, la métaphore *ce toit tranquille* affirme que la mer est un toit, tout en suppléant à la nécessité de le prouver par l'évidence du geste démonstratif du locuteur-poète, et par ce déterminant *démonstratif* qui porte bien son nom.

La poésie se trouve donc réhabilitée, aux yeux d'Alain, d'une part en raison de sa capacité à arrêter par son obscurité temporaire la marche du lecteur, d'autre part en vertu du type de savoir particulier qu'elle peut délivrer. Le premier point est ce qui la rapproche de la prose telle qu'Alain la conçoit, le second est ce qui lui garantit une valeur épistémique propre, et qui empêche sans doute Alain d'estimer que Mallarmé et Valéry poètes sont en fait des prosateurs, comme Balzac romancier peut être, en réalité, poète. Cette valeur épistémique de la poésie, Alain la situe plus particulièrement dans l'image, qui commence à être conçue, à l'époque où il élabore ces réflexions, et notamment sous l'influence du surréalisme, comme le principal critère définitoire de la poésie³⁸. Mais Hugo, c'est le moins que l'on puisse dire, ne bénéficie pas toujours de cette réhabilitation et sert parfois au contraire de repoussoir.

Mais dès cette époque, Alain franchit une étape supplémentaire en réexaminant la critique qu'il formulait naguère contre l'entraînement dangereux du rythme poétique. Guillaume Artous-Bouvet note à juste titre que chez l'Alain du *Système des beaux-arts*, la poésie et l'éloquence sont des « puissances de *séduction*³⁹ ». Ce terme, comme l'italique en témoigne peut-être, est à prendre chez ce commentateur dans son sens étymologique et avec ses

³⁷ ALAIN, propos n° 437 [1927], in ALAIN, *Propos*, vol. 2, *op. cit.*, p. 687.

³⁸ Antoine Compagnon a bien mis en évidence toutefois que cette conception de l'image poétique comme dévoilant des rapports préexistants entre les choses vient moins des surréalistes que des auteurs unanimistes, Jules Romains ou Georges Duhamel (Antoine COMPAGNON, « XX^e siècle », in Jean-Yves TADIÉ (dir.), *La littérature française : dynamique et histoire*, vol. 2, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2007, p. 672-673). De telles idées, en tout cas, sont dans l'air du temps.

³⁹ Guillaume ARTOUS-BOUVET, « La prose comme pensée en discours », *art. cit.*, p. 60.

connotations négatives. En 1929, à l'occasion d'une « leçon » qui sera recueillie en 1931 dans les *Vingt leçons sur les beaux-arts*, le ton a bien changé. En des termes très valéryens, Alain écrit que « ce chant [poétique] exprime [...] la forme humaine, animée, redressée, heureuse d'une certaine façon⁴⁰ ». « Ce chant, poursuit-il, dispose notre corps selon un pas, une allure, une conquête, un départ, un voyage, un retour. Où l'on reconnaît aussitôt la purification musicale⁴¹ [...] ». Le rythme et surtout la rime sont les instruments de ces effets. On est ici extrêmement proche des réflexions contenues dans le « Propos sur la poésie » (1928) où Valéry distingue les effets produits sur le lecteur par la poésie et par le roman⁴². Dans les pages suivantes, le philosophe accorde au « langage poétique » qu'il « communique une majesté à celui qui récite, une retenue, une puissance sur soi, c'est-à-dire une sorte de bonheur ». La poésie prévient donc contre le malheur, et à ce titre elle est « le seul langage qui convient pour exprimer le malheur », car elle dispose le lecteur ou l'auditeur à refuser de le subir. Elle parvient donc à combiner « l'expression la plus précise de nos malheurs » avec leur neutralisation physiologique : ici, Alain emprunte ses exemples à un poème de *Charmes* (« *Le Narcisse* », c'est-à-dire les « Fragments du Narcisse ») et à un corpus romantique très banal, composé du « Lac » de Lamartine, des « Nuits » de Musset et de la « Tristesse d'Olympio » de Hugo⁴³. Encore une fois donc, c'est par Valéry, poète et théoricien, qu'Alain retourne au romantisme et à Hugo.

Or, et c'est un autre point important, Alain suggère que cette capacité d'entraînement physique propre à la poésie, qu'il nomme sa « puissance épique⁴⁴ » et qui s'inscrit dans la temporalité, a des vertus épistémiques. Le philosophe écrit en parlant de la poésie : « Ici, par la résonance du temps, le monde nous est rendu. Car, par cette marche cadencée du temps unique, tous les événements vont du même pas et nous accompagnent⁴⁵. » Le passage est difficile, mais le philosophe semble vouloir dire que le rythme du poème nous impose une certaine saisie de l'évidence du monde, donc nous communique une forme de vérité qui se confond avec la simple existence des choses (de même que la vérité du « pâtre promontoire », par la magie de la

⁴⁰ ALAIN, « Septième leçon » [1929], in ALAIN, *Les arts et les dieux*, *op. cit.*, p. 514-515. François Foulatier souligne cette influence valéryenne dans la mobilisation par Alain de la catégorie critique du « chant » (François FOULATIER, « La priorité du poète », *art. cit.*).

⁴¹ ALAIN, « Septième leçon », texte cité, p. 515.

⁴² Voir *supra*, p. 619.

⁴³ ALAIN, « Septième leçon », texte cité, p. 516.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 519.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 518.

métaphore apposition, se confond avec son existence). C'est Homère, ici, qui fournit les exemples :

Le poète parle : « C'était l'heure où le bûcheron prépare son repas dans la haute montagne... » [...] Ces images, innombrables dans Homère, sont à proprement parler les fruits du temps, les pailles au vent, la neige, les flots, ce qui ne peut pas être autre, ce qu'on ne voudrait pas autre. Ces comparaisons sont bien des ornements, mais qui concourent à régler nos pensées et nos sentiments selon la loi universelle. [...] La comparaison homérique est comme une vue du monde des forces aveugles un moment suivie, ce qui nous invite à mieux juger les passions⁴⁶.

Voilà donc que ce qui était naguère un argument contre la poésie est désormais porté à son crédit. En même temps qu'il souligne la puissance d'entraînement épique et d'excitation corporelle de la poésie, Alain accorde, comme on l'a vu, une valeur épistémique à l'obscurité mallarméo-valéryenne, qui impose l'arrêt du lecteur et sa méditation. C'est pourquoi François Foulatier résume la pensée alinienne de cette époque comme une pensée du compromis. Ainsi, écrit-il, Alain

trouv[e] dans la prose même une poésie possible, ce qui lui permet de résoudre, en la conservant, l'opposition préalable entre la prose et la poésie. Une prose dans laquelle il y aurait l'écho du chant du poète, qui saurait à la fois faire danser les hommes comme le fait le chant de Consuelo et les arrêter assez pour qu'il [*sic*] pensent⁴⁷ [...].

AUTOUR DE L'« HOMMAGE À VICTOR HUGO »

UNE DÉFENSE DE LA SÉDUCTION POÉTIQUE

Jusqu'ici, Hugo n'a été mobilisé par Alain qu'à titre d'exemple, pour illustrer ou contredire ses théories sur la poésie. En 1935, cinquantenaire oblige, le philosophe se penche de plus près sur le poète et fait paraître, dans *Europe*, un « Hommage à Victor Hugo » partiellement tributaire de toutes les évolutions théoriques précédemment décrites. L'éloge de la poésie s'y fonde cette fois sur ses vertus d'entraînement et non sur sa capacité à arrêter le lecteur : le compromis précédent a cédé au profit d'un des deux termes. Le mouvement du poème, explique Alain, « force sur l'idée, et ainsi la prend à la racine » : il donne comme exemple « Ils sont toujours là » (*Les Quatre Vents de l'Esprit*). Une petite analyse des rythmes, des mètres et des

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ François FOULATIER, « La priorité du poète », *art. cit.*

strophes lui permet de conclure que « la forme poétique est par elle-même violente », et qu'elle soutient donc parfaitement le propos politique du poète⁴⁸.

La difficulté est de comprendre au nom de quoi Alain accepte ici cette séduction exercée par la poésie hugolienne. Car le Hugo dont il parle surtout est le Hugo républicain de l'exil, celui qui tonne contre le mal et contre les tyrans. Le fondement semble manquer pour reconnaître à cette poésie-là une valeur épistémique : il s'agit de vers fortement assertifs, militants, explicitement discursifs qui ne peuvent pas simplement prétendre exhiber des rapports vrais présents dans les choses, comme le « pâtre promontoire » ou « ce toit tranquille », ni nous communiquer l'évidence du monde, comme chez Homère. En fait, le raisonnement d'Alain semble supposer qu'il y a une évidence des vérités morales, comme il y a une évidence des choses et des rapports d'analogie entre les choses. C'est pourquoi certaines assertions fondamentales du poète n'ont pas besoin de se soumettre au régime de la preuve : il suffit qu'elles soient dites, et soutenues par un rythme poétique, pour qu'elles rencontrent l'adhésion du lecteur. En particulier, Hugo exploite et répète cette vérité morale improuvable et indiscutable qui est que toute tyrannie est inadmissible, que « nul esclavage n'est juste et bon⁴⁹ » et qu'il n'y a rien de respectable en soi dans les grandeurs d'établissement et les « valeurs d'apparence⁵⁰ ». Ainsi, explique Alain dans un propos de 1935, Homère et Hugo sont poètes parce qu'ils égalisent tous les sujets et toutes les dignités dans leurs vers : « Tous sont égaux devant le poète. » Hugo parle identiquement, dans ses strophes, des rois, des pauvres et des dieux ; flatter le puissant, ce serait mettre en vers ce que le poète a d'abord pensé en prose, ce serait « fléchir le rythme », bref, ce serait n'être plus poète⁵¹. C'est pourquoi d'ailleurs *Les Châtiments* sont moins terribles pour les puissants que d'autres pièces (mais Alain ne dit pas lesquelles) où le poète est plus serein⁵², et dans lesquelles rois, empereurs et courtisans, loin d'être paradoxalement grandis par sa fureur, n'ont plus que la « couleur de l'homme⁵³ ». Mais tout ceci, peut-on compléter, repose sur un postulat fondamental, improuvable et indiscutable, et donc bien fait pour la poésie, qui est celui de l'égalité des êtres humains. C'est pourquoi,

⁴⁸ ALAIN, « Hommage à Victor Hugo » [1935], in ALAIN, *Humanités*, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 127.

⁵¹ ALAIN, « La position du poète » [1935], in ALAIN, *Propos*, vol. 1, *op. cit.* p. 1259.

⁵² *Ibid.*, p. 1259-1260.

⁵³ *Ibid.*, p. 1260.

conclut Alain, « tout génie est républicain⁵⁴ ». Les théories esthétiques d'Alain et son rapport à Hugo s'éclairent à la lumière de ce que l'on peut appeler son intuitionnisme moral, poussé jusqu'à des conséquences paradoxales : « C'est le lieu commun qui est le vrai, comme tout poème nous le rappelle⁵⁵ », écrit-il. Du reste Alain a visiblement fait lui-même l'expérience de cette rencontre intuitive et affective avec la poésie de Hugo et il n'est pas anodin qu'il le lise, très largement, au prisme de sa propre philosophie politique, qu'on peut qualifier de libérale : « Hugo est un de ces hommes rares qui remontent toujours à la liberté comme à la source de tout bien. Qu'il s'agisse de l'enseignement, du suffrage, de la presse, du livre, du théâtre, c'est la liberté qui retentit et qui se fait à elle-même écho dans les discours politiques du poète⁵⁶. » Le Hugo politique est donc essentiellement vu comme un défenseur de la liberté, et des libertés publiques, mais plus fondamentalement comme un homme qui a mis la liberté au principe de tout, « à la source de tout bien ». Il ne s'agit pas de justifier par des critères externes cette primauté de la liberté, ce qui relèverait de l'argumentation, donc de l'éloquence ou de la prose, et pas de la poésie.

Un corollaire de cette puissance de la poésie, c'est qu'elle n'admet pas la demi-mesure. En matière de morale, ainsi :

Il fa[ut], par l'humanité même, par l'amour même, supposer [...] que tout ce que le prêtre enseigne est vrai. [...] Or la prose ne va pas aisément jusque-là. La prose, c'est Voltaire, soucieux de ne pas se nuire à lui-même. Cette prudente morale est faible. Et chacun sait que le miracle des vers est hors des puissances de Voltaire. Le vers, le beau vers, est religieux par lui-même ; il est expérience religieuse. Il nous transporte, et voilà sa preuve⁵⁷.

Ce passage aide à comprendre un propos daté du 2 mars 1935, et qui pose :

Hugo doit être tout condamné par un parti, tout sauvé par l'autre. [...] En cette année de célébration, il n'arrivera pas une fois qu'un fasciste reconnaisse une belle strophe dans

⁵⁴ *Id.*

⁵⁵ ALAIN, « Hommage à Victor Hugo », *art. cit.*, p. 116. Cet intuitionnisme alinien vient peut-être de Rousseau : voir ALAIN, *Histoire de mes pensées, op. cit.*, p. 42 *sqq.* et ALAIN, *Définitions* [1953], in ALAIN, *Les arts et les dieux, op. cit.*, p. 1045 ; voir aussi le commentaire d'A. Carnec (dont le prénom complet n'est pas indiqué) dans A. CARNEC, « Alain et Jean-Jacques Rousseau », bulletin de l'Association des amis d'Alain, n° 29, novembre 1969, p. 35. Cette doctrine morale se conjugue à d'autres, inspirées par le kantisme ou l'eudémonisme (voir Georges PASCAL, « Le kantisme d'Alain », in Robert BOURGNE (dir.), *Alain lecteur des philosophes de Platon à Marx*, Paris, Bordas, 1987, p. 105-112, et la discussion sur « Alain et Kant », in Robert BOURGNE (dir.), *Alain lecteur des philosophes de Platon à Marx, op. cit.*, p. 230-232).

⁵⁶ ALAIN, « Hommage à Victor Hugo », *art. cit.*, p. 118. Les nombreux points par lesquels Alain se rattache à la tradition du libéralisme ont été examinés dans Thierry LETERRE, « Alain et le libéralisme », bulletin de l'Association des amis d'Alain, n° 79, juin 1995, p. 64-74.

⁵⁷ ALAIN, « Hommage à Victor Hugo », *art. cit.*, p. 137-138.

toute l'œuvre ; il n'arrivera pas une fois qu'un ami de l'égalité se moque de quelques vers faibles ; il l'essaiera, il s'en repentira⁵⁸.

Alain, assurément, médite à la lumière des événements : il est bien forcé de constater les passions que Hugo déchaîne et les fortes polarisations politiques qu'il suscite. Mais le philosophe, ici, amorce également une réflexion sur ce que l'on peut appeler l'intégrité du poète, le terme étant à prendre à la fois dans son sens moral et comme synonyme d'« entièresité ». Contrairement à la prose – voltairienne par exemple – qui raisonne et qui, chose curieuse, n'est pas loin d'avoir ici le mauvais rôle, ou contrairement, au moins, à l'éloquence, la poésie ne peut pas et ne sait pas faire dans la demi-mesure. C'est pourquoi la certitude poétique vaut mieux que l'intelligence raisonneuse de la prose : c'est la leçon qu'Alain tire du poème *L'Âne*⁵⁹.

Mais pourquoi le beau vers est-il « expérience religieuse » ? On peut reconstituer le raisonnement d'Alain à cet égard. La morale est affaire d'absolu, c'est-à-dire d'impératif catégorique : un acte n'est pas authentiquement moral s'il dépend d'une crainte d'un châtement, celui-ci fût-il divin. Plus particulièrement, cette absoluité de la morale repose, comme dans le fait d'égaliser le rang des petits et des grands, sur une mise à bas des « puissances », et en l'occurrence des puissances capables de châtier, c'est-à-dire de Dieu. « Elles sont précipitées assez bas, en dit Alain, pour qu'on n'ait plus à les craindre, ni même à les prier⁶⁰. » C'est une des grandes leçons que le philosophe tire des *Misérables* : les dilemmes moraux de Jean Valjean, en effet, ne se font pas sous le regard de Dieu mais sous celui de sa conscience seule ; c'est une idée qui était déjà développée dans un propos de 1932, où il était en outre affirmé que l'incertitude de l'existence de Dieu était la condition d'une conduite authentiquement morale⁶¹. Ainsi, « le poète ne pouvait tomber dans cette erreur, de prouver la faute par l'enfer, ce qui est la religion renversée⁶² ». Et pour Alain, Hugo est le poète qui mène à bien cette laïcisation de Dieu, qui ne fait pas de Dieu le principe de la morale mais seulement sa projection (voire sa métaphore). Dans un commentaire implicite sur le poème « La conscience » de *La Légende des siècles*, le philosophe écrit ainsi : « Ce n'est pas Dieu qui voit Caïn, c'est Caïn qui voit l'œil de Dieu. La religion est un fait de l'homme ; et elle finit par le dire ; car c'est l'homme divin qui

⁵⁸ ALAIN, propos n° 615 [1935], in ALAIN, *Propos*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1048-1049.

⁵⁹ ALAIN, « Hommage à Victor Hugo », *art. cit.*, p. 118-119.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 130.

⁶¹ ALAIN, « Dieu incertain » [1932], in ALAIN, *Propos*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1097.

⁶² ALAIN, « Hommage à Victor Hugo », *art. cit.*, p. 132.

est Dieu⁶³. » Et c'est même ainsi qu'Alain lit le poème *Dieu* : « Du paganisme au judaïsme, jusqu'à la conscience de l'homme c'est le chemin de toute métaphore⁶⁴ [...]. » Cette lecture, contestable autant que stimulante, autorise à penser la poésie selon un paradigme religieux, puisque le poète assume à la place de Dieu la fonction de dire le bien et le mal : c'est le cas chez Hugo (« ce qui retentit dans ces strophes, c'est une sorte de jugement dernier⁶⁵ »), mais aussi dans toute poésie authentique en général, car « l'Épique est un jugement dernier⁶⁶ ». Ainsi, « la majesté divine [est] remplacée par la majesté du vers⁶⁷ ».

Il faut s'arrêter un instant sur cette conception alinienne de la poésie-vérité et de la poésie-religion. À bien des égards, elle est romantique : elle sacralise le poète, elle fait de la poésie le lieu d'énonciation d'une vérité absolue. Comme en régime romantique (et hugolien en particulier), la poésie se défie de ce didactisme (voltairien) qu'Alain appelle « prose ». Mais si le poète romantique abandonne l'« exposé du connu » au profit de l'« exploration de l'inconnu »⁶⁸, ce n'est pas en revanche comme une « exploration » qu'Alain pense l'activité poétique, mais plutôt comme une entreprise d'exhibition quasi-immédiate de l'évidence morale – quelques années plus tôt, c'était comme une entreprise d'exhibition des rapports entre les choses. Alain ne reprend pas tellement à son compte le paradigme de l'activité poétique comme doute, comme interrogation, comme résolution d'un mystère, tel que Hugo le développe pendant l'exil⁶⁹. Sur ce point, Alain se distingue d'autres lecteurs de Hugo très attentifs à sa politique et à sa philosophie, comme les critiques de l'école de Genève, qui, eux, font nettement de Hugo un poète « voyant », sur le modèle rimbaldien⁷⁰.

Il y a donc un rapport intime entre poésie et « foi », ce dernier terme étant polysémique, et Alain jouant de cette polysémie. Le poète est celui qui a « foi » dans les valeurs, mais aussi celui qui a confiance dans l'avenir : cette foi est celle de Hugo parlementaire qui, en 1871, prophétise en poète la future fraternité franco-allemande. En outre elle est affaire de poète, car

⁶³ *Ibid.*, p. 132-133.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁶⁵ ALAIN, propos n° 615, texte cité, p. 1049.

⁶⁶ ALAIN, « Hommage à Victor Hugo », *art. cit.*, p. 120.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁶⁸ Claude MILLET, « Cinquième partie (1820-1898) », in Michel JARRETY (dir.), *Histoire de la poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle* [1997], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », p. 324.

⁶⁹ Nous nous appuyons là sur la présentation par Claude Millet de la conception romantique de la poésie, *ibid.*, p. 323 *sqq.*

⁷⁰ Voir *supra*, p. 383.

la prose – c'est-à-dire l'intelligence – mégote, discute, s'intéresse aux détails, se cantonne au possible et se défie de l'improbable⁷¹. Elle est aussi celle qui apparaît dans *Dieu* et *La Fin de Satan* : si « l'action pend à l'âme » (*Dieu*)⁷², si « le poids du monde n'est que le poids des fautes » et si « toujours un crime s'autorise d'un crime⁷³ », alors il faut rompre cette pesanteur de la nécessité par un acte de foi, c'est-à-dire un pardon, à l'instar de Mgr Bienvenu – c'est aussi une leçon des *Propos*⁷⁴ – qui pardonne à Jean Valjean au nom d'une foi dans l'homme. L'attitude de Hugo poète permet donc à Alain de travailler à l'unification des deux sens du mot *foi*, « croyance » dans quelque chose (dans la vérité des principes moraux, en l'occurrence) et « pari » sur l'avenir.

UN ÉLOGE DE LA TECHNIQUE POÉTIQUE

En fait, ces raisonnements permettent de déplacer le problème de la séduction poétique, dont nous étions parti. En effet, la forme poétique n'agit pas seulement sur le lecteur, elle n'est pas seulement un instrument de manipulation : elle est aussi la forme vraie d'une pensée, et elle épouse intimement un certain type de discours. Alain pourrait même soutenir qu'en quelque sorte elle exerce son emprise sur le poète lui-même. Ainsi, c'est le mouvement du vers qui permet à Hugo (comme à son lecteur) de se maintenir longtemps à la bonne hauteur de vue et d'idée :

Tout homme qui raconte se hausse un moment jusque-là ; toutefois il n'y a que le mouvement des vers qui l'y soutienne, et par cette raison principalement que la forme règne alors sur les détails, et d'avance, ce qui fait que l'on méprise tout autre intérêt, et qu'on n'y pense même pas⁷⁵.

Ces remarques peuvent être en mises en rapport avec d'autres réflexions du philosophe sur la création poétique. Alain défend les vertus d'une écriture qui se laisse emporter par son propre mouvement et accorde depuis longtemps une grande confiance à l'écriture sans repentir. Ainsi il s'interdit lui-même, dans ses proses, de raturer⁷⁶, et estime que la qualité des romans de

⁷¹ ALAIN, « Hommage à Victor Hugo », *art. cit.*, p. 134.

⁷² Cité *ibid.*, p. 139.

⁷³ *Ibid.*, p. 140.

⁷⁴ ALAIN, « L'humeur et le caractère » [1924], in ALAIN, *Propos*, vol. 1, *op. cit.*, p. 590.

⁷⁵ ALAIN, « Hommage à Victor Hugo », *art. cit.*, p. 120.

⁷⁶ Nathalie FROLOFF, « Les Propos d'Alain : entre le clair et l'obscur », *art. cit.*, p. 73.

Stendhal tient aussi à cette dimension d'improvisation⁷⁷. De même, dans un propos du 1^{er} avril 1935, il porte au crédit de Hugo d'avoir su « se fier au langage⁷⁸ » et d'avoir fait confiance au surgissement des mots – cette foi, on l'a vu, est un attribut du poète, qu'Alain transpose ici du domaine éthique au domaine de l'écriture. D'où, d'un point de vue plus technique, la fertilité de la contrainte poétique, mètre ou rime : elle pousse le poète à trouver « un mot inattendu et dont il faudra s'arranger », auquel il faudra bien donner un sens – c'est-à-dire donner un sens compatible avec celui, général, du poème⁷⁹. Le propos en question commence d'ailleurs par un rappel de l'anecdote selon laquelle Hugo, jeune lycéen, s'astreignait à noter ses cours en commençant chaque ligne par la même lettre⁸⁰. Improvisation et contrainte se trouvent ici réunies. Cette conception alinienne d'un sens prêté après coup à la poésie, en fonction de ce que sa forme a fait surgir, vient probablement aussi de Valéry. Michel Jarrety, en tout cas, indique que c'est ainsi qu'il faut lire l'auteur de *Charmes* : « D'un point de vue génétique, la poésie de Valéry trouve son point de départ dans un ou deux vers dont le rythme, ou le thème au commencement très vague, vont appeler peu à peu l'écriture d'un poème auquel il faudra bien trouver un sens⁸¹. » Mais ce critique, dans le même passage, note qu'Alain n'a pas très bien saisi cet aspect de la poétique valéryenne et qu'il a été trop enclin à croire que Valéry voulait dire quelque chose au lieu de « simplement constituer un objet verbal⁸² ». Peut-être dans les années trente, et à partir d'un autre objet (en l'occurrence, notamment, Hugo), Alain trouve-t-il l'occasion de revenir à nouveaux frais sur cette dialectique de la forme et du sens et de définir la genèse poétique à partir d'une pratique valéryenne cette fois mieux comprise. Le poète est ainsi doté d'une capacité, qui l'apparente aux rois, à se donner des ordres à soi-même, car comme l'écrit Alain dans un texte de 1938, « une rime est un ordre lancé d'avance⁸³ ». C'est chez Hugo (ainsi, plus loin, que chez Corneille) qu'Alain trouve son exemple :

Pour mes oreilles, le commencement des *Djinns* est un ordre, dans le double sens de ce grand mot. Les syllabes courent à leur rang ; le temps les presse, et le poète souverain les attend sans douter de son pouvoir. C'est un monde qui se range. « *Mur* », « *Ville* », « *Et port* », « *Asile* », « *De mort* ». Toute la création se fait, et poésie alors est bien réellement

⁷⁷ Judith ROBINSON, *Alain lecteur de Balzac et de Stendhal*, op. cit., p. 227-229.

⁷⁸ ALAIN, propos n° 618 [1935], in ALAIN, *Propos*, vol. 2, op. cit., p. 1056.

⁷⁹ *Id.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 1055.

⁸¹ Michel JARRETY, « Alain et Valéry : un malentendu ? », art. cit., p. 107-108.

⁸² *Ibid.*, p. 107.

⁸³ ALAIN, « Le poète et le roi » [1938], in ALAIN, *Humanités*, op. cit., p. 42.

création ; le moindre doute rendrait impossible la création. Le poète serait soumis aux syllabes ? Impossible⁸⁴ !

Cette genèse de la poésie, qu'Alain prétend ici reconstituer, n'est pas sans lien, d'ailleurs, avec ce qu'il dit de ses effets. Si la poésie séduit, si le lecteur entre dans le jeu du poète, c'est d'abord, semble-t-il, parce qu'il reconnaît à ce dernier une dignité qui en impose⁸⁵, et qu'il accepte de se soumettre aux mêmes lois que lui, fixées par lui : le lecteur ou l'auditeur attend, et souvent devine, la rime⁸⁶. C'est là une explication moins physiologique et plus psychologique que donne Alain de la séduction poétique ; Hugo est là aussi pris comme exemple. Mais ce sont des jeux de lycéen, et « Les Djinns » (*Les Orientales*), qui sont cités, et non les poèmes satiriques et politiques sur lesquels Alain, ailleurs, fonde son admiration pour Hugo. « Les Djinns », du reste, feront à nouveau l'objet d'une lecture assez valéryenne dans un propos du 1^{er} mai 1935⁸⁷. Ce décalage au niveau du corpus s'explique d'ailleurs aisément si l'on considère que les réflexions du philosophe sur la genèse poétique se font à partir d'une lecture de Valéry, lecture dont les enseignements, sans doute, sont difficilement transposables à une poésie aussi nettement discursive que celle des *Châtiments* ou des pièces satiriques des *Quatre Vents*. Malgré tout, d'un texte à l'autre, certains réseaux semblent se constituer. L'idée de confiance, ou de foi, est ainsi centrale aussi bien pour décrire l'attitude éthique du poète que son attitude esthétique (confiance dans les valeurs, confiance dans l'avenir, confiance dans les mots qui surgissent) ou que, du point de vue d'une phénoménologie de la lecture, l'attitude du lecteur à l'égard du poète. Cette foi suppose aussi une dignité, une majesté du poète, qui s'exprime aussi bien dans sa manière de se fixer des règles à lui-même que dans son élévation au statut de juge suprême dans le domaine éthique. Mais si ces analogies ne sont pas développées par Alain, peut-être est-ce parce qu'elles pouvaient difficilement l'être. De fait, on est frappé par une impression que les réflexions d'Alain sur Hugo, dans les années trente, s'orientent dans deux directions parallèles, à partir de deux corpus distincts, et à partir de deux conceptions de la poésie (l'une technique, l'autre éthique) qui ne se laissent peut-être pas si facilement réunifier. Mais au fond la question est peut-être de savoir si le poète par excellence, pour Alain, est plutôt

⁸⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 41-42.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁷ ALAIN, propos n° 620 [1935], in ALAIN, *Propos*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1060-1061.

Valéry que Hugo ou plutôt Hugo que Valéry, et si c'est à partir de la poésie de l'un ou de l'autre qu'il faut réfléchir à la poésie en général.

LA POÉSIE DANS LES AUTRES GENRES

Ces cadres étant posés, reste à examiner le statut des différents genres pratiqués par Hugo, et la façon dont tous relèvent, à leur manière, de ce qu'Alain nomme poésie. L'un des objets de l'« Hommage à Victor Hugo » est de définir Hugo comme poète, c'est-à-dire comme ayant une mentalité de poète : celle-ci ne se limite pas à l'écriture de vers ; elle a une dimension plus profondément biographique et elle s'est renforcée notamment par l'expérience de l'exil⁸⁸. On est évidemment très loin, dans ce cas, de toute interprétation purement techniciste de la création poétique. Cette mentalité de poète implique entre autres ce que nous avons plus haut appelé une intégrité, qui rendait Hugo maladroit dans le jeu politique – où règne, selon Alain, l'esprit de compromis et de conciliation. Comme on l'a vu, il arrive que Hugo, à la Chambre, parle en poète ; mais alors il est hué⁸⁹. L'échec parlementaire de Gwynplaine, dans *L'Homme qui rit*, est lu comme une illustration de ce malaise du poète en politique⁹⁰, des « échecs remarquables de Victor Hugo en ce monde-là⁹¹ ». Alain traite ainsi, sans s'y arrêter beaucoup, la prose proprement oratoire de Hugo.

Le cas du roman est plus délicat. Depuis les années vingt, beaucoup de propos d'Alain évoquent *Les Misérables*, et en particulier le personnage de Jean Valjean. Sa rencontre avec Mgr Bienvenu, sa « tempête sous un crâne », sont l'occasion de nombreuses méditations relevant de la philosophie morale. Ainsi, en 1928, Alain réfléchit sur l'opposition possible entre devoirs privés et devoirs publics, à partir de la non-dénonciation de Jean Valjean par l'évêque – la question étant : a-t-on le droit de contrevenir à la bonne marche de la justice pour protéger quelqu'un à qui nous lie un rapport particulier, comme un bienfaiteur ou un obligé⁹² ? Et en 1934, Jean Valjean et Mgr Bienvenu donnent l'occasion à Alain de réfléchir sur la notion de fraternité⁹³. Ce ne sont que deux exemples parmi beaucoup d'autres. On pourrait penser qu'Alain trouve simplement ici un exemple réussi de prose romanesque, capable de suggérer

⁸⁸ ALAIN, « Hommage à Victor Hugo », *art. cit.*, p. 125-126.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 134-135.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 121-122.

⁹¹ *Ibid.*, p. 117.

⁹² ALAIN, propos n° 474 [1928], in ALAIN, *Propos*, vol. 2, *op. cit.*, p. 757.

⁹³ ALAIN, « Fraternité difficile » [1934], in ALAIN, *Propos*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1236.

une vérité soustraite au régime de la preuve et « soumise à l'exercice d'un libre jugement⁹⁴ », celui du lecteur. Celui-ci d'ailleurs jouit en effet d'une grande autonomie puisque dans le propos de 1928 que nous venons d'évoquer, Alain ne donne pas de réponse et se contente d'affirmer que le sujet est délicat.

Mais il est trop simple de s'en tenir là. La partie centrale de l'« Hommage à Victor Hugo » est consacrée aux *Misérables* : le roman, semble-t-il, autorise quelque chose que la poésie ne permet pas, à savoir la prise en compte de l'homme, l'attention au « moment où l'homme choisit d'être le pire ou d'être le meilleur⁹⁵ ». Alain poursuit :

Ici la prose convient ; mais encore faut-il qu'elle garde quelque chose de la hauteur épique. D'où cette prose surabondante, qui cherche encore la strophe, l'écho, la rumeur qui deviendra verbe. Mais toutefois, dans le procès de l'homme, sobre et serrée, comme avare du bien. Et voilà Jean Valjean ; et voilà *Les Misérables*⁹⁶.

Qu'y a-t-il donc de poésie, dans la prose des *Misérables* ? À quoi tient cette « hauteur épique » ? Précisément, semble-t-il, au caractère absolu de la morale hugolienne telle que l'incarnent Mgr Bienvenu puis Jean Valjean. *Les Misérables* utilisent donc apparemment les ressources de la prose, mais c'est au service d'un discours moral qui, lui, ne peut être réellement assumé qu'en poète – et en retour cette dimension épique et poétique du roman infléchit son écriture. Hugo orateur politique et Hugo romancier sont donc encore des poètes : être poète désigne donc davantage qu'une simple pratique des vers, mais bien aussi une dignité, une majesté, une hauteur morale particulières, qui donne le pouvoir d'écrire sous le régime de l'absolu.

CONCLUSION

Comme on l'a suggéré plus haut, l'une des questions essentielles est peut-être de savoir qui représente aux yeux d'Alain la figure par excellence du poète, entre Hugo et Valéry⁹⁷. La réponse paraît claire : la découverte de Valéry a été pour lui, de toute évidence, un événement majeur. L'hommage à Valéry paru en 1947 dans le *Mercure de France* s'intitule « Hommage à

⁹⁴ Guillaume ARTOUS-BOUVET, « La prose comme pensée en discours », *art. cit.*, p. 67.

⁹⁵ ALAIN, « Hommage à Victor Hugo », *art. cit.*, p. 128.

⁹⁶ *Id.* Cette idée d'un Hugo poète dans *Les Misérables* était déjà allusivement exprimée dans un propos de 1928 (ALAIN, « Le gobe-mouches » [1928], in ALAIN, *Propos*, vol. 1, *op. cit.*, p. 779).

⁹⁷ C'est bien entre ces deux poètes-là (et Homère, éventuellement ?) que l'affaire se joue. Il est remarquable que contrairement à beaucoup de ses contemporains Alain se soit très peu intéressé aux grands poètes du second XIX^e siècle et aux avant-gardes artistiques contemporaines. Il n'accorde guère d'importance à Baudelaire, à Rimbaud, aux surréalistes (Thierry LETERRE, « Alain critique philosophe », *art. cit.*, p. 103).

la poésie », ce qui est significatif. Il n'empêche : bien que son titre ne l'indique pas, l'« Hommage à Victor Hugo » de 1935 est aussi, très largement, un hommage à la poésie – mais à une poésie qui, dans ce cas, n'est que rarement superposable à celle dont il avait cru pouvoir dégager l'essence à partir de sa lecture de Valéry. Le texte d'Alain, en 1935, est un éloge sans réserve ; un propos, comme on l'a vu, l'en avait justifié en indiquant que « Hugo doit être tout condamné par un parti, tout sauvé par l'autre ». Alain, homme de gauche, antifasciste, est évidemment de ceux qui le sauvent. Or l'éloge d'Alain, assez largement, se passe de Valéry : il n'y est pas question de l'obscurité féconde de la poésie, ni de l'intérêt d'arrêter la marche du lecteur ; l'influence physique du poème sur le lecteur n'est plus pensée selon le paradigme du « chant » (lyrique) mais bien selon le paradigme du mouvement vers l'avant (épique, selon l'emploi qu'Alain fait de cet adjectif). Et surtout la poésie est dotée d'un contenu philosophique, politique et moral qui n'est nullement prêté rétrospectivement par la forme, mais que le poète, animé par une « foi » et une conviction au-dessus de tout doute, a voulu y mettre. C'est pourquoi lorsque Alain entreprend une lecture vaguement valéryenne de Hugo, il parle des « Djinns », mais lorsqu'il prend Hugo au sérieux et à bras-le-corps, il parle de son œuvre de l'exil et d'après, en allant des textes les plus connus (*Les Misérables*) aux plus confidentiels (*L'Âne*, certains poèmes des *Quatre Vents*), en passant par les grands poèmes posthumes. C'est ce Hugo-là qui est au cœur de sa réflexion sur la poésie, parce que c'est, en fait, avec lui qu'il a des affinités idéologiques (politiques et philosophiques), bien davantage qu'avec Valéry⁹⁸. Alain est sensible au libéralisme de Hugo, à sa morale déontologique, à sa foi dans l'homme, à son refus farouche de toute oppression ; la lecture qu'il en donne n'est peut-être pas absolument convaincante sur tous les points (il va peut-être un peu loin dans sa laïcisation de l'idée de Dieu), mais elle l'est assez largement et elle porte témoignage d'une compréhension intime du poète par le philosophe. À ce titre, Alain est l'une des grandes victimes ou l'un des grands bénéficiaires de cette séduction poétique qu'il a fini par admettre et par admirer.

⁹⁸ Michel Jarrety a examiné les possibles points de rencontre politiques entre Alain et Valéry, et a relevé ceci : « Frédéric Worms écrit que la guerre, pour Alain, ce sont les passions. Or, il y a là une approche qui recoupe assez bien l'action de Valéry dans les commissions culturelles de la Société des Nations où il s'attache à brider, justement, les passions » (Michel JARRETY, « Alain et Valéry : un malentendu ? », *art. cit.*, p. 113). Mais cela fait tout de même peu.

Chapitre 25 : Gaston Bachelard

Les textes philosophiques de Gaston Bachelard¹ s'organisent nettement en deux massifs. D'un côté on trouve ce qu'il nomme lui-même sa philosophie « diurne », où règne la clarté du concept : ce sont ses œuvres d'épistémologie, notamment *Le nouvel esprit scientifique* (1934), *La formation de l'esprit scientifique* (1938), *Le rationalisme appliqué* (1949), *Le matérialisme rationnel* (1953). De l'autre on trouve la pensée « nocturne », celle qui fait droit à l'imagination et à la rêverie : *La Psychanalyse du feu* (1938), *Lautréamont* (1939), *L'Eau et les Rêves* (1941), *L'Air et les Songes* (1942), *La Terre et les Rêveries de la volonté* (1947), *La Terre et les Rêveries du repos* (1948), *La Poétique de l'espace* (1957), *La Poétique de la rêverie* (1960), *La Flamme d'une chandelle* (1961)². Le premier de ces deux ensembles ne s'intéresse guère à la littérature et à l'art ; le second au contraire y a sans cesse recours. Lorsque Bachelard entreprend d'étudier le fonctionnement de l'imagination et la dynamique des images, il accorde un grand crédit à la littérature. Il s'en justifie au début de *La Terre et les Rêveries de la volonté*, sur le fondement d'une certaine définition de la littérature et de la poésie :

Réanimer un langage en créant de nouvelles images, voilà la fonction de la littérature et de la poésie. [...] Or, toute nouvelle image littéraire est un texte original du langage. Pour en sentir l'action, il n'est pas nécessaire d'avoir les connaissances d'un linguiste. L'image littéraire nous donne l'expérience d'une création de langage. [...] Nous avons donc cru avoir la possibilité, dans le simple examen des images littéraires, de découvrir une action éminente de l'imagination³.

L'entreprise de Bachelard consiste à étudier des images élémentaires et primitives qui renseignent sur le fonctionnement de la psyché et sur les associations spontanées qu'elle

¹ Gaston Bachelard (1884-1962) est un philosophe autodidacte, d'abord professeur de physique et de chimie. Sa thèse intitulée *Études sur l'évolution d'un problème de physique : la propagation thermique dans les solides* (1927) adopte un point de vue d'épistémologue. Il entre dans l'Université en 1930, et occupera une chaire de philosophie des sciences à la Sorbonne entre 1940 et 1955. À partir de la fin des années trente, à côté de son œuvre épistémologique, il écrit des ouvrages consacrés à l'étude de l'imagination (Jacques BROSSE, « BACHELARD Gaston », in LAFFONT – BOMPIANI, *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 1, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, p. 207-208).

² La distinction est faite par Bachelard dans une séance de 1950 à la Société française de philosophie. Voir Vincent BONTEMS, *Bachelard*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Figures du savoir », 2010, p. 119.

³ Gaston BACHELARD, *La Terre et les Rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1947, p. 6-7.

effectue. Les images en question sont généralement des métaphores, plus rarement d'autres figures d'analogie comme des comparaisons – il arrive à Bachelard de décrire la métaphore comme étant au fondement de la poésie⁴. Les cinq ouvrages du cycle élémentaire (de *La Psychanalyse du feu* à *La Terre et les Rêveries du repos*) consistent donc largement en une étude de diverses métaphores significatives trouvées chez des écrivains.

C'est donc à la part nocturne de l'œuvre bachelardienne que nous nous intéresserons dans ce chapitre. D'autre part, pour ne pas briser l'unité du cycle des rêveries élémentaires, nous nous autoriserons un petit écart au-delà du *terminus ad quem* habituel de notre étude – en l'occurrence, jusqu'en 1948.

BACHELARD ET LA PSYCHANALYSE

Commençons par présenter rapidement le cadre théorique des recherches bachelardiennes. Comme l'indique le titre de *La Psychanalyse du feu* (1938), la psychanalyse joue un rôle important chez cet auteur. De fait, le philosophe mobilise un vocabulaire emprunté à cette discipline : il parle de complexe, de sublimation, d'archétype. Mais comme beaucoup de critiques l'ont noté, il se tient malgré tout assez loin des présupposés théoriques du freudisme. Hormis dans les textes consacrés à une œuvre ou à un auteur, Bachelard vise à découvrir des réseaux imaginaires plus ou moins universels, donc s'intéresse à des faits psychiques collectifs et se trouve alors plus proche de Jung que de Freud. Il dédaigne la théorie psychanalytique (utilisant d'ailleurs certains concepts avec beaucoup de liberté) au profit de la psychanalyse appliquée – et appliquée, dans son cas, à la littérature : à cet égard, ses sources s'appellent plutôt Marie Bonaparte ou Charles Baudouin⁵. D'autre part, dans l'étude des images, Bachelard vise moins l'accès à l'inconscient qu'au préconscient, c'est-à-dire aux « franges de la conscience⁶ ». Mais surtout, ce qui le distingue de la tradition psychanalytique, c'est qu'il refuse de réduire l'image au symptôme d'autre chose, psychose ou névrose : les images littéraires ont leur autonomie, elles mènent leur vie propre à leur niveau d'existence ontologique et les rapports qu'elles entretiennent doivent être étudiés dans leur propre plan, dans le « système du livre⁷ ». C'est bien dans le domaine de la littérature que Bachelard entend se situer : son étude de ce

⁴ Vincent THERRIEN, *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire : ses fondements, ses techniques, sa portée. Du nouvel esprit scientifique à un nouvel esprit littéraire*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 247-248.

⁵ Jean-Claude PARIENTE, *Le vocabulaire de Bachelard*, Paris, Ellipses, coll. « Vocabulaire de... », 2001, p. 35.

⁶ Vincent THERRIEN, *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire, op. cit.*, p. 270.

⁷ Gaston BACHELARD, *Lautréamont* [1939], Paris, José Corti, 1965, p. 83.

qu'il appelle les complexes de culture, cristallisés en images poétiques, doit servir selon lui à un renouvellement de la critique littéraire⁸. C'est évidemment une différence majeure avec la démarche freudienne, mais aussi avec celle de Charles Baudouin. Même quand il s'agit d'étudier un auteur, comme Lautréamont, le rapport établi par Bachelard entre l'imaginaire de l'œuvre et le substrat biographique est beaucoup plus complexe et indirect que chez Baudouin. Dans la critique bachelardienne, l'œuvre est « une totalité autonome s'élaborant à partir de ses propres données » ; ce n'est qu'ensuite que Bachelard « indique [...] qu'elle a un rapport – de dissemblance autant que de ressemblance – avec la vie de son auteur »⁹.

HUGO DANS LA « CRITIQUE LITTÉRAIRE DIRECTE »

Dans la perspective qui nous intéresse, et qui est celle de la critique littéraire, le corpus nocturne peut lui-même être divisé en deux parties. Le commentateur Vincent Therrien distingue ainsi une « critique littéraire directe¹⁰ » et une « critique littéraire indirecte »¹¹. La première se manifeste dans les textes monographiques consacrés à un auteur ou à une œuvre : c'est le cas du *Lautréamont*, bien sûr, mais aussi de divers articles et préfaces (sur Poe, sur Rimbaud, sur Mallarmé...), réunis en 1970 dans *Le Droit de rêver*. Il n'y a aucun texte consacré à Hugo : celui-ci est seulement évoqué quelquefois à titre de comparaison¹². Ainsi, la densité des images animales chez Lautréamont correspond à « une somme d'impulsions personnelles », alors que chez Hugo la « collection d'images » reste « statique, inerte »¹³. Dans « La dialectique dynamique de la rêverie mallarméenne », la dialectique mallarméenne est opposée à l'antithèse hugolienne, qui exprime « un manichéisme moral assez simple¹⁴ ». Ce texte date de 1944, et ne

⁸ Gaston BACHELARD, *L'Eau et les Rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 25-27.

⁹ Vincent THERRIEN, *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, op. cit., p. 73. Dans tout ce paragraphe, nous condons des remarques faites *ibid.*, p. 266-272.

¹⁰ *Ibid.* p. 93.

¹¹ *Ibid.*, p. 92.

¹² Pour trouver les références à Hugo (ou à n'importe quel auteur) dans l'œuvre de Bachelard, on peut utiliser le très utile index établi par Jean Libis : Jean LIBIS (dir.), *Les lectures de Gaston Bachelard*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires de l'université de Franche-Comté », 2011. Hugo se trouve p. 137. En outre, hormis *La Psychanalyse du feu*, les ouvrages sur les rêveries élémentaires sont pourvus d'index.

¹³ Gaston BACHELARD, *Lautréamont*, op. cit., p. 12.

¹⁴ Gaston BACHELARD, « La dialectique dynamique de la rêverie mallarméenne », in Gaston BACHELARD, *Le Droit de rêver* [1944], Paris, Presses universitaires de France, 1970, p. 157.

porte pas trace des belles réflexions de Charles Baudouin sur l'antithèse chez Hugo¹⁵. La *Psychanalyse de Victor Hugo* est pourtant un texte que Bachelard citera plusieurs fois par la suite ; peut-être ne le connaissait-il pas encore. Dans ces deux articles, en tout cas, l'allusion à Hugo est rapide, peu développée, et plutôt peu flatteuse.

HUGO DANS LA « CRITIQUE LITTÉRAIRE INDIRECTE »

Le cycle des rêveries élémentaires, au contraire, relève d'une critique indirecte. Ce qui intéresse Bachelard dans ces ouvrages, ce n'est pas l'étude d'une œuvre ou d'un auteur mais l'étude des images associées à chacun des quatre éléments. Par conséquent, Bachelard prend son bien partout où il le trouve – en se défiant, simplement, des images culturelles vides et « sans force », héritées de la mythologie et non revitalisées par l'imagination d'un auteur¹⁶. Paul Ginestier écrit ainsi : « On chercherait en vain dans l'œuvre de Bachelard une systématique des auteurs étudiés. Un seul critère concevable : chaque citation de ces auteurs éveilla chez le philosophe une émotion esthétique¹⁷ ». La plupart du temps, Bachelard mène l'exploration d'un motif, d'un complexe, d'un archétype en butinant d'un auteur à l'autre, d'un texte à l'autre. Ce n'est donc effectivement que de manière très indirecte qu'un discours critique peut être tenu sur les écrivains concernés. Il arrive pourtant que certains soient mis un peu plus à l'honneur. Il y a ainsi des écrivains qui donnent leur nom à des complexes : dans *La Psychanalyse du feu*, c'est le cas de Novalis et d'Hoffmann. Il y a des chapitres, ou de longs morceaux de chapitres, où Bachelard se penche longuement sur un auteur : dans *L'Air et les Songes*, par exemple, il s'arrête sur William Blake, Poe, Percy Shelley et surtout Nietzsche¹⁸. Mais Hugo n'a jamais droit à un tel traitement, même si, comme on le verra plus loin, quelques pages continues lui sont consacrés dans *La Terre et les rêveries du repos*.

LE FEU, L'EAU, L'AIR

Les principes qui guident Bachelard, en outre, expliquent qu'il ne fasse pas de discrimination, dans le choix de ses exemples, entre les *minores* et les *majores*, ce qui naturellement ne favorise pas la présence hugolienne. Dans *L'Air et les Songes* toujours, Hugo

¹⁵ Voir *supra*, p. 477-483.

¹⁶ Gaston BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷ Paul GINESTIER, *Pour connaître Bachelard*, Paris, Bordas, coll. « Pour connaître », 1987, p. 210.

¹⁸ Gaston BACHELARD, *L'Air et les Songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 93-98, p. 112-123, p. 49-65 et p. 146-185.

est moins souvent mobilisé que Maurice de Guérin ou que Toussenel, autant qu'Élémer Bourges. Pour montrer que l'image du vol de l'oiseau est associée à des idées de pureté, de liberté et de bonheur, Bachelard convoque quelques vers du « Cantique de Bethphagé » (*La Fin de Satan*) entre un extrait d'un obscur roman d'Anna de Noailles (*La Domination*) et des vers de Jean Tardieu¹⁹. Il n'y a pas non plus de privilège accordé à la littérature française, comme les noms énumérés au paragraphe précédent en témoignent. Enfin, il n'y a pas de privilège accordé à la poésie. En effet, il n'y a aucune pensée des genres littéraires chez Bachelard : comme le note Vincent Therrien, « qu'il s'agisse [...] du roman, de la poésie ou du théâtre, les trois se rejoignent indissociablement – et les genres sont abolis – aux niveaux psychologique, imaginaire et ontologique où nous venons d'évoluer²⁰ ». Il faut donc se méfier de l'utilisation par Bachelard des mots de *poésie* et de *poétique*, qui ont visiblement une extension très large, et la poésie, comme en témoigne un extrait déjà cité²¹, tend à se confondre avec la littérature : « Réanimer un langage en créant de nouvelles images, voilà la fonction de la littérature et de la poésie. » L'influence du surréalisme sur la pensée de Bachelard a souvent été soulignée²² ; le philosophe en a hérité, notamment, une conception de la poésie fondée sur l'image – et l'image nouvelle, autonome, créatrice et productive, non pas seulement l'image comme reflet passif de structures inconscientes : c'est un point par lequel Bachelard s'écarte de la tradition psychanalytique. En parcourant ses ouvrages, il n'est même pas flagrant que la poésie *stricto sensu* jouisse d'une surreprésentation numérique dans les exemples choisis, surreprésentation qu'aurait pu favoriser la superposition implicite du sens large et du sens restreint du terme *poésie*.

Dès lors, la question de savoir ce que dit Bachelard de Hugo est largement – au moins jusqu'à *L'Air et les Songes* inclus – une question peu pertinente. On peut relever les pages où Hugo est évoqué, mais cela ne nous renseigne que sur les lectures et les goûts personnels du philosophe. Hugo n'est cité qu'une fois dans *La Psychanalyse du feu*, à propos du bûcher d'Hercule, qui représente l'appel du feu, le complexe d'Empédocle²³. Le passage est allusif, mais il s'agit d'une référence au poème « À Théophile Gautier » (*Toute la lyre*) :

¹⁹ *Ibid.*, p. 85.

²⁰ Vincent THERRIEN, *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, *op. cit.*, p. 293.

²¹ P. 747.

²² Par exemple Vincent BONTEMS, *Bachelard*, *op. cit.*, p. 127-128.

²³ Gaston BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Psychologie », 1938, p. 46.

Oh ! quel farouche bruit font dans le crépuscule
Les chênes qu'on abat pour le bûcher d'Hercule²⁴ !

Dans *L'Eau et les Rêves*, Hugo est cité à quatre reprises, une fois avec *Le Rhin*, trois fois avec *Les Travailleurs de la mer*²⁵. Dans *L'Air et les Songes*, comme on l'a vu, il est question de Hugo à sept reprises. Outre l'extrait déjà mentionné du « Cantique de Bethphagé », Bachelard utilise des vers de « Booz endormi » (*La Légende des siècles*, Première Série) pour illustrer l'association entre la pureté de l'oiseau et celle du ciel lui-même :

Les anges y volaient sans doute obscurément,
Car on y [*sic*] voyait passer dans la nuit, par moment,
Quelque chose de bleu qui paraissait une aile²⁶.

Mais, précise Bachelard, il y a une hiérarchie symbolique entre les êtres ailés, et l'aile ne fait pas l'oiseau : témoin *Dieu*, où la chauve-souris est tout en bas de l'échelle²⁷. Plus loin, développant (sous le patronage de *Donner à voir* d'Éluard) l'idée que le ciel bleu place le contemplateur dans l'état de voyant pur (il s'agit d'une « phénoménalité sans phénomène »), le philosophe oppose cette expérience à celle que provoque la fumée : on *imagine* devant une fumée, tandis qu'on *rêve* devant un ciel bleu. Bachelard écrit alors : « La rêverie, cette fumée, entra dans mon esprit, dit quelque part Victor Hugo²⁸. » Il s'agit d'une citation inexacte du *Rhin*, où Hugo écrit en fait : « Cette vapeur qu'on appelle la rêverie entra dans mon esprit²⁹. » Dans un chapitre ultérieur, le philosophe s'intéresse au caractère dynamique de la Voie lactée, par opposition à la fixité des étoiles : il note que Hugo la qualifie de « fourmière des cieux » (en fait, de « fourmière des abîmes³⁰ », dans « Plein ciel », *La Légende des siècles*, Première Série)³¹. Plus loin encore, explorant la contamination des images du vent avec celles du serpent, Bachelard cite « Les paysans au bord de la mer » (*La Légende des siècles*, Dernière Série) pour

²⁴ Victor HUGO, *Toute la lyre*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie IV* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1986, p. 342.

²⁵ Gaston BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 44, p. 144, p. 231 et p. 245-246.

²⁶ Gaston BACHELARD, *L'Air et les Songes*, *op. cit.*, p. 89.

²⁷ *Ibid.*, p. 89-90.

²⁸ *Ibid.*, p. 194.

²⁹ Victor HUGO, *Le Rhin*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : Voyages* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987, p. 157.

³⁰ Victor HUGO, *La Légende des siècles*, Première Série, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : Poésie II* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 815.

³¹ Gaston BACHELARD, *L'Air et les Songes*, *op. cit.*, p. 226.

le vers : « Le vent semble une vipère »³² ; il continue en commentant le motif du cri du vent à partir des « Djinns » (*Les Orientales*)³³. Contrairement au volume précédent où Hugo était surtout prosateur, c'est cette fois plutôt le poète qui est mobilisé, mais cette tendance ne se reflète pas dans les références non hugoliennes : il y a tout lieu de l'attribuer au hasard. Ces citations en tout cas esquissent une petite bibliothèque hugolienne de Bachelard, où figurent notamment *Le Rhin*, *Les Travailleurs de la mer* et *La Légende des siècles*, toutes séries confondues.

LA TERRE

Vincent Bontems classe Hugo, avec Goethe et Henri de Régnier, dans les poètes qui sont, pour Bachelard, « puissamment terrestres³⁴ ». Pour Hugo, rien d'aussi net n'est jamais affirmé explicitement sous la plume du philosophe, mais celui-ci écrit tout de même que « l'imagination de l'égout chez Hugo est nettement marquée du signe terrestre³⁵ ». D'autre part Hugo a droit, dans les ouvrages sur la terre, à des passages un peu plus développés. Pendant cinq pages, dans *La Terre et les rêveries du repos*, Bachelard montre comment s'entrelacent chez Hugo les images de l'égout, de l'intestin, du labyrinthe et des fleuves infernaux – à partir des *Misérables*, bien sûr, mais aussi de *L'Homme qui rit*, et de certains vers de *Dieu* (« À l'égout Styx où pleut l'éternelle immondice ») et de *La Fin de Satan* (« Égout où du déluge on voit la boue énorme »)³⁶. Un peu plus loin, Bachelard étudie la « vigueur singulière³⁷ » de l'archétype du serpent chez le poète. Le serpent est associé à une corde, à un fleuve (dans *Les Misérables*), à un intestin (dans *William Shakespeare*). Il y a dans *Alpes et Pyrénées* une rêverie sur la forme du S majuscule, comparable à celle du serpent³⁸. Bref, il y a une « substance ophionique » qui joue un grand rôle dans « l'imagination si fortement animalisée d'un Victor Hugo »³⁹.

Mais la longueur des développements consacrés à Hugo dans ces deux derniers ouvrages tient aussi sans doute à ce que Baudouin est devenu une source de Bachelard. *La Psychanalyse*

³² *Ibid.*, p. 259.

³³ *Ibid.*, p. 260.

³⁴ Vincent BONTEMS, *Bachelard, op. cit.*, p. 131.

³⁵ Gaston BACHELARD, *La Terre et les Rêveries du repos : essai sur l'imagination de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948, p. 250.

³⁶ *Ibid.*, p. 250-254.

³⁷ *Ibid.*, p. 267.

³⁸ *Ibid.*, p. 267-272.

³⁹ *Ibid.*, p. 275.

de Victor Hugo est fréquemment citée et Bachelard s'inspire explicitement de ce livre quand il lie la récurrence de la métaphore intestinale à un complexe anal⁴⁰. De même, c'est à Baudouin qu'il emprunte l'idée d'un complexe hugolien du « front pensif », que traduit la récurrence des images de sphinx et de rocher pensant – deux extraits du « Satyre » (*La Légende des siècles*, Première Série) viennent à l'appui :

Les rochers, ces visages [...]
Guettent le grand secret, muets, le cou tendu

et « Le froncement pensif du sourcil des rochers »⁴¹. Le « complexe de Jonas », ou mythe de la nouvelle naissance, est appliqué par Baudouin, et avec lui par Bachelard, au passage des *Misérables* où Gavroche se trouve dans l'éléphant de la Bastille (la comparaison avec Jonas se trouve explicitement sous la plume de Hugo)⁴². La fréquence de la rime *fenêtre – naître* chez Hugo, repérée par Baudouin, « prouve que le désir de curiosité est le désir de connaître le secret de la procréation⁴³ ». Enfin, les photographies de Hugo en exil sont invoquées en faveur de l'idée que la contemplation de la terre immense évoque chez le contemplateur des « attitudes de Mage » (le mot, écrit par Bachelard avec une majuscule, est peut-être une allusion au poème des *Contemplations*). Là encore, Baudouin est une source de Bachelard : « Charles Baudouin a justement compris le caractère *normal* du complexe spectaculaire chez un grand contemplateur⁴⁴. » Baudouin n'a pas écrit que sur Hugo, mais dans *La Terre et les rêveries du repos*, quatre des six références au psychanalyste franco-suisse concernent ses commentaires de Hugo (seulement deux sur cinq dans *La Terre et les rêveries de la volonté* : les trois autres concernent Verhaeren⁴⁵). Bachelard est donc en dialogue avec Baudouin, et lui emprunte plusieurs de ses remarques sur Hugo. Si les présupposés théoriques des deux commentateurs ne sont pas identiques (Bachelard se tient à distance de la psychanalyse, alors que Baudouin entreprend véritablement une *Psychanalyse de Victor Hugo*), leurs méthodes consistant à

⁴⁰ *Ibid.*, p. 251.

⁴¹ Gaston BACHELARD, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 195-196.

⁴² Gaston BACHELARD, *La Terre et les Rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 160. Voir Victor HUGO, *Les Misérables*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : roman II* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 758.

⁴³ Gaston BACHELARD, *La Terre et les Rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 186.

⁴⁴ Gaston BACHELARD, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 381.

⁴⁵ À qui Baudouin a consacré un essai en 1924, sous le titre *Le symbole chez Verhaeren : essai de psychanalyse de l'art*.

repérer les associations cachées et les systèmes d'équivalence ou d'isomorphie entre les différentes images présentes dans une œuvre ne sont pas toujours si éloignées.

Sous l'influence de Baudouin, Bachelard cède quelquefois à la tentation, dont il se défie habituellement, de psychanalyser l'homme à travers l'œuvre : c'est ce qu'il fait quand il commente les images intestinales chez Hugo sous l'angle du « complexe anal ». C'est en tant que lecteur de Baudouin, en fait, que le philosophe est le plus près de ce qui pourrait être une véritable critique hugolienne. Ainsi, en montrant comment s'opère, dans *Les Travailleurs de la mer*, la synthèse entre les images de la caverne, de la cave et du crâne, il précise aussitôt que « le mythe du front et du crâne [...] ne peut dépasser la valeur d'une image individuelle, très spéciale, adaptée à des circonstances exceptionnelles que Charles Baudouin a bien indiquées⁴⁶ ». Le fait de transposer le complexe de Jonas dans une structure crânienne est propre à l'imagination hugolienne. En revanche, lorsqu'il compare la grotte de Gilliatt à un diaphragme, Hugo se trouve à nouveau de plain-pied avec l'imagination commune : le « Jonas cranien [*sic*] trop exceptionnel⁴⁷ » redevient un Jonas normal, ventral, et se fait dès lors accepter par le lecteur. Cette page de Bachelard est très révélatrice de sa méthode : sensibilisé par Baudouin à certains traits de l'imagination proprement hugolienne, il s'en défie cependant et cherche toujours à écarter, ou à rapporter à l'universel, tout ce qui relève de complexes trop idiosyncrasiques. C'est du reste la condition pour que le lecteur adhère aux images proposées : une image trop singulière « risque d'arrêter les sympathies d'imagination du lecteur⁴⁸ ». Dans ces conditions, la critique bachelardienne de Hugo ne peut jamais être que très embryonnaire. Alors même qu'il signale une présence forte de l'image du front du rocher, et du sphinx, chez Hugo, Bachelard place un exemple tiré du « Satyre » entre un exemple de Pierre Loti et un de Thoreau. Et même dans les passages où l'on suit pas à pas Hugo, traquant par exemple d'œuvre en œuvre les manifestations du réseau imaginaire labyrinthe – égout – intestin – fleuve infernal, Bachelard s'autorise à changer brusquement d'écrivain de référence, et donc à rapporter implicitement à un fait psychique universel ce que l'on pouvait croire propre à un écrivain donné. Ainsi, explique-t-il, l'association de l'égout et du ventre se trouve puissamment travaillée dans un paragraphe d'*Héliogabale* d'Antonin Artaud⁴⁹. Peut-être Hugo, à cause de

⁴⁶ Gaston BACHELARD, *La Terre et les Rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 172.

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 253.

ses complexes personnels (son complexe anal en l'occurrence), est-il simplement un meilleur pourvoyeur d'exemples que d'autres – au même titre, mais dans une moindre mesure, que Novalis ou Hoffmann pour les images du feu, etc.

Sans reprendre l'une après l'autre toutes les références à Hugo présentes dans les deux livres sur la terre, signalons que la prédilection de Bachelard pour *Alpes et Pyrénées*, *Le Rhin*, *Les Travailleurs de la mer* et, en ce qui concerne la poésie, *La Légende des siècles*, se confirme. Ainsi, ce sont deux vers du « Titan » (Nouvelle Série) qui illustrent une tendance à faire sentir la chute sur le mode auditif :

Il tend l'oreille au bruit qui va s'affaiblissant,
S'enivre de la chute et du gouffre, et descend⁵⁰.

« Le géant, aux dieux » (Nouvelle Série) fournit une variation sur le mythe d'Atlas : « Les grands monts, ces muets et sacrés portefaix⁵¹ ». « Puissance égale bonté » (Première Série) illustre la nature paradoxale de la sauterelle, animal à la fois vert et sec, alors que le vert est normalement une couleur aquatique⁵². Une image du « Satyre » témoigne de l'association entre l'image de la grotte et celle de l'œil⁵³, une autre exploite le thème de la racine dévorante⁵⁴. On trouve aussi quelques citations de « Ce que dit la Bouche d'ombre » (*Les Contemplations*) ou du « Vautour » (*Dieu*) ; les autres références, qui sont les plus nombreuses, concernent les textes en prose.

CONCLUSION

Bachelard n'ayant pas fait pour Hugo ce qu'il a fait pour Lautréamont (et, plus rapidement, pour Mallarmé, Rimbaud ou Poe), cette étude est forcément un peu décevante. On pouvait initialement penser qu'on trouverait plus de matière chez un philosophe à ce point attentif à la littérature, mais au bout du compte ce n'est pas le cas. En tout cas on ne saurait, sans forcer les textes, dégager ce que serait un Hugo de Bachelard, et encore moins un Hugo poète, puisque le philosophe est tout à fait indifférent à la problématique des genres littéraires, tout comme il

⁵⁰ Gaston BACHELARD, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, op. cit., p. 351.

⁵¹ *Ibid.*, p. 361.

⁵² Gaston BACHELARD, *La Terre et les Rêveries du repos*, op. cit., p. 66.

⁵³ *Ibid.*, p. 198.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 310.

l'est aux considérations d'histoire littéraire⁵⁵. Hugo serait-il pour Bachelard un auteur de la terre ? Il est vrai que Hugo est plus souvent cité dans les ouvrages sur la terre que dans les trois autres livres et que Bachelard semble parfois suggérer que certaines images qu'il rattache à la terre sont puissamment investies par l'imagination hugolienne (l'intestin, le rocher pensif...) ; mais ce constat peut recevoir une explication assez triviale si l'on suppose qu'entre *L'Air et les Songes* et *La Terre et les rêveries de la volonté*, Bachelard a lu la *Psychanalyse de Victor Hugo* par Baudouin, et s'est donc familiarisé avec plusieurs motifs structurants de l'imagination du poète. Bachelard, sur Hugo, n'innove d'ailleurs jamais par rapport à Baudouin : les idées qu'il formule lui sont toujours empruntées. De plus, les détours de Bachelard par la psyché hugolienne sont toujours très brefs, hétérogènes au projet de ses ouvrages, et la parenthèse est refermée aussitôt qu'elle a été ouverte. Reste donc à énumérer quelques emplois qu'il fait de Hugo, en relevant au passage les œuvres avec lesquelles il est apparemment le plus familier – *La Légende des siècles*, toutes séries confondues, figure en bonne place, mais à peu près *ex aequo* avec des œuvres moins canoniques comme *Alpes et Pyrénées*, *Le Rhin* ou *Les Travailleurs de la mer*, qui n'est sans doute pas le plus célèbre des romans hugoliens. Il est difficile, d'ailleurs, de commenter l'association d'une œuvre et d'un élément, car Bachelard va vraiment chercher une image qui l'intéresse dans un vers ou dans une phrase et ne s'intéresse pas à l'intrigue, au système des personnages, etc. Il y a sans doute quelque logique à ce que *Les Travailleurs de la mer* soient particulièrement mobilisés dans les livres sur l'eau et sur la terre (car le rocher, qui joue un rôle si important dans le roman, relève de l'imaginaire chtonien). Mais en allant dans cette direction, on ne peut guère faire mieux qu'énoncer des tautologies : Bachelard peut forcément trouver des images de l'eau dans un roman qui parle de « la mer », ou dans *Le Rhin* ; et il y a de la roche dans *Alpes et Pyrénées*.

⁵⁵ Pour Judith Schlanger, la démarche bachelardienne est une variante de ce qu'elle appelle la « perspective jungienne », approche de la littérature qui renonce à fonder l'activité créatrice sur une quelconque « mémoire des œuvres ». Ainsi, pour Jung et ses disciples ou successeurs, la poésie est essentiellement fondée sur l'exploitation d'un stock de symboles et de mythes toujours là : elle est donc pensée hors de toute historicité (Judith SCHLANGER, *La mémoire des œuvres* [1992], Paris, Verdier, coll. « Poche », 2008, p. 18-23).

Conclusion de la troisième partie

La critique des écrivains et des intellectuels est une critique fortement axiologique : parler de Hugo poète, c'est d'abord faire état d'un goût, ou d'un dégoût. Les auteurs que l'on a évoqués dans cette partie se répartissent sommairement entre ceux qui aiment Hugo (Barrès, Rostand, Noailles, Richepin, Proust, Gide, Breton, Desnos, Aragon, Alain...) et ceux qui ne l'aiment pas (Valéry et Claudel notamment, mais aussi certains surréalistes comme Éluard). Comme l'étude des revues littéraires a permis de le montrer, et comme la prochaine partie le confirmera, cette attitude envers Hugo est largement corrélée au positionnement idéologique des auteurs concernés. Bien qu'il y ait des hugophiles de droite (Barrès, Rostand...) et des hugophobes de gauche (Éluard...), on peut dire que, généralement, les partisans de Hugo se recrutent à gauche. Même Gide, pourtant défenseur du « classicisme » et proche de l'Action française à ses débuts, semble approfondir son admiration pour Hugo à mesure que celui-ci devient un emblème de la gauche. Le moment 1935 est, à cet égard décisif : Hugo, comme le dit Alain, doit alors « être tout condamné par un parti, tout sauvé par l'autre »¹.

Si les options politiques des auteurs contribuent à expliquer leur attitude envers Hugo, celle-ci doit aussi être mise en rapport avec leur propre pratique d'écrivains et de poètes. Pour tout écrivain de l'entre-deux-guerres, Hugo est en effet un ancêtre potentiel, qu'on assume ou qu'on refuse – ou qu'on assume sur le mode très paradoxal de la « contre-imitation », comme Valéry. Filiation, généalogie, recherche de précurseurs, deviennent les figures temporelles les plus pertinentes et les plus souvent mobilisées par les écrivains qui veulent tenir un discours parahistorique sur la littérature². L'héritage hugolien est revendiqué avec force par des auteurs aussi différents que les néo-romantiques, Noailles, Richepin et Rostand, qui s'inscrivent avec plus ou moins de distance et de mélancolie dans la lignée de Hugo, ou que Breton, qui en fait un ancêtre du surréalisme « quand il n'est pas bête ». La question du rapport à Hugo *poète* se pose avec d'autant plus d'urgence que l'on est, soi-même, un poète. Valéry, en particulier, joue Baudelaire (et Mallarmé) contre Hugo pour définir sa propre pratique. Et le Hugo poète est pour Claudel

¹ Voir *supra*, p. 738.

² Marielle MACÉ, « L'histoire littéraire à contretemps », *Fabula*, https://www.fabula.org/atelier.php?L%27histoire_litt%26acute%3Braire_%26agrave%3B_contretemps, 12 octobre 2006, consulté le 25 juillet 2018.

un repoussoir bien plus radical que le Hugo romancier : c'est dans ce genre poétique que se noue chez lui le débat esthétique, surdéterminé par des considérations politiques et religieuses, relatif à la question de l'inspiration. De façon générale, plusieurs concepts ou thèses relativement absents de la critique savante sont mobilisés par les écrivains, parce qu'ils ou elles font écho à leur œuvre propre : ainsi Claudel commente l'« inspiration » hugolienne, ainsi Valéry (comme, à certains égards, Gide) fait de Hugo un « créateur par la forme ».

Contrairement à la critique savante, qui cherche à produire une histoire littéraire unifiée et organisée, la critique des écrivains et intellectuels est marquée par un haut degré de subjectivité et par une certaine liberté dans le maniement des concepts empruntés à l'histoire littéraire – Michel Murat, comme on l'a déjà dit, parle à ce propos de « réappropriation sauvage³ ». Dans la conclusion de la précédente partie, nous avons montré comment la critique savante balançait entre l'inclusion de Hugo dans le massif de la poésie romantique et son annexion dans le massif de la poésie moderne. Avec la critique des écrivains et intellectuels, le débat change de nature, car les catégories elles-mêmes se déshistoricisent. Ainsi, Gide et Valéry, mais parfois aussi Noailles, font du « romantisme » et du « classicisme » des notions presque intemporelles (Gide plus encore que Valéry et Noailles). Hugo lui-même cesse parfois d'être un écrivain du XIX^e siècle pour devenir – chez Valéry – un « criblage », une « fréquence », c'est-à-dire une fonction de l'esprit humain disponible à toutes les époques. Quand les auteurs ne sont pas, comme Proust, à peu près indifférents aux questions d'histoire littéraire, ils redisposent le passé à leur guise pour le faire servir à leur propre usage d'écrivain. Cependant, et de manière peut-être paradoxale, cette reconfiguration brutale du passé littéraire s'accommode parfois très bien d'un certain fixisme dans la perception de Hugo comme écrivain romantique. Hugo, pour tout le monde, est romantique, et n'est à peu près que cela – alors même que parfois les grands écrivains du passé sont extraits de leur courant naturel : le Corneille de Gide est romantique, le Baudelaire de Gide ou de Valéry est classique, etc. Inversions, déplacements, télescopages, annexions sont nombreux dans la critique littéraire des écrivains⁴, mais Hugo joue souvent le rôle d'un astre fixe (sauf, bien sûr, quand il s'agit de le décréter surréaliste). En particulier, l'idée avancée par les courants les plus novateurs de la critique savante selon laquelle il y a,

³ Voir *supra*, p. 515.

⁴ Jean-Louis JEANNELLE, « Pré-histoires littéraires : qu'est-ce que l'histoire littéraire des écrivains ? », in Bruno CURATOLO (dir.), *Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires de l'université de Franche-Comté », 2007, p. 20. Voir aussi Marielle MACÉ, « L'histoire littéraire à contretemps », *art. cit.*

aussi, un Hugo « moderne » (baudelairien, rimbaldien, mallarméen...) est rarement mise en avant par les écrivains. Seul René Lalou, timidement, dans *Europe* (mais c'est un professeur) ou, on l'a vu plus haut, Léon-Paul Fargue⁵, suggèrent l'idée que le couple Hugo – Baudelaire peut servir à définir ensemble les coordonnées de la poésie présente. Hormis ces cas, l'opposition schématique entre Hugo et Baudelaire (ou, chez Claudel, entre Hugo et Rimbaud ; ou, chez Alain, au moins jusqu'à une certaine date, entre Hugo et Valéry), est trop commode, trop efficace rhétoriquement, pour que l'on s'en passe.

Si le romantisme et le classicisme comme catégories de l'histoire littéraire sont quelque peu malmenés, il en va de même pour les catégories génériques. On a déjà vu plusieurs fois, dans nos deux premières parties, que le mot *poète* pouvait souvent prendre un sens large, comme c'était d'ailleurs déjà le cas à l'époque romantique. Les auteurs étudiés dans cette troisième partie font, eux aussi, un usage parfois vague de ce terme (c'est le cas de Barrès) ou, en tout cas, un usage non strictement congruent aux définitions génériques habituelles, et ce d'autant plus que les catégories de « prose » et de « poésie » sont parfois redéfinies selon des critères personnels. C'est le cas de Valéry, pour qui Hugo représente la poésie mêlée (c'est-à-dire hantée par la prose), et d'Alain, pour qui en revanche Hugo, même romancier, est essentiellement un poète. La question de la réception de Hugo « poète » doit évidemment faire sa place à ces déplacements terminologiques, à des définitions hétérodoxes de la « poésie ».

⁵ Voir *supra*, p. 508-509.

Quatrième partie : Présences sociales et politiques de la poésie de Victor Hugo

Introduction à la quatrième partie

Si la critique savante s'autorise d'une compétence professionnelle souvent garantie par l'institution universitaire, et si la critique des écrivains et artistes est supposée être étroitement en prise avec le génie créateur, il faut aussi considérer une troisième grande zone de production critique, davantage tournée vers l'espace public, davantage en prise avec les événements contemporains, et soumise aux enjeux mémoriels et politiques. Cette tripartition n'est pas identique à celle de Thibaudet, comme on l'a vu plus haut ; en revanche elle se superpose mieux à celle que Marie-Christine Bellosta propose dans *La gloire de Victor Hugo*¹. La « critique non spécialiste » dont parle cette commentatrice est, en effet, « inféodée aux conflits idéologiques » autant qu'elle est « l'écho de la mode littéraire » ; elle contribue à faire « le climat culturel des époques successives »².

Dans le cas de Hugo, évident lieu de mémoire³, l'étude de sa présence sociale et politique diffuse est bien entendu tout à fait décisive – bien davantage, sans doute, qu'elle ne le serait pour Baudelaire ou Rimbaud. À l'instar du discours scolaire, mais contrairement au discours des savants et des écrivains, ce discours critique vise un public large, constitué par des gens qu'aucune vocation ne prédispose à s'intéresser à la littérature : c'est la figure du citoyen, de l'honnête homme (ou femme) cultivé(e), du lecteur de journaux, ou celle du militant, que les auteurs dont on va désormais parler ont en tête quand ils écrivent. D'autre part, il s'agit assez souvent de ce que l'on pourrait appeler des discours critiques de basse intensité. Il est vrai que certains courants politiques, dont la pratique militante est adossée à une théorie très élaborée (c'est le cas du Parti communiste et de l'Action française), peuvent produire sur Hugo et sa poésie, ou sur des concepts importants de l'histoire littéraire (le réalisme, le romantisme...),

¹ Voir *supra*, p. 287-288.

² Marie-Christine BELLOSTA, « La critique – le XX^e siècle », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 419.

³ Rappelons par exemple qu'Avner Ben Amos consacre un article aux funérailles de Hugo dans *Les lieux de mémoire* de Pierre Nora (Avner BEN AMOS, « Les funérailles de Victor Hugo : apothéose de l'événement spectacle » [1984], in Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 425-464). *La gloire de Victor Hugo* a notamment pour objet de montrer Hugo en « lieu de mémoire » : c'est sur ce point que s'ouvre l'introduction de Pierre Georgel (Pierre GEORGEL, introduction à *La gloire de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 23).

des discours qui sont loin d'être triviaux ; mais dans un grand nombre de cas, la soumission du discours sur la littérature à des objectifs politiques et extra-littéraires explique qu'il se caractérise par un assez faible degré d'élaboration et de précision.

L'essentiel de cette partie sera consacré aux usages politiques de la poésie de Hugo : un chapitre sera consacré à chaque guerre mondiale (chapitres 27 et 31), et trois autres aux différents courants politiques de l'entre-deux-guerres (chapitres 28 à 30). Le Parti communiste et l'Action française, qui se caractérisent, aux deux pôles de l'échiquier politique, par un haut degré d'élaboration théorique, feront l'objet d'un chapitre chacun ; un chapitre autonome, et unique, portera sur les lectures de Hugo poète par les autres courants politiques (socialistes, radicaux, modérés, catholiques). Toute cette réception politique de Hugo se donne souvent à lire dans la presse partisane et elle est particulièrement vive au moment des commémorations du cinquantenaire de la mort du poète, en 1935. Il est donc utile, préalablement, de consacrer un chapitre (le chapitre 26) à ce que l'on pourrait appeler la présence médiatique et publique de Hugo, dans la grande presse d'information et au moment des commémorations de 1927, 1930 et 1935. Cette étude liminaire s'abstiendra d'aller très loin dans la question des lectures partisans de Hugo mais permettra de mettre au jour des éléments d'une doxa par rapport auxquels les différents courants politiques se situent.

Chapitre 26 : Présences publiques et médiatiques de Hugo poète

Ce chapitre envisagera la place de Hugo poète dans la grande presse d'information, et les commémorations publiques de Hugo en 1927, 1930 et surtout 1935. Il permettra de voir ce que l'homme ou la femme cultivé(e), non spécialiste de la chose littéraire ni de Hugo, mais qui lit la presse et se tient informé(e) de l'actualité culturelle, peut lire, entendre et apprendre sur Hugo et sa poésie. Hugo dans la presse, Hugo commémoré : ces deux points ont naturellement partie liée avec la réception politique de Hugo, sur laquelle nous reviendrons largement par la suite. Cependant, même si les journaux que nous allons étudier ne sont pas tout à fait apolitiques (ils penchent à droite), même si les commémorations de 1935 ne sont pas exemptes d'enjeux politiques, reste que les discours critiques émanant de la grande presse d'information, du ministère de l'Éducation nationale⁴, de la Sorbonne ou de la Comédie-Française ne se donnent pas pour partisans, et ne veulent pas être clivants. Les producteurs des discours en question prétendent plutôt entériner une doxa – qu'ils contribuent implicitement, ce faisant, à entretenir. Les acteurs des commémorations hugoliennes, en particulier, ne cherchent pas à établir ou à démontrer que Hugo est un grand poète, un grand écrivain ou un grand homme : ils le présupposent. Quant à la grande presse d'information, elle n'est pas non plus le lieu de longues élaborations critiques. Les billets d'humeur ou les pages littéraires de ces journaux proposent plus souvent une critique évaluative faite au nom du bon goût de l'honnête homme cultivé, et qui se ramène en général à une sorte d'hugophilie mesurée.

LA POÉSIE DE HUGO DANS LA GRANDE PRESSE D'INFORMATION

Pour étudier l'image de Hugo poète dans la grande presse d'information, nous nous concentrerons sur deux titres particulièrement représentatifs, *Le Petit Parisien* et *Le Journal*. Ces deux quotidiens font partie, avec *Le Petit Journal* et *Le Matin*, des « quatre grands » qui dominant le champ à la veille de la Première Guerre mondiale, et qui deviendront cinq, au cours

⁴ Appelé ministère de l'Instruction publique jusqu'en 1932.

du conflit, avec l'accroissement spectaculaire des tirages de *L'Écho de Paris*. En 1912, *Le Petit Parisien* tire à un million deux cent quatre-vingt-quinze mille exemplaires, *Le Journal* à neuf cent quatre-vingt-quinze mille (*Le Petit Journal* à huit cent cinquante mille, *Le Matin* à six cent quarante-sept mille) : ces chiffres sont considérables⁵. La diffusion de ces journaux bien établis se tasse un peu dans l'entre-deux-guerres, notamment à cause de la concurrence de la presse politique (de gauche surtout) et de *Paris-Soir*, fondé en 1923⁶. Mais en 1939, les deux quotidiens que nous avons sélectionnés restent respectivement deuxième et troisième du classement (avec un million vingt-deux mille tirages pour *Le Petit Parisien*⁷ et quatre cent onze mille pour *Le Journal*), derrière *Paris-Soir* (un million sept cent quarante mille). Sur l'ensemble de la période, nos deux journaux demeurent donc parmi les titres les plus lus. Ils sont politiquement assez proches, penchent à droite, affichent une grande hostilité à l'égard du communisme, mais se montrent réservés à l'égard des mouvements d'extrême droite⁸ (contrairement par exemple au *Matin*, ou au *Petit Journal* qui devient en 1937 l'organe du Parti social français du colonel de La Rocque⁹). Mais cette ligne éditoriale ne correspond pas à une affiliation partisane stricte. En effet, *Le Petit Parisien* et *Le Journal* demeurent, pendant toute notre période, deux journaux de grande information et non des journaux d'opinion, ce qui explique que les prises de position politiques tendent à ne s'y exprimer que de manière prudente et modérée.

Les deux quotidiens font preuve, tout au long de la période, d'une hugophilie de bon aloi, sans jamais se risquer ou presque à s'aventurer trop loin dans les questions d'analyse littéraire. C'est en général le poète qui est mis en avant. Jean Vignaud, responsable de la critique littéraire au *Petit Parisien*, signale ainsi à l'occasion du cinquantenaire de 1935 que Hugo a été le « Titan de la poésie moderne ». Mais le même article s'achève par des éloges plus englobants, portant sur l'ensemble de l'œuvre : « Tout y est admirable [...] »¹⁰ Quelques semaines plus tôt, l'écrivain André Salmon était allé un peu plus loin en distinguant deux aspects de Hugo poète,

⁵ Claude BELLANGER, Jacques GODECHOT *et al.*, *Histoire générale de la presse française*, t. 3, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 296.

⁶ *Ibid.*, p. 522.

⁷ Dont les tirages ont même oscillé autour d'un million cinq cent mille entre 1919 et 1935 (*ibid.*, p. 512). L'*Histoire générale de la presse française* ne donne pas d'évaluation des tirages du *Journal* sur cette période, faute d'archives disponibles, mais avance le chiffre de six cent cinquante mille pour l'année 1936 : entre cette date et 1939, la chute a été relativement brutale (*ibid.*, p. 520-521).

⁸ *Ibid.*, p. 513-514 et p. 521-522.

⁹ *Ibid.*, p. 518.

¹⁰ Jean VIGNAUD, « Sa vie et ses œuvres », *Le Petit Parisien*, 28 mai 1935, p. 4.

« qui sut être tour à tour un titan du verbe et le plus tendre des joueurs de pipeau » : c'est la veine de la « Tristesse d'Olympio » (*Les Rayons et les Ombres*) et de *La Légende des siècles* d'un côté, celle des *Chansons des rues et des bois* de l'autre ; c'est Homère contre Anacréon¹¹. Le rapprochement de l'inspiration épique et du lyrisme élégiaque dans un même ensemble est assez original, mais Salmon ne s'explique guère sur ce point. Et quand Mme Segond-Weber, de la Comédie-Française, chargée de jouer Guanhumara dans une reprise des *Burgraves* en 1935, donne un article au *Petit Parisien*, elle y évoque, sur un ton presque exalté, la « joie de lyrisme » que procure cette pièce : « Écouter Hugo, c'est entendre l'instrument verbal plus sonore que tous les instruments verbaux, l'orgue dominant toutes les voix, le son le plus puissant qu'au cours des âges a donné le génie¹². » Comme souvent, le discours sur le drame hugolien tire celui-ci du côté de la poésie et insiste sur ses qualités formelles et stylistiques en s'appuyant sur des clichés rebattus (Hugo sonore, etc.). Dans l'ensemble il va de soi – surtout en 1935, où les éloges sont de rigueur – que Hugo fut un grand écrivain et un grand poète, la figure du poète tendant à résumer voire à absorber celle de l'écrivain.

Dans *Le Journal*, la fortune de Hugo est assurée, en particulier, par de très hugophiles journalistes, Lucien Descaves, Clément Vautel, qui tient quotidiennement en première ou deuxième page la rubrique « Mon film », et Raymond Escholier, ancien conservateur de la Maison de Victor Hugo (de 1920 à 1933), qui assure en 1935 la critique d'art. La ligne de Vautel, sur la question Hugo, est intéressante : si cet auteur affirme aimer Hugo¹³, et le défend par exemple contre Claudel en 1930¹⁴, il ne s'abstient pas toujours de porter quelques coups de griffe. Il s'en prend ainsi, en avril 1935, à la mystique scientifique du progrès chantée par Hugo, Renan et Pasteur¹⁵ ; quelques semaines plus tard, évoquant les variations politiques du poète, il le traite, par préterition, de « girouette » : « En vérité, Victor Hugo a été une harpe éolienne qui vibrait aux quatre vents de l'esprit... Ses admirateurs fidèles, dont je suis, préféreront sans

¹¹ André SALMON, « Les deux trophées », *Le Petit Parisien*, 2 mai 1935, p. 2. Le titre de l'article est emprunté à un poème de *L'Année terrible*.

¹² Caroline-Eugénie SEGOND-WEBER, « La reprise des *Burgraves* à la Comédie-Française », *Le Petit Parisien*, 3 mars 1935, p. 7.

¹³ Clément VAUTEL, « Mon film », *Le Journal*, 26 mai 1930, p. 1. Clément Vautel (1876-1954) est un journaliste conservateur, xénophobe et antisémite, célèbre pour l'esprit caustique dont il fait preuve dans ses chroniques au *Journal* à partir de la fin des années dix. Il est aussi un romancier populaire à grand succès : *Mon curé chez les riches* (1923) s'écoule à six cent mille exemplaires et est traduit dans sept langues (Laurent JOLY, « Le préjugé antisémite entre "bon sens" et humour gaulois : Clément Vautel (1876-1954), chroniqueur et romancier populaire », *Archives juives : revue d'histoire des Juifs de France*, vol. 43, n° 1, 1^{er} semestre 2010, p. 24).

¹⁴ Clément VAUTEL, « Mon film », *Le Journal*, 10 février 1935, p. 1.

¹⁵ Clément VAUTEL, « Mon film », *Le Journal*, 26 avril 1935, p. 1.

doute ma comparaison à celle qui remplacerait ce poétique et harmonieux instrument par un grinçante girouette¹⁶. »

La position de Vautel est en fait assez typique d'une hugophilie de droite, en vertu de laquelle on salue la gloire de Hugo, on se montre d'une grande fidélité à sa mémoire, on respecte l'écrivain et le poète, tout en assortissant ses éloges de quelques réserves qui signalent l'homme de goût et attestent un esprit modéré et raisonnable, tout cela au nom de la valeur cardinale du « bon sens »¹⁷. Vautel se démarque ainsi du progressisme hugolien, jugé naïf ; il considère aussi comme « une de ces bonnes vieilles blagues démocratiques » le mot apocryphe attribué à Hugo, « Ouvrez des écoles et vous pourrez fermer des prisons »¹⁸. Les positions politiques de Hugo ne sont pas prises au sérieux : Vautel et Escholier publient en 1930, dans les colonnes du *Journal*, un roman à quatre mains intitulé *L'Empereur aux yeux bleus*, dont Hugo est l'un des personnages principaux, et qui cherche notamment à montrer que Hugo et Napoléon III étaient plus proches politiquement qu'eux-mêmes ne le pensaient, qu'ils étaient au fond « bien faits pour s'entendre »¹⁹. Jean Vignaud, rendant compte pour *Le Petit Parisien* du roman de Vautel et Escholier, note à son tour qu'« en politique [Hugo] n'[a] jamais eu des opinions bien solides, en tout cas durables²⁰ ». De manière générale, dans les deux quotidiens examinés, les positions politiques progressistes de Hugo sont passées sous silence, atténuées ou explicitement critiquées. Lorsque les idées de Hugo sont évoquées en bonne part, il s'agit donc le plus souvent de positions avec lesquelles la droite d'après 1914 peut se sentir à l'aise. Sont ainsi mobilisés

¹⁶ Clément VAUTEL, « Mon film », *Le Journal*, 24 mai 1935, p. 1.

¹⁷ Sur la centralité de la valeur du « bon sens » dans l'éthos de Vautel, voir Laurent JOLY, « Le préjugé antisémite entre "bon sens" et humour gaulois », *art. cit.*, p. 23-38.

¹⁸ Clément VAUTEL, « Mon film », *Le Journal*, 29 novembre 1920, p. 1. Comme l'explique Armand Erchadi, ce slogan, cité sous diverses formes, semble en fait remonter (sous la forme : « Ouvrir une école aujourd'hui, c'est fermer une prison dans vingt ans ») à Louis-Charles Jourdan, rédacteur au *Siècle*. Armand Erchadi observe que « son caractère abrupt, voire simpliste, prêt[e] le flanc à la critique de tendance réactionnaire » (Armand ERCHADI, « Retour sur la pensée éducative de Victor Hugo : le pédagogue déguenillé et les enfants d'éléphant », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/10-12-18erchadi.htm> (communication du 18 décembre 2010), consulté le 6 septembre 2018) ce dont témoigne on ne peut mieux la réaction de Clément Vautel.

¹⁹ Entrefilet publicitaire sans titre, *Le Journal*, 7 mai 1930, p. 1. L'idée d'une convergence partielle de vues politiques entre l'empereur et l'exilé, en matière d'économie ou de politique étrangère, n'est sans doute pas dénuée de tout fondement. Mais il faut, pour rêver d'une rencontre possible entre les deux hommes, oublier que l'engagement politique du Victor Hugo de l'exil se fait à l'aune d'« idéaux [...] inaliénables » comme la liberté, la démocratie, ou la République universelle (Claude MILLET, « Bonaparte Louis-Napoléon (1808-1873) », in David CHARLES, Claude MILLET (dir.), *Dictionnaire Victor Hugo*, à paraître). C'est depuis Biré un cliché de l'hugophobie de droite que de ne pas prendre au sérieux les idéaux politiques de Hugo et de réduire son engagement pendant l'exil à une posture motivée par la frustration de ne pas avoir été ministre ou président (Edmond BIRÉ, *Victor Hugo après 1852 : l'exil, les dernières années et la mort du poète*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1894, p. 52-55).

²⁰ Jean VIGNAUD, « Les lettres », *Le Petit Parisien*, 26 août 1930, p. 4.

le Hugo patriote, surtout pendant la Grande Guerre²¹, mais aussi le Hugo colonialiste du « Discours sur l’Afrique » de 1879²². En décembre 1940, alors que Hitler a remis à la France la dépouille de l’Aiglon, c’est le bonapartisme, sentimental sinon politique, de l’ode « À la colonne »²³ et de « Napoléon II »²⁴ (*Les Chants du crépuscule*) qui est proposé aux lecteurs : ces poèmes ont été préférés aux vers plus adéquats mais moins célèbres du « Retour de l’Empereur »²⁵ (1840), célébrant le retour des cendres de Napoléon I^{er} à Paris.

La présence de Hugo dans les pages du *Journal* et du *Petit Parisien* ne repose pas seulement, ni même surtout, sur des jugements de valeur littéraire, l’analyse de son art ou la référence à ses prises de position idéologiques. Plus souvent, on a affaire à des allusions ou à des citations qui relèvent de l’ornementation rhétorique : un auteur décore plaisamment sa prose en faisant appel à une référence culturelle qu’il sait partagée par le lecteur. Cette pratique s’observe tout au long de la période, mais elle semble un peu plus fréquente pendant la Première Guerre mondiale, époque à laquelle la référence au grand poète national revêt une fonction idéologique implicite mais claire²⁶, et, cinquantième oblige, en 1935. Sans qu’il s’agisse d’une préférence exclusive, cet usage-là de Hugo mobilise plutôt la poésie, les vers semblant être, plus facilement que la prose, mémorisables, citables, identifiables. Naturellement, il s’agit en particulier de vers empruntés à des poèmes connus, auxquels on peut parfois se contenter de faire allusion²⁷. Parmi les textes jouissant d’une fortune particulièrement éclatante, mentionnons « *Lorsque l’enfant paraît...* » (*Les Feuilles d’automne*) et « La conscience » (*La Légende des siècles*, Première Série). Un entrefilet de 1915 raconte ainsi une anecdote

²¹ *Le Petit Parisien* exhibe même une lettre inédite censément écrite par Hugo en 1878, et caractérisée par une xénophobie virulente à l’égard des Allemands naturalisés français : ceux-ci sont des « immigrés indésirables qui ne pourront jamais dépouiller leur origine ; c’est la vase d’une vase, le purin d’un purin », des « êtres amorphes », une « race maudite » (« Ce que Victor Hugo pensait des Allemands naturalisés français », *Le Petit Parisien*, 24 juin 1915, p. 3). Mais ni le style ni le contenu d’un tel texte ne rendent vraisemblable son attribution à Hugo. Reste que le nom de Hugo, ici, fonctionne comme argument d’autorité à l’appui d’une propagande raciste. Le procédé semble avoir assez bien fonctionné puisqu’en octobre suivant l’éditorial du *Journal* cite à nouveau ce texte, toujours en l’attribuant à Hugo (Urbain GOHIER, « L’espionnage », *Le Journal*, 30 octobre 1915, p. 1).

²² Maurice BESSON, « La vie coloniale », *Le Petit Parisien*, 24 mai 1935, p. 8.

²³ Encadré, *Le Petit Parisien*, 15 décembre 1940, p. 1.

²⁴ Pierre DOMINIQUE, « Napoléon II », *Le Journal*, 16 décembre 1940, p. 1.

²⁵ Poème qui ouvre, en 1840, l’anthologie *Le Retour de l’Empereur* composée par Hugo lui-même, et qui sera en 1883 intégré dans l’édition définitive de *La Légende des siècles*.

²⁶ Nous reviendrons dans le prochain chapitre sur les lectures et les usages de Hugo poète pendant la Grande Guerre.

²⁷ Ces remarques valent aussi largement pour les usages de Hugo dans la presse politique et dans les discours politiques, étudiés dans les chapitres suivants.

(fictive ?) survenue dans le village de « Latombe » (s'agit-il de La Tombe, Seine-et-Marne ?) : le soldat Cahen a dérobé trois lapins destinés aux sous-officiers ; quelqu'un l'a vu, ce qui fait dire au caporal Ferval que « L'œil était dans Latombe et regardait Cahen »²⁸. Le vers sous-jacent (« L'œil était dans la tombe et regardait Caïn »), le dernier de « La conscience », est suffisamment connu pour que la référence précise ne soit pas indiquée dans l'article. En 1920, un critique théâtral commente une pièce se déroulant pendant la Préhistoire et note que les acteurs sont vêtus de peaux de bêtes, « comme le Caïn de Victor Hugo²⁹ ». En 1935, l'évocation des profonds coffres-forts de la Banque de France appelle cette remarque amusante : « L'œil qui poursuit Caïn dans les vers de Victor Hugo n'arriverait point jusqu'à ces casemates³⁰ [...] ». C'est à peu près au même genre de traitement comiquement décalé qu'est soumis « *Lorsque l'enfant paraît...* » : Camille Duguet évoque en décembre 1915 le cercle, non de famille, mais des voyageurs du métro, qui s'agrandit, « lorsque l'enfant paraît », pour lui faire place³¹.

La presse quotidienne à forte diffusion assure donc une présence importante de Hugo. Celui-ci, d'un point de vue critique, ne s'attire guère autre chose que des éloges convenus, plus ou moins enthousiastes selon l'auteur. Il fait aussi office d'auteur de référence, dont les textes sont inscrits ou supposés tels dans la mémoire des lecteurs, et constitue un lieu possible de connivence culturelle grâce à ses poèmes les plus connus. Mais cette presse se situe politiquement à droite, et se montre donc plutôt réservée sur la plupart des engagements politiques de Hugo, qu'elle regrette ou dont elle ne fait pas grand cas.

COMMÉMORATIONS

Comme 1902, 1952, 1985 et 2002, l'année 1935 est celle d'une grande commémoration hugolienne : on célèbre à cette date le cinquantenaire de la mort de Hugo. Mais cet événement a été en quelque sorte préparé par deux autres anniversaires, en 1927 et en 1930. 1927, c'est le centenaire de *Cromwell* (et de sa préface) ; 1930, c'est celui d'*Hernani* (et de sa bataille) ; compte tenu de l'importance symbolique de ces œuvres dans l'histoire littéraire, on parlera

²⁸ « Le projecteur », *Le Petit Parisien*, 30 décembre 1915, p. 4.

²⁹ Adolphe ADERER, compte rendu d'André Dumas, *Le Premier Couple* (Comédie-Française), *Le Petit Parisien*, 25 février 1920, p. 3.

³⁰ Claude BLANCHARD, « La Banque de France ou la forteresse de l'or », *Le Petit Parisien*, 7 avril 1935, p. 4.

³¹ Camille DUGUET, « Causerie féminine », *Le Journal*, 13 décembre 1915, p. 5.

volontiers, à ces deux dates (mais plus encore en 1927 qu'en 1930) de « centenaire du romantisme »³².

1927

La commission ministérielle compétente a hésité sur la question de savoir s'il fallait célébrer le romantisme en 1927 ou en 1930. Vaut-il mieux évoquer « 1827, l'année du manifeste de *Cromwell* ; [ou] 1830, celle d'*Hernani*, de la prise d'Alger et des "Trois Glorieuses"³³ » ? La solution adoptée a consisté à privilégier la date de 1930, mais à organiser tout de même quelques événements en 1927³⁴. Le « romantisme » à l'honneur, en tout cas, est donc tiré vers le drame, puisque ce sont des événements théâtraux qui sont supposés constituer ses actes de naissance ; et de fait, de février à avril 1927, se pose la question de savoir si l'on jouera *Cromwell*, cette pièce réputée injouable, à la Comédie-Française. Édouard Herriot, ministre de l'Instruction publique, et Gustave Simon, responsable de l'édition de l'Imprimerie nationale³⁵, sont favorables au projet³⁶, qui ne verra finalement pas le jour à cause des réticences de la maison de Molière. Celle-ci accueille en revanche des reprises des *Burgraves* et de *Ruy Blas*³⁷. Si, en 1927, les drames de Hugo sont logiquement mis en avant, le reste de son œuvre n'est pas oublié : une grande cérémonie d'hommage à Hugo au Trocadéro, le 16 décembre, mêle représentation théâtrale (le cinquième acte de *Marion de Lorme*, une scène de l'adaptation de *Quatrevingt-Treize* par Paul Maurice), musique, récitations et chants (notamment à partir de poèmes des *Orientales*)³⁸. Dans ce dispositif, c'est Hugo – mais surtout le Hugo dramaturge –

³² Florence Naugrette souligne la place majeure de la rupture de 1830 dans les histoires traditionnelles du drame romantique, ainsi que « l'importance décisive [accordée] à la préface de *Cromwell*, considérée comme manifeste du drame romantique » (Florence NAUGRETTE, « La périodisation du romantisme théâtral », in Roxane MARTIN, Marina NORDERA (dir.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée », 2011, p. 148).

³³ Pierre-René ROLAND-MARCEL, préface à *Le romantisme : catalogue de l'exposition (22 janvier – 10 mars 1930)*, Paris, Bibliothèque nationale, 1930, p. 5.

³⁴ Pourtant la presse parle de « centenaire du romantisme » plus volontiers en 1927 qu'en 1930. C'est sans doute parce que la réputation d'*Hernani* étant supérieure à celle de *Cromwell*, on peut sans difficulté organiser des célébrations du « centenaire d'*Hernani* ». Le drame *Cromwell*, lui, a besoin, pour valoir aux yeux du public, de signifier autre chose que lui-même.

³⁵ Voir *supra*, chapitre 3.

³⁶ Georges MARTIN, « *Cromwell* sera joué », *Le Petit Journal*, 20 mars 1927, p. 2.

³⁷ Anne UBERSFELD, « La scène – depuis 1914 », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 714-716.

³⁸ Louis LÉON-MARTIN, « À propos du centenaire du romantisme : l'hommage universel à Victor Hugo », *Le Petit Parisien*, 17 décembre 1927, p. 2.

qui est donc le principal représentant du « romantisme ». Il doit cependant partager la vedette avec d'autres écrivains et artistes. Ainsi, Lamartine, Nodier, Devéria, Ingres, Delacroix ou Berlioz sont aussi au programme des célébrations organisées sous l'égide du ministère de l'Instruction publique³⁹.

1930

Le centenaire de 1930 est célébré, comme prévu, avec plus de pompe. Là encore le théâtre est à l'honneur, et les commémorations tournent autour d'*Hernani*, auquel l'hebdomadaire *Bravo*, spécialisé dans l'actualité des spectacles, consacre un numéro spécial⁴⁰. Beaucoup de journaux racontent, plus ou moins précisément, la fameuse « bataille » du 25 février 1830. Lorsque des périodiques prennent prétexte de cet anniversaire pour engager des débats littéraires, ils le font généralement à partir du genre théâtral uniquement⁴¹. On retrouve parfois, à propos d'*Hernani*, la ligne critique habituelle qui consiste à déprécier le théâtre hugolien (pour son invraisemblance notamment) tout en vantant ses « vers impérissables » et la qualité de sa langue poétique⁴², manière encore de suggérer la supériorité de la poésie sur le drame alors même qu'on parle du drame. Naturellement, il arrive que les cérémonies organisées fassent une place à la poésie (récitée ou chantée), ainsi qu'à la prose. C'est le cas lors du gala du centenaire à la Comédie-Française⁴³.

Comme en 1927, d'autre part, les célébrations s'élargissent au « romantisme » en général, avec une exposition importante organisée par la Bibliothèque nationale (seuls l'Arsenal et le Musée Victor Hugo en avaient proposé une en 1927⁴⁴). Centrée sur le romantisme littéraire, cette exposition réserve une place de choix à Hugo, concerné par vingt-neuf pièces, dont dix inédits, dans la section principale, « Manuscrits et imprimés » (contre treize pour Lamartine, onze pour Musset, onze pour Vigny, onze pour Gautier). Un certain équilibre générique est respecté, mais le Hugo d'avant l'exil est sur-représenté : seuls *Châtiments* (avec une édition originale), *Les Contemplations*, *La Légende des siècles* et *Les Travailleurs de la mer* (avec des manuscrits autographes) illustrent le Hugo d'après 1850. Cela suggère d'abord que le cœur du

³⁹ Georges MARTIN, « *Cromwell* sera joué », *art. cit.*, p. 2.

⁴⁰ *Bravo*, n° 13, 21 février 1930.

⁴¹ Par exemple : « Une nouvelle bataille d'*Hernani* est-elle souhaitable ? », *L'Européen*, 19 février 1930, p. 5.

⁴² Maurice MARTIN DU GARD, « Le théâtre », *Les Nouvelles littéraires*, 1^{er} mars 1930, p. 1.

⁴³ « Le gala du centenaire d'*Hernani* », *Comoedia*, 23 février 1930, p. 2.

⁴⁴ Pierre-René ROLAND-MARCEL, préface à *Le romantisme...*, texte cité, p. 5.

« romantisme », qu'il s'agit de célébrer, est identifié aux années trente. Cela témoigne du fait que les commissaires de l'exposition restent tributaires d'une conception de l'histoire littéraire en vertu de laquelle 1843 (date de la supposée chute des *Burgraves*) marquerait un *terminus ad quem*⁴⁵. Cette vision s'impose avec d'autant plus d'évidence que le choix même de 1830 comme date de naissance du romantisme suppose une identification entre romantisme en général et romantisme théâtral en particulier. Mais on voit aussi que les trois grands recueils poétiques de l'exil sont néanmoins incontournables quand on cherche à rendre compte de l'œuvre hugolienne. Quant à l'exposition *Victor Hugo raconté par l'image*, organisée de juin à août 1930 au Musée Victor Hugo (place des Vosges), elle propose notamment des illustrations de la poésie hugolienne, avec cent quarante-quatre pièces, soit beaucoup moins que le roman (deux cent trente et un). Le théâtre n'est illustré que cent quatorze fois, soit un peu moins que la poésie, mais l'œuvre dramatique de Hugo est moins volumineuse que son œuvre poétique. La plus grande capacité de la prose narrative à être illustrée, déjà observable dans les planches de l'Imprimerie nationale⁴⁶, se confirme donc, et la poésie apparaît là encore comme le moins illustrable et le moins illustré des trois grands genres pratiqués par Hugo⁴⁷. Les illustrations de la poésie sont souvent, en particulier, des illustrations des *Orientales* (trente-cinq pièces, dont plusieurs « Sara la baigneuse »⁴⁸, plusieurs « Mazeppa », plusieurs « Fantômes ») et de *La Légende des siècles* (trente-quatre, toutes séries confondues), grâce à ses très nombreux poèmes narratifs.

1935

Mais évidemment, c'est en 1935 que les commémorations hugoliennes sont les plus nombreuses. Elles revêtent alors une dimension particulièrement politique, car l'année précédente deux auteurs d'extrême droite, Georges Batault et Claude Farrère, ont publié de violentes attaques, de nature idéologique, contre Hugo⁴⁹. Le cinquantenaire voit donc se multiplier les prises en charge politiques, et en particulier les défenses politiques, de Hugo,

⁴⁵ Conception répandue, comme l'indique Florence Naugrette dans Florence NAUGRETTE, « La périodisation du romantisme théâtral », *art. cit.*, p. 148.

⁴⁶ Voir *supra*, p. 178-179.

⁴⁷ Voir Ségolène LE MEN, « L'édition illustrée, un musée pour lire », in *La gloire de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 533-537.

⁴⁸ Poème dont Pierre Georgel a rappelé la grande fortune chez les peintres : Pierre GEORGEL, « Sara la baigneuse », in *La gloire de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 591-594.

⁴⁹ Madeleine REBÉRIOUX, « 1935 – fascisme et antifascisme », in *La gloire de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 232-233.

comme nous l'évoquerons dans les prochains chapitres. Mais l'année 1935 est aussi l'occasion de célébrations publiques officielles. André Mallarmé, ministre de l'Éducation nationale jusqu'au 1^{er} juin 1935, a arrêté le programme suivant :

- le 17 mai, inauguration d'une exposition au Musée Victor Hugo sur les logements du poète ;
- le 17 mai au soir, représentation de *Rigoletto* de Verdi (d'après *Le roi s'amuse*) à l'Opéra ;
- le 20 mai, inauguration à la Bibliothèque nationale d'une exposition d'œuvres, manuscrits et gravures ;
- le 22 mai, cérémonie d'hommage au Panthéon ;
- le 22 mai au soir, cérémonie à la Comédie-Française, avec interprétation des *Burgraves* ;
- le 27 mai, représentation gratuite d'*Hernani* à la Comédie-Française ;
- le 28 mai, cérémonie à l'Hôtel de Massa sous l'égide de la Société des gens de lettres ;
- le 1^{er} juin, commémoration à l'Arc de triomphe ;
- le 14 juin, cérémonie au Sénat ;
- le 16 juin, hommage à Hugo rendu place de l'Hôtel-de-Ville par les corporations et les provinces de France ;
- le 17 juin, cérémonie à la Sorbonne.

Sont en outre prévues deux séances gratuites à la Comédie-Française réservées aux enfants des écoles, et diverses cérémonies organisées par les universités de province⁵⁰. À ces célébrations s'en ajoutent d'autres, à l'initiative d'institutions non étatiques, comme la cérémonie organisée au Trocadéro, le 29 mai, par le Syndicat national des instituteurs et la Ligue de l'enseignement⁵¹. Les organisations du Front populaire, à leur tour, prévoient un défilé d'hommage à Hugo le 16 juin (interdit par le préfet de police, il sera reporté au 23 et à nouveau annulé⁵²). Le Congrès mondial pour la défense de la culture, organisé en juin par l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (d'obédience communiste), est encore l'occasion d'un hommage à Hugo⁵³.

La nature de ces cérémonies publiques garantit un privilège du théâtre et de la poésie sur le roman. Des pièces sont jouées, notamment à la Comédie-Française (qui met à son répertoire,

⁵⁰ « Comment sera fêté le cinquantenaire de la mort de Victor Hugo », *Le Petit Parisien*, 9 mai 1935, p. 4.

⁵¹ Madeleine REBÉRIOUX, « 1935 – fascisme et antifascisme », *art. cit.*, p. 233.

⁵² Voir *infra*, p. 829.

⁵³ Madeleine REBÉRIOUX, « 1935 – fascisme et antifascisme », *art. cit.*, p. 234.

cette année-là, *Hernani*, *Ruy Blas*, *Les Burgraves*, *Marion de Lorme* et *Lucrèce Borgia*⁵⁴), mais aussi, par exemple, au théâtre antique d'Orange, où *Lucrèce Borgia* a d'ailleurs peu convaincu la critique⁵⁵. Et, bien sûr, des poèmes sont récités ou chantés. Ainsi, lors de la cérémonie du 22 mai au Panthéon, Mme Segond-Weber, de la Comédie-Française, a récité « À l'obéissance passive » (*Les Châtiments*), et une autre comédienne « *Stella* » (*Les Châtiments*)⁵⁶. Le 18 mai, à l'hôtel de Massa, Fernand Gregh a lu « À Théophile Gautier » (*Toute la lyre*)⁵⁷. Au Trocadéro, le 29 mai, plusieurs pièces de vers ont été récitées, des plus connues aux plus confidentielles, appartenant à toutes les époques de la vie du poète : ce programme éclectique comprenait « La fiancée du timbalier » (*Odes et Ballades*), la « Tristesse d'Olympio » (*Les Rayons et les Ombres*), « À Villequier » (*Les Contemplations*), la chanson d'« Eviradnus » (Première Série de *La Légende des siècles*), mais aussi « *Oui, vous avez raison, je suis un imbécile...* » (*Les Quatre Vents de l'Esprit*). Ce sont donc surtout le poète et le dramaturge qui sont mis à l'honneur.

Les cérémonies sont souvent accompagnées de musique. Quelquefois, mais assez rarement, il s'agit d'œuvres inspirées par la poésie de Hugo, comme le *Mazeppa* de Liszt (d'après le poème des *Orientales* du même nom) interprété le 17 juin lors de l'hommage à la Sorbonne⁵⁸. Mais on retrouve aussi la *Marche funèbre* de Chopin⁵⁹, la *Marche héroïque* de Saint-Saëns⁶⁰,

⁵⁴ « Le comité d'administration de la Comédie-Française s'est réuni hier après-midi », *Le Journal*, 3 février 1935, p. 4.

⁵⁵ Georges LE CARDONNEL, « *Marion de Lorme* au Théâtre Antique d'Orange », *Le Journal*, 30 juillet 1935, p. 4 ; Anita ESTÈVE, « Un drame romantique à Orange : *Marion de Lorme* », *Le Populaire*, 2 août 1935, p. 4.

⁵⁶ Jean PÉDRON, « M. Albert Lebrun a présidé au Panthéon la cérémonie du cinquantenaire de la mort de Victor Hugo », *Le Journal*, 23 mai 1935, p. 4.

⁵⁷ Jean PÉDRON, « Les Gens de Lettres célèbrent le cinquantenaire de la mort de Victor Hugo », *Le Journal*, 29 mai 1935, p. 10.

⁵⁸ « L'hommage officiel de l'Université à Victor Hugo », *Le Journal*, 18 juin 1935, p. 5. L'œuvre existe dans une version pour piano et dans une version symphonique (Arnaud LASTER, « La musique », in *La gloire de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 634) ; on imagine que c'est de la seconde qu'il s'agit ici.

⁵⁹ « L'hommage officiel de l'Université à Victor Hugo », *art. cit.*, p. 5.

⁶⁰ *Id.* ; Jean PÉDRON, « M. Albert Lebrun a présidé au Panthéon la cérémonie du cinquantenaire de la mort de Victor Hugo », *art. cit.* Même si la *Marche héroïque* n'a rien à avoir avec Hugo, la présence de la musique de Saint-Saëns dans ces cérémonies peut être liée au fait que ce compositeur a écrit de nombreuses mélodies sur des poèmes de Hugo, ainsi qu'un *Hymne à Victor Hugo* en 1881 (Arnaud LASTER, « La musique », *art. cit.*, p. 638-640). Saint-Saëns était en outre, au début de la Troisième République, l'un des compositeurs quasi-officiels du régime : « Il se trouve parfois mis au service du protocole élyséen, tient les orgues de Notre-Dame de Paris lors des funérailles du président Sadi Carnot en 1894, participe aux grandes mises en scène du pouvoir, notamment lors des funérailles de Victor Hugo en 1885 (vingt-sept de ses compositions s'inspirent des œuvres de l'écrivain) ou encore lors de fêtes organisées en 1905 à Bordeaux sous la présidence d'Émile Loubet » (Stéphane LETEURÉ, « SAINT-SAËNS Camille (1835-1921) », *Universalis.edu*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/camille-saint-saens/>, consulté le 25 mai 2018).

et plusieurs fois, du Beethoven : la *Troisième Symphonie* (le 22 mai au Panthéon⁶¹, le 17 juin à la Sorbonne⁶²), ou la *Septième Symphonie* (le 22 mai à la Comédie-Française⁶³). On a déjà rencontré, chez Léon Émery, l'association entre Hugo et Beethoven, et plus généralement entre Hugo et la musique orchestrale ou symphonique⁶⁴. Cette idée suggère que Hugo pratique un art fondé sur la débauche de moyens, sur les effets spectaculaires, plutôt qu'un art plus discret ou mélancolique. Ces choix d'accompagnement musicaux sont donc probablement les vecteurs d'une position critique, certes très vague et très implicite.

En ce qui concerne les discours officiels tenus sur Hugo, il va de soi qu'ils sont tous élogieux. Le ministre Mallarmé est dans son rôle quand il évoque, devant la Société des gens de lettres, la « sublime lumière » qui rayonne de son œuvre – sans nier toutefois qu'il y a des « ombres », des « faiblesses », des « insuffisances »⁶⁵. Et Léon Bérard, Garde des sceaux, invité pour représenter le gouvernement français dans une cérémonie au Luxembourg, dresse un palmarès où Hugo figure à la première place : « Nul ne peut être dit plus grand que lui dans une histoire littéraire où se rencontrent Racine et La Fontaine, Chénier, Lamartine, Baudelaire, Vigny, Musset, Verlaine⁶⁶ [...] ». Au-delà de ces généralités, quelques traits plus spécifiques méritent d'être relevés. D'abord, la liste de Bérard en témoigne, c'est surtout le Hugo poète qui est concerné, et qui passe sans doute pour le plus susceptible de réunir le plus large consensus autour de lui. Les chefs-d'œuvre évoqués par le ministre de la Justice sont même exclusivement empruntés aux recueils de l'exil : « Paroles sur la dune », « À Villequier », « La Fête chez Thérèse » (*Les Contemplations*) et *Les Châtiments*⁶⁷. Ensuite, ces commémorations officielles se font dans un esprit consensualiste. Mallarmé cherche ainsi à neutraliser les querelles d'écoles : « Ne vous semble-t-il pas [...] qu'autour de Victor Hugo se réalise, en fait, l'union de toutes les écoles littéraires, qui ont toutes envers lui une dette de gloire⁶⁸ ? » Et Bérard

⁶¹ Jean PÉDRON, « M. Albert Lebrun a présidé au Panthéon la cérémonie du cinquantenaire de la mort de Victor Hugo », *art. cit.*

⁶² « L'hommage officiel de l'Université à Victor Hugo », *art. cit.*

⁶³ Jean PÉDRON, « M. Albert Lebrun a présidé au Panthéon la cérémonie du cinquantenaire de la mort de Victor Hugo », *art. cit.*

⁶⁴ Voir *supra*, p. 493-494.

⁶⁵ Jean PÉDRON, « Les Gens de Lettres célèbrent le cinquantenaire de la mort de Victor Hugo », *art. cit.*

⁶⁶ « L'œuvre de Victor Hugo célébrée au Luxembourg : M. Léon Bérard qui représentait le gouvernement fait, dans son discours, l'apologie du poète », *Le Journal*, 1^{er} juillet 1935, p. 4.

⁶⁷ *Id.*

⁶⁸ Jean PÉDRON, « Les Gens de Lettres célèbrent le cinquantenaire de la mort de Victor Hugo », *op. cit.*

atténue la possible portée idéologique des commémorations, comme si la gloire du poète Hugo devait effacer celle de l'homme politique, et en particulier celle du militant républicain : « Quand un homme est capable d'écrire *Paroles sur la dune*, *À Villequier*, *La Fête chez Thérèse*, *Les Châtiments*, il n'importe pas énormément de savoir comment il cessa d'être orléaniste et pourquoi il était devenu républicain⁶⁹ [...]. » Bien sûr, cette prudence est peut-être commandée par le fait que Léon Bérard s'exprime au Luxembourg, devant un public composé notamment d'altesses et de grands-ducs. Mais il est bien évident également que les gouvernements de droite qui dirigent alors la France (gouvernement Flandin jusqu'au 1^{er} juin, gouvernement Laval à partir du 4 juin⁷⁰) ne tiennent pas à promouvoir un Hugo trop engagé et trop clivant. Beaucoup de commentateurs, d'ailleurs, déplorent l'insuffisance et la pauvreté des célébrations officielles : la presse de gauche les met sur le compte d'une tiédeur naturelle de la droite à l'égard de Hugo⁷¹, tandis que la presse apolitique ou de droite se contente d'enregistrer et de déplorer le fait⁷². La cérémonie au Panthéon (« cinquante personnes dans la crypte pendant vingt minutes », et un défilé d'écoliers⁷³) s'attire ainsi des critiques nombreuses : si *Le Petit Parisien* et *Le Journal* n'y trouvent rien à redire⁷⁴, le journal radical *L'Œuvre* regrette qu'elle ait été expédiée⁷⁵, tandis que *L'Humanité* la juge mesquine⁷⁶. Si le centre droit est embarrassé à l'heure de commémorer Hugo, et que la gauche et le centre gauche sont plus à l'aise, et font même preuve d'enthousiasme, cela tient à la figure de Hugo, bien sûr, plus facilement appropriable par la gauche que par la droite, mais également au fait que, comme l'écrit Pierre Nora, « en France, la commémoration est de gauche⁷⁷ ». Lié à l'héritage des Lumières, de la Révolution et de la République, le geste commémoratif signifie la substitution de rituels laïques,

⁶⁹ « L'œuvre de Victor Hugo célébrée au Luxembourg : M. Léon Bérard qui représentait le gouvernement fait, dans son discours, l'apologie du poète », *art. cit.*

⁷⁰ Il y a eu entretemps un éphémère gouvernement Bouisson, renversé aussitôt que formé.

⁷¹ Voir *infra*, p. 835-836 et p. 892.

⁷² Voir par exemple Lucien DESCAGES, « Publications diverses à l'occasion du cinquantenaire de Victor Hugo », *Le Journal*, 9 juin 1935, p. 4.

⁷³ Madeleine REBÉRIOUX, « 1935 – fascisme et antifascisme », *art. cit.*, p. 233.

⁷⁴ Jean PÉDRON, « M. Albert Lebrun a présidé au Panthéon la cérémonie du cinquantenaire de la mort de Victor Hugo », *art. cit.* ; Yves DAUTUN, « M. Albert Lebrun s'est incliné sur la tombe du grand poète », *Le Petit Parisien*, 23 mai 1935, p. 1 et 4.

⁷⁵ « Les "officiels" ont rendu hier à Victor Hugo un hommage-express », *L'Œuvre*, 23 mai 1935, p. 1.

⁷⁶ « Le gouvernement célèbre chichement le cinquantenaire de la mort de Victor Hugo », *L'Humanité*, 23 mai 1935, p. 1 et 3.

⁷⁷ Pierre NORA, « L'ère de la commémoration » [1992], in Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire*, vol. 3, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 4707.

et librement institués, à des rituels monarchiques et de droit divin. Cette orientation politique du fait commémoratif lui-même, en l'occurrence, se superpose au statut d'icône républicaine, et d'homme de gauche, de Hugo, et au souvenir de la grande cérémonie républicaine que furent, cinquante ans plus tôt, ses funérailles⁷⁸.

L'année du cinquantenaire se caractérise aussi par une activité éditoriale autour de Hugo. André Billy juge dans *L'Œuvre* du 21 mai que ces commémorations sont assez pauvres en livres nouveaux⁷⁹, mais on peut tout de même en recenser quelques-uns. Les ouvrages parus à cette occasion sont de natures très diverses. Paul Berret publie ainsi une monographie savante sur *La Légende des siècles*⁸⁰, Émile Bernard une luxueuse édition illustrée de *La Fin de Satan*⁸¹, Martin Saint-René un ouvrage très enthousiaste sur *Les visages de l'amour dans l'œuvre de Victor Hugo* (en fait, quasi-exclusivement l'œuvre dramatique et romanesque)⁸², Claudius Grillet fait reparaître son *Victor Hugo spirite*⁸³. Billy signale aussi une réédition de *L'œuvre de Victor Hugo*, par Maurice Levailant (1931)⁸⁴, et le *Victor Hugo* de Georges Brunet⁸⁵. Parmi les ouvrages, plus anecdotiques, dont nous n'avons pas encore parlé, relevons *Victor Hugo et les femmes*, de Raymond Escholier⁸⁶, dont la matière est en fait extraite de sa *Vie glorieuse de Victor Hugo* (1928)⁸⁷, ainsi que *Victor Hugo en vingt images*, de Léo Larguier (une série d'évocations biographiques romancées et illustrées)⁸⁸, et *Victor Hugo avocat* et *Les plaidoiries de Victor Hugo*, de Jacques Hamelin⁸⁹. L'activité éditoriale hugolienne en 1935 concerne donc surtout des sujets anecdotiques ou un peu périphériques, sans grande prétention scientifique en tout cas. Les ouvrages à la vocation la plus sérieuse, ceux de Brunet et de Berret, ne prétendent

⁷⁸ Avner BEN AMOS, « Les funérailles de Victor Hugo : apothéose de l'événement spectacle » [1984] in Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 425-464 et en particulier p. 425-426, p. 434-438, p. 444-446.

⁷⁹ André BILLY, « Le cinquantenaire en librairie », *L'Œuvre*, 21 mai 1935, p. 5.

⁸⁰ Voir *supra*, chapitre 10.

⁸¹ Voir *supra*, chapitre 5.

⁸² Voir *supra*, chapitre 13.

⁸³ Voir *supra*, chapitre 11.

⁸⁴ Voir *supra*, chapitre 1.

⁸⁵ Voir *supra*, chapitre 9.

⁸⁶ Raymond ESCHOLIER, *Victor Hugo et les femmes*, Paris, Flammarion, coll. « Hier et aujourd'hui », 1935.

⁸⁷ Voir *supra*, chapitre 9.

⁸⁸ Léo LARGUIER, *Victor Hugo en vingt images*, Paris, Albin Michel, 1935.

⁸⁹ Jacques HAMELIN, *Victor Hugo avocat*, Paris, Hachette, 1935 ; Jacques HAMELIN, *Les plaidoiries de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1935.

nullement à la nouveauté : Brunet condense avec talent et intelligence plusieurs apports récents de la critique hugolienne, et Berret reprend largement les analyses de sa monumentale édition de *La Légende des siècles*.

CONCLUSION

Ce n'est donc ni dans la grande presse, ni dans le cadre des hommages du cinquantenaire, que des percées théoriques peuvent avoir lieu en matière de critique hugolienne. Il arrive que l'organisation de certaines cérémonies révèle des thèses critiques implicites (Hugo, en 1935, semble être un poète beethovenien...), mais il s'agit alors de conceptions diffuses et vagues. Qu'ils prennent la forme d'un hommage presque sans nuance, ou bien d'éloges mêlés de réserves, les discours médiatiques et officiels sur Hugo se contentent principalement d'articuler des lieux communs sur la grandeur de Hugo écrivain, et surtout poète. Comme on l'a suggéré dans l'introduction de cette partie, on a bien affaire, ici, à une critique de basse intensité. Ces discours, en général, confirment implicitement la supériorité des recueils de l'exil. En revanche les célébrations du centenaire du romantisme, en 1927 et 1930, mettent au centre de l'œuvre hugolienne, par la force des choses, les drames d'une part, la période de la monarchie de Juillet d'autre part.

Les gouvernements qui se succèdent au printemps 1935 sont politiquement à droite ; c'est aussi le cas des journaux à grand tirage que nous avons examinés. De là vient que les éloges adressés à Hugo sont souvent gênés par les engagements politiques du poète. Ceux-ci sont régulièrement critiqués ou traités par le dédain (Vautel), ou considérés comme dénués d'importance (Bérard). Il faut donc insister sur le fait que la réception politique de la poésie de Hugo, sur laquelle nous allons revenir dans les prochains chapitres, doit se situer par rapport à une doxa critique, ou infra-critique, qui jouit d'une large diffusion et qui met en avant la figure d'un Hugo relativement dépolitisé – ou dont les opinions idéologiques ne constituent qu'un aspect inessentiel de son œuvre. La Première Guerre mondiale, cependant, est une période qui fait exception à cet égard. Comme on l'a déjà un peu vu en considérant la grande presse d'information en 1915, il semble alors naturel à beaucoup d'auteurs de mobiliser Hugo à des fins bellicistes et nationalistes. Ce sont en particulier sur ces usages que nous allons revenir dans le prochain chapitre.

Chapitre 27 : La Première Guerre mondiale

S'il existe déjà quelques travaux sur les usages de Hugo sous l'Occupation¹, aucune étude, à notre connaissance, n'a encore été menée sur la fortune de Hugo pendant la Grande Guerre². On s'attend pourtant, vu la place prépondérante de Hugo dans l'imaginaire national français, à ce qu'il n'ait pas été totalement absent des discours de propagande, d'autant plus que la Première Guerre mondiale est le moment d'une « réintroduction massive du genre poétique sur la place publique » : on redécouvre, réédite et relit les grands poètes du passé³. Et de fait, la bibliographie Cassier nous indique quelques articles consacrés à une lecture de Hugo dans une perspective nationaliste et belliciste. C'est essentiellement sur eux que nous nous appuyons dans la suite de ce chapitre.

Pourtant, l'enrôlement nationaliste de Hugo semble malaisé : le pacifisme, l'universalisme, l'internationalisme même de celui qui fut l'apôtre des États-Unis d'Europe et le président du Congrès de la paix en 1849 et 1869 semblent devoir y faire obstacle. L'utilisation de Hugo au service de l'Union sacrée constitue donc, dans une large mesure, un paradoxe : elle repose nécessairement sur une sélection et une relecture partielle et partielle de son œuvre ; mais cette sélection n'est pas pour autant une trahison, car comme on le verra les textes hugoliens, dans la séquence post-1870, donnent en effet largement prise à de tels usages. Ce sont, entre autres, cette opération de sélection et la rhétorique qui l'entoure qu'il va s'agir de présenter. Mais cet examen de la fortune de Hugo pendant la Grande Guerre sera aussi l'occasion d'envisager des questions relevant plus généralement de l'histoire littéraire et de l'histoire politique. Premièrement, nous serons amené à réfléchir à l'histoire de certaines valeurs politiques au nom desquelles on convoque Hugo, notamment le nationalisme. Par ailleurs, ces usages de Hugo,

¹ Notamment Madeleine REBÉRIOUX, « 1952 : Les communistes et Hugo », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 235-241 : voir *infra*, chapitre 31. Tout ce chapitre reprend largement la matière de : Jordi BRAHAMCHA-MARIN, « Victor Hugo dans la Grande Guerre », *Dix-Neuf*, vol. 21, n° 1, 2017, p. 31-45, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14787318.2017.1278967>, consulté le 13 juillet 2018, et de : Jordi BRAHAMCHA-MARIN, « “Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie” : la poésie des monuments aux morts », *Çédille*, n° 13, avril 2017, p. 83-95, <https://cedille.webs.ull.es/13/04brahamcha.pdf>, consulté le 13 juillet 2018.

² Évoquant, dans *La Gloire de Victor Hugo*, *op. cit.*, « Hugo dans le débat politique et social », Madeleine Rebérioux passe ainsi sans transition de la Belle Époque aux années 1930.

³ Laurence CAMPA, *Poètes de la Grande Guerre : expérience combattante et activité poétique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2010, p. 15.

essentiellement centrés sur la poésie (et sur *L'Année terrible* en particulier), éclairent la question du statut et des formes de la poésie en France pendant la guerre et au tout début des années 1920. À ce titre, ils s'inscrivent pleinement dans une histoire de la poésie française, conçue non comme l'histoire des ruptures et des innovations formelles dues aux auteurs les plus célèbres et les plus audacieux (Apollinaire par exemple), mais comme l'étude de pratiques plus massives et socialement significatives (et donc plus conservatrices).

Il existe également des usages pacifistes de Hugo, naturellement moins nombreux : nous commencerons par les évoquer brièvement. Puis nous analyserons longuement la manière dont Hugo est relu dans une perspective nationaliste et belliciste, à la fois au cours du conflit et dans les quelques années qui suivent. La question des genres littéraires ne fait généralement pas l'objet de théorisations chez les auteurs dont nous allons parler, mais il se trouve que le Hugo de l'Union sacrée est essentiellement le poète, et en particulier celui de *L'Année terrible*. Nous aborderons aussi les quelques voix dissonantes qui, au contraire, regrettent que Hugo n'ait pas été assez germanophobe. Dans un dernier temps, nous proposerons quelques remarques sur les usages de Hugo dans une perspective commémorative, en nous intéressant aux vers des *Chants du crépuscule* qui sont souvent gravés sur les monuments aux morts au lendemain de la guerre.

USAGES PACIFISTES DE HUGO

Commençons donc par indiquer quelques éléments sur les usages pacifistes de Hugo. Le pacifisme français, à partir du déclenchement de la guerre, est divisé : certaines des organisations théoriquement attachées à la cause de la paix se rallient néanmoins à la défense nationale, quand d'autres persistent dans leur opposition résolue à la guerre⁴. La référence à Hugo apparaît assez consensuelle pour transcender les clivages politiques. En effet, elle peut servir un discours pacifiste de principe mais rallié à la cause de la victoire et à l'Union sacrée dans une revue comme *La Paix par le droit*, aussi bien qu'un discours anarchiste et défaitiste dans *Le Journal du peuple*, en passant par différentes tendances minoritaires de la SFIO : les longuettistes, rassemblés autour du *Populaire*, ou les « kienthaliens », qui peuvent se reconnaître, à partir de janvier 1918, dans *La Vague* de Pierre Brizon, au tirage impressionnant (quatre-vingt-onze mille exemplaires le 6 février 1919, peut-être deux cent mille à certaines

⁴ Nadine-Josette CHALINE, « Pacifismes pendant la guerre », in Jean-Jacques AUDOIN-ROUZEAU, Jean-Jacques BECKER (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre (1914-1918) : histoire et culture*, Paris, Bayard, 2004, p. 840-841.

périodes⁵). *Le Populaire*, surtout, au cours de l'année 1916, reproduit de très nombreux extraits de Hugo. Celui-ci n'est d'ailleurs pas le seul auteur à figurer dans les colonnes du journal de Longuet. On y trouve citées, en effet, de nombreuses gloires françaises (Rabelais, Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld, Bossuet, Voltaire, Jaurès) ou étrangères, notamment allemandes (Goethe, Schiller, Nietzsche, Marx) : il s'agit bien sûr d'affirmer l'urgence d'un internationalisme intellectuel et culturel. Pour ce qui est de Hugo, c'est surtout le prosateur qui est à l'honneur : sont reproduits des morceaux de discours pacifistes, tirés des *Actes et paroles*⁶, mais aussi, abondamment, des extraits du *William Shakespeare*⁷. Le Hugo prosateur, et en particulier le Hugo orateur, est facile à mobiliser dans cette perspective. Ainsi, *La Vague*, qui fait souvent lire dans ses colonnes des citations de grands hommes, reproduit un extrait du discours de 1849 au Congrès de la Paix⁸.

Pour ce qui est de la poésie, on trouve à l'occasion des extraits des *Châtiments*, comme c'est le cas dans *La Vague*, le 15 août 1918⁹, mais l'objet ici est moins de défendre la paix que de flétrir le gouvernement. Brizon a peut-être une prédilection pour ce recueil, puisque le 4 avril de la même année, dans une perspective plus directement pacifiste, il avait inséré trois vers de « Carte d'Europe » :

Combien sont morts ? Combien mourront ? Qui sait le nombre ?
Ce qui mène aujourd'hui votre troupeau, dans l'ombre,
Ce n'est pas le berger, c'est le boucher, Seigneur¹⁰ !

Surtout, *Les Chansons des rues et des bois* offrent quelques morceaux de choix aux journalistes pacifistes. *Le Journal du peuple* donne intégralement « Le vrai dans le vin »¹¹, tandis que *L'Humanité* publie, le 23 novembre 1914, le courrier d'un lecteur rémois anonyme qui cite une strophe de « *Depuis six mille ans la guerre...* », peut-être le poème le plus explicitement

⁵ Pierre ROY, « Pierre Brizon : quelques remarques sur le militant et son journal *La Vague* », in *Entre pacifisme et révolution : « La Vague » de P. Brizon (1918-1923)*, Paris, Centre d'études et de recherches sur les mouvements trotskyste et révolutionnaires internationaux, coll. « Les Cahiers du CERMTRI », p. 10.

⁶ *Le Populaire*, 3-9 juillet 1916, p. 2 ; « Si difficile ? », *Le Populaire*, 28 août-3 septembre 1916, p. 1.

⁷ Il y a par exemple de nombreuses citations de *William Shakespeare* dans *Le Populaire* du 9-15 octobre 1916, p. 2, p. 4, p. 5 et p. 8.

⁸ Victor HUGO, « La Paix », *La Vague*, 13 juin 1918, p. 3.

⁹ « "L'ordre" », *La Vague*, 15 août 1918, p. 1. Il s'agit des vers : « Comme un loup qui se lèche après qu'il vient de mordre, / Caressant sa moustache, il dit : "J'ai sauvé l'Ordre !" », tirés de « *Nox* ». Voir Victor HUGO, *Châtiments*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie II* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 12.

¹⁰ « Au vieux bon Dieu », *La Vague*, 4 avril 1918, p. 2. Voir Victor HUGO, *Châtiments*, op. cit., p. 36.

¹¹ Victor HUGO, « Le vrai dans le vin », *Le Journal du peuple*, 2 août 1916, p. 1.

pacifiste de Hugo¹². Le dispositif est intéressant, et mérite d'être commenté. Dans cet entrefilet, le correspondant décrit les bras, les jambes et les têtes des cadavres émergeant de la tourbière ; son texte est placé sous le patronage de Hugo : « je vous parle de *choses vues* », précise-t-il – c'est lui qui souligne. L'entrefilet, intitulé « Au tombeau de la garde prussienne », est d'ailleurs sous-titré : « Des choses vues »¹³. Et le correspondant cite pour finir « ces vers profondément vrais de Victor Hugo » :

Et tout ça pour des Altesses
Qui, vous à peine enterrés,
Se feront des politesses
Pendant que vous pourriez¹⁴.

Cette strophe est la septième des quinze qui composent le poème, et son choix n'est pas dû au hasard. En effet l'image des cadavres en putréfaction et « à peine enterrés » fait immédiatement écho au spectacle décrit dans le texte du correspondant, au point qu'on peut même se demander s'il n'y a pas un jeu de mots plus ou moins inconscient sur le second vers. Chez Hugo en effet, il est évident qu'il faut comprendre : « alors que vous venez juste d'être enterrés », tandis que le reste de l'entrefilet peut inviter à lire : « alors que vous n'êtes pas complètement enterrés ». Mais cette strophe est aussi choisie au détriment de la première, plus célèbre et peut-être plus attendue :

Depuis six mille ans la guerre
Plait aux peuples querelleurs,
Et Dieu perd son temps à faire
Les étoiles et les fleurs¹⁵.

Dans la strophe choisie, le pacifisme se dit de manière beaucoup plus oblique, puisqu'il s'agit avant tout d'y opposer les petits, qui se battent, aux grands, qui en profitent. Cette lecture politique de la guerre (vaguement superposable dans un journal socialiste à une lecture de

¹² « Au tombeau de la garde prussienne : des choses vues », *L'Humanité*, 23 novembre 1914, p. 1. La SFIO et son journal *L'Humanité*, à cette époque, soutiennent l'Union sacrée, en refusant tout débordement nationaliste et toute idéalisation de la guerre (Gilles CANDAR, *Jean Longuet (1876-1938) : un internationaliste à l'épreuve de l'histoire*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2007, p. 122), et en professant un pacifisme de principe.

¹³ Il s'agit bien sûr d'une référence aux deux volumes parus sous le titre *Choses vues* en 1887 ; l'édition de l'Imprimerie nationale vient de les republier, sous une forme refondue et enrichie, en 1913.

¹⁴ Dans le premier vers, Hugo écrit : « Et cela... », et non : « Et tout ça... » (Victor HUGO, *Les Chansons des rues et des bois*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie II, op. cit.*, p. 991).

¹⁵ Victor HUGO, *Les Chansons des rues et des bois, op. cit.*, p. 991.

classe) évite d'avoir à attaquer indistinctement la nation française et la nation allemande comme des « peuples querelleurs » et peut-être aussi d'avoir à mentionner Dieu.

La Paix par le droit incarne également un pacifisme théorique mais abstrait. Ainsi, pendant toute la guerre, cette revue assume à la fois une ligne de défense de l'Union sacrée, exempte de toute germanophobie explicite, et une ligne de propagande en faveur de la reprise des relations internationales. Les textes de Hugo retenus sont alors plutôt des textes patriotiques (empruntés à *Toute la Lyre* ou à *Histoire d'un crime*) ou encore des poèmes optimistes, humanitaires, fraternitaires : un extrait, en l'occurrence, de la quatrième section de « *Lux* » (*Les Châtiments*), rebaptisé « *Veniet Felicior Actas* » (*sic* pour *Aetas*)¹⁶. Mais pas de textes franchement pacifistes : entre 1914 et 1918, au fond, le pacifisme de l'association La paix par le droit, et de la revue du même nom, est tout théorique. On peut en dire autant de celui que professe un certain Jules Castéran dans son étonnant livre *Peut-on supprimer la guerre ? Un moyen français*, écrit en 1912 mais paru seulement en 1915. La préface, datée de 1915, transpire la haine anti-boche. Dans le corps de l'ouvrage, au contraire, on trouve bien trace d'une méfiance envers la Prusse militariste et bismarckienne, mais un hommage est tout de même rendu à la nation allemande et un extrait de *William Shakespeare* sur Beethoven est alors généreusement reproduit¹⁷, bien qu'une intervention de l'auteur vienne immédiatement nuancer, de manière un peu ambiguë, le propos de Hugo : « Quelle que soit l'opinion que l'on ait sur le fond du magnifique passage que l'on vient de lire¹⁸... ». Mais si les textes germanophiles de Hugo sont mobilisés avec une certaine précaution, son pacifisme quant à lui ne fait l'objet d'aucune mise à distance. « Reprenant une pensée de Victor Hugo, écrit ainsi notre auteur, n'avons-nous pas le droit de dire avec lui qu'il est bien difficile d'établir une distinction entre un meurtre isolé et un meurtre collectif¹⁹. »

Pour formuler une condamnation générale et de principe de la guerre, Hugo est un allié non problématique, car il est une figure facilement mobilisable du combat pacifiste du siècle précédent. À côté des textes en prose, notamment *William Shakespeare* et les interventions recueillies dans *Actes et Paroles*, sont aussi fréquemment mobilisés *Les Chansons des rues et*

¹⁶ Victor HUGO, « *Veniet Felicior Actas* », *La Paix par le droit*, janvier 1918, p. 14-15. « *Veniet felicior aetas* » signifie : « Un âge plus heureux viendra ». C'est une citation de *La Pharsale* de Lucain.

¹⁷ Jules CASTÉRAN, *Peut-on-supprimer la guerre ? Un moyen français*, Paris, Sansot, 1915, p. 78-80.

¹⁸ *Ibid.*, p. 80.

¹⁹ *Ibid.*, p. 26 (*sic* pour la ponctuation). Castéran fait allusion à un extrait du discours « Pour la Serbie » de 1876 : « Nous allons étonner les gouvernements européens en leur apprenant une chose, c'est que les crimes sont des crimes, c'est qu'il n'est pas plus permis à un gouvernement qu'à un individu d'être un assassin », etc. (Victor HUGO, *Actes et paroles IV*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : politique* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 949).

des bois et *Les Châtiments*. Ce dernier recueil sert en particulier à convoquer le souvenir d'un Hugo républicain, de gauche, en lutte contre l'oppression. Mais de façon générale, cette utilisation pacifiste de Hugo se fait dans un contexte où le pacifisme est minoritaire, en butte à une opinion publique violemment hostile²⁰, socialement marginalisé et stigmatisé²¹. Elle ne pouvait guère avoir d'écho à une large échelle.

HUGO AU SERVICE DE L'UNION SACRÉE

REMARQUES GÉNÉRALES

La mobilisation de Hugo au service de l'Union sacrée est en revanche un phénomène d'une autre ampleur. Elle apparaît, en particulier, dans la presse et les revues : les contributeurs de périodiques, pour la plupart, acceptent avec un « zèle cocardier », surtout au début du conflit, la mission propagandiste qui leur est confiée plus ou moins implicitement²⁴. Or pour exalter le nationalisme des Français, il est commode d'avoir Hugo dans son camp, car la parole du poète national vaut argument d'autorité. Par conséquent, plusieurs interventions visent à établir, au cœur du conflit, « l'actualité de Victor Hugo » : tel est, en particulier, le titre d'un article d'un certain Léon Cury paru dans la *Revue des deux mondes* en 1917²⁵. En 1915, le poète Jean Richepin, lui-même grand admirateur de longue date de Hugo²⁶, donne à l'Université des Annales²⁷ une conférence sur *L'Année terrible* dans laquelle il suggère de nombreux rapprochements entre la guerre franco-prussienne de 1870, telle qu'évoquée par Hugo, et les événements contemporains. Après la guerre, en 1920, le dramaturge Albert Fua évoque même, dans le titre de l'anthologie hugolienne qu'il publie, les « prophéties » de l'écrivain²⁸, tandis que Paul-Hyacinthe Loyson, également dramaturge, parle, dans *La Revue mondiale*, de Victor

²⁰ Nadine-Josette CHALINE, « Pacifismes pendant la guerre », *art. cit.*, p. 848.

²¹ Nicolas BEAUPRÉ, Christian INGRAO, « Marginaux, marginalité et marginalisation durant la guerre », in Jean-Jacques AUDOIN-ROUZEAU, Jean-Jacques BECKER (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre (1915-1918)*, *op. cit.*, p. 767-768.

²⁴ Christian DELPORTE, « Journalistes et correspondants de guerre », in Jean-Jacques AUDOIN-ROUZEAU, Jean-Jacques BECKER (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre (1915-1918)*, *op. cit.*, p. 720.

²⁵ Léon CURY, « L'actualité de Victor Hugo », *Revue des deux mondes*, vol. 6, n° 39, 1^{er} juin 1917, p. 636-661.

²⁶ Sur Richepin et Hugo, voir *supra*, chapitre 16.

²⁷ Cette institution, dont la mission est d'organiser des conférences, est rattachée à la revue hebdomadaire *Les Annales politiques et littéraires*.

²⁸ Albert FUA, *La voix de Victor Hugo dans la guerre mondiale et ses prophéties extraites de son œuvre*, Paris, Delagrave, 1920.

Hugo « poète de la Grande Guerre »²⁹. Loyson suggère même, par jeu, que les poèmes de *L'Année terrible* ont été écrits pour la guerre de 1914, et corrige quelques vers d'« En voyant flotter sur la Seine des cadavres prussiens » à la lumière de l'actualité :

« [...] Paris, cette ville publique,
Qui pour les étrangers se farde et s'embellit,
Nous ouvrira ses bras... » – Et la Marne son lit³⁰.

Hugo, bien sûr, avait écrit, dans le dernier vers, « la Seine »³¹, mais Loyson fait allusion à la victoire alliée lors de la bataille de la Marne (septembre 1914). Il s'agit là d'une lecture ouvertement anachronique de Hugo – anachronique bien plus qu'« actualisante », pour reprendre le concept d'Yves Citton. Celui-ci définit ainsi les lectures actualisantes :

Une interprétation littéraire d'un texte ancien est *actualisante* dès lors que a) elle s'attache à exploiter les virtualités connotatives des signes de ce texte, b) afin d'en tirer une modélisation capable de reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète, c) sans viser à correspondre à la réalité historique de l'auteur, mais d) en exploitant, lorsque cela est possible, la différence entre les deux époques (leur langue, leur outillage mental, leurs situations socio-politiques) pour apporter un éclairage dépayasant sur le présent³².

Mais dans le cas de Loyson, la correction appliquée aux vers de Hugo vise justement à abolir toute distance historique (en contradiction avec les critères c et d énoncés ci-dessus). Il s'agit moins d'une actualisation que d'une annexion brutale au présent. De même Albert Fua, reproduisant – sans les modifier – quatre strophes de « *Nox* » (*Les Châtiments*), écrit en note : « On a substitué ici le Kaiser à Napoléon III³³. » Même si en l'occurrence le texte n'est pas altéré, la dimension supposément prophétique de la poésie hugolienne est censée se vérifier dans la possibilité d'une substitution terme à terme d'un référent à un autre. Le terme de *prophéties* a vraisemblablement pour fonction de justifier l'opération en faisant référence à une

²⁹ Paul-Hyacinthe LOYSON, « Victor Hugo et la Grande Guerre », 1^{re} partie, *La Revue mondiale*, n° 133, octobre 1919, p. 171-181, et 2^e partie, *La Revue mondiale*, n° 134, novembre 1919, p. 302-320.

³⁰ Paul-Hyacinthe LOYSON, « Victor Hugo et la Grande Guerre », 1^{re} partie, *art. cit.*, p. 173.

³¹ Victor HUGO, *L'Année terrible*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie III* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 39.

³² Yves CITTON, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 265.

³³ Albert FUA, *La voix de Victor Hugo dans la guerre mondiale...*, *op. cit.*, p. 24.

posture, celle du poète-prophète, adoptée par Hugo lui-même ; mais ici le mot est pris dans un sens affaibli, à peu près comme simple synonyme de « divination »³⁴.

Les exemples de Richepin et Loyson l'indiquent, et d'autres le confirment : *L'Année terrible*, publiée en 1872 (à partir de poèmes écrits pour la plupart en 1870-1871 pendant et sur la guerre franco-prussienne puis pendant et sur la Commune), est le recueil sur lequel s'appuient préférentiellement ceux qui veulent enrôler Hugo en 1914-1918. Cependant, il ne faut pas surestimer l'ampleur des usages de Hugo pendant la guerre. Citons le bilan de Loyson lui-même : « Le poète de *L'Année terrible* a été et demeure jusqu'ici le seul poète de nos années sublimes, mais nul ne s'en est aperçu : ni édition nouvelle de son livre, ni citation dans la presse patriote, ni mise au programme des matinées de guerre³⁵. » L'année suivante, dans la préface à l'anthologie de Fua, le grand hugolien Gustave Simon formule certes un avis apparemment contradictoire (à propos de toute l'œuvre de Hugo, et non de la seule *Année terrible*) : « Pendant toute la guerre, des fragments en ont été reproduits dans les journaux, lus dans des conférences, cités dans des discours, récités dans des théâtres, comme s'ils avaient été écrits pour la circonstance³⁶. » Mais Gustave Simon, contrairement à Loyson, ne cherche pas à estimer l'importance quantitative de ces usages ; son objet est plutôt de souligner à quel point les lectures anachroniques de Hugo sont légitimes et autorisées par les textes, non à quel point elles sont nombreuses. L'opinion de Loyson, lue à la lumière de celle de Simon, est sans doute un peu excessive, mais la présence de Hugo pendant la guerre a bien dû, cependant, être assez discrète pour que l'on puisse de bonne foi passer à côté.

La mobilisation de Hugo pendant la Première Guerre mondiale n'a donc pas été tonitruante. Ce sont principalement des hommes de lettres qui semblent l'avoir prise en charge, y compris certaines célébrités comme Richepin, ou, on va le voir, Maurice Barrès ; *L'Année terrible*, qui justifie presque seule cette gloire hugolienne, demeurera d'ailleurs après la guerre un recueil mineur, et, chose significative, peu étudié dans les classes. C'est que l'enrôlement de Hugo, comme nous l'avons suggéré, est malaisé. Il se fait essentiellement sur deux fronts, que, pour la clarté de notre étude, nous proposons de distinguer de manière plus claire que ne le font les discours de l'époque : le nationalisme (qui glisse volontiers vers le chauvinisme et la haine du boche) et le bellicisme.

³⁴ Gustave Simon parle de Hugo comme d'un « devin » dans Gustave SIMON, préface à Albert FUA, *La voix de Victor Hugo dans la guerre mondiale...*, op. cit., p. 10.

³⁵ Paul-Hyacinthe LOYSON, « Victor Hugo et la Grande Guerre », 1^{re} partie, art. cit., p. 171.

³⁶ Gustave SIMON, préface à Albert FUA, *La voix de Victor Hugo dans la guerre mondiale...*, op. cit., p. 10.

USAGES NATIONALISTES

Concernant le nationalisme, on peut observer un premier problème : Hugo s'est souvent montré franchement germanophile, dans *Le Rhin* notamment³⁸. Cet aspect de sa pensée est à peu près irrécupérable en 1914-1918. Aussi Cury le condamne-t-il franchement : Hugo, bercé d'illusions romantiques, s'est trompé sur le compte de l'Allemagne³⁹. La germanophilie du poète va se nicher, d'ailleurs, jusque dans *L'Année terrible*, en particulier dans « Choix entre les deux nations », long poème à la gloire de l'Allemagne, qui s'infléchit in extremis par une déclaration de fidélité filiale à la France. Que faire d'un tel texte ? Le mieux est encore de ne pas en parler : c'est le parti qu'adoptent la plupart de nos auteurs. Quant à Loyson, il est visiblement gêné par cette justification purement sentimentale et filiale du patriotisme, et est heureux de pouvoir lui opposer la fin d'« À la France » :

Je voudrais n'être pas Français pour pouvoir dire
Que je te choisis, France⁴⁰ [...].

Pour le reste, il faut bien reconnaître que Hugo lui-même, dans *L'Année terrible*, a fourni quelque matière à tous ceux qui ont entonné, pendant la guerre, un discours violemment anti-allemand. Richepin cite les passages où Hugo estime que la Prusse n'est pas un ennemi digne de la France (« Nous refusons Mandrin, Dieu nous doit Attila ») et où il traite de « vermines » les soldats prussiens⁴¹. Cury puise chez Hugo l'aliment de sa « haine allemande », pour laquelle *L'Année terrible* est un « puissant tonique »⁴² ; Loyson celui de sa « haine sacrée »⁴³. Mais le Hugo dont on peut alors s'inspirer est tout de même bien maigre, très circonscrit dans le temps, limité à une séquence allant de 1870 à 1874⁴⁴. On peut toujours, cela dit, appuyer le

³⁸ Philippe ALEXANDRE, « Le pacifiste Victor Hugo et l'Allemagne », in Dominique PEYRACHE-LEBORGNE, Yann JUMELAIS (dir.), *Victor Hugo ou les frontières effacées*, Nantes, Pleins feux, coll. « Horizons comparatistes », 2002, p. 19-23.

³⁹ Léon CURY, « L'actualité de Victor Hugo », *art. cit.*, p. 646.

⁴⁰ Victor HUGO, *L'Année terrible*, *op. cit.*, p. 55. Vers cités dans Paul-Hyacinthe LOYSON, « Victor Hugo et la Grande Guerre », 1^{re} partie, *art. cit.*, p. 177.

⁴¹ Victor HUGO, *L'Année terrible*, *op. cit.*, p. 47 (poème « Ah ! c'est un rêve ! non ! nous n'y consentons point... »). Passages cités dans Jean RICHEPIN, « Victor Hugo et *L'Année terrible* », *Journal de l'Université des Annales*, n° 17, 22 mars 1915, p. 261.

⁴² Léon CURY, « L'actualité de Victor Hugo », *art. cit.*, p. 653.

⁴³ Paul-Hyacinthe LOYSON, « Victor Hugo et la Grande Guerre », 1^{re} partie, *art. cit.*, p. 175. L'expression se trouve dans Victor HUGO, *L'Année terrible*, *op. cit.*, p. 65 (poème « Sommatation »).

⁴⁴ Franck Laurent a montré le regain de germanophobie chez Hugo en 1873-1874 (Franck LAURENT, notice à « Mes Fils », in Victor HUGO, *Écrits politiques* (éd. Franck LAURENT), Paris, Librairie générale française – Le Livre de Poche, 2001, p. 317-318).

nationalisme agressif et anti-allemand du Victor Hugo de cette période par un nationalisme généreux et fraternel, beaucoup mieux attesté dans le reste de son œuvre. Un livre, paru au cœur de la guerre, illustre assez bien ce procédé : Gustave Simon et Georges Victor-Hugo, le petit-fils du poète, publient en 1915 chez Delagrave le recueil *Pro Patria*, anthologie de poèmes patriotiques de Hugo, où des poèmes de *L'Année terrible* voisinent avec des pièces des *Odes et Ballades*, des *Chants du crépuscule*, etc. Mais le recueil de 1872 jouit d'une nette prédominance, et fournit à lui seul quinze poèmes sur trente-neuf. Le dispositif est remarquable. En fait, les poèmes de Hugo où s'exprime un « nationalisme ouvert » sont beaucoup plus représentatifs de son œuvre que ses poèmes germanophobes, mais l'insertion des premiers dans le recueil sert à masquer le fait que les derniers sont très minoritaires. L'œuvre proprement germanophobe de Hugo, réelle quoique très limitée en volume, est soutenue, appuyée, cautionnée par toute une carrière littéraire marquée du sceau d'un « nationalisme ouvert » moins outrancier mais beaucoup plus évident.

Car le nationalisme de Hugo, pour l'essentiel, relève très exactement de ce que Michel Winock nomme « nationalisme ouvert », héritier de la Révolution française, sorte de nationalisme par synecdoque illustré entre autres par Michelet et qui fait de la France le porte-flambeau de valeurs universelles ; et à ce Hugo-là (celui d'avant 1870-71), l'animosité anti-allemande est tout à fait étrangère. Faudrait-il parler de « patriotisme » ? C'est le choix que font certains auteurs⁴⁵, parfois en opposant explicitement « patriotisme » et « nationalisme »⁴⁶. Or la terminologie de Michel Winock nous paraît en l'occurrence plus pertinente. D'ailleurs cet historien récuse l'assimilation entre nationalisme ouvert et patriotisme :

Nationalisme néanmoins, et pas simple patriotisme : celui-ci se définirait comme l'attachement naturel à la terre de ses pères (étymologiquement), tandis que celui-là fait de sa propre nation une valeur suprême, moyennant un légendaire éloigné, peu ou prou, des réalités historiques⁴⁷.

Cette caractérisation s'applique parfaitement à Hugo, au Hugo du *Rhin* ou de l'exil, certes, mais aussi au Hugo de *L'Année terrible*, qui mobilise selon Pierre Albouy « une vision mystificatrice

⁴⁵ Karlheirich BIERMANN, « Patriotisme idéaliste, socialisme humanitaire et l'épopée noire de l'histoire : *L'Année terrible* (1872) », in *Lectures de Victor Hugo*, Paris, Nizet, 1986, p. 33-41.

⁴⁶ Pascal MELKA, *Victor Hugo : un combat pour les opprimés. Étude de son évolution politique*, Paris, La Compagnie littéraire, 2008, p. 491.

⁴⁷ Michel WINOCK, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1990, p. 37-38.

de la France⁴⁸ » pour en proclamer la supériorité objective. Cela n'empêche pas d'ailleurs que Hugo soit *aussi* patriote au sens de Michel Winock puisque son attachement filial à la France est explicite dans plusieurs poèmes, comme « À la France ».

Or à la fin du XIX^e siècle le nationalisme français tend à se déporter vers la droite et à se conjuguer avec l'antiparlementarisme, l'antisémitisme, et la germanophobie. Comme l'a montré Michel Winock, la Première Guerre mondiale voit se manifester une convergence des deux nationalismes (ouvert et fermé)⁴⁹, celui de gauche étant mobilisé par l'argument de la « guerre du droit », celui de droite fournissant le thème d'un « antagonisme éternel entre une Allemagne condamnée à une perpétuelle conquête et une France toujours menacée⁵⁰ ». Ce que montrent en outre les auteurs de notre corpus, c'est que cette conjonction des deux nationalismes, qui n'ont d'ailleurs jamais été vraiment étanches l'un à l'autre, s'opère essentiellement sous hégémonie de celui de droite : c'est une conception essentialiste de l'Allemagne ou de la germanité qui domine et oriente les relectures de Hugo. Quant à *L'Année terrible*, dont certains textes autorisent en effet ce glissement, elle est justement contemporaine de ce que Jean Dubois identifie comme l'amorce du passage à droite du mot *nation*⁵¹.

USAGES BELLICISTES

La même dialectique vaut pour la question plus spécifique du bellicisme. On peut sans doute relire toute l'œuvre de Hugo sous l'angle d'une vague fascination pour la chose militaire : comme Raoul Girardet y insiste, la « ferveur militaire », la « fidélité à l'égard de l'évocation du passé guerrier » de la France, sont des constantes du nationalisme de gauche comme de droite⁵². Cury exploite à fond les textes de Hugo qui témoignent de cette fascination. Ainsi, après avoir évoqué les qualités morales de Hugo et sa « nature mâle et virile⁵³ », il mentionne les nombreuses scènes de bataille qui courent des *Odes et Ballades* aux *Misérables*, en passant par

⁴⁸ Pierre ALBOUY, introduction à Victor HUGO, *Œuvres poétiques*, vol. 3 (éd. Pierre ALBOUY), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, vol. III, p. XXXIX.

⁴⁹ Michel WINOCK, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, *op. cit.*, p. 23-28.

⁵⁰ Raoul GIRARDET, présentation de Raoul GIRARDET (dir.), *Le nationalisme français (1871-1914)*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1966, p. 18.

⁵¹ Jean DUBOIS, *Le vocabulaire politique et social en France de 1869 à 1872, à travers les œuvres des écrivains, les revues et les journaux*, thèse de doctorat, université de Paris, 1962, p. 90.

⁵² Raoul GIRARDET, présentation de Raoul GIRARDET (dir.), *Le nationalisme français (1871-1914)*, texte cité, p. 23-24.

⁵³ Léon CURY, « L'actualité de Victor Hugo », *art. cit.*, p. 639.

Les Châtiments et *La Légende des siècles*⁵⁴. Mais tirer cela dans le sens d'un franc bellicisme, malgré le pacifisme maintes fois réaffirmé de Hugo, est une opération plutôt risquée.

Cependant, chez le Hugo de 1870-1871, on trouve bien des appels à la guerre de revanche. Dans « À ceux qui reparlent de fraternité », on lit ainsi :

La déclaration de paix n'est jamais franche
De ceux qui, terrassés, n'ont pas pris leur revanche ;
Attendons notre tour de barrer le chemin.
Mettons-les sous nos pieds, puis tendons-leur la main⁵⁵.

La même idée est exprimée devant l'Assemblée nationale, le 1^{er} mars 1871, dans un discours au titre significatif : « Pour la guerre dans le présent et pour la paix dans l'avenir »⁵⁶. Il est vrai qu'il s'agit d'une « revanche » un peu particulière. Car l'idée est tout de même, au bout du compte, de tendre la main à l'Allemagne vaincue, ou même de la lui serrer fraternellement : « Et maintenant, serrons-nous la main, car nous nous sommes rendu service l'un à l'autre : tu m'as délivré de mon empereur, et je te délivre du tien⁵⁷. » Voilà une « “revanche” qui n'en est pas vraiment une », écrit Franck Laurent⁵⁸. Mais le mot y est, dans le poème et dans le discours. Il n'est évidemment pas anodin et rend possibles toutes les relectures bellicistes pendant la Grande Guerre. Dans un article de 1915 intitulé « Victor Hugo et l'idée de revanche », l'écrivain et avocat Lucien Pinvert s'appuie sur *L'Année terrible*, naturellement, mais surtout sur des extraits de *Toute la lyre* (qu'il a visiblement empruntés à *Pro Patria*)⁵⁹, au prix d'un déplacement historique intéressant, car faire de la guerre de 1914 une guerre de revanche, c'est oublier opportunément qu'elle est, du point de vue français, une guerre défensive, déclenchée par l'ennemi.

Par contre, ceux-là mêmes qui utilisent Hugo dans cette perspective se démarquent explicitement des appels à la future fraternité franco-allemande qu'on trouve aussi chez le poète dès le printemps 1871. Le consensus patriotique, la marginalisation du pacifisme et des pacifistes, sont évidemment les premières causes de cet oubli ou de cette mise à l'écart. Pinvert

⁵⁴ *Ibid.*, p. 639-646.

⁵⁵ Victor HUGO, *L'Année terrible*, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁶ Victor HUGO, *Actes et paroles III*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : politique* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 756.

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ Franck LAURENT, « La politique allemande de Victor Hugo », in Jean-Claude CARON, Annie STORA-LAMARRE (dir.), *Hugo politique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 185.

⁵⁹ Lucien PINVERT, « Victor Hugo et l'idée de revanche », *Journal des débats politiques et littéraires*, 8 décembre 1915, p. 3.

pense ainsi que l'idée de république universelle est une lubie du vieil Hugo : « Après la paix, écrit notre auteur, le cri de tous les Français sera : l'amitié avec l'Allemagne, jamais⁶⁰ ! » Et c'est au prix d'une véritable occultation que Maurice Barrès, dans une conférence à la Sorbonne du 2 mars 1919, reproduit en le tronquant le discours du 1^{er} mars 1871, omet les appels à la réconciliation, et ne garde que l'annonce de la revanche à venir, en radicalisant la haine anti-allemande de Hugo⁶¹. Loyson lui reproche ce travestissement⁶², mais n'est lui-même guère enclin à envisager une réconciliation prochaine : Hugo, souligne-t-il, a d'ailleurs été démenti par l'histoire en prédisant dans *Histoire d'un crime* (1877) l'avènement d'une ère de concorde entre la France et l'Allemagne⁶³.

BILAN

Le Hugo de la Grande Guerre est donc essentiellement l'auteur de *L'Année terrible*, recueil le plus belliciste et anti-allemand du poète. Loyson affirme même que ce volume, pendant la guerre, a été « [s]on unique compagnon de pensée⁶⁴ ». Plus rarement, on trouve mentionnée la « Corde d'airain » de *Toute la lyre*, que Loyson qualifie d'« appendice de *L'Année terrible*⁶⁵ ». La mobilisation nationaliste et belliciste de Hugo se fait donc au prix d'une opération de sélection très forte, qui suppose notamment l'occultation ou le refus explicite de certains poèmes de *L'Année terrible* elle-même, ainsi que du pacifisme de principe que Hugo exprime à l'occasion même de ses prises de position bellicistes. Elle ne peut guère s'appuyer sur d'autres textes qu'au prix d'un élargissement du propos qui est aussi un affaiblissement : on trouve plus aisément chez Hugo un « nationalisme ouvert » qu'un véritable chauvinisme, et plus aisément un Hugo épique fasciné par la guerre et l'héroïsme militaire qu'un Hugo franchement belliciste.

La fortune de *L'Année terrible* pendant la guerre s'explique aussi par la nature de la poésie qui s'écrit et se publie alors. La guerre favorise une ample mobilisation poétique : très nombreux sont les poètes, amateurs ou plus expérimentés, qui prennent la plume pour exalter

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ Maurice BARRÈS, « Hugo sur le Rhin » [1926], in *L'œuvre de Maurice Barrès*, vol. 12, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1967, p. 143. La conférence a fait l'objet d'une publication posthume, en 1926, dans le recueil *Les Maîtres*. Sur les lectures barrésiennes de Hugo, voir *supra*, chapitre 17.

⁶² Paul-Hyacinthe LOYSON, « Victor Hugo dans la Grande Guerre », 2^e partie, *La Revue mondiale*, n° 134, novembre 1919, p. 316-317.

⁶³ *Ibid.*, p. 312.

⁶⁴ Paul-Hyacinthe LOYSON, « Victor Hugo et la Grande Guerre », 1^{re} partie, *art. cit.*, p. 172.

⁶⁵ Paul-Hyacinthe LOYSON, « Victor Hugo et la Grande Guerre », 2^e partie, *art. cit.*, p. 313.

les valeurs patriotiques⁶⁶. L'expérience de la guerre, en effet, semble appeler l'écriture poétique, et l'on trouve fréquemment exprimée, à l'époque, l'idée que « le poète est [...] celui qui donne à l'expérience de guerre et au destin collectif sa plus haute et sa plus parfaite expression » : l'urgence de l'événement historique requiert la pratique du genre le plus noble⁶⁷. Mais de quelle poésie au juste s'agit-il ? La fortune ultérieure de poètes comme Apollinaire ou Cendrars, qui disent la guerre et ses horreurs de manière oblique, au prix de grandes recherches formelles, ne doit pas faire illusion. Pour l'essentiel, la poésie qui s'écrit et se publie pendant la guerre est, d'une part, frontalement belliciste et patriotique⁶⁸, et d'autre part extrêmement respectueuse des formes classiques⁶⁹, notamment parce que c'est presque exclusivement une poésie en vers réguliers qui s'étudie à l'école, et que c'est donc elle que pratiquent spontanément les poètes amateurs. Ces formes traditionnelles, relevant d'une culture scolaire commune à tous les Français, présentent une dimension démocratique dont les recherches formelles des avant-gardes sont dépourvues. De plus, elles permettent de formuler des messages clairs et directs et échappent au risque de la polysémie qui guette les « dérèglements formels⁷⁰ » de la poésie moderniste. Les alexandrins de Hugo ont donc cet avantage d'être à la fois homogènes (formellement et thématiquement) à ceux que produisent les innombrables poètes-soldats de l'époque, et meilleurs qu'eux : autrement dit, ils sont susceptibles de leur servir de modèles. *L'Année terrible* s'intègre donc assez bien dans un paysage culturel qui voit, en littérature comme dans d'autres arts, s'opérer un « retour à l'ordre »⁷¹.

HUGO GERMANOPHILE ?

Reste une lecture possible de Hugo : si l'on peut donc être pacifiste avec Hugo, ou encore belliciste ou nationaliste avec lui, on peut aussi être nationaliste et belliciste contre lui⁷². Nous avons déjà évoqué les auteurs qui, au sein de l'œuvre hugolienne, séparaient le bon grain de

⁶⁶ Olivier PARENTEAU, *Quatre poètes dans la Grande Guerre : Apollinaire, Cocteau, Drieu la Rochelle, Éluard*, Presses universitaires de Liège, coll. « Situations », 2014, p. 24.

⁶⁷ Laurence CAMPA, *Poètes de la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁸ Olivier PARENTEAU, *Quatre poètes dans la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 26-27.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁷¹ *Id.* Dans le domaine des arts plastiques, l'expression *retour à l'ordre* est fréquemment utilisée pour décrire l'après-Première Guerre mondiale. Elle est appliquée à la période de guerre elle-même dans Kenneth E. SILVER, *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale (1914-1925)* [1989] (trad. Dennis COLLINS), Paris, Flammarion, 1991.

⁷² Et pacifiste contre lui ? Peut-être, mais nous n'en avons pas trouvé trace.

l'ivraie et rejetaient comme de déplorables égarements ses prises de position pacifistes ou germanophiles pour faire l'éloge de *L'Année terrible*. Mais le mouvement rhétorique peut fort bien s'inverser et l'on admettra alors que Hugo a été à ses heures un bon patriote mais que ce sont décidément les éléments antipatriotiques qui l'emportent. Dans un article en deux parties sur « La patrie de Victor Hugo », paru dans la revue jésuite *Études* en 1918, l'ecclésiastique Abel Dechêne, collaborateur régulier du périodique⁷³, concède ainsi d'emblée qu'il y a quelques fort bonnes choses dans *L'Année terrible*, et aussi dans *La Légende des siècles*, mais que tout est irrémédiablement gâté par l'« humanitarisme » et l'« antimilitarisme » naïfs du poète ; or « ces deux tendances sont les dissolvants de l'idée même de patrie⁷⁴ ». Dechêne déplore les éloges de l'Allemagne présents dans *Le Rhin* et *William Shakespeare*. S'il rappelle la tendresse juvénile du poète pour la chose militaire, citations des *Odes et Ballades* à l'appui, et s'il porte à son crédit la veine épique des *Châtiments* (« À l'obéissance passive », « L'expiation »...), il déplore cependant que Hugo soit devenu par degrés « l'adversaire radical de l'institution militaire⁷⁵ ». Les textes incriminés sont le *William Shakespeare* à nouveau, des poèmes des *Chansons des rues et des bois* que l'on a déjà croisés dans ce chapitre (« Depuis six mille ans la guerre... » et « Le vrai dans le vin ») ainsi que le discours au Congrès de la paix de 1869. À ne lire que la première partie de l'article, qui couvre la carrière de Hugo jusqu'à la fin de l'exil, on pourrait penser que Dechêne s'en tient à une conception chronologique simple : Hugo s'est gâté en vieillissant. L'auteur mentionne aussi, pourtant, le Congrès de la paix de 1849, mais c'est pour préciser aussitôt que Hugo, à cette époque, ne s'est pas encore départi de tout bon sens, et qu'il conserve « un instinct d'unité nationale⁷⁶ ». Et puis Dechêne est étrangement indulgent envers *Le Rhin* : on y sent « les premières vapeurs d'ivresse humanitaire », mais « ce n'est que de la griserie, ce n'est pas encore l'ivresse »⁷⁷. Au moins la conclusion de ce livre se propose-t-elle de donner à la France la rive gauche du Rhin, c'est-à-dire de « mener la France jusqu'à ses limites naturelles⁷⁸ ».

Il faut pourtant rendre compte de *L'Année terrible* : c'est ce à quoi s'attache pour l'essentiel la deuxième partie de l'article. Ce recueil représente bien un « sursaut éphémère⁷⁹ » dans

⁷³ Ce n'est pas le seul article qu'il y écrit sur Hugo. Voir *infra*, p. 902-903.

⁷⁴ Abel DECHÊNE, « La patrie de Victor Hugo », 1^{re} partie, *Études*, vol. 55, n° 155, avril-juin 1918, p. 150.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 155.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 152.

⁷⁹ Abel DECHÊNE, « La patrie de Victor Hugo », 2^e partie, *Études*, vol. 55, n° 155, avril-juin 1918, p. 448.

l'évolution de Hugo, mais le comportement de Hugo en 1870 appelle encore d'importantes réserves car le poète a couru au secours de la République, non de la France, et il a eu le tort de s'adresser aux Allemands comme à des amis dans son appel « Aux Allemands » du 9 septembre⁸⁰. Et le « beau cri » d'amour filial qui conclut « Choix entre les deux nations » est « un peu glacé par l'apprêt du morceau qui l'amène »⁸¹. Même si « l'internationalisme s'estompe aux approches de l'ennemi⁸² », même si le poète appelle à l'union sacrée (l'expression est utilisée par Dechêne⁸³), reste qu'il a toujours le tort de lire la guerre en cours comme une guerre opposant, derrière le conflit apparent entre le peuple allemand et le peuple français, les peuples frères à leurs rois⁸⁴. Et voilà d'ailleurs Hugo qui rappelle l'« âge idyllique [...] où [...] s'agenouillaient ensemble “Les Teutons de Cologne et les Bretons de Nante”⁸⁵ ». Abel Dechêne, en fait, nous confirme opportunément la valeur de la distinction de Michel Winock entre « nationalisme ouvert » et « nationalisme fermé » puisque tout son article consiste à dire, de manière assez raide, qu'aimer ou défendre la France pour les valeurs qu'elle porte, pour la République, pour la Civilisation, pour le Progrès... ce n'est pas l'aimer ou la défendre pour les bonnes raisons, et ce n'est donc pas l'aimer ou la défendre vraiment. C'est au nom de cette ligne idéologique qu'Abel Dechêne condamne même l'essentiel de *L'Année terrible*.

Ces reproches adressés à Hugo sont solidaires d'une critique d'un autre type : le poète est coupable de faire de la politique *en poète*, avec tout ce que cela suppose d'idéalisme rêveur et en particulier d'illusions sur la possibilité d'une fraternité franco-allemande. La périphrase *le poète* pour désigner Hugo, chez Dechêne, est d'ailleurs tout à fait récurrente. Elle est utilisée même pour parler de textes en prose, car le terme ne renvoie pas tant à un genre littéraire particulier qu'à un état d'esprit ou à une vision du monde, résumée par une anecdote cruelle empruntée à Édouard Lockroy⁸⁶ :

⁸⁰ *Ibid.*, p. 427.

⁸¹ *Ibid.*, p. 428.

⁸² *Ibid.*, p. 430.

⁸³ *Ibid.*, p. 429.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 430.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 431. L'orthographe *Nante* est due à la rime : voir Victor HUGO, *L'Année terrible*, *op. cit.*, p. 48 (poème « *Vision sombre ! Un peuple en assassine un autre...* »).

⁸⁶ Édouard Lockroy (1838-1923), ancien député et ministre radical-socialiste, était un ami proche de Hugo. Il fut aussi, à partir de 1877, l'époux d'Alice Hugo, veuve de Charles Hugo et bru du poète (Claude MILLET, « LOCKROY fils » (1938-1913), in David CHARLES, Claude MILLET (dir.), *Dictionnaire Victor Hugo*, à paraître ; « Édouard, Étienne Simon dit Lockroy », site de l'Assemblée nationale, [http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/\(num_dept\)/7875](http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/(num_dept)/7875), consulté le 20 juillet 2018).

Un jour qu'on voulait entretenir le romancier de la révolution de Juillet, il dit brusquement : « Parlons de choses réelles, parlons d'Eugénie Grandet. » Et Lockroy poursuit : « C'est l'histoire de Victor Hugo... Il vivait dans son œuvre. Il ne vivait ni dans sa famille, ni dans ce monde... La réalité pour lui, c'était *l'Homme qui rit* ou *les Contemplations*. Il n'avait peut-être pas tort. Mais c'était parfois pénible pour les autres... En somme, il était absent de la vie les trois quarts de la journée. » Si nous disions qu'il fut absent de la réalité les trois quarts de la vie⁸⁷ ?

Il n'est pas toujours simple d'identifier les valeurs exactes du mot *poète*, dont l'extension varie beaucoup ; du reste on s'égarerait à vouloir analyser rigoureusement les différents sens d'un mot lui-même sans doute confus pour ceux qui l'emploient. Au XIX^e siècle, le mot est souvent synonyme d'« écrivain » et parfois, en mauvaise part, de « rêveur ». Cette valeur semble actualisée par Dechêne lorsqu'il écrit par exemple que « l'Allemagne est, aux yeux du poète, la collaboratrice naturelle de la France⁸⁸ ». Mais cet auteur mobilise également le sens restreint du mot quand il établit un lien entre l'idéalisme hugolien et son travail rhétorique sur le signifiant, apparemment supposé plus sensible dans les vers que dans la prose. Ainsi, l'auteur dénonce les illusions que Hugo continue à entretenir en 1870-1871 sur la possible fraternité franco-allemande à venir ; or cette idée (la guerre aujourd'hui, la paix demain), Hugo « la proclame avec d'autant plus de conviction qu'elle prête superbement à l'antithèse⁸⁹ ». Et dans un passage peu clair, Dechêne accuse Hugo de « mettre au point sa prose, dans ses vers⁹⁰ » : il semble vouloir dire que la prose politique de Hugo, en particulier dans ses discours à l'Assemblée (celui du 1^{er} mars en particulier), est d'abord née sous forme de vers, et qu'elle est donc encore essentiellement vers, c'est-à-dire poésie. Se dessine là, vaguement, une opposition entre forme et contenu qui recoupe une opposition entre poésie et prose : Hugo est accusé d'adapter ses valeurs politiques à la forme (poétique) de son discours et de croire que c'est ce qui sonne bien qui est juste. En voulant montrer que la prose de Hugo est informée par ses origines poétiques, et donc que Hugo fait primer la forme sur le fond, Dechêne cherche à décrédibiliser la pensée politique de Hugo. Cet auteur ne propose pas d'analyse stylistique élaborée, mais parmi les auteurs étudiés dans ce chapitre, il est celui qui va le plus loin dans l'adoption même hésitante d'une grille de lecture générique.

Si nous avons consacré une analyse si détaillée à cet article, ce n'est pas parce qu'il serait représentatif d'une tendance importante des écrits de l'époque : cette manière de citer Hugo

⁸⁷ Abel DECHÊNE, « La patrie de Victor Hugo » 1^{re} partie, *art. cit.*, p. 158-159. Une note de Dechêne indique la référence de l'anecdote : Édouard LOCKROY, *Au hasard de la vie*, Paris, 1913, p. 286-287.

⁸⁸ Abel DECHÊNE, « La patrie de Victor Hugo » 1^{re} partie, *art. cit.*, p. 153.

⁸⁹ Abel DECHÊNE, « La patrie de Victor Hugo », 2^e partie, *art. cit.*, p. 433.

⁹⁰ *Id.*

pour en prendre le contre-pied n'est pas si fréquente. Il est fâcheux somme toute de devoir laisser en chemin l'une des plus grandes gloires littéraires françaises. Ce qu'il y a d'intéressant dans le texte de Dechêne, c'est que sa raideur et son intransigeance nationalistes, couplées à une vraie connaissance aussi bien de l'œuvre de Hugo que de ses commentateurs (il cite Biré, Renouvier, Rigal, Berret, soit les plus grands hugoliens de l'époque ou de la génération précédente, très inégalement hugophiles d'ailleurs), aiguise son œil critique et lui permet de démasquer involontairement certaines des récupérations auxquelles l'œuvre du poète donne lieu. Car autant le discours d'un Pinvert, d'un Richepin, d'un Cury, d'un Loyson ou d'un Barrès repose sur une confusion volontiers entretenue (et qui peut sans doute se réclamer de quelques textes hugoliens) entre nationalisme de gauche et nationalisme de droite, autant Dechêne établit une distinction claire entre les deux postures, évidemment sans les nommer comme telles, et se montre impitoyable avec tout ce qu'il y a de républicain et d'universaliste dans le nationalisme de Hugo. Sans doute Dechêne exagère-t-il en faisant presque de *L'Année terrible* un texte sourdement internationaliste, car il n'est pas douteux que Hugo considère l'Allemagne au prisme d'un essentialisme négatif, notamment dans le poème « À qui la victoire définitive ? » qui dépeint les Allemands comme des « hordes aux yeux bleus⁹¹ », comme des hommes barbares et arriérés⁹². Il n'empêche que ce biais en défaveur du poète le conduit à opérer un travail efficace et paradoxalement lucide de déconstruction idéologique.

Ajoutons que, malgré tout ce que l'on a dit, le texte de Dechêne n'a rien d'un pamphlet anti-hugolien. La critique, même sévère, ne tourne jamais au mépris. Si l'auteur ne peut approuver Hugo, reste qu'il restitue souvent avec intelligence et compréhension ses démarches intellectuelles. Dans la première partie de l'article, les considérations sur le progressisme hugolien, appuyées notamment sur *La Légende des siècles*, laissent entrevoir une certaine sympathie plutôt respectueuse – Hugo en tout cas est longuement cité, dans des pages où l'auteur le laisse parler tout en suspendant son propre jugement.

« CEUX QUI PIEUSEMENT SONT MORTS POUR LA PATRIE... » : HUGO SUR LES MONUMENTS AUX MORTS

Après la fin de la guerre, un déplacement s'opère : l'heure n'étant plus à l'exaltation martiale du sentiment patriotique mais à la déploration rétrospective des pertes humaines, *L'Année terrible* s'efface devant l'« Hymne », poème de 1831 recueilli dans *Les Chants du*

⁹¹ Victor HUGO, *L'Année terrible*, op. cit., p 58.

⁹² Pierre ALBOUY, introduction à Victor HUGO, *Œuvres poétiques*, vol. 3, texte cité, p. XXXVII.

crépuscule en 1835, qui connaît sa décennie de gloire. Ce poème est un texte de commande, écrit par Hugo en vue de la commémoration, en 1831, des journées de Juillet ; le compositeur Hérold a été chargé de le mettre en musique. Il est remis à l'honneur pendant la Grande Guerre : il était bien sûr reproduit dans *Pro Patria* et un certain Henri Choppin, capitaine de cavalerie à la retraite, utilisait la première strophe du poème en 1915, dans un chapitre de son livre *Patrie et guerre*, pour expliquer qu'il faut savoir mourir pour la patrie⁹³. Dès les années de guerre, le poème donne lieu à une quantité impressionnante de mises en musique, sous des titres divers⁹⁴. Après la guerre, on le trouve fréquemment dans les manuels scolaires pour les classes de primaire et les petites classes de lycée⁹⁵. Surtout, les premiers vers du poème sont régulièrement gravés sur les monuments aux morts érigés partout en France dans les années 1920, et le poème est récité ou chanté dans un grand nombre de cérémonies d'inauguration desdits monuments. Il est nécessaire d'en reproduire ici la première strophe et le refrain, dont sont extraites toutes les citations figurant sur les monuments :

Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie
Ont droit qu'à leur cercueil la foule vienne et prie.
Entre les plus beaux noms leur nom est le plus beau.
Toute gloire près d'eux passe et tombe éphémère ;
Et, comme ferait une mère,
La voix d'un peuple entier les berce en leur tombeau !

Gloire à notre France éternelle !
Gloire à ceux qui sont morts pour elle !
Aux martyrs ! aux vaillants ! aux forts !
À ceux qu'enflamme leur exemple,
Qui veulent place dans le temple,
Et qui mourront comme ils sont morts⁹⁶ !

REPÉRAGE QUANTITATIF ET ANALYSE SÉMANTIQUE

Nous avons effectué en août 2014, grâce au site *Les monuments aux morts : France – Belgique*⁹⁷, une recherche statistique qui nous a permis de constater que, sur environ huit mille

⁹³ Henri CHOPPIN, *Patrie et guerre*, Paris, Berger-Levrault, 1915, p. 118.

⁹⁴ Voir *supra*, p. 257-258.

⁹⁵ Voir *supra*, p. 80-82.

⁹⁶ Victor HUGO, *Les Chants du crépuscule*, in Victor HUGO, *Œuvres poétiques : poésie I* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 699.

⁹⁷ *Les monuments aux morts : France – Belgique*, <http://monumentsmorts.univ-lille3.fr/>, consulté le 18 avril 2015. Dans la suite de ce chapitre, et sauf indication contraire, tous les exemples évoqués ont été trouvés sur ce site.

monuments répertoriés à l'époque⁹⁸, environ quatre-vingts, soit un pour cent, présentaient un ou plusieurs vers de ce poème⁹⁹ ; en nous fondant sur le même site, nous avons trouvé que 2,5% des monuments présentaient une inscription poétique¹⁰⁰. Il y a donc relativement peu de poésie sur les monuments aux morts, mais quand il y en a, il s'agit très souvent de l'« Hymne » de Hugo. Et encore, nous sous-estimons sans doute la fréquence de ce poème. En effet nous avons mené grâce au moteur de recherche du site trois recherches plein texte, à partir des mots *pieusement*, *éternelle* et *vaillants*. Nous avons donc manqué les monuments, et il y en a quelques-uns, où seuls des vers plus rares seraient gravés : nous avons ainsi trouvé par la suite une occurrence de « La voix d'un peuple entier les berce en leur tombeau ». Nous avons aussi manqué les inscriptions qui avaient fait l'objet d'une transcription fautive (il y a quelques coquilles sur le site) et celles qui citaient Hugo de manière erronée, remplaçant par exemple *éternelle* par *immortelle*. Car le texte du poète n'est pas toujours respecté et les modifications ne sont pas toujours insignifiantes. Remplacer *patrie* par France, au détriment éventuellement de la rime, infléchit la connotation de la citation. Antoine Prost note ainsi que *morts pour la patrie* est une tournure plus affective que *morts pour la France*, expression officielle dont l'usage est juridiquement réglementé et qui appartient au « langage officiel de la cité¹⁰¹ ». Cette altération s'observe notamment à Alan (Haute-Garonne), Arles (Bouches-du-Rhône), Trédrez-Loquémau (Côtes-d'Armor). De même, supprimer l'adverbe *pieusement* n'est pas nécessairement dénué d'arrière-pensées politiques. On laïcise ainsi Hugo à Suippes (Marne) et

⁹⁸ Environ trente-huit mille monuments aux morts ont été dressés en France après la Première Guerre mondiale : les trente-six mille communes en ont presque toutes élevé un, à quoi il faut ajouter les monuments départementaux, paroissiaux et privés (Antoine PROST, « Les monuments aux morts : culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? » [1984], in Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 200).

⁹⁹ Fait notable, la proportion n'est pas moindre dans les monuments paroissiaux. Sur les cinq cent quarante-trois recensés sur le site au 18 avril 2015, sept font figurer un extrait du poème – toujours le premier vers ou les deux premiers, c'est-à-dire ceux où l'adverbe *pieusement* apparaît. Par ailleurs, pour ce qui est de la répartition géographique des citations de Hugo sur les monuments français, aucune tendance remarquable ne se dégage vraiment. Vu la taille des échantillons, il serait tout à fait vain de se lancer dans des statistiques département par département. Notons tout de même que dans le Doubs, département natal du poète, des vers de Hugo se lisent sur dix-sept des quatre cent quarante-quatre monuments (quatre cent trente-deux environ si l'on excepte ceux qui ont été érigés après la Seconde Guerre mondiale) : c'est notablement plus que la moyenne. Dans sa monographie sur les monuments du Doubs, Claude Bonnet propose un relevé incomplet de ces inscriptions hugoliennes (Claude BONNET, *Guerre 1914-1918 : les monuments aux morts dans le département du Doubs. Le culte du souvenir ou la mémoire collective de la nation*, Franois, Empreinte Éditions, 1998, p. 55-56) ; le reste du livre permet de compléter le relevé.

¹⁰⁰ Jordi BRAHAMCHA-MARIN, « “Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie...” : la poésie des monuments aux morts », *art. cit.*, p. 84. Nous ne reprenons pas en détail, dans ce chapitre, les résultats et analyses qui ne concernent pas directement Hugo.

¹⁰¹ Antoine PROST, *Les anciens combattants et la société française (1914-1939)*, t. 3, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977, p. 43.

sans doute dans plusieurs autres localités. Parfois, les vers du poète sont discrètement adaptés à la situation présente : dans le troisième vers, le mot *cercueil* peut être remplacé par *tombeau* (Grézillac, Gironde ; Martres-sur-Morges, Puy-de-Dôme ; Parsac, Gironde ; Sailly-sur-la-Lys, Pas-de-Calais...) – il est vrai qu'un monument aux morts évoque davantage un tombeau qu'un cercueil¹⁰². Mais dans l'ensemble, les vers du poète sont respectés ou bien subissent des modifications insignifiantes, dues peut-être à l'inadvertance des commanditaires, et qui ne nous renseignent sur rien d'autre que leur plus ou moins haut degré de maîtrise de la versification classique¹⁰³.

Les vers le plus souvent reproduits sont d'assez loin les deux premiers de la première strophe et les deux premiers du refrain ; vient ensuite le troisième du refrain. Ces vers ne doivent pas leur succès à leur qualité : « Gloire à notre France éternelle, / Gloire à ceux qui sont morts pour elle », il n'y a pas besoin de s'appeler Hugo pour écrire cela. Le poète d'ailleurs en convient volontiers. Dans une lettre à Hérold, il s'excuse pour ces « méchantes strophes », cet « embryon informe », qu'il lui envoie¹⁰⁴. Même en faisant la part de la fausse modestie, reste que le ton est effectivement d'un pompeux qui tend souvent vers le pompier : « trop simple, peu funèbre et pas du tout grandiose », aux dires de l'auteur¹⁰⁵. Mais c'est une caractéristique commune à tous les poèmes gravés sur les monuments aux morts. Ceux-ci, quand ils sont empruntés à des auteurs du passé (Delavigne, Banville, Déroulède, Dierx...), sont fort banals et ne sont visiblement pas choisis pour leur qualité ou pour leur intérêt esthétique¹⁰⁶. La communion démocratique dans l'hommage aux morts s'accommode très bien de cette médiocrité, car à l'inverse, si l'on gravait sur la pierre un poème brillant, un morceau de bravoure littéraire, un texte trop audacieux ou trop original, le monument risquerait de perdre sa dimension de lieu de mémoire civique pour devenir le prétexte d'un hommage au poète. Il y

¹⁰² Hugo ne pouvait pas écrire *tombeau* ici, puisque le mot revenait, à la rime, dans le sixième vers. Cette contrainte tombe quand on ne reproduit sur les monuments que les deux premiers vers.

¹⁰³ Exemple à Chemy, Nord : « ... Ont droit *que sur* leur cercueil la foule vienne et prie... » et « ... Toute gloire *devant eux* passe et tombe éphémère... » (nous soulignons).

¹⁰⁴ Victor HUGO, lettre à Ferdinand Hérold du 18 juillet 1831, in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 4 (éd. Jean MASSIN), Paris, Club français du livre, 1967, p. 1042. C'est par erreur que cette édition nomme le compositeur « J. Hérold ». Ce Hérold-là s'appelle Louis-Joseph-Ferdinand, mais son prénom courant est Ferdinand.

¹⁰⁵ *Id.*

¹⁰⁶ Ainsi ces vers de Déroulède, tirés des *Chants patriotiques* (1882) et redispuestos en quintil : « La mort n'est rien ! / Vive la tombe / Quand le pays / En sort vivant ! / En avant ! » à Champigny (Seine-et-Marne) (Paul DÉROULÈDE, *Chants patriotiques*, Paris, Delagrave, 1882, p. 56). Voir Claude CHERRIER, *Lecture du monument aux morts et des traces commémoratives des grands conflits : l'exemple de la Seine-et-Marne*, Melun, Centre départemental de documentation pédagogique Seine-et-Marne – Commission départementale de l'information historique pour la paix – Souvenir français de Seine-et-Marne, 1991, p. 79.

a quelque chose de rassurant et de confortable dans ce choix *a priori* paradoxal de vers qui valent précisément beaucoup plus par le caractère direct et consensuel de leur message que par leur qualité esthétique¹⁰⁷. Par ailleurs, la poésie des monuments aux morts est toujours écrite en vers réguliers : les innovations formelles des avant-gardes n’y ont aucune place. Il s’agit là encore de proposer aux habitants de la localité une poésie formellement homogène à celle qui s’apprend à l’école, et qui fonctionne comme un plus petit dénominateur commun culturel.

En fait, si l’« Hymne » est si souvent repris sur les monuments aux morts, c’est d’abord parce qu’il s’insère extrêmement bien dans leur dispositif sémantique¹⁰⁸. Pour reprendre quelques-unes des grandes orientations sémantiques mises au jour par Antoine Prost dans sa typologie des monuments aux morts¹⁰⁹, ces vers sont à la fois *patriotiques*, ne serait-ce que parce que le mot *patrie* est à la rime, et *civiques*, puisqu’ils font référence à une manifestation collective, à un hommage rendu par « la foule » à ses morts ; ils exaltent l’héroïsme, en même temps que la référence à la « mère » introduit (dans des vers certes moins souvent cités, mais qui le sont tout même lorsque la première strophe est reproduite en entier) une note plus triste et plus recueillie, une connotation *funéraire*. Enfin, même si le texte lui-même peut difficilement être qualifié de *républicain*, puisqu’il a été écrit sur commande royale, reste que le nom de son auteur demeure attaché à l’histoire de la République¹¹⁰. Sans doute, par conséquent, faut-il nuancer l’hypothèse d’Antoine Prost selon laquelle les vers de Hugo seraient typiques des monuments « patriotiques », à l’exclusion des autres¹¹¹. De plus, Yves Hélias a montré que les formules classiques des monuments aux morts mettaient en scène un double don et transformaient l’hommage rendu en acquittement d’une créance : « la commune de X à ses enfants morts *pour* la France » ; il s’agit pour la France de rendre à ses enfants ce qu’ils lui ont donné¹¹². Et comment mieux exprimer cette idée qu’en l’explicitant : « Ceux qui pieusement

¹⁰⁷ Jordi BRAHAMCHA-MARIN, « “Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie...” : la poésie des monuments aux morts », *art. cit.*, p. 85-87.

¹⁰⁸ Maria-Beatrice Giorio y a insisté dans « Victor Hugo et les monuments aux morts de la Première Guerre mondiale », communication au colloque *Victor Hugo : la légende d’un siècle*, Lyon, mars 2015. Les actes de ce colloque ne sont pas encore parus.

¹⁰⁹ Antoine PROST, *Les anciens combattants et la société française*, t. 3, *op. cit.*, p. 38-52.

¹¹⁰ C’est aussi le cas du nom du compositeur : Antoine Prost souligne que Hérold est le père du préfet de la Seine qui fit enlever les crucifix des écoles (*ibid.*, p. 44). Cela dit, autant il est certain que tous les Français de 1920 pouvaient identifier l’auteur de ce poème archi-connu, autant ils devaient être peu nombreux à savoir le nom du compositeur et à connaître les hauts faits de son fils.

¹¹¹ Antoine PROST, *Les anciens combattants et la société française*, t. 3, *op. cit.*, p. 44 et p. 51.

¹¹² Yves HÉLIAS, « Pour une sémiologie politique des monuments aux morts », *Revue française de science politique*, vol. 29, n° 4-5, 1979, p. 74.

sont morts pour la patrie / *Ont droit* qu'à leur cercueil la foule vienne et prie¹¹³ » ? Enfin, le vocabulaire religieux (*pieusement, prie*) facilite la reproduction du poème sur certains monuments paroissiaux et, dans le cas des monuments laïcs, s'accorde bien avec la fonction de culte civique que revêt souvent, comme Antoine Prost l'a établi, l'hommage aux morts de la Grande Guerre¹¹⁴.

Le poème est d'ailleurs un morceau de choix des cérémonies d'inauguration des monuments ou encore des cérémonies du 11 novembre, qui se tiennent elles aussi devant les monuments communaux. Avec la *Marche funèbre* de Chopin et *La Marseillaise*, l'« Hymne » est l'œuvre la plus souvent mentionnée dans les comptes rendus desdites cérémonies. Le poème est alors soit dit, soit chanté, souvent par les enfants des écoles. Cela constitue un autre argument contre l'assignation exclusive ou même préférentielle du poème de Hugo aux monuments « patriotiques », car ces cérémonies, d'après Antoine Prost lui-même, ne sont pas « d'abord patriotiques¹¹⁵ », mais plutôt funéraires et républicaines¹¹⁶. Il semble qu'en réalité la fortune du poème ait surtout été garantie par l'extraordinaire synthèse sémantique qu'il manifeste. Mais sa notoriété, bien sûr, est aussi pour quelque chose dans son succès. Déjà un classique scolaire avant la guerre, l'« Hymne » est connu de nombreux Français et peut être reproduit sans aucune espèce d'élitisme, sans risquer de donner lieu à une connivence entre lettrés.

DE 1830 À 1914-1918 : QUELLES INFLEXIONS ?

On pourrait s'étonner de la fortune d'un texte qui, rappelons-le, a été écrit au lendemain de juillet 1830 pour honorer les morts d'une révolution, et non à l'occasion d'une guerre étrangère. En général, dans les manuels scolaires où on le trouve, le poème n'est d'ailleurs pas contextualisé – et lorsque par exception il l'est, le paratexte s'attache à justifier le glissement. Ainsi, dans le manuel de cours moyen de Chadeyras (1921) édité par Delagrave, il est rappelé que l'hymne a été écrit pour honorer les morts de juillet 1830, mais l'auteur précise aussitôt que

¹¹³ Nous soulignons.

¹¹⁴ Antoine PROST, *Les anciens combattants et la société française*, t. 3, *op. cit.*, p. 52-55 ; Antoine PROST, « Les monuments aux morts : Culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? », *art. cit.*, p. 211-212.

¹¹⁵ Antoine PROST, « Les monuments aux morts : Culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? », *art. cit.*, p. 215.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 211-213 et p. 215-216.

le poète « chante aussi tous ceux qui se sont dévoués à la patrie¹¹⁷ ». C'est une manière évidente d'affirmer que le poème est de circonstance au lendemain de la Grande Guerre.

Un tel déplacement peut sans doute s'autoriser de l'œuvre de Hugo lui-même, qui, comme l'a montré Franck Laurent, ne légitime la guerre civile, y compris celle de 1830, que par assimilation avec la guerre étrangère (napoléonienne en l'occurrence). La guerre étrangère est parfois pour Hugo plus légitime que la guerre civile : si malentendu il y a sur le sens de l'« Hymne », « le quiproquo était en quelque sorte préparé par [l']auteur [de ces vers]¹¹⁸ ». Ainsi, en 1871, Hugo considère que l'urgence est de défendre la patrie contre la Prusse et c'est la Commune qui est condamnée comme inopportune : il ne convient pas que les Français se battent entre eux sous le nez des Allemands. C'est ce que dit le poème « Un cri » (*L'Année terrible*) :

[...] Ah! la guerre civile,
Triste après Austerlitz après Sedan est vile¹¹⁹ !

D'autre part, rappelons-nous « Nos morts » et son dernier vers si formulaire : « Ô morts pour mon pays, je suis votre envieux¹²⁰. » Le poète parle bien ici des morts de la guerre franco-prussienne. Un tel vers, évidemment, ne pouvait pas être gravé sur les monuments, où il aurait été d'un cynisme insoutenable. Mais enfin, à quatre décennies de distance, c'est bien Hugo lui-même qui a entériné l'idée suivante : il y a deux manières de mourir « pour [s]on pays » ou « pour la patrie », la guerre civile et la guerre étrangère ; toutes les deux sont nobles si la cause est juste et il est des circonstances où la guerre étrangère vaut bien que l'on se sacrifie pour elle. En 1870, la guerre contre la Prusse, après la défaite de Sedan et la chute de l'Empire, prend objectivement des allures de guerre de défense républicaine et c'est d'ailleurs la droite monarchiste qui est alors la plus soucieuse de conclure la paix, le plus vite possible et à n'importe quel prix. Et chez Hugo en particulier, donc, mourir « pour [s]on pays » en 1870-

¹¹⁷ François CHADEYRAS, *Belles lectures françaises. Cours moyen (premier et deuxième degré). Préparation au nouveau certificat d'études. 55 lectures courantes. 25 lectures expliquées. 55 récits dramatiques*, Paris, Delagrave, 1921, p. 7.

¹¹⁸ Franck LAURENT, « “La guerre civile ? Qu'est-ce à dire ? Est-ce qu'il y aurait une guerre étrangère ?” », in Claude MILLET (dir.), *Hugo et la guerre*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 147. Franck Laurent a étudié en détail l'évolution de Hugo sur la question du rapport entre guerre civile et guerre étrangère. Avant l'exil et à partir de 1870, la guerre étrangère est la guerre par excellence, « celle qui surdétermine sinon les modalités, du moins la légitimité de toute guerre » (*ibid.*, p. 154). Ce n'est que pendant l'exil (c'est-à-dire pendant le Second Empire, alors que la France est en proie à un régime honni) que Hugo inverse la polarité de valeurs, rejetant la guerre étrangère au profit de la guerre de libération (*ibid.*, p. 151-152).

¹¹⁹ Victor HUGO, *L'Année terrible*, *op. cit.*, p. 101.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 55.

1871, c'est sans doute d'abord et avant tout mourir pour la cause du droit, du progrès, de la liberté, identifiée à la France. Dans la préface de *Pro Patria*, en 1915, Gustave Simon écrivait que « pendant plus d'un demi-siècle, Victor Hugo n'a cessé de glorifier la patrie et de saluer la mémoire de ceux qui ont souffert et sont morts pour elle¹²¹ » : une telle formulation permet de tenir ensemble l'« Hymne » et « Nos morts ». Jacques Prévert, dans « Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France » (publié en 1931, l'année du centenaire du poème de Hugo), avait attaqué ces vers et derrière eux Hugo lui-même :

Ceux qui pieusement...
Ceux qui copieusement...
Ceux qui tricolorent
Ceux qui inaugurent¹²² [...].

À Arnaud Laster, chercheur spécialiste de Hugo, qui lui reprochait ce poème (« Vous savez bien qu'il s'agit des morts d'une révolution ! »), Prévert répondit : « Eh bien ! il n'avait qu'à être plus clair... »¹²³.

L'inflexion de sens à laquelle on soumet les vers des *Chants du crépuscule* relève-t-elle alors de la trahison, du contresens ? La question est sans doute un peu vaine et risquerait de masquer le fait que tout usage politique d'un texte ancien repose toujours implicitement sur une conception de l'histoire qui en souligne peut-être abusivement les continuités et qui en occulte les ruptures. Toutefois on peut bien dire au moins que les connotations qui s'attachent au mot *patrie*, et que l'histoire récente lui a conférées, sont en 1920 différentes de ce qu'elles étaient en 1830. Mais il faut aussi souligner à quel point cette ambiguïté quant au sens du poème de Hugo est à certains égards appropriée au contexte de l'après-Première Guerre mondiale. De même que la guerre de 1870 a pu être vécue comme une guerre de défense républicaine, de même la Grande Guerre apparaît comme une guerre simultanément patriotique *et* républicaine. La poésie des monuments aux morts, qu'elle soit de Hugo ou d'autres poètes, est bien souvent l'un des instruments de cette synthèse : elle insère l'événement dans l'histoire littéraire et politique de la France, mais d'une France toujours post-révolutionnaire, voire républicaine, car aucun monument n'arbore de poème antérieur au XIX^e siècle¹²⁴. Plutôt qu'une fonction

¹²¹ Gustave SIMON, préface à Victor HUGO, *Pro Patria*, texte cité, p. 6.

¹²² Jacques PRÉVERT, « Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France » [1931], in Jacques PRÉVERT, *Paroles* [1946], Paris, Gallimard, coll. « Le point du jour », 1949, p. 7.

¹²³ L'anecdote nous a été rapportée par Arnaud Laster.

¹²⁴ Jordi BRAHAMCHA-MARIN, « “Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie...” : la poésie des monuments aux morts », *art. cit.*, p. 87.

d'ornementation esthétique, qu'elle remplit d'ailleurs assez mal, la poésie des monuments a une fonction politique à double titre : il s'agit d'une part d'assurer l'unité du corps civique autour de vers souvent bien connus qui le ramènent à une expérience scolaire partagée, et d'autre part de suggérer l'unité historique de la France post-révolutionnaire et l'identité symbolique des guerres, civiles ou étrangères, qu'elle a traversées.

CONCLUSION

Somme toute, l'usage de Hugo pendant la Grande Guerre et dans ses lendemains immédiats est un phénomène curieux : c'est une référence qui est *a priori* à la fois incontournable et problématique. De fait, les déplorations de Paul-Hyacinthe Loyson citées plus haut suggèrent que cette fortune hugolienne n'a pas été retentissante, sans être non plus complètement confidentielle, du côté des nationalistes. On comprend aisément qu'il y ait à droite un problème avec Hugo : on a évoqué Dechène, mais on peut aussi penser aux maurrassiens hugophobes¹²⁵ ou aux universitaires conservateurs comme Faguet ou Brunetière.

Mais surtout, la référence à Hugo est loin d'avoir l'évidence qu'elle avait avant 1914 et qu'elle aura après 1918. La Grande Guerre pose une question cruciale : la République peut-elle faire fond sur Hugo, même quand elle est en guerre mondiale ? Quelques-uns, donc, répondent oui, on a vu au prix de quelle réduction du corpus : l'œuvre hugolienne se résume alors presque à une seule œuvre, *L'Année terrible*, qui était loin jusqu'alors d'être la plus connue ou la plus étudiée en classe. La fortune fulgurante de ce livre sera pour l'essentiel sans lendemain, du moins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale¹²⁶. La manière dont Hugo a été utilisé au cours de la Grande Guerre confirme donc son statut d'icône nationale incontournable, tout en se révélant, par rapport à l'ensemble de sa « vie posthume »¹²⁷, assez exceptionnelle. Au cours des années 1920, ce sont des vers des *Chants du crépuscule* qui seront gravés sur des centaines de monuments aux morts ; peut-être les relectures de *L'Année terrible* durant le conflit ont-elles contribué, à leur mesure, à préparer cet usage à la fois funéraire et patriotique du poète.

Dans cette circonstance historique si tragique et si particulière, si l'on se tourne vers Hugo, c'est bien sûr parce que celui-ci est un symbole national et qu'il incarne la France et la République. Mais c'est aussi sans doute pour des raisons esthétiques : la poésie de Hugo, écrite

¹²⁵ Voir *infra*, chapitre 29.

¹²⁶ Voir *infra*, chapitre 31.

¹²⁷ Expression empruntée à Pierre ALBOUY, « La vie posthume de Victor Hugo », in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 16 (éd. Jean MASSIN), Paris, Club français du livre, 1970, p. I-XL.

en vers réguliers, sans innovation formelle trop audacieuse, empruntant dans *L'Année terrible* aux codes de l'écriture épique, est à certains égards homogène à la poésie patriotique et épique qu'écrivent massivement à l'époque les poètes amateurs sous l'uniforme, ou les notabilités locales qui font inscrire leurs propres vers sur le monument de leur commune¹²⁸. À l'écart des avant-gardes, ancrée dans un passé fondateur (le XIX^e siècle, temps de la République naissante et des révolutions), résolument inscrite dans une histoire littéraire transmise par l'école, cette poésie-là apparaît comme le moyen littéraire privilégié de la mobilisation nationale (pendant le conflit) et comme un instrument de célébration funéraire et civique (après le conflit). L'œuvre de Hugo apparaît donc comme le modèle d'une poésie politique, populaire, voire démocratique : elle le sera de nouveau, quoique selon des modalités très différentes, pendant la Seconde Guerre mondiale.

¹²⁸ Beaucoup d'inscriptions, même en prose, gravées sur les monuments aux morts présentent un vocabulaire épique et évoquent les « exploits » des « braves » et des « héros » (Jordi BRAHAMCHA-MARIN, « “Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie...” : la poésie des monuments aux morts », *art. cit.*, p. 87-88).

Chapitre 28 : Le Parti communiste

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, c'est au sein du Parti communiste français que Hugo trouve certains de ses meilleurs défenseurs et de ses meilleurs spécialistes, comme Pierre Albouy, Anne Ubersfeld ou Jacques Seebacher, qui sont alors de jeunes universitaires. Lors d'une séance du Groupe Hugo, Guy Rosa rappelait il y a quelques années que « pendant toute une époque, travailler sur Hugo collait cette étiquette¹ ». Dans *La gloire de Victor Hugo*, Madeleine Rebérioux intitule « 1952 : Les communistes et Hugo » une section de l'article sur « Hugo dans le débat politique et social » : elle y rappelle que ce sont les communistes qui sont alors les plus actifs dans les commémorations du cent-cinquantième².

Cet engouement des communistes pour Hugo, qui se manifeste avec éclat dans les années cinquante, trouve son origine moins de deux décennies auparavant. 1935, année du cent-cinquantième, fournit un *terminus a quo* commode, d'autant plus qu'en quelques jours la position officielle du parti, telle qu'elle s'exprime dans les colonnes de *L'Humanité*, change du tout au tout. Le 14 mai 1935, réagissant aux commémorations en cours à l'approche de la date anniversaire, *L'Humanité* publie un article sévère, intitulé « Victor Hugo : l'homme public », qui cite et résume le pamphlet de Paul Lafargue, *La légende de Victor Hugo*, paru en 1888 en allemand et en 1891 en français. Le début du pamphlet de Lafargue avait également été reproduit dans *L'Humanité*, le 17 avril 1933³. Dans ce texte le gendre de Marx, et dirigeant de l'aile guesdiste du socialisme français, dressait un portrait particulièrement peu avantageux de Hugo. Reprenant sans distance certaines accusations portées par Edmond Biré⁴, Lafargue attaquait Hugo sur un double plan social et moral, faisant de lui d'une part le représentant exemplaire de sa classe sociale, la bourgeoisie, et à ce titre un ennemi du prolétariat, et d'autre part un individu orgueilleux, avare et opportuniste. Voilà à peu près ce qu'on retrouve dans *L'Humanité* du 14 mai 1935. Ce passage donne une idée du ton de l'ensemble :

¹ Compte rendu de la séance du 28 janvier 2012, site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/12-01-28.htm>, consulté le 6 avril 2016.

² Madeleine REBÉRIOUX, « 1952 : Les communistes et Hugo », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 238-240.

³ Paul LAFARGUE, « La légende de Victor Hugo », *L'Humanité*, 17 avril 1933, p. 4.

⁴ Tivadar GORIOVICS, « *La légende de Victor Hugo* » de Paul Lafargue, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, coll. « Studia Romanica », 1979, p. 22.

Tout l'illusionnisme démocratique, avec sa négation de la lutte de classe, sa foi dans un progrès fatal, ses réformes dérisoires, ses affirmations démagogiques et sa pratique réactionnaire, tout le répugnant escamotage, les mystifications grossières de la foire d'empoigne bourgeoise, tout cela est représenté et synthétisé à merveille par Victor Hugo.

La seule nuance, timide, arrive à la fin du texte : il faut s'appuyer sur les meilleures parties de l'œuvre de Hugo, où il énonce des idées progressistes, non pas pour défendre Hugo, ce qui serait une faute politique, mais pour dénoncer la régression de la bourgeoisie depuis un siècle. C'est un *topos* communiste de l'époque, en effet, que de considérer que la bourgeoisie est entrée dans une phase de décrépitude, voire de putrescence⁵. À ce titre, elle se montre même incapable des élans progressistes que pouvaient connaître ses représentants d'autrefois.

Le 27 mai, la perspective a complètement changé. On note, cette fois, que Hugo a exprimé les sentiments de la « petite bourgeoisie avancée » : par rapport à Lafargue, et par rapport à l'article du 14 mai, la caractérisation de classe de Hugo se précise et s'infléchit significativement. On souligne ses tendances libérales, on note la virulence avec laquelle l'attaquent les « chacals de la réaction », on rappelle que, bien qu'il ait désapprouvé la Commune, il a condamné la répression versaillaise. Cette rhétorique concessive a ceci de commode qu'avec les mêmes éléments, on peut presque dire une chose et son contraire, pourvu qu'on intervertisse la protase et l'apodose : Lafargue, lui, disait plutôt que Hugo, bien qu'il ait condamné la répression versaillaise, avait désapprouvé la Commune⁶... Le fondement de cette réhabilitation est une interprétation de l'histoire selon laquelle le prolétariat, et donc son représentant le Parti communiste, est le continuateur et le dépositaire exclusif des valeurs progressistes défendues, au XIX^e siècle encore, par une bourgeoisie qui ne s'était pas alors avilie jusqu'au fascisme. La fin de l'article est particulièrement exaltée :

S'il vivait, ne saluerait-il pas en strophes inspirées le soleil éclatant qui se lève à l'est, au-dessus des steppes de Russie, où s'est réalisée la fraternité des hommes, dans l'égalité des conditions sociales ? Ne verrait-il pas dans l'Union soviétique la préfiguration de cette république universelle qu'il appelle de ses vœux ?

Hélas pour sa mémoire, c'est au même homme que nous devons ces deux articles si brutalement contradictoires⁷. Que s'est-il passé en deux semaines pour que Jean Fréville,

⁵ Marc ANGENOT, *La critique au service de la révolution*, Louvain, Peeters – Paris, Vrin, coll. « Accent », 2000, p. 99-100.

⁶ Paul LAFARGUE, *La légende de Victor Hugo* [1888], in Tivadar GORIOVICI, « *La légende de Victor Hugo* » de Paul Lafargue, *op. cit.*, p. 79.

⁷ Jean FRÉVILLE, « Victor Hugo : l'homme public », *L'Humanité*, 14 mai 1935, p. 4, et Jean FRÉVILLE, « La révolution vue par Victor Hugo », *L'Humanité*, 27 mai 1935, p. 6. Jean Fréville (1895-1971) adhère au Parti communiste en 1925 ou 1927, selon les sources, et entre en 1931 à *L'Humanité* comme critique littéraire. Il s'occupe, dans les années trente, des questions littéraires au sein du parti, contribue à faire connaître les écrits de

spécialiste des questions littéraires au sein du parti, et directeur littéraire de *L'Humanité*, change à ce point d'opinion ? Ceci : des articles franchement favorables à Hugo sont parus dans *La Pravda*. Un texte notamment, paru le 21 mai et traduit le 23 dans *L'Humanité*, fait de Hugo un « grand écrivain humaniste français » dont le seul tort fut de croire en la « vitalité de l'humanisme bourgeois ». Les meilleurs des intellectuels de la bourgeoisie, c'est-à-dire les compagnons de route des communistes (André Gide, George Bernard Shaw, Romain Rolland) s'inclinent devant lui, et sa sympathie envers les opprimés inspire le respect et l'admiration.

Conclusion :

Le pays des Soviets accueille avec sympathie le cinquantenaire de la mort du grand écrivain, orgueil de la France, parce que le pays de la dictature prolétarienne est libre de tous préjugés nationalistes et apprécie hautement toute manifestation de l'humanisme réel⁸.

Ce mot d'*humanisme*, qui permet d'intégrer à l'héritage communiste les aspects progressistes des productions intellectuelles des siècles passés, est d'ailleurs central dans la rhétorique stalinienne des années trente⁹, et sert de pivot à un certain œcuménisme culturel et littéraire, au moins en ce qui concerne les œuvres d'autrefois. Le texte de *La Pravda* est flanqué d'un article anonyme, qui regrette, d'après son titre, que « Le gouvernement célèbre chichement le cinquantenaire de la mort de Victor Hugo¹⁰ » : cet article rappelle les mérites politiques de Hugo, et dénonce les attaques de la bourgeoisie contre lui.

Cette spectaculaire palinodie de Fréville semble suggérer qu'il y a bien, dans la réception communiste de Hugo, un avant et un après 1935. Que le parti devienne alors franchement hugophile, il suffit pour s'en convaincre de regarder quelques autres numéros ultérieurs de *L'Humanité* : ce sont Aragon, le 29 mai, et Paul Nizan, le 4 juin, qui défendent la ligne de *La Pravda*. C'est donc en utilisant le moment mai 1935 comme scansion que nous allons examiner les rapports du PCF à Hugo, et particulièrement à sa poésie.

Marx et Engels, Lénine, Staline, Lafargue, Plekhanov sur la littérature, et écrit lui-même des romans (*Pain de brique*, 1937). Proche du secrétaire général Maurice Thorez, il lui sert de plume pour son autobiographie *Fils du peuple* (1937). Son activité d'écrivain se poursuit après la Seconde Guerre mondiale (Nicole RACINE, « Fréville (Jean), pseudonyme de Eugène Schkaff », *Le Maitron : dictionnaire biographique*, <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article50776>, consulté le 20 mai 2016).

⁸ « Un article de la "Pravda" », *L'Humanité*, 23 mai 1935, p. 3.

⁹ Marc ANGENOT, *La critique au service de la révolution*, op. cit., p. 209.

¹⁰ « Le gouvernement célèbre chichement le cinquantenaire de la mort de Victor Hugo », *L'Humanité*, 23 mai 1935, p. 1 et 3.

AVANT 1935

LA FAIBLE INFLUENCE DE MARX, ENGELS, LAFARGUE SUR LA CRITIQUE COMMUNISTE

Bernard Vasseur, se fondant d'une part sur les textes de Marx et Engels concernant Hugo, d'autre part sur le pamphlet de Lafargue, semble supposer que la doxa communiste était jusqu'alors assez hostile à Hugo, et qu'Aragon, hugophile de longue date, a pu infléchir sur ce point la ligne de son parti¹¹. Cette récupération de Hugo se serait faite dans un contexte politique, celui du Front populaire, marqué par l'abandon du sectarisme à l'égard des autres forces de gauche, et par un ralliement, dès l'été 1935, aux symboles de la nation et de la République – Hugo étant l'un de ces symboles. Or cette lecture pose problème à plusieurs égards. D'abord, comme le souligne Marc Angenot¹², il ne faut pas surestimer la connaissance que les intellectuels communistes de l'époque avaient des textes de Marx et Engels. Bernard Vasseur, dans sa généalogie des lectures marxistes de Hugo, mentionne la correspondance des deux pères fondateurs du marxisme¹³, où Hugo est quelquefois raillé ou critiqué, mais ces textes ne sont pas encore publiés en français à l'époque qui nous occupe. Il évoque aussi des textes plus connus de Marx (*Le dix-huit brumaire de Louis Bonaparte*, *Les luttes de classes en France*)¹⁴ où Hugo n'est évoqué que par allusion : Marx y signale, mais de manière plutôt neutre, certaines de ses interventions politiques comme député sous la Seconde République¹⁵. Bernard Vasseur rappelle aussi la critique rapide par Marx de *Napoléon le Petit* dans la préface de 1869 du *Dix-huit brumaire*¹⁶, où l'auteur du *Capital* utilise comme repoussoir la conception idéaliste et individualiste de l'histoire propre à Hugo pour définir *a contrario* sa propre méthode matérialiste. Cette critique de Hugo par Marx, présente dans un texte important, pouvait être connue des intellectuels communistes, mais n'est nullement développée¹⁷. Quand Bernard

¹¹ Bernard VASSEUR, « Hugo devant Aragon », in Édouard BÉGUIN, Suzanne RAVIS (dir.), *L'atelier d'un écrivain : le XIX^e siècle d'Aragon*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, coll. « Textuelles littérature », 2003, p. 287-289.

¹² Marc ANGENOT, *La critique au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 275 *sqq.*

¹³ Bernard VASSEUR, « Hugo devant Aragon », *art. cit.*, p. 281-282.

¹⁴ *Ibid.*, p. 280-281.

¹⁵ Karl MARX, *Les luttes de classes en France : 1848 à 1850* [1850], in Karl MARX, *Œuvres*, vol. 4 (éd. Maximilien RUBEL), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 336-337 ; Karl MARX, *Le dix-huit brumaire de Louis Bonaparte* [1852], in Karl MARX, *Œuvres*, vol. 4, *op. cit.*, p. 476.

¹⁶ Bernard VASSEUR, « Hugo devant Aragon », *art. cit.*, p. 281.

¹⁷ Karl MARX, *Le dix-huit brumaire de Louis Bonaparte*, *op. cit.*, p. 433-434. Bernard Vasseur souligne toutefois un élément qui semble affaiblir sa thèse d'une hostilité de Marx envers Hugo : *Le dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte*, reconnaît-il, arbore une épigraphe tirée de *Napoléon le Petit*. Mais ce fait n'est pas exact. Bernard

Vasseur écrit qu'« à aucun moment, dans l'œuvre de Marx, on ne trouve une référence positive à Hugo¹⁸ », c'est à peu près vrai, mais cela n'implique pas pour autant qu'on y trouve beaucoup de références négatives : assez logiquement au fond, c'est l'indifférence qui prédomine.

Les choses sont beaucoup plus claires chez Lafargue, dont le pamphlet contre Hugo est absolument sans appel. Mais cette fois, c'est la notoriété du texte qui est douteuse : Tivadar Gorilovics, auteur d'une très belle étude sur ce texte et sa postérité, signale qu'après une réédition, en 1902, à l'occasion du centenaire de Hugo, on perd sa trace¹⁹. Du reste la difficulté de Lafargue à trouver un éditeur, et en particulier un éditeur français, témoigne de fait que sa position sur Hugo était largement minoritaire dans le socialisme français de son époque²⁰. Fréville, dans les années trente, est introduit à l'œuvre de Lafargue par un intellectuel soviétique du nom de Beniamine Hoffenschefer²¹ : tout laisse à penser que c'est à cette occasion qu'il a lui-même vraiment découvert la production de cet auteur, et qu'après avoir initié les lecteurs de *L'Humanité* au texte de Lafargue dès 1933, il a voulu profiter du cinquantième de la mort de Hugo pour en exposer plus complètement les thèses. Fréville, d'ailleurs, éditera en 1936, aux Éditions sociales, un recueil de textes de Lafargue sur la littérature, concrétisant son entreprise d'exhumation d'un auteur dont la fortune avait jusque-là été très modeste, et fournissant un théoricien important au marxisme français.

HUGO POÈTE DANS *L'HUMANITÉ*

Ce n'est donc pas essentiellement les textes de Marx, Engels ou Lafargue qui peuvent expliquer l'attitude des communistes vis-à-vis de Hugo jusqu'en 1935, ou au moins jusqu'en 1933. Cette attitude, d'ailleurs, est très loin de se réduire à une simple hostilité. Le mouvement socialiste, guesdistes mis à part, était plutôt hugophile à la fin du XIX^e siècle²², et un certain nombre de communistes, qui en sont issus, s'en souviennent évidemment.

Vasseur est induit en erreur par l'édition des *Œuvres politiques* de Marx procurée par Maximilien Rubel en Pléiade : Rubel a fait figurer (p. 432) un texte de Hugo qu'il lui semblait intéressant de rapprocher du texte de Marx, sans signaler nulle part qu'il s'agit d'une intervention éditoriale. Ni les éditions allemandes de référence du texte de Marx, ni aucune autre édition courante, ne font figurer le texte de Hugo. Le choix de Rubel, du reste, confine presque au contresens, puisque la préface de 1869 oppose précisément les méthodes historiographiques de Marx et de Hugo.

¹⁸ Bernard VASSEUR, « Hugo devant Aragon », *art. cit.*, p. 282.

¹⁹ Tivadar GORILOVICS, « *La légende de Victor Hugo* » de Paul Lafargue, *op. cit.*, p. 34.

²⁰ Madeleine REBÉRIOUX, « 1885 : Les funérailles », in *La gloire de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 222.

²¹ Tivadar GORILOVICS, « *La légende de Victor Hugo* » de Paul Lafargue, *op. cit.*, p. 38.

²² *Ibid.*, p. 25-34. Jaurès par exemple rend hommage appuyé à Hugo (et à Goethe) dans sa conférence de 1900 sur *L'art et le socialisme* (voir *infra*, p. 888-889). Franck Laurent a montré que les anciens Communards, notamment,

En fait, en pratiquant quelques sondages dans les numéros de *L'Humanité*, on se rend compte que la période 1921-1933 est loin d'être homogène quant au statut des références à Hugo – pour les nécessités de l'exposition, et au risque d'oublier le caractère sans doute progressif des faits observés, on distinguera deux périodes, avec un tournant autour du milieu des années vingt.

JUSQU'EN 1925

De 1921 à 1925, Hugo est une référence assez fréquente, plutôt positive : il incarne une respectable figure progressiste. Occasionnellement, on trouve à son égard des éloges de nature esthétique : *La Légende des siècles* est signalée pour la qualité de son lyrisme²³, Hugo poète a « le sens infaillible du rythme²⁴ ». Pour Georges Pioch, son œuvre a « l'immensité de la vie même », comme celle d'Aristophane, Rabelais, Shakespeare. En cette dernière occasion, c'est une défense toute hugolienne de ces quatre auteurs qui est proposée : la trivialité et l'obscénité dont on les accuse sont celles-là mêmes que l'on trouve dans la nature, et sont présentes dans leurs œuvres dans la mesure où celles-ci veulent rendre compte de la vie. Georges Pioch, ici, doit se souvenir de la préface de *Cromwell*²⁵. Mais plus souvent, sans surprise, c'est le Hugo politique qui est mentionné, généralement en bonne part : il est occasionnellement question de son féminisme²⁶, ou de son combat pour le triomphe de la vérité²⁷. Le Hugo partisan de l'amnistie des communards est utilisé par les communistes qui militent pour celle des mutins de la mer Noire²⁸. Les usages de Hugo sont parfois très conjoncturels, voire opportunistes : les communistes défendent Hugo contre Barthou, accusé de fouiller dans les tiroirs et de salir le grand homme avec ses livres sur *Les amours d'un poète* (1919)²⁹, parce que Barthou est, à

tenaient généralement Hugo en haute estime (Franck LAURENT, « Victor Hugo, la République et la Commune », in Frank WILHELM (dir.), *Actualité[s] de Victor Hugo*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 231-235).

²³ N. G., « Mort de Joachim Gasquet », *L'Humanité*, 8 mai 1921, p. 4.

²⁴ Georges CHENNEVIÈRE, « À l'occasion d'un tricentenaire : La Fontaine (8 juillet 1621 – 13 avril 1695) », *L'Humanité*, 3 juillet 1921, p. 4.

²⁵ Georges PIOCH, « À propos de Rabelais : de l'humanisme au communisme », *L'Humanité*, 7 novembre 1921, p. 2.

²⁶ Marthe BIGOT, « Le travail révolutionnaire parmi les femmes », in *L'Humanité*, 11 novembre 1921, p. 3.

²⁷ André MARTY, « À Flaminius Raiberti, ministre du roy et de la Marine », in *L'Humanité*, 22 septembre 1923, p. 1.

²⁸ Georges LÉVY, « Pauvre amnistie ! », *L'Humanité*, 14 avril 1921, p. 1.

²⁹ Voir *supra*, p. 431-433.

l'époque, ministre de la Guerre et adversaire politique³⁰. Mais l'hugophilie tendancielle du Parti communiste n'est pas sans mélange : à l'occasion du centenaire de la mort de Napoléon, on rappelle et on regrette son « Ode à la colonne », même si ce poème³¹ est contrebalancé par « L'expiation » (*Les Châtiments*), lue comme un texte anti-bonapartiste³². Une séquence intéressante est celle au cours de laquelle, en 1923, le parti prend la défense d'institutrices inquiétées par leur hiérarchie pour avoir refusé, par pacifisme, de faire apprendre à leurs élèves, en vue d'une cérémonie officielle, l'« Hymne » des *Chants du crépuscule*, « poésie destinée à éveiller en eux l'esprit de haine³³ ». Les institutrices ont choisi d'enseigner, à la place, « La Marseillaise de la paix » de Lamartine, qui, entre des strophes très germanophiles, proclame que

L'égoïsme et la haine ont seuls une patrie,
La fraternité n'en a pas³⁴ !

Elles sont félicitées par l'auteur de l'article d'avoir préféré « les vers du divin *Lamartine* à ceux du versatile *Hugo*³⁵ ». Dans un contexte où, comme on l'a vu au précédent chapitre, les premiers vers de l'« Hymne » sont massivement reproduits sur les monuments aux morts, et où le poème est presque un morceau obligé des cérémonies d'inauguration desdits monuments et des célébrations du 11 novembre, le Parti communiste prend le consensus patriotique à rebrousse-poil. « Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie / Ont droit qu'à leur cercueil la foule vienne et prie » : ces alexandrins avaient déjà été jugés « mensongers » dans un entrefilet du numéro du 3 janvier 1922³⁶. Il était de toute façon difficile, pour un parti qui s'était créé, entre autres, sur la dénonciation de la grande boucherie impérialiste, d'accepter l'« Hymne ».

Le « versatile » Hugo : l'adjectif peut surprendre, mais on ne peut pas oublier si vite le Hugo pacifiste, bien connu, et qui a aussi eu les honneurs du journal. Le 1^{er} avril 1922, un

³⁰ Georges PIOCH, « Monsieur Louis Barthou, ce singe sans génie », *L'Humanité*, 25 avril 1921, p. 2 ; Bernard LECACHE, « Le gouvernement est encore obligé de libérer de nouveaux contingents de la classe 19 ! », *L'Humanité*, 17 juin 1921, p. 1.

³¹ L'entrefilet ne permet pas de savoir si l'auteur pense à « À la colonne de la place Vendôme » (*Odes et Ballades*) ou à « À la colonne » (*Les Chants du crépuscule*).

³² « Napoléon et les poètes », *L'Humanité*, 4 mai 1921, p. 2.

³³ « Un geste courageux de trois institutrices », *L'Humanité*, 13 avril 1923, p. 1.

³⁴ Alphonse DE LAMARTINE, *Pièces nouvelles de l'édition des « Œuvres complètes »* [1843], in Alphonse DE LAMARTINE, *Œuvres poétiques complètes* (éd. Marius-François GUYARD), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p.1174.

³⁵ E. B., « Une éducatrice », *L'Humanité*, 21 avril 1923, p. 3. C'est l'auteur de l'article qui souligne.

³⁶ « Victimes de la guerre », *L'Humanité*, 3 janvier 1922, p. 2.

éditorial de Georges Lévy intitulé « Pacifisme bourgeois » s'en prenait ainsi à la proposition de désarmement simultané franco-allemand faite par le député socialiste Paul Mistral, et lui opposait une perspective de désarmement unilatéral, susceptible de « réaliser la parole de Victor Hugo en “proclamant la paix au monde”³⁷ ». Il est remarquable que Hugo, dont le pacifisme n'a rien de particulièrement prolétarien, soit utilisé pour critiquer par la gauche le « pacifisme bourgeois » du député Mistral : Lévy se souvient peut-être de la lettre de Hugo aux organisateurs du congrès de la paix de 1869, où il analyse les guerres étrangères comme un exutoire des « rois » contre les guerres nécessaires des peuples pour leur liberté³⁸. Les communistes sont ambigus vis-à-vis du pacifisme hugolien, qu'ils louent souvent, mais dont ils voient aussi, parfois, les limites. À l'occasion de la guerre du Rif en 1925, à laquelle les communistes s'opposent, le Hugo pacifiste de *Paris-Guide* est utilisé, mais avec quelques réserves (« Sans doute ces paroles différeront-elles des nôtres... ») – réserves qui tiennent sans doute à la fois à un essentialisme nominaliste particulièrement appuyé dans le passage (« Allemands, *all men*, vous êtes Tous-les-Hommes » et « France veut dire Affranchissement. Germanie veut dire Fraternité ») et au privilège très eurocentrique accordé aux deux nations-phares que sont la France et l'Allemagne³⁹.

De tout cela il ressort qu'il y a, chez les communistes du début des années vingt, une sympathie évidente pour Hugo, vu à la fois comme un écrivain supérieur, un poète supérieur en particulier, et, surtout, comme un respectable porte-parole des idées progressistes. Cette admiration n'est pas sans nuance, mais les griefs sont localisés : on déplore les odes philo-bonapartistes et l'« Hymne » des *Chants du crépuscule*. La preuve de cette sympathie pour Hugo en général, et pour le Hugo poète en particulier, c'est sa tendance à fournir des vers formulaires comme appuis rhétoriques. En mars 1921, Marcel Cachin insulte le Bloc national en reprenant à « Cette nuit-là » (*Les Châtiments*) le vers « Ô Ruffians, bâtards de la fortune obscène ! » (dont il omet l'ô vocatif initial)⁴⁰. Le 5 mai, à l'occasion d'un article contre Napoléon mort cent ans plus tôt jour pour jour, le même Cachin s'en prend à l'archevêque de Paris, « flétri » en ces termes par « le père Hugo » : « Mon nom n'est plus la honte, je m'appelle

³⁷ Georges LÉVY, « Pacifisme bourgeois », *L'Humanité*, 1 avril 1922 p. 1.

³⁸ Victor HUGO, *Actes et paroles II*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : politique* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 623. Le Hugo de l'exil pense que la division de l'Europe en nations belliqueuses a pour fonction de « retarder l'émancipation du peuple » (Franck LAURENT, « L'Europe de Victor Hugo : des nations à la république », in Nicolas WEILL (dir.), *Existe-t-il une Europe philosophique ?*, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 269).

³⁹ « Le “Paris” de Victor Hugo », *L'Humanité*, 24 septembre 1925, p. 2. Le texte de Hugo se trouve dans Victor HUGO, *Paris*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : politique, op. cit.*, p. 41.

⁴⁰ Marcel CACHIN, « Les suprêmes manœuvres du Bloc national », *L'Humanité*, 10 mars 1921, p. 1.

Sibour ! » Il s'agit d'une citation approximative de « Splendeurs » (*Les Châtiments*, encore), qui dit en fait : « On a débaptisé la honte, elle s'appelle / Sibour »⁴¹. Le 13 mars 1922, dans un compte rendu des *Chants du désespéré* de Charles Vildrac, Marcel Martinet cite, correctement, deux vers des *Contemplations*, « Pourquoi donc faites-vous des prêtres / Quand vous en avez parmi vous ? », incipit d'un poème sans titre. Il reprend à son compte la thèse de Hugo selon laquelle « la poésie [...] est notre religion⁴² ». Des vers-proverbes sont volontiers repris, et librement modifiés : le « Qui donne aux pauvres prête à Dieu » de « Dieu est toujours là » (*Les Voix intérieures*) devient, sous la plume ironique de Victor Méric, et en dépit d'une disgracieuse paronomase, « Qui donne au prêtre prête à Dieu⁴³ ». Ces citations de Hugo sont encore plus significatives lorsqu'elles semblent gratuites. Dans un éditorial de 1923 relatif à la situation économique de l'Allemagne, en proie à une inflation galopante, François Aussoleil parle d'un Allemand qu'il a rencontré, et écrit :

On comprend que cet homme aimable n'attribue qu'une importance très relative à sa maison, à ses autos et à ses millions. Il pense avec le vieil Hugo que tous ces biens ne sont sur lui posés

Que comme l'oiseau sur nos toits.

Il jouit de l'heure⁴⁴.

Le vers n'est pas, en réalité, du « vieil Hugo », mais de l'auteur de « Napoléon II » (*Les Chants du crépuscule*), encore assez jeune. Cela dit, l'expression dit assez à quel point le Hugo vieux, donc républicain, subsume dans l'imaginaire de l'auteur toutes les autres figures possibles du poète – l'expression *vieil Hugo* suggère en outre une certaine familiarité sympathique. Ponctuant une méditation sur la carrière et la mort de Napoléon I^{er}, le vers de Hugo vise, dans son contexte originel, à figurer la précarité de la gloire humaine, bien plus que la précarité de la fortune matérielle. C'est, pour le moins, en détourner l'usage que de le faire servir à une évocation de la crise du Deutsch Mark. Pourquoi pas, du reste : ce n'est pas un contresens. Mais ce vers, ici, ne s'impose nullement, et la comparaison qu'il contient n'est pas géniale à ce point. Ce qui est remarquable ici, c'est qu'un vers de Hugo est cité hors de propos, autrement dit pour

⁴¹ Marcel CACHIN, « Je n'ai jamais chargé qu'un être de ma haine... Sois maudit, ô Napoléon ! », *L'Humanité*, 5 mai 1921, p. 1.

⁴² Marcel MARTINET, « Poésie : Vildrac », *L'Humanité*, 13 mars 1922, p. 2.

⁴³ Victor MÉRIC, « Relapse sacrée », *L'Humanité*, 4 février 1922, p. 1.

⁴⁴ François AUSSOLEIL, « Au pays des milliards », *L'Humanité*, 19 mai 1923, p. 1.

le plaisir, et pour la caution intellectuelle et morale qu'apporte nécessairement, semble-t-il, le nom du poète.

La poésie n'est pas seule à fournir des citations ou des références précises. On trouve ainsi un emploi, emprunté à *Quatrevingt-Treize*, de l'image du méchant conservé dans la haine comme un crapaud dans un bloc de pierre – appliquée cette fois non à Caïn, comme dans la bouche de Danton⁴⁵, mais à Léon Daudet⁴⁶. Mais les romans de Hugo ne sont pas très souvent à l'honneur : nous n'avons pas trouvé de référence aux *Misérables*, par exemple, ce qui pourrait surprendre. Les communistes préfèrent se référer à des discours attribuables à Hugo lui-même, sans la médiation d'un personnage fictif, d'où un intérêt, d'une part, pour les discours politiques, d'autre part pour la poésie politique. Le poème de *L'Année terrible* « *Sur une barricade au milieu des pavés...* » est d'ailleurs intégralement reproduit dans un numéro⁴⁷. Mais l'œuvre la plus souvent mentionnée est *Les Châtiments*, le plus fréquemment d'ailleurs par Marcel Cachin, et surtout dans la première moitié de l'année 1921⁴⁸. Peut-être la lecture du recueil par ce militant et journaliste était-elle alors fraîche⁴⁹ ? Le poète engagé contre l'oppression, en tout cas, est une figure que le Parti communiste se réapproprie dès cette date. En 1923, un article d'hommage à Louise Michel évoquera encore la « plume d'airain » grâce à laquelle Hugo, pendant l'exil, sape le régime : l'auteur pense peut-être à *Napoléon le Petit* et à certaines interventions ponctuelles mais aussi, à coup sûr, à *Châtiments*. En 1925, dans un

⁴⁵ Victor HUGO, *Quatrevingt-Treize*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : roman III* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 882.

⁴⁶ Victor MÉRIC, « La bonne caricature », *L'Humanité*, 11 mars 1922, p. 1.

⁴⁷ Victor HUGO, « Sur une barricade », *L'Humanité*, 17 avril 1921, p. 4.

⁴⁸ Marcel CACHIN, « Criminels ! », *L'Humanité*, 9 février 1921, p. 1 ; Marcel CACHIN, « Un donneur de leçons », *L'Humanité*, 10 février 1921, p. 1 ; Marcel CACHIN, « Les suprêmes manoeuvres du Bloc national », *art. cit.*, p. 1 ; Marcel CACHIN, « Je n'ai jamais chargé qu'un être de ma haine... Sois maudit, ô Napoléon ! », *art. cit.*, p. 1. Tous ces articles sont publiés entre février et mai 1921.

⁴⁹ Globalement, Cachin est le plus hugolien des journalistes de *L'Humanité* à cette époque, suivi sans doute par Georges Lévy et Georges Pioch. Le premier (1869-1958), militant socialiste de longue date, est élu député en 1914, et conservera son mandat, dans le département de la Seine, jusqu'en 1932. Il participe à la fondation du Parti communiste en 1920, et sera toute sa vie membre de ses principales instances dirigeantes. Il sera encore sénateur de 1936 à 1940, puis député de 1946 à sa mort (« Marcel, Gilles Cachin », site de l'Assemblée nationale, [http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/\(num_dept\)/1346](http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/(num_dept)/1346), consulté le 8 mai 2016). Georges Lévy (1874-1961) est également un vieux militant socialiste, qui adhère au PC lors du congrès de Tours. Il est député de 1919 à 1924, puis de 1936 à 1940 (« Georges Lévy », site de l'Assemblée nationale, [http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/\(num_dept\)/7837](http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/(num_dept)/7837), consulté le 8 mai 2016). Georges Pioch (1873-1953) est d'abord un militant pacifiste et anti-militariste. Il adhère à la SFIO en 1915, puis au PC après le congrès de Tours. Membre de la Ligue des droits de l'homme, pacifiste, opposé aux ingérences de l'Internationale dans les affaires de sa section française, il est exclu du parti en 1923. Il poursuivra ses activités militantes à la LDH et à la LICP (Ligue internationale des combattants de la paix), et écrira finalement dans la presse collaborationniste sous Vichy (Nicolas OFFENSTADT, « Pioch (Georges, Jules, Charles) [Pioche (Georges) selon l'état civil] », *Le Maitron : dictionnaire biographique*, <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article24396>, consulté le 17 mai 2016).

article sur la Commune paru le jour anniversaire de l'insurrection (le 18 mars), l'auteur évoque les pamphlétaires « pleins de talent » qui se sont illustrés sous l'Empire en combattant le tyran, comme Henri Rochefort et André Gill, « disciples du Victor Hugo des *Châtiments* »⁵⁰.

Au début des années vingt, les références à Hugo sont donc plutôt nombreuses dans *L'Humanité*. Compte non tenu des programmes de spectacles ou de concerts, des annonces d'expositions, et... des noms de rue, le moteur de recherche de *Gallica* donne vingt-deux résultats pour l'année 1923 – étant donné la présence d'erreurs imputables au logiciel de reconnaissance de caractères, le chiffre est nécessairement sous-estimé. Mais il ne l'est ni plus ni moins que celui des autres auteurs, avec lequel les comparaisons sont donc possibles : Hugo est apparemment l'écrivain dont le nom revient le plus souvent (treize occurrences de Molière, douze de Voltaire, neuf de Baudelaire, huit de Lamartine), hormis Zola, star littéraire du parti avec trente apparitions de son nom. Pour ce qui est de Hugo, les considérations d'ordre proprement littéraires sont rares et plutôt convenues ; mais Hugo est un exemple appréciable d'écrivain politique, et progressiste. Son œuvre constitue un répertoire de références, de citations, voire de proverbes, qui sont autant d'hommages discrets, implicites et indirects. Quand on s'intéresse de plus près à son œuvre, deux massifs se distinguent : les discours en prose, et la poésie politique, avec *L'Année terrible* et surtout *Les Châtiments*. Visiblement, les communistes de 1921 ne sont pas paralysés par Paul Lafargue. Ce respect pour Hugo, notons-le, va de pair avec une assez grande ouverture à l'égard de l'héritage culturel : comme le signale Jean-Pierre Bernard dans son livre sur *Le Parti communiste français et la question littéraire*⁵¹, les communistes n'ont pas attendu 1935 pour rendre hommage aux écrivains du passé. Ces marques de déférence sont souvent données, du reste, à l'occasion de commémorations officielles. Ainsi, on signale les mérites de l'auteur en question, quitte, selon une dialectique un peu mécanique, à accompagner ces éloges de réserves : tel auteur, quoique progressiste, reste enfermé dans des conceptions bourgeoises, tel autre est demeuré étranger au mouvement ouvrier, etc. La logique est exposée par Jean-Pierre Bernard :

La classe bourgeoise peut être progressiste dans sa littérature et dans son art dans la mesure où elle répand des idées qui contribuent à la victoire future du prolétariat. Pour les communistes, jusqu'à l'époque contemporaine, toute littérature est contestation, « dénonciation » et le rôle des grands auteurs classiques consiste, tout en sacrifiant aux idées de leur temps, à démanteler l'édifice économique et social de leur classe. [...] Ainsi,

⁵⁰ E. D., « Premières causes de la Commune », *L'Humanité*, 18 mars 1925, p. 4.

⁵¹ Jean-Pierre BERNARD, *Le Parti communiste français et la question littéraire (1921-1939)*, Presses universitaires de Grenoble, 1972, p. 234-235.

dans son ensemble, la littérature classique est-elle considérée comme une marche au marxisme⁵².

Ainsi, le 23 mars 1925, à l'occasion du cinquantième de la mort d'Edgar Quinet, un journaliste anonyme note que « la démocratie bourgeoise au pouvoir n'oublie pas ses grands chefs du dix-neuvième siècle, les Michelet, les Hugo, les Quinet ». Toutefois, bien qu'« imbus d'idéalisme », ces idéologues de la bourgeoisie avaient tout de même une autre allure que les bourgeois d'aujourd'hui : eux, au moins, étaient des hommes d'opposition qui ont dû braver la répression et l'exil⁵³. C'est aussi une rhétorique de ce genre qui accompagne la citation de la préface de *Paris-Guide* en 1925 : Hugo est pacifiste, mais pas avec le même langage que nous. Si Hugo est parmi les auteurs les plus fréquemment cités, le traitement qu'il connaît ne lui est pas spécifique.

APRÈS 1925

Un changement s'opère au milieu des années vingt, sur un plan quantitatif et qualitatif. En 1925, déjà, les références à Hugo se font moins fréquentes ; moins encore en 1928, et en 1933 – pour ne parler que des années à propos desquelles nous avons effectué des recherches. D'autres écrivains connaissent le même sort : Molière, Balzac, Lamartine, Zola (si l'on ne tient pas compte de la reproduction en feuilleton de *La Conquête de Plassans* en 1928), Musset, Vigny. Parfois les chiffres absolus sont trop bas pour permettre des comparaisons vraiment fiables, surtout en ce qui concerne Musset et Vigny – mais la tendance générale n'en demeure pas moins nette. Dans l'ensemble, la raréfaction des occurrences du nom *Hugo* semble surtout être due à un moindre souci de parler des grands écrivains du passé, et ne tient probablement pas à un changement d'attitude concernant le seul Hugo. Baudelaire et Rousseau en revanche restent à un niveau constant, et la présence de Voltaire augmente même légèrement. Voltaire, Rousseau et Baudelaire semblent donc être des exceptions à la tendance générale. Pour Voltaire, cela peut tenir au fait que 1928 est l'année du deux-cent-cinquantième de sa mort, anniversaire commémoré en Union soviétique. Pour Baudelaire et Rousseau, nous n'avons pas d'explication très satisfaisante à proposer – pour autant qu'il en faille une, et que leurs présences encore respectables en 1928 ne relève pas d'une simple anomalie statistique, qui pourrait être due à la faiblesse des occurrences en chiffre absolu⁵⁴. Cette réticence générale à invoquer des écrivains

⁵² *Ibid.*, p. 233.

⁵³ « Les démocrates du Bloc des Gauches ont célébré Edgar Quinet », *L'Humanité*, 23 mars 1925, p. 2.

⁵⁴ Voici les chiffres, sous forme de tableau (les relevés ont été effectués le 29 avril 2016) :

Nombre de numéros de *L'Humanité* contenant des occurrences significatives des noms d'écrivains (d'après le moteur de recherche de Gallica) :

	1923	1928
Hugo	22	11
Balzac	12	1
Baudelaire	9	9
Lamartine	8	2
Molière	13	3
Musset	4	1
Rousseau	4	4
Vigny	2	0
Zola	30	19
TOTAL	101	50

Pour Zola, nous ne tenons pas compte des occurrences liées au fait que la nouvelle « La Fête de Coqueville » et le roman *La Conquête de Plassans* soient reproduits en feuilleton respectivement en 1923 et en 1928. Par « occurrences significatives », nous entendons toutes les apparitions des noms en question (dans la mesure où ils renvoient bien à l'écrivain et non à un homonyme), exception faite des noms de rue et des programmes de concert, conférences, etc., qui fausseraient les statistiques car ils sont souvent annoncés dans plusieurs numéros consécutifs. Pour la même raison nous excluons les encarts publicitaires annonçant une parution d'ouvrage. Mais nous incluons les comptes rendus.

Un tel tableau n'a de sens qu'à condition que les corpus totaux en 1923 et 1928 soient comparables en taille. Nous avons essayé de le vérifier en mesurant grossièrement la fréquence de cinq mots-témoins. Nous avons choisi, à peu près au hasard, cinq adverbes au sémantisme suffisamment neutre pour que leur fréquence ne dépende ni des changements de ligne du parti, ni de l'actualité. Voici les résultats (d'après des relevés effectués les 3 et 4 mai 2016) :

Nombre d'occurrences de l'adverbe dans *L'Humanité* (d'après le moteur de recherche de Gallica) :

	1923	1928	Évolution
Dorénavant	85	66	- 22 %
Effectivement	109	151	+ 39%
Incessamment	88	43	- 51 %
Réellement	189	150	- 21 %
Régulièrement	267	151	- 43 %
TOTAL	738	561	- 24 %

Malgré le cas d'*effectivement*, qui est curieux, il semble que la tendance générale soit à la baisse (de 24 % en moyenne). Cela indique certainement que la masse totale de texte interrogeable a diminué d'environ 24 %, soit parce que les numéros sont plus brefs, soit parce qu'ils ont été moins exhaustivement numérisés, soit parce que la numérisation a été de moins bonne qualité et que la reconnaissance de caractères a moins bien fonctionné. Dans tous les cas, il faut apporter un léger correctif aux résultats du tableau précédent ; cependant, les tendances observées restent valables, car quand le nombre de mentions d'un écrivain s'effondre entre 1923 et 1928, il diminue de bien plus que 24%. La baisse totale est de plus de 50%, et concernant Hugo elle est d'exactly 50%.

tient peut-être à la ligne sectaire du Parti communiste, dite « classe contre classe », impulsée depuis 1927 par Moscou et les nouveaux dirigeants du PC. Une certaine volonté de couper les ponts avec les emblèmes de la culture bourgeoise entre alors en contradiction avec les velléités de réappropriation de l'héritage culturel. On continue à citer les écrivains, tout en s'en méfiant, d'où une notable raréfaction de leur présence dans les colonnes de *L'Humanité*.

En ce qui concerne le contenu, quelques évolutions peuvent être remarquées par rapport à ce qui était publié quelques années plus tôt. Certes, il y a des continuités : *Les Châtiments* continuent d'être à l'honneur, et l'entrée d'Abel Hermant⁵⁵ à l'Académie française, à sa septième tentative, appelle la citation du dernier vers de « *Sonnez, sonnez toujours...* » : « À la septième fois les murailles tombèrent »⁵⁶. La poésie, en général, est bien représentée, et Maurice Parijanine, dans le compte-rendu d'une pièce de théâtre, qui n'a rien à voir avec Hugo, de Jean Kolb et Léon Bellières, cite le « sourire si doux » d'« Après la bataille » (*La Légende des siècles*, Première Série)⁵⁷. Plus souvent toutefois qu'en 1923, ces références à Hugo se trouvent dans un contexte ironique ou moqueur – c'est le cas de l'entrefilet sur Hermant ou de la critique de Parijanine sur la pièce de Kolb et Bollières. Ce n'est pas Hugo qui est directement visé par ces critiques ou ces moqueries, mais le ton général de l'article, à chaque fois, met à distance la référence culturelle, sans pour autant la frapper complètement d'invalidité. Par ailleurs, les discours en prose sont également présents dans les colonnes de *L'Humanité*. Le 23 mai, le journal rend compte du procès d'autonomistes alsaciens et rapporte que leur avocat, M^e Fourier, a cité la « vision prophétique et grandiose » que Hugo déploie dans son discours à l'Assemblée du 1^{er} mars 1871, « Pour la guerre dans le présent et pour la paix dans l'avenir ». Le reste du passage indique que cette appréciation enthousiaste est à mettre au crédit du rédacteur, et non de l'avocat :

Et, en terminant, [Fourrier] cite le discours célèbre de Victor Hugo, en 1871, à l'Assemblée de Bordeaux, quand se discuta le sort de l'Alsace-Lorraine. Hugo, dans une vision prophétique et grandiose, mais, hélas, que la France capitaliste et militariste ne réalisera jamais, s'écriait :

⁵⁵ Abel Hermant (1862-1950) est un romancier prolifique et à succès, qui a aussi pratiqué le théâtre, l'essai philosophique, la chronique journalistique et les mémoires. Il est condamné en 1944 pour faits de collaboration et reste en prison presque jusqu'à sa mort (Michel MOURRE, « HERMANT Abel », in LAFFONT – BOMPIANI, *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 2, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 1440-1441).

⁵⁶ « M. Abel Hermant est, désormais, "immortel"... », *L'Humanité*, 27 janvier 1928, p. 2. Peut-être l'auteur s'est-il souvenu que Hugo lui-même a dû s'y reprendre à quatre fois avant d'entrer au quai Conti.

⁵⁷ Maurice PARIJANINE, compte rendu de Jean Kolb, Léon Bellières, *Le père Lampion* (pièce jouée au Nouvel-Ambigu), *L'Humanité*, 6 février 1928, p. 2.

Je vois même la France se redresser un jour, d'un bond, ressaisir la Lorraine et l'Alsace. Est-ce tout ? Non ! Saisir Trèves, Mayence, Cologne, Coblenz, toute la rive gauche du Rhin. Et on entendrait la France crier : « C'est mon tour, Allemagne, me voilà ! Suis-je ton ennemie ? Non, je suis ta sœur. Je t'ai tout repris et je te rends tout à une seule condition : c'est que nous ne ferons plus qu'un seul peuple, qu'une seule famille, qu'une seule république. Je vais démolir mes forteresses, tu vas démolir les tiennes. Ma vengeance, c'est la Fraternité⁵⁸ !

Mais ce Hugo-là est parfois égratigné, plus directement qu'en 1923 ou en 1925. Un article de Charles Rappoport s'en prend ainsi aux naïvetés du pacifisme bourgeois, et se moque des processions supposément organisées par Hugo à Paris, en faveur de la paix, en 1866⁵⁹. Le ton du journal alterne donc entre la critique et l'hommage. Sur la question du pacifisme, notons toutefois que la critique prend place dans un article théorique, tandis que l'hommage n'est fait qu'au détour d'une phrase dans un compte-rendu de plaidoirie : la première a plus de poids que le second. Mais dans l'ensemble, les journalistes de *L'Humanité* se montrent surtout indifférents à Hugo, même s'il leur arrive de l'utiliser comme référence culturelle ou de citer l'un de ses vers.

Ce double mouvement (raréfaction des occurrences, perspective plus critique ou au moins plus neutre) se poursuit dans les années qui suivent : en 1933, d'après le moteur de recherche de *Gallica*, Hugo n'est cité que deux fois. La première occurrence (sous la plume de Fréville) est positive, mais la référence à Hugo n'est faite qu'en passant : « Les livres de Rabelais expriment, dans une langue dont nul, hormis Victor Hugo, n'a surpassé la richesse du vocabulaire, la pensée militante d'une classe, – la bourgeoisie ascendante⁶⁰. » Il est difficile de savoir ici si Hugo est simplement signalé pour ses qualités d'écrivain, ou s'il est représenté, à l'instar de Rabelais, comme le représentant de la bourgeoisie ascendante : les deux interprétations sont possibles. La deuxième fois, le 17 avril, ce sont les premiers paragraphes de *La légende de Victor Hugo*, par Lafargue, qui sont reproduits : Hugo y est dépeint comme

⁵⁸ Vital GAYMAN, « Au procès de Colmar », *L'Humanité*, 23 mai 1928, p. 2. La citation de Hugo est en italique dans l'article. La première phrase est modifiée, ainsi que la ponctuation de tout le passage. Voir Victor HUGO, *Actes et paroles III*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : politique, op. cit.*, p. 756.

⁵⁹ Charles RAPPOPORT, « Le prolétariat et la guerre », *L'Humanité*, 2 septembre 1928, p. 4. L'information, du reste, est inexacte. Charles Rappoport (1865-1941), né en Russie, milite d'abord parmi les populistes russes. Il obtient un doctorat de philosophie en Suisse en 1897. Installé en France à partir de cette date, il adhère au marxisme et devient guesdiste en 1902. Il s'oppose à la guerre en 1914 et fait partie de la minorité de la SFIO opposée à l'Union sacrée. Défenseur de la Révolution russe, il adhère en 1920 au Parti communiste, dans le cadre duquel il mène un important travail intellectuel. Peu à peu marginalisé dans son parti, il en démissionne au moment des grandes purges des années trente (Justinien RAYMOND, Marc LAGANA, « RAPPOPORT Charles, Léon (pseudonyme ARNOLD Félix) », *Le Maitron : dictionnaire biographique*, <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article128117>, consulté le 16 juillet 2018).

⁶⁰ Jean FRÉVILLE, « Rabelais », *L'Humanité*, 6 février 1933, p. 5.

un « ami de l'ordre », un imposteur idéaliste et bourgeois⁶¹. Fréville, initié par Hoffenschefer, a redécouvert ce texte et entend le faire partager aux sympathisants et militants communistes.

BILAN

Si l'on se fonde sur *L'Humanité*, on doit conclure que l'histoire des rapports du Parti communiste et de Victor Hugo jusqu'en 1935 est celle d'un refroidissement progressif. Souvent présentes, et plutôt positives, au début des années vingt, les références hugoliennes se font progressivement moins nombreuses et moins enthousiastes, avant de disparaître presque complètement ou de devenir essentiellement négatives. Les autres écrivains connaissent une évolution semblable : même si, dans le cas de Hugo, la publication en 1933 du début du pamphlet de Lafargue a pu constituer une autre cause à son infortune, le sectarisme croissant du parti, jusqu'en 1933, et sa rigidité doctrinale, jusqu'à beaucoup plus tard, suffisent à dissuader les rédacteurs de rendre des hommages trop appuyés à des représentants toujours suspects de la culture bourgeoise. Inutile en tout cas d'invoquer comme cause du phénomène l'influence, douteuse, des écrits de Marx et d'Engels. Cette évolution au cours de la période a d'ailleurs été peu prise en compte par Jean-Pierre Bernard, qui abandonne le plan chronologique de son ouvrage au moment d'aborder le rapport du PCF à la « littérature française classique » – il entend par là toute la grande littérature française du patrimoine. Cela dit les références, qu'il donne en note, des articles cités renvoient à des numéros de *L'Humanité* datant presque tous, soit d'avant 1928, soit de 1935 ou d'après⁶². La période 1928-1934 constitue un creux – on pourrait sans doute encore affiner l'analyse en montrant que ce creux n'est pas uniforme. La fortune communiste de Hugo est tributaire de cet état de fait général concernant les rapports du PCF à la littérature.

Si l'on passe à une analyse qualitative, on observe ceci : lorsque Hugo est cité ou mentionné, il l'est surtout comme militant ou comme écrivain politique. Dans les années vingt, notamment au début de la décennie, Hugo passe pour un auteur progressiste. La poésie, surtout *Les Châtiments*, et les discours politiques en prose sont les deux zones les plus sollicitées de son œuvre, et servent à illustrer et nourrir des articles correspondant à des campagnes précises du parti (pour l'amnistie des mutins), ou à des valeurs qu'il porte (l'anti-patriotisme, la lutte contre la tyrannie). Moins qu'à des considérations esthétiques, cette sélection au sein de l'œuvre hugolienne obéit sans doute à un désir de contourner la fiction et sa parole indirecte, au profit

⁶¹ Paul LAFARGUE, « La légende de Victor Hugo », *art. cit.*

⁶² Jean-Pierre BERNARD, *Le Parti communiste français et la question littéraire (1921-1939)*, *op. cit.*, p. 233-262.

de textes où l'auteur dit « je » et parle en son nom. Certaines prises de position se font aussi contre ce qu'on pourrait appeler un corpus hugolien consensuel : le PC déplore, à plusieurs reprises, l'« Hymne » des *Chants du crépuscule* qui est pourtant devenu celui des commémorations officielles du 11 novembre.

HUGO À LA CHAMBRE

Les quelques mentions de Hugo faites par des députés communistes à la Chambre des députés ne semblent pas suivre la même évolution chronologique, mais elles sont tellement rares que toute analyse précise devient périlleuse – d'autant plus qu'elles sont faites soit par des gens qui citent aussi Hugo dans *L'Humanité*, comme Georges Lévy le 16 avril 1921⁶³ ou André Marty le 10 juillet 1924⁶⁴, soit par des hugophiles apparemment de longue date : André Berthon cite Hugo le 30 novembre 1926⁶⁵, le 13 mars 1928⁶⁶, le 7 février 1931⁶⁷ – il avait déjà défini Hugo et Zola comme des écrivains qui honorent la République, le 22 décembre 1920⁶⁸, alors

⁶³ *Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 17 avril 1921, p. 1702. Le numéro du journal est indexé par *Gallica* à la date du 16 avril (date des débats qu'il rapporte), mais il est bien paru le lendemain, 17 avril, et porte cette date sur sa une. La même remarque vaut pour les notes suivantes. Voici la citation : « Laissez-moi terminer par le mot de Victor Hugo, à propos de l'amnistie qu'il réclamait, en 1875, après la commune : "La meilleure répression, c'est encore l'amnistie." »

⁶⁴ « Personne ne comprendrait que vous substituiez à une mesure totale un simple expédient, un long et interminable travail partiel, et, comme le disait Victor-Hugo [*sic*] au Sénat, lorsqu'il demandait l'amnistie pour nos camarades les communards, que vous substituiez à l'amnistie intégrale "la miséricorde assaisonnée de favoritisme et les hypocrisies tenues pour repentir" », et : « Victor-Hugo [*sic*], que je cite encore, s'écriait au Sénat, le 22 mai 1876 : "Je demande l'amnistie, l'amnistie générale ; mot profond, qui constate à la fois la défaillance de tous et à la magnanimité de tous ; l'amnistie, qui n'est qu'une sorte de pardon réciproque" » (*Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 11 juillet 1924, p. 2561).

⁶⁵ Ici de manière, il est vrai, assez anodine : dans un débat sur la Syrie, Berthon rappelle qu'il s'agit d'un pays très francophile, et qu'il connaît des druzes de Syrie qui ont traduit Voltaire, Rousseau, Hugo ou Anatole France et qui y ont fait connaître la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen (*Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 1^{er} décembre 1926, p. 3922).

⁶⁶ Il s'agit ici de s'opposer à un projet de loi accusé d'organiser la censure de la radiophonie. Ce projet est comparé au décret de censure du télégraphe pris par Louis-Napoléon Bonaparte après son coup d'État : « Avez-vous songé à cette fin d'année 1851 ? Le palais Bourbon envahi, la dissolution de l'Assemblée, la mise en état de siège, quinze mille déportés, Victor Hugo dénonçant le crime de Badinguet. Avez-vous songé à tout cela ? » (*Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 14 mars 1928, p. 1421).

⁶⁷ Berthon parle contre la peine de mort, et raconte une exécution à laquelle il a assisté : « Je vois encore le condamné, au moment où on venait de le réveiller, demandant à embrasser sa femme et ses enfants. On ne lui a pas accordé cette faveur. Je le vois encore aux prises avec le bourreau, se débattant, traité comme une bête, alors que le bourreau et ses aides en prenaient possession. Je le vois encore, ligoté, hurlant, jeté vers la guillotine, tenu par les oreilles, comme dans certaine affaire célèbre, qui fut évoquée et illustrée même par un violent article du *Constitutionnel*, puis par une condamnation prononcée par la cour d'assises de la Seine contre le fils de Victor-Hugo [*sic*] après une plaidoirie magistrale de ce dernier qui dit, en termes émouvants, ce qu'il fallait penser de la peine de mort » (*Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 8 février 1931, p. 453).

⁶⁸ *Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 23 décembre 1920, p. 3876.

qu'il était encore socialiste⁶⁹. Le corpus, lui, est le même que dans *L'Humanité*, avec un accent encore plus net mis sur les discours politiques : ces hommes, après tout, sont députés, prononcer des discours politiques est leur métier, et à ce titre Hugo est leur *alter ego*. Le Hugo amnistiard est invoqué par Lévy en 1921 et Marty en 1924, et l'adversaire de la peine de mort par Berthon en 1931. Berthon mobilise aussi le Hugo du Second Empire : en 1928 le gouvernement envisage de réactiver un décret de censure des communications télégraphiques pris par Louis-Napoléon Bonaparte au lendemain de son coup d'État, et le député de la Seine rappelle la lutte du poète contre Badinguet.

1935 ET APRÈS

PRÉSENCE DE HUGO : USAGES ET CANON HUGOLIENS

À partir de 1935, la tendance s'inverse. Le Parti communiste devient franchement hugophile en mai, et cette conversion est aussi brutale que les évolutions précédentes avaient été progressives. Dans *L'Humanité*, le nom de Hugo n'apparaît qu'une seule fois dans les quatre premiers mois de l'année : en février, René Garmy regrette que Vallès ait rejeté, sans les comprendre, de grands artistes, Homère, Michel-Ange, Molière et Hugo⁷⁰. Ce dernier sera au contraire très souvent mentionné dans les deux derniers tiers de l'année. Les articles de Fréville II, si l'on peut dire (le Fréville du 27 mai, par opposition à celui du 14), puis d'Aragon et de Nizan, toujours dans *L'Humanité*, sont des fortifications dressées autour de la mémoire communiste de Hugo : ils fixent une doxa, ne serait-ce que par la redondance de leur propos. Et les choses ne s'arrêtent pas là : dans la revue *Commune* par exemple, officiellement ouverte aux compagnons de route mais tenue par des hommes du parti, les références à Hugo se multiplient à partir de 1935. Ainsi, en mai 1935, Romain Rolland, compagnon de route à l'époque, parle de l'effet des *Misérables* (parmi d'autres œuvres et d'autres auteurs) sur le public populaire⁷¹. En juillet 1935, Alexis Tolstoï fait un éloge rapide de Hugo⁷². En octobre de la même année René Maublanc cite *Les Châtiments* comme exemple d'un art réussi de

⁶⁹ André Berthon (1882-1968) est avocat de formation, militant socialiste puis communiste. Il est député de 1919 à 1932. En 1936, il se retire de la vie politique pour se consacrer au barreau, mais acceptera d'être nommé conseiller municipal de Paris par le gouvernement de Vichy en 1943 (« André, Pierre, Marie Berthon », site de l'Assemblée nationale, [http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/\(num_dept\)/735](http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/(num_dept)/735), consulté le 8 mai 2016).

⁷⁰ René GARMY, « Jules Vallès écrivain révolutionnaire », *L'Humanité*, 18 février 1935, p. 4.

⁷¹ Romain ROLLAND, « Du rôle de l'écrivain dans la société d'aujourd'hui », *Commune*, n° 21, mai 1935, p. 931.

⁷² Alexis TOLSTOÏ, « La liberté de créer », *Commune*, n° 23, juillet 1935, p. 1214.

propagande⁷³. En janvier 1936 Aragon défend le roman français au nom du réalisme et souligne le réalisme des *Misérables* en invoquant le « réel Gavroche »⁷⁴. En mai 1936 le même Aragon défend la culture du XIX^e siècle représentée par Hugo, Pouchkine, Shelley, Keats, Goethe, Heine, Baudelaire, Gogol, Manzoni, Rimbaud et Marx⁷⁵. Georges Sadoul, en avril 1937, défend la poésie de circonstance en s'appuyant sur « les poèmes de Hugo contre Napoléon le Petit » ainsi que sur *Les Misérables*⁷⁶. Aragon, admirateur depuis longtemps de l'œuvre hugolienne, semble être à la pointe du néo-hugolisme communiste⁷⁷.

Hugo retrouve aussi droit de cité dans *L'Humanité*. La fièvre hugolienne, d'ailleurs, ne dure pas si longtemps que cela : en 1937, le cinquantenaire est passé, et Hugo est beaucoup moins présent qu'en 1935, même s'il se maintient à un niveau bien supérieur à celui de 1933. Que ce soit en 1935 ou en 1937, en tout cas, Hugo n'est pas tout à fait présent selon les mêmes modalités qu'au début des années vingt. Les citations de vers ou de prose en forme de clins d'œil culturels ont disparu : peut-être précisément parce que Hugo est devenu un enjeu conscient pour la culture communiste, on ne peut pas se contenter de le citer en passant, comme si son statut allait de soi et ne méritait aucun commentaire. Au contraire, le Parti communiste paraît très attentif à la question des hommages publics rendus à Hugo, et se pose du coup, non comme un simple relais passif, mais comme un producteur actif de la gloire hugolienne. En juin 1935, le parti organise des manifestations en l'honneur de Hugo, notamment une soirée d'hommage au Trocadéro, organisée par la Maison de la culture, association satellite du PCF et dirigée par Aragon, avec le concours de l'AEAR (Association des écrivains et artistes révolutionnaires) et de la FTOF (Fédération du théâtre ouvrier de France)⁷⁸. Un rassemblement au Panthéon, co-organisé avec les socialistes et le « comité national Victor Hugo », proche du Front populaire, était aussi prévu, mais il est finalement interdit par la préfecture de police : à défaut, donc, de pouvoir en rendre compte, *L'Humanité* ne laisse rien ignorer au lecteur des démarches faites pour que la manifestation puisse avoir lieu, des réponses du ministère de

⁷³ René MAUBLANC, « Sur le théâtre de propagande », *Commune*, n° 26, octobre 1935, p. 207.

⁷⁴ Louis ARAGON, « Défense du roman français », *Commune*, n° 29, janvier 1936, p. 564.

⁷⁵ « Un congrès », *Commune*, n° 33, mai 1936, p. 1149.

⁷⁶ Georges SADOUL, « Mars et Vénus », *Commune*, n° 44, avril 1937, p. 1001.

⁷⁷ Voir *supra*, p. 670, pour une note biographique sur cet auteur. Il a déjà été question de lui dans le chapitre 22 (sur les surréalistes), et nous reparlerons largement de son rapport à Hugo dans le chapitre 31 sur la Seconde Guerre mondiale.

⁷⁸ « Travailleurs parisiens et écrivains ont rendu à Victor Hugo un magnifique hommage », *L'Humanité*, 21 juin, p. 1-2.

l'Intérieur, etc.⁷⁹ En 1937, le journal s'enthousiasme quand le maire communiste de Gentilly envisage de créer un musée Victor-Hugo dans sa ville⁸⁰, et quand des intellectuels « antifascistes », en fait des compagnons de route, brandissent des portraits de Hugo (et de Rude, Signac, Zola, Reclus, Daumier, Voltaire, Rousseau, Diderot, Descartes)⁸¹. Le parti incite également la mairie de Paris à placer un buste de Hugo (et de Balzac, Flaubert, Zola, Barbusse, Maupassant « ou d'autres ») sur le pont de la Concorde⁸². La presse communiste ne s'affiche donc pas comme un lieu de canonisation directe de Hugo : plus ambitieusement, c'est apparemment dans la rue, sur les ponts, dans les mairies que cela se passe ou doit se passer, et *L'Humanité* s'en fait l'écho. Quant au Hugo politique, il est souvent mobilisé, et souvent dans des formules vagues ou très générales. On rappelle sa « lutte contre la misère, contre l'oppression, pour la paix et la liberté⁸³ » – c'est presque le slogan du Front populaire. On signale, lorsque le Tour de France passe à Sedan, qu'il s'opposa à Napoléon le Petit, dont il fut le « satiriste implacable »⁸⁴. Hugo appartient à une lignée de grands bannis : le 15 août, un compte-rendu d'un livre intitulé *Droit d'asile* d'un certain Peter rappelle une liste de grands proscrits, qui comprend Voltaire, Rousseau, Diderot, d'Alembert, Hugo, Marx et Lénine⁸⁵. Le voilà en bonne compagnie. Pas question, en revanche, de reproduire comme dans les années vingt des extraits entiers de discours ou un large morceau de la préface de *Paris-Guide* : Hugo n'est pas un communiste, et sa prose, pour respectable qu'elle soit, ne saurait inspirer les communistes d'aujourd'hui, encore moins leur servir d'argument d'autorité. Forts d'une conception de l'histoire qui fait du prolétariat le dépositaire des meilleures tendances de la bourgeoisie d'autrefois, les communistes révèrent Hugo tout en le tenant à distance, et sans chercher à combler l'écart entre eux et lui. L'ouverture politique que représente le Front populaire, en effet, n'implique nullement un affaiblissement du dogmatisme politique : au contraire, c'est en vertu même d'un certain dogmatisme que le tournant de 1933 est justifié. La logique mémorielle et commémorative s'est accentuée, on trouve moins souvent qu'avant des

⁷⁹ Par exemple, parmi beaucoup d'autres articles sur le même sujet autour de cette date, « Le gouvernement Laval refuse d'autoriser la manifestation au Panthéon en l'honneur de Victor Hugo », *L'Humanité*, 22 juin 1935, p. 1.

⁸⁰ « Le “château de la Reine Blanche” pourrait être transformé en musée Victor-Hugo », *L'Humanité*, 26 mars 1937, p. 7.

⁸¹ « La grandiose manifestation du mur », *L'Humanité*, 31 mai 1937, p. 8.

⁸² « Où placera-t-on la statue de Balzac ? », *L'Humanité*, 15 mars 1937, p. 8.

⁸³ « Travailleurs parisiens et écrivains ont rendu à Victor Hugo un magnifique hommage », *art. cit.*, p. 2.

⁸⁴ « J.-B. Clément, Napoléon-le-Petit et le “Patriote” de Wendel », *L'Humanité*, 7 juillet 1935, p. 4.

⁸⁵ Compte rendu de Peter, *Droit d'asile*, *L'Humanité*, 15 août 1935, p. 6.

références précises, ou des citations précises de telle ou telle œuvre, de tel ou tel discours politique par exemple : la figure de Hugo est plutôt prise en bloc.

Sur un plan littéraire, les remarques sur Hugo sont généralement positives, et assez banales : on relève son génie épique⁸⁶ et son « ampleur géniale » (même si Eugène Pottier, à qui est consacré l'article, est un poète qui « frappe souvent plus juste et plus profondément » que lui)⁸⁷. La gloire de Hugo, en fait, n'a guère besoin d'être défendue, tant elle semble aller de soi : son évidence même permet de railler les réactionnaires qui ne la reconnaissent pas, comme l'écrivain Clément Vautel, selon qui Anatole France et Hugo ont été exagérément grandis aux yeux de la foule⁸⁸. La gloire de Hugo est également censée rejaillir sur celle d'écrivains récents ou contemporains, chers au Parti communiste, comme Anatole France et Henri Barbusse. Le syllogisme à l'œuvre est le suivant, la conclusion restant en général implicite : les réactionnaires s'attaquent à France ou Barbusse ; or il y a quelques décennies ils s'attaquaient à Hugo ; par conséquent leur cause est la même, et, les écrivains du parti (Barbusse) ou sympathisants (France) sont aussi grands que les grands écrivains persécutés du passé (Hugo). Laval se comporte envers Barbusse comme Polignac et Morny envers Hugo⁸⁹, et le « snobisme antifrancien », dénoncé par Charles Braibant (dans son livre *Le secret d'Anatole France*, dont un extrait de la préface est reproduit), ressemble à l'hostilité de jadis (mais qui est en train de s'achever, grâce entre autres au Parti communiste) contre Hugo et Zola⁹⁰.

Ces remarques faites, on peut essayer de considérer quel est le canon hugolien que retiennent les communistes à partir de mai 1935. Des points communs apparaissent avec le canon des années vingt : c'est toujours le Hugo républicain qui est le plus souvent évoqué, et *Les Châtiments* restent en bonne place. Bien que *L'Humanité* cite moins souvent que dans les années vingt les textes politiques de Hugo, *Napoléon le Petit* est quelquefois mentionné⁹¹ – fût-ce allusivement, en reprenant la périphrase du titre pour désigner Napoléon III⁹². Le diptyque formé par *Les Châtiments* et *Napoléon le Petit* joue un rôle particulièrement crucial, puisque

⁸⁶ René MAUBLANC, « Destin de la poésie », *L'Humanité*, 4 septembre 1937, p. 8.

⁸⁷ Georges SADOUL, « Le poète de "l'Internationale" », *L'Humanité*, 2 octobre, p. 8.

⁸⁸ J.-CL., « Le mufler magnifique », *L'Humanité*, 18 septembre 1935, p. 2. Comme on l'a vu dans le précédent chapitre, Vautel est pourtant fort loin d'être un hugophobe acharné ; mais ses réserves politiques sur Hugo sont sans doute disqualifiantes aux yeux de l'auteur de l'article.

⁸⁹ « Les journaux antifascistes décrivent et commentent les grandioses obsèques de l'auteur génial du *Feu* », *L'Humanité*, 9 septembre 1935, p. 4.

⁹⁰ Charles BRAIBANT, « Le secret d'Anatole France », *L'Humanité*, 4 novembre 1935, p. 4.

⁹¹ Paul NIZAN, « Hugo et nous », *L'Humanité*, 2 juin 1935, p. 4.

⁹² « J.-B. Clément, Napoléon-le-Petit et le "Patriote" de Wendel », *art. cit.*, p. 4.

l'énergie du Parti communiste est largement investie dans la lutte antifasciste, et un parallèle est volontiers dressé entre Hitler, Mussolini, Gil-Robles d'une part et Napoléon III d'autre part⁹³. Mais une œuvre fait, spectaculairement, son apparition dans le canon communiste hugolien, *Les Misérables*. On a déjà évoqué les articles de Romain Rolland et de Sadoul dans *Commune* ; signalons aussi la référence à Gavroche dans les articles de Fréville II et Aragon : le gamin du roman de Hugo est comparé à Louis Lauchin et Henri Vuillemin tués par la police, lors de manifestations appelées par les communistes en février 1934⁹⁴. Quoique non toujours sans réserve, on loue *Les Misérables* d'être parvenus, mieux que les romans de Balzac ou de Zola, à proposer une ample peinture de la société⁹⁵. Cette fortune des *Misérables* se marque aussi dans les périphrases : Hugo est « l'ami de tous les "Misérables" » en même temps que le « grand poète du peuple »⁹⁶, et « l'auteur des *Misérables* » en même temps que le « poète des opprimés »⁹⁷. Le panorama serait incomplet si l'on omettait de dire que Maurice Thorez, dans son autobiographie *Fils du peuple*, parue en 1937, mentionne *Les Misérables* (et *Les Travailleurs de la mer*) parmi ses lectures de jeunesse les plus marquantes :

J'aimais [...] la bonté de Jean Valjean, victime d'un destin impitoyable. Et surtout, dans *Les Misérables*, il y avait Gavroche, le merveilleux Gavroche, narguant la troupe à travers les pavés de la barricade, Gavroche dont la chanson retentit au-dessus de l'insurrection⁹⁸.

Les zones de l'œuvre hugoliennes déjà présentes dans la presse communiste au début des années vingt (poésie de l'exil et œuvres et discours politiques) sont donc encore présentes, quoique apparemment un peu resserrées autour du diptyque *Napoléon le Petit – Les Châtiments*, et concurrencées par le roman nouveau venu, *Les Misérables*.

⁹³ Paul NIZAN, « Hugo et nous », *art. cit.*, p. 4. José Maria Gil-Robles, évoqué par Nizan, est l'un des chefs de la droite espagnole, ministre de la Guerre de mai à décembre 1935.

⁹⁴ Jean FRÉVILLE, « La révolution vue par Victor Hugo », *L'Humanité*, 27 mai 1935, p. 6 ; Louis ARAGON, « L'actualité de Victor Hugo », *L'Humanité*, 29 mai 1935, p. 1.

⁹⁵ Charles VILDRAC, « Tolstoï », *L'Humanité*, 17 novembre 1935, p. 2. Cependant Vildrac juge que « le romanesque et le conventionnel y tiennent trop souvent lieu de profondeur et d'authenticité humaine ». Cette idée d'un Hugo manquant de profondeur est également présente dans l'article, déjà cité, où Hugo est comparé à Eugène Pottier. Elle peut se lire comme une concession faite à un lieu commun sur (et contre) Hugo, auteur peu psychologue, superficiel, etc.

⁹⁶ « Le Front populaire a Victor Hugo », *L'Humanité*, 13 juin 1935, p. 1. Il s'agit d'un appel à la manifestation au Panthéon du 16 juin (finalement interdite), publié dans *L'Humanité* mais rédigé en commun par le « comité national Victor Hugo » et diverses organisations, socialistes ou communistes, membres du Front populaire.

⁹⁷ « Travailleurs parisiens et écrivains ont rendu à Victor Hugo un magnifique hommage », *art. cit.*, p. 1.

⁹⁸ Maurice THOREZ, *Fils du peuple*, Paris, Éditions sociales internationales, 1937, p. 29.

HUGO BOURGEOIS

Pour qu'un roman fasse son entrée dans le canon, il fallait qu'une condition préalable soit remplie et qu'on s'autorise à parler de littérature, de fiction : les textes où Hugo prend des positions politiques en première personne sont certes des textes littéraires, mais sont aussi homologues, dans leur mode d'énonciation, à des discours politiques, et à ce titre homogènes à la prose militante au sein de laquelle ils s'insèrent. Parler des *Misérables*, au contraire, suppose d'assumer la spécificité d'un texte de fiction, et de mobiliser une théorie, même sommaire, de la fiction, du réalisme, etc. Or c'est précisément ce que l'Internationale communiste fait, depuis la fin des années vingt ; en 1934 est énoncée au premier Congrès des écrivains soviétiques la théorie du « réalisme socialiste », applicable essentiellement, en matière littéraire, au roman.

Mais ce n'est pas tout de sélectionner des textes au sein de l'œuvre hugolienne : encore faut-il justifier qu'ils présentent un quelconque intérêt pour le prolétariat et le mouvement ouvrier. S'appuyer sur le contenu révolutionnaire ne suffit pas : leur éthos révolté, par exemple, ne prémunit pas les surréalistes contre la froideur et la méfiance des autorités culturelles du parti, notamment à partir de 1930⁹⁹. Comme l'Internationale communiste a une doctrine littéraire à sa disposition, il faut s'assurer que les œuvres de Hugo peuvent y correspondre. Quelques problèmes à la fois esthétiques, génériques et historiques vont alors se poser.

Concernant la chronologie, d'abord : comme on l'a dit plus haut, la théorie selon laquelle les communistes doivent se réapproprier l'héritage culturel repose sur l'idée que les valeurs progressistes et humanistes, portées dorénavant par le prolétariat et son parti, l'ont été jadis par les meilleurs intellectuels de la classe montante et révolutionnaire, c'est-à-dire de la bourgeoisie. Le prolétariat, encore embryonnaire et inorganisé, ne pouvait de toute façon pas encore produire de théories politiques propres ni de grandes œuvres d'art. Mais jusqu'à quand la bourgeoisie est-elle une classe ascendante ? Pour certains grands théoriciens marxistes de la littérature, c'est juin 1848 qui constitue un point de bascule : la répression sanglante des insurgés parisiens scelle la fin de l'alliance progressiste possible entre le prolétariat et la bourgeoisie. Ainsi, pour Lukacs, la différence entre le « grand réalisme » d'un Balzac et le naturalisme déjà réactionnaire d'un Zola ou d'un Maupassant tient d'abord au fait que le premier écrit dans la première moitié du XIX^e siècle : quand bien même d'ailleurs Balzac écrit à la lumière du trône et de l'autel, il se place objectivement, en tant que réaliste, du côté de la classe montante et progressiste, c'est-à-dire la bourgeoisie. Celle-ci en effet est forcément

⁹⁹ Carole REYNAUD PALIGOT, *Parcours politique des surréalistes (1919-1969)*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS Littérature », p. 77-104.

réaliste puisqu'elle a, en tant que classe montante, intérêt à dévoiler les ressorts de l'idéologie dominante et à leur opposer la peinture de la réalité¹⁰⁰. Fréville lui-même fait de Balzac le produit du heurt entre « l'aristocratie mourante et la bourgeoisie ascendante¹⁰¹ ». Ces analyses peuvent s'appuyer sur des textes de Marx lui-même où le tournant de 1848 marque une rupture à la fois dans la lutte des classes et dans la production intellectuelle : c'est l'année qu'il retient, dans la postface à la deuxième édition allemande du *Capital*, comme date symbolique de la mort de l'économie classique anglaise, et comme début du règne sans partage de l'économie vulgaire¹⁰². L'application à la littérature d'un schéma homologue pouvait être tentant. Si, donc, comme le dit Jean-Pierre Bernard, la littérature classique est considérée par les communistes comme une « marche au marxisme », comment peut-elle encore avoir ce statut à partir du moment où le prolétariat en lutte se sépare de la bourgeoisie et engendre sa propre théorie scientifique, le marxisme ? Il serait, à cet égard, beaucoup plus simple au fond d'intégrer dans le panthéon culturel communiste le Hugo d'avant l'exil que celui des *Châtiments* et des *Misérables*. Or le Hugo préféré des communistes, c'est le Hugo de l'exil et d'après. Aragon le dit clairement : dans sa conférence « Hugo réaliste » de juin 1935, il loue le Hugo des *Misérables* et du « bonnet rouge au vieux dictionnaire » contre « le royaliste des *Odes et Ballades*, le Florian des *Orientales* »¹⁰³ ; dans *Commune*, en janvier 1936, il se félicite de ce que Hugo ait substitué « à ses fantoches, à ses Hernani, ses Bug-Jargal, l'image du réel Gavroche¹⁰⁴ ». L'auteur des *Cloches de Bâle* fait alors preuve d'un hugolisme moins inclusif qu'il ne le sera pendant la guerre, ou en 1952, au moment de la parution de l'anthologie *Avez-vous lu Victor Hugo ?*

La situation est donc à peu près claire jusqu'au milieu du XIX^e siècle : la grande littérature est bourgeoise, mais progressiste, parce que la bourgeoisie est progressiste. Pour l'époque contemporaine, la situation est claire aussi : Paul Morand, François Mauriac, Henry de Montherlant, Jean Giraudoux sont irrémédiablement condamnés comme représentants d'une

¹⁰⁰ Tivadar GORILOVICS, « Zola devant le tribunal de Georges Lukacs », in Tivadar GORILOVICS (dir.), *Lectures de Zola*, Debrecen, Debreceni Egyetem, coll. « Studia Romanica – Series litteraria », 1999, p. 11 sqq.

¹⁰¹ Jean FRÉVILLE, « Balzac contre Balzac », *L'Humanité*, 23 octobre 1933, cité dans Jean-Pierre BERNARD, *Le Parti communiste français et la question littéraire (1921-1939)*, op. cit., p. 251.

¹⁰² Karl MARX, *Le Capital*, livre 1 [1867] (éd. et trad. Jean-Pierre LEFEBVRE), Paris, Éditions sociales – Messidor, 1983, p. 12-13.

¹⁰³ Louis ARAGON, « Hugo réaliste » [1935], in Louis ARAGON, *L'Œuvre poétique*, vol. 6, Paris, Livre Club Diderot, 1975, p. 280. Pourquoi Florian ? Le rapprochement avec le fabuliste du XVIII^e siècle semble un peu mystérieux mais Aragon ne le développe pas.

¹⁰⁴ Louis ARAGON, « Défense du roman français », art. cit., p. 564.

bourgeoisie en putréfaction et proto-fasciste¹⁰⁵. Les seuls écrivains bourgeois qui peuvent être sauvés sont ceux qui, bourgeois par leur origine, ont pris consciemment le parti du prolétariat, en adhérant au Parti communiste ou en lui tenant lieu de compagnons de route. Marc Angenot insiste sur le rôle majeur de ce schéma historique pour les critiques communistes : le caractère progressiste ou non de la littérature d'une classe (la bourgeoisie en l'occurrence) tient au caractère ascendant, conquérant, ou au contraire descendant, réactionnaire, de la classe en question¹⁰⁶.

Un problème se pose pour la seconde moitié du XIX^e siècle, c'est-à-dire, notamment, pour Zola et pour Hugo : à quel titre ces auteurs, dont personne ne conteste qu'ils soient bourgeois, peuvent-ils être sauvés ? Pour sauver le naturalisme zolien (et les communistes français, contrairement à Lukacs, y tiennent) ou le Hugo des *Châtiments* et des *Misérables*, trois solutions sont possibles, et esquissées. Premièrement, on peut considérer que la seconde moitié du XIX^e siècle produit une littérature bourgeoise progressiste en tant qu'elle se ressent de l'influence des combats ouvriers : c'est ainsi que le naturalisme zolien est interprété par Aragon, dans sa conférence du 25 juin 1935 sur « Le retour à la réalité » (prononcée devant le Congrès international des écrivains pour la défense de la culture), comme le reflet des premières poussées du prolétariat¹⁰⁷. Mais cette hypothèse, stimulante, relance immédiatement d'autres questions, auxquelles il n'est pas répondu : on peut se demander quelle conception exacte des rapports entre l'individu et sa classe, quelle espèce de théorie du reflet, peut justifier qu'un écrivain bourgeois du XIX^e siècle, alors même qu'il n'est pas subjectivement opposé au capitalisme, soit progressiste grâce à la montée ou à la poussée d'une classe à laquelle il n'appartient pas. Le problème est d'autant plus aigu que cette possibilité paraît exclue pour les écrivains bourgeois contemporains, alors que les luttes ouvrières et le degré de conscience de classe du prolétariat n'ont évidemment pas diminué depuis la fin du XIX^e siècle.

Mais une deuxième solution est envisageable, qui a parfois la préférence d'Aragon. Elle consiste à faire de Hugo un représentant fidèle et typique de la bourgeoisie, en tant qu'elle est elle-même, jusqu'à assez tard donc, une classe progressiste. Cette conception est exprimée dans « L'actualité de Victor Hugo », paru le 29 mai 1935 dans *L'Humanité* :

De tout ce que Léon Daudet a nommé « *le stupide dix-neuvième siècle* », Hugo est véritablement l'incarnation. Léon Daudet, porte-parole de la réaction, essaie de nous faire

¹⁰⁵ Ces auteurs figurent parmi les cibles favorites des critiques communistes. Voir Marc ANGENOT, *La critique au service de la révolution*, op. cit., p. 91 sqq.

¹⁰⁶ Marc ANGENOT, *La critique au service de la révolution*, op. cit., p. 100-101.

¹⁰⁷ Louis ARAGON, « Le retour à la réalité », in Louis ARAGON, *L'Œuvre poétique*, vol. 6, op. cit., p. 313-314.

croire que le dix-neuvième siècle a été une erreur de l'humanité, et qu'il faut faire machine arrière vers l'époque bénie, le bon vieux temps d'avant la Révolution française. Hugo, homme de sa classe, et même de sa famille, est la figure de ce siècle qui a le don de le mettre en rage au-delà de tout autre. C'est qu'Hugo incarne véritablement l'*humanisme* du dix-neuvième siècle, cet esprit de progrès de la bourgeoisie montante, qu'aujourd'hui le capitalisme pourrissant avec ses Daudet, ses Hitler, ses Mussolini, renie et voudrait étouffer¹⁰⁸.

Quelques lignes plus bas, Aragon oppose encore la bourgeoisie de 1935, qui déteste Hugo, et celle qui un demi-siècle plus tôt le reconnaissait comme l'un des siens et se pressait à son corbillard : il semble alors adopter l'idée que la bourgeoisie, et Hugo comme écrivain bourgeois, ont été progressistes au moins jusqu'en 1885. Le point de bascule ne se situe donc pas en 1848, mais quelque part entre 1885 et 1935, ce qui, au passage, permet de revendiquer comme progressiste l'œuvre des fondateurs de la Troisième République. Cette interprétation se devine encore dans le passage suivant du « Retour à la réalité » :

On sait comment, *la bourgeoisie victorieuse*, cette volonté de vérité qui avait pris corps dans le naturalisme tourna purement et simplement à l'art consternant de la Nationale, aux détestables romans de paix sociale des dernières années de Zola, et au goût maniaque de la description populaire pour le divertissement des Marie-Antoinette de la Troisième République¹⁰⁹.

La possibilité d'une influence progressiste du prolétariat montant sur la bourgeoisie n'existe donc que tant que la bourgeoisie n'est pas « victorieuse », c'est-à-dire tant qu'elle est encore une classe conquérante. L'idée que la bourgeoisie puisse exprimer, par la voix de ses écrivains, des aspirations émancipatrices, tiendrait au fait qu'elle n'est pas encore devenue une classe réactionnaire. Marc Angenot note un certain flou à cet égard dans les conceptions des communistes français, quand il écrit qu'après Balzac et Hugo, on « remarque les dents de scie des premières tendances à la décadence (en dépit de Zola)¹¹⁰ ». Il est en tout cas possible, bien davantage que pour les Morand, Montherlant, etc., de reconnaître quelque chose de sain dans la bourgeoisie de l'époque de Zola – ou, au minimum, quelque chose qui n'est pas encore complètement pourri. La première solution esquissée par Aragon liait les poussées du prolétariat à la Commune de Paris, et s'appliquait donc mieux à Zola qu'au Hugo des *Châtiments* et des *Misérables* ; la seconde au contraire s'applique mieux à Hugo qu'à Zola puisque *Les Châtiments* et *Les Misérables* sont antérieurs aux *Rougon-Macquart* et doivent

¹⁰⁸ Louis ARAGON, « L'actualité de Victor Hugo », *art. cit.*, p. 1. Aragon fait allusion au livre de Léon Daudet *Le stupide XIX^e siècle*, dont il sera question *infra*, p. 850-851.

¹⁰⁹ Louis ARAGON, « Le retour à la réalité », texte cité, p. 313.

¹¹⁰ Marc ANGENOT, *La critique au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 101.

correspondre, selon le schéma classique, à un stade moins avancé de décadence ou de décrépitude de la bourgeoisie.

Pour sauver Hugo, il y a encore une troisième solution : le rattacher, fût-ce à contretemps, au « romantisme à son époque héroïque¹¹¹ », au premier XIX^e siècle, ère de la bourgeoisie montante. Car Hugo, après tout, est romantique – et, si l'on s'en tient à une histoire littéraire sommaire qui arrêterait le romantisme aux *Burgraves* (1843) ou en 1848 (mais c'est assez largement cette conception qui a cours dans les manuels scolaires), le Hugo de l'exil doit être vu comme un romantique déphasé. Pourquoi alors ne serait-il pas aussi un bourgeois progressiste déphasé ? Dans *L'Humanité* du 29 mai 1935, Aragon écrit un peu brutalement que « Hugo, c'est peut-être la meilleure expression de la bourgeoisie montante¹¹² ». Mais la question est donc de savoir si le Hugo de l'exil, de ce point de vue, est ou non en décalage par rapport à l'histoire de sa classe. Nous avons cité plus haut un passage qui, faisant de Hugo l'« homme de sa classe », en phase avec elle, suggérait que non ; en voici un, du même article, qui au contraire suggère que oui :

Quand la bourgeoisie, devant la poussée prolétarienne, abandonne son programme libéral pour se confier à la réaction napoléonienne et, après la faillite de celle-ci, massacre les communards, Hugo, malgré sa formation de classe, combat Napoléon III jusque sur les barricades, le fouille de l'exil, et, à son retour, avec toutes les incompréhensions que l'on voudra, finit par se ranger aux côtés de la Commune abattue¹¹³.

Il faut à ce propos souligner le fait que, dans la critique hugolienne, l'idée d'une participation active de Hugo aux combats de son siècle va aussi parfois de pair, et entre parfois en tension, avec l'idée d'un Hugo qui aurait été, au moins pendant l'exil, à l'écart, ou en surplomb, ou en marge, de l'histoire de France voire de l'histoire tout court. L'isolement géographique de l'exil peut facilement être interprété comme déterminant chez Hugo une posture fondamentalement anachronique, retardataire – pour le meilleur et pour le pire¹¹⁴.

Aragon ne tranche pas entre ces trois approches possibles. Il faut bien reconnaître que son interprétation de la situation historique de Hugo est un peu floue. L'idée d'une bourgeoisie ascendante, progressiste et réaliste, à laquelle succède une bourgeoisie descendante, pourrissante, réactionnaire et anti-réaliste, a de toute façon une valeur moins heuristique que

¹¹¹ Louis ARAGON, « Le retour à la réalité », texte cité, p. 314.

¹¹² Louis ARAGON, « L'actualité de Victor Hugo », *art. cit.*, p. 1.

¹¹³ *Id.*

¹¹⁴ Ce schéma sera en particulier exploité par Marcel Raymond pendant la Seconde Guerre mondiale : voir *infra*, p. 934-936.

polémique : elle permet d'insulter les écrivains bourgeois contemporains tout en les comparant, pour leur honte, à leurs ancêtres que le PC s'empresse de se réapproprier. Hugo, qui ne s'insère jamais bien dans les cadres tout faits de l'histoire littéraire, se laisse mal cerner : il est romantique à contretemps, bourgeois progressiste déphasé, à moins qu'il ne soit au contraire, dans les années cinquante encore, le meilleur porte-parole « humaniste » de sa classe. On doit s'en tenir là : plus tard, seulement, viendra un essai brillant et précis d'analyse marxiste de l'itinéraire hugolien. Pierre Albouy reprendra ainsi l'idée, qui affleure chez Aragon, d'un Hugo poussé par ses propres convictions à adopter le rôle de mauvaise conscience de gauche de la bourgeoisie, celle-ci ayant épuisé après 1848 tout son potentiel émancipateur – c'est à peu près la troisième solution dont nous parlions plus haut, et elle sera très finement explorée par Albouy¹¹⁵. Mais en 1935, le Parti communiste n'en est pas là.

HUGO RÉALISTE

On a vu en passant que cette question historiographique s'articulait à un enjeu esthétique, celui du réalisme. Il faut à présent s'y arrêter. Le dogme du réalisme socialiste, énoncé en Union soviétique en 1934 et rapidement importé en France, constitue un cadre de référence pour les écrivains communistes, et les critiques de *L'Humanité*, de *Commune* ou d'ailleurs s'efforcent de rattacher à cette étiquette les romans des camarades écrivains, Aragon et Nizan¹¹⁶. Mais si ce « réalisme » est, dans les années trente, l'apanage du prolétariat, il était autrefois celui de la classe bourgeoise ascendante et de ses écrivains, Balzac évidemment, mais aussi Zola. En effet : « Avec *qui* est en effet tout réalisme ? Avec la classe montante, avec la classe qui fait de la réalité sa grande affaire, celle qui incarne dans la période considérée le devenir historique de l'humanité¹¹⁷. »

Il y a deux manières d'entendre cette phrase, toutes deux conformes à la doctrine, et qui visent toutes deux à donner du réalisme en littérature (et en art) une interprétation matérialiste, en indexant l'histoire des productions de l'esprit sur l'histoire de la lutte des classes. Premièrement, il s'agit de dire que les classes montantes du passé, la bourgeoisie notamment, ont produit une littérature réaliste. Deuxièmement, il s'agit aussi de dire que le réalisme des siècles passés est avec la « classe montante » d'aujourd'hui, et que c'est au prolétariat de

¹¹⁵ Pierre ALBOUY, « Victor Hugo et la critique bourgeoise » [1951], in Pierre ALBOUY, *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976, p. 95-97, et surtout « Hugo fantôme » [1974], in Pierre ALBOUY, *Mythographies, op. cit.*, p. 248-264.

¹¹⁶ Jean-Pierre BERNARD, *Le Parti communiste français et la question littéraire (1921-1939)*, *op. cit.*, p. 138-142.

¹¹⁷ Louis ARAGON, « Le retour à la réalité », texte cité, p. 315.

recueillir l'héritage du réalisme. Car la classe montante, toujours en lutte contre les vieilles structures et les idéologies, a pour tâche de dissiper les illusions : aujourd'hui, explique Aragon, « nous autres, les alliés du prolétariat révolutionnaire, ses frères de combat, [...] nous n'avons rien à cacher¹¹⁸ ». Réalisme et progressisme vont de pair, le réalisme étant considéré comme une arme contre l'idéologie¹¹⁹.

Le coup de force d'Aragon est donc de proposer une lecture réaliste de tous les écrivains qu'il entend intégrer au panthéon communiste, y compris les symbolistes¹²⁰, Rimbaud (parce qu'il fait entrer dans la poésie les « objets de tous les jours »)¹²¹, Jarry, Apollinaire¹²², et y compris Hugo¹²³ : pour ce dernier, ni *La Pravda* ni Fréville II n'étaient allés jusque-là. La position d'Aragon est remarquable, notamment parce qu'elle vise des poètes, alors que le roman est, premièrement, le genre roi du réalisme socialiste, et deuxièmement, le genre roi de la critique littéraire communiste, qui a en général peu de choses à dire sur les poètes¹²⁴. La question générique ne semble guère avoir beaucoup mobilisé les théoriciens du « réalisme socialiste », et cette notion d'ailleurs, sous la plume d'Aragon, est bien souvent illustrée par le recours à la peinture. Mais pour ce qui est de la littérature, il semble toujours que ce soit le roman exclusivement qui soit qualifié de « réalisme socialiste » : les œuvres qui se voient décernées cette étiquette par les critiques français dans les années trente sont ainsi des romans de Nizan ou d'Aragon. Cela tient probablement à des raisons à la fois sociologiques, car le prolétariat lit plus de romans que de poèmes, et esthétiques, car le roman réaliste est un fait d'histoire littéraire évident et bien connu, sur lequel la pratique et la théorie communiste peuvent se greffer.

Aragon ne va jamais jusqu'à dire que *Les Châtiments* relèvent du « réalisme socialiste » (car Hugo n'est pas « socialiste », du moins pas dans une acception de ce terme compatible avec le marxisme), mais il fait bien de ce recueil une « préfiguration [...] de ce que nos amis

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 325.

¹¹⁹ Sur ce point, voir par exemple Reynald LAHANQUE, *Le réalisme socialiste en France (1934-1954)* (dir. Luc BORRELI), thèse de doctorat, université de Nancy II, 2002, p. 69 *sqq.*

¹²⁰ Louis ARAGON, « Le retour à la réalité », texte cité, p. 316.

¹²¹ *Ibid.*, p. 317.

¹²² *Ibid.*, p. 319.

¹²³ Mais pas les surréalistes : Aragon a encore quelques comptes à régler avec son passé.

¹²⁴ Jean-Pierre BERNARD, *Le Parti communiste français et la question littéraire (1921-1939)*, *op. cit.*, p. 258-259. Chez Aragon, cette ouverture du réalisme au genre poétique se fait aussi, implicitement, au nom d'une conception qui relativise voire neutralise les distinctions entre les genres : les discours théoriques d'Aragon cherchent constamment à dépasser l'opposition entre prose et poésie (Nathalie PIÉGAY-GROS, *L'esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », p. 35).

soviétiques ont appelé *le réalisme socialiste*¹²⁵ », et utilise des formules comme la suivante : « Réalisme socialiste ou romantisme révolutionnaires : deux noms d'une même chose, et ici se rejoignent le Zola de *Germinal* et le Hugo des *Châtiments*¹²⁶. » Or inclure la poésie hugolienne de l'exil dans la généalogie du réalisme socialiste, c'est opérer un élargissement assez violent de la notion, qui témoigne bien du fait que l'auteur du *Monde réel* devait se sentir un peu à l'étroit dans les catégories esthétiques imposées depuis Moscou, et qu'en les acclimatant en France il a aussi tout fait pour se donner, à soi-même et à ses collègues, un peu plus de liberté que n'en avaient ses confrères soviétiques. L'auteur a conscience, d'ailleurs, que cet élargissement générique ne va pas de soi, puisque selon lui, « *Les Châtiments*, c'est le déni opposé, une bonne fois pour toutes, aux gens qui croient à l'incompatibilité du réalisme et de la poésie¹²⁷ ». Ce classement opportuniste de Hugo parmi les ancêtres du réalisme socialiste, et des *Châtiments* parmi les œuvres annonçant le réalisme socialiste, se fait du reste au nom d'une conception parfois minimale du réalisme, défini comme simple souci de représenter la réalité ou de s'ancrer dans le réel : les poèmes des *Châtiments* « prennent absolument toute leur force et leur racine dans la vie, la vie réelle¹²⁸ » ; on n'en saura guère plus. Au début du « Retour à la réalité », Aragon cite un aphorisme d'Isidore Ducasse, tiré des *Poésies*, selon lequel « la poésie doit avoir pour but la vérité pratique » : cela semble valoir comme une définition, à la fois large et vague du réalisme en poésie¹²⁹. Comme l'écrit Philippe Baudorre, si Aragon « intègre à la nouvelle politique d'ouverture et de main tendue défendue par Thorez une notion jusque-là marquée par le sectarisme [...], ce faisant il la dilue, lui enlève toute spécificité, optant pour une définition en permanence modulable¹³⁰ » : Aragon ne parle pas encore d'un « réalisme sans rivages¹³¹ », mais la consistance de son « réalisme » est déjà menacé par un certain opportunisme tactique.

¹²⁵ Louis ARAGON, « Hugo réaliste », texte cité, p. 281. Le recours à une périphrase qui met le syntagme à distance traduit peut-être une certaine gêne d'Aragon.

¹²⁶ Louis ARAGON, « Le retour à la réalité », texte cité, p. 326.

¹²⁷ Louis ARAGON, « Hugo réaliste », texte cité, p. 281.

¹²⁸ *Id.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 311. La citation de Lautréamont se trouve dans LAUTRÉAMONT, *Poésies* [1870], in LAUTRÉAMONT, Germain NOUVEAU, *Œuvres complètes* (éd. Pierre-Olivier WALZER), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 277.

¹³⁰ Philippe BAUDORRE, « Le réalisme socialiste français des années Trente : un faux départ », *Sociétés et représentations*, n° 15, 2003, p. 37.

¹³¹ D'après le titre d'un livre de Roger Garaudy, publié en 1963 avec une préface d'Aragon (Louis ARAGON, préface à Roger GARAUDY, *D'un réalisme sans rivages : Picasso, Saint-John Perse, Kafka* [1963], Paris, Plon, 1966, p. 11-19).

Il arrive toutefois qu’Aragon cherche à spécifier un peu ses critères de « réalisme », en les situant au niveau des choix linguistiques et lexicaux de l’auteur concerné. Dans « Hugo réaliste », une bonne partie des réflexions d’Aragon est ainsi consacrée à faire l’éloge d’un Hugo « énorme¹³² », de « mauvais goût¹³³ », « bien vulgaire¹³⁴ », à rappeler l’argot des *Misérables* et le bonnet rouge au vieux dictionnaire des *Contemplations*. Ici, Aragon prend le mot *réalisme* dans un sens linguistique et stylistique qui lui sert aussi, ailleurs, à inclure les symbolistes : « réalistes dans la langue », ceux-ci « ont fait passer dans leurs écrits [...] tous les mots vulgaires, et tous les mots nouveaux de la technique, de la science »¹³⁵. Le réalisme, alors, se confond avec une tendance à mettre « les pieds dans le plat¹³⁶ », à dire les choses comme elles sont et sans détour. Aragon apprécie le vulgarité nue et brutale d’un vers de « Hacquoil (le marin) » (*Toute la lyre*), « L’amour fout le camp comme un bougre », et cite avec gourmandise, c’est le cas de le dire, quelques vers du poème « Bon conseil aux amants » (*Toute la lyre*) qui expriment un contenu fantaisiste au moyen d’une langue neutre et plate, « Il se met doucement à croquer le marmot » et « Ne mangez pas l’enfant dont vous aimez la mère ! » Aragon, au passage, élargit donc le réalisme à la fantaisie, et anticipe à certains égards sur le « Hugo vulgaire » d’Éluard en 1952¹³⁷. Mais assez vite, Aragon change de registre, abandonne un terrain qu’il fréquente sans doute surtout par goût personnel, et revient à une valeur sûre, *Les Châtiments*, œuvre sur laquelle il ne s’étend d’ailleurs guère, sinon pour en vanter le « réalisme », à nouveau sans beaucoup de précision. L’écrivain conclut sa conférence par une lecture des « Trois chevaux », pièce tirée de l’édition de 1870 des *Châtiments*, sans préciser pourquoi c’est celle-ci et non une autre qu’il retient. Peut-être y a-t-il vu une bonne illustration du « bonnet rouge » mis au dictionnaire, notamment à cause de ce vers : « Un cheval que Racine eût appelé coursier¹³⁸ », qui rappelle certains passages de la « Réponse à un acte d’accusation » des *Contemplations* (« J’ai dit au long fruit d’or : Mais tu n’es qu’une poire¹³⁹ ! », etc.).

¹³² Louis ARAGON, « Hugo réaliste », texte cité, p. 278.

¹³³ *Id.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 279.

¹³⁵ Louis ARAGON, « Le retour à la réalité », texte cité, p. 316-317.

¹³⁶ Louis ARAGON, « Hugo réaliste », texte cité, p. 278.

¹³⁷ « Hugo, poète vulgaire » est le titre d’une conférence prononcée par Éluard à Moscou lors des commémorations du cent-cinquantième (Paul ÉLUARD, « Hugo, poète vulgaire », in Paul ÉLUARD, *Œuvres complètes*, vol. 2 (éd. Lucien SCHELER, Marcelle DUMAS), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 920-924).

¹³⁸ Victor HUGO, *Châtiments*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie II* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 235.

¹³⁹ Victor HUGO, *Les Contemplations*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie II*, op. cit., p. 267.

Il peut être utile, ici, d'invoquer comme contrepoint l'Aragon de 1952, auteur d'une conférence intitulée cette fois « Hugo poète réaliste ». La thèse fondamentale n'a pas changé – Hugo est toujours un ancêtre du réalisme socialiste – mais Aragon s'efforce alors de vérifier cette idée en regardant de près les vers des *Châtiments*. Le directeur de *Ce soir* analyse longuement « Souvenir de la nuit du 4 », et y propose un développement approfondi sur le réalisme. Aragon s'inspire là des catégories utilisées par Engels dans une lettre fameuse à la romancière anglaise miss Harkness, et s'efforce ainsi de montrer que le réalisme de Hugo peut être qualifié de « typique », terme qui qualifie chez Engels le réalisme de Balzac. « Typique », et non photographique : le vrai réalisme ne décrit pas banalement les choses telles qu'elles sont, mais souligne leur côté caractéristique, voire leur dimension de symbole. Aragon glose ainsi le vers « Et l'on prit un drap blanc dans l'armoire en noyer » :

Nous sommes dans le typique, non pas le photographié. Nous sommes dans la nuit qui sépare la République de la Dictature, à la minute où commencent, avec un règne et ses fêtes de Compiègne et des Tuileries, la misère du peuple, frustré de ses premières conquêtes sociales, les budgets dilapidés à des guerres injustes et un appauvrissement de toutes les choses de la vie : car le Second Empire, c'est le temps de la camelote, c'est la fin du beau travail artisanal, l'emploi des matériaux légers faisant de l'effet, les meubles cloués et non plus chevillés. *L'armoire en noyer* ici, c'est le signe économique de la vie qui vient de finir, de l'industrie du Faubourg Saint-Antoine sous Louis-Philippe. Le détail est caractéristique. Il ne sera plus possible demain. Ni l'empilement du linge dans cette armoire¹⁴⁰.

La lettre d'Engels à miss Harkness n'a été publiée en français qu'en 1936, par Fréville¹⁴¹, et Aragon ne la connaissait peut-être pas en 1935. À cette date, on chercherait en vain une étude aussi précise du « réalisme » hugolien : celui-ci, pris dans un sens large, est moins une piste critique féconde qu'une manière, d'une part, de faciliter l'intégration de Hugo dans panthéon des communistes, et, d'autre part, de militer au sein du champ communiste pour que le « réalisme » ne soit pas pris dans un sens trop étroit et trop stérilisant.

Cette idée d'un Hugo réaliste engage immédiatement une question délicate d'histoire littéraire. Que devient à cette aune, en effet, la distinction rebattue, à propos de la littérature du XIX^e siècle, entre réalisme et romantisme ? Hugo peut-il appartenir à la fois à l'un et l'autre ? Il faut se méfier de la référence fréquente et positive, chez les critiques communistes (Aragon

¹⁴⁰ Louis ARAGON, *Hugo, poète réaliste*, Paris, Éditions sociales, 1952, p. 55. Nous n'évoquons que ce passage, pour le mettre en regard des écrits aragoniens d'avant-guerre, mais le reste de l'opuscule contient d'autres développements stimulants, notamment sur la manière dont le « fond » et la « forme » s'associent pour produire un réalisme proprement poétique.

¹⁴¹ Friedrich ENGELS, lettre à miss Harkness d'avril 1888, in Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Sur la littérature et l'art* (éd. et trad. Jean FRÉVILLE), Paris, Éditions sociales internationales, coll. « Les grands textes du marxisme », 1936, p. 147-150.

notamment), au « romantisme révolutionnaire ». Il arrive que ce terme renvoie bien au « romantisme » dans son sens historique, et étroit ; du moins, le rattachement de Hugo au « romantisme révolutionnaire » exploite nécessairement cette acception. Mais dans le même texte d'Aragon, ce terme est aussi un quasi-synonyme de *réalisme socialiste* : « deux noms d'une même chose¹⁴² », dit Aragon. Les deux expressions, en tout cas, sont fréquemment associées : le mot *romantisme* tend à désigner simplement une attitude d'esprit volontariste et tendue vers l'avenir, sans contenu esthétique et historique précis. Le romantisme, alors, est l'élément d'optimisme qui doit être présent dans la représentation du réel¹⁴³ ; il est précisément ce qui fait que le « réalisme » peut être « socialiste » même dans un pays capitaliste comme la France. L'usage de cette expression n'a rien à voir avec la définition habituelle du « romantisme » comme catégorie de l'histoire littéraire. Il est clair que, dans le cas de Hugo, les deux sens distincts voire opposés du mot sont associés : c'est Hugo, en tant qu'incarnation du romantisme littéraire, qui permet en fait à Aragon de penser le romantisme comme un réalisme, et le réalisme comme un romantisme, abolissant les frontières esthétiques (et, tendancielle, les frontières chronologiques) internes à la littérature du XIX^e siècle.

En fait, on aurait pu penser que le subjectivisme, l'individualisme, le goût du divin associés au romantisme étaient bien propres, du point de vue des critiques communistes et d'après leurs propres critères, à en faire un courant artistique anti-réaliste et réactionnaire. Dans son anthologie de textes de Marx et Engels sur la littérature, parue en 1936, Fréville oppose ainsi très schématiquement, en forçant manifestement les textes qu'il cite¹⁴⁴, un réalisme progressiste et un romantisme censé avoir été jugé irrémédiablement réactionnaire par les deux pères du marxisme. Dans la préface, Fréville critique Hugo : « C'est la bonté et la charité qui doivent, pour [lui], résoudre, par la fusion des cœurs, le drame de la misère [...]. » Fréville égratigne aussi Eugène Sue, auquel Marx s'en est longuement pris dans *La Sainte Famille*, et le naturalisme zolien : le réalisme qui trouve grâce à ses yeux est infiniment plus étroit que celui d'Aragon¹⁴⁵. Celui-ci, au contraire, considérait bien, en 1935, le romantisme comme un courant progressiste, expression d'une classe ascendante. Toute indirecte que soit la manière dont il s'exprime, le désaccord entre Aragon et Fréville sur ce point est réel. Compte tenu de l'épisode

¹⁴² Louis ARAGON, « Le retour à la réalité », texte cité, p. 326.

¹⁴³ Reynald LAHANQUE, *Le réalisme socialiste en France (1934-1954)*, *op. cit.*, p. 118-121. C'est ce qu'explique Aragon dans Louis ARAGON, « Réalisme socialiste et réalisme français », *Europe*, n° 183, mars 1938, p. 291-292.

¹⁴⁴ Robert SAYRE, Michael LÖWY, « Marx, Engels et les écrivains romantiques », *Em Tese*, vol. 19, n° 2, août-octobre 2013, p. 11-12.

¹⁴⁵ Jean FRÉVILLE, « Le marxisme et la littérature », in Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Sur la littérature et l'art*, *op. cit.*, p. 19.

du printemps 1935 autour de Lafargue et Hugo, il est permis de se demander si cette thèse schématique défendue par Fréville avec la caution de Marx et d'Engels n'est pas une manière de poursuivre avec d'autres moyens sa querelle avec Aragon, notamment sur Hugo. Après tout, à ce jeu, Fréville a toujours un temps d'avance : il connaît bien Lafargue, et a lu les textes de théorie littéraire de Marx et d'Engels avant tous les autres communistes français (puisque c'est lui qui les a traduits) ; il peut invoquer l'autorité des grands noms à l'appui de ses thèses. Si dans *L'Humanité* Fréville II a dû s'incliner devant *La Pravda*, Aragon et Nizan, il reste que le directeur littéraire du quotidien communiste a un peu plus de liberté dans son anthologie, parue aux Éditions sociales internationales, mais forcément moins lue qu'un numéro du journal. Sortant de sa manche la carte Marx-Engels, Fréville congédie le romantisme et, avec lui mais sans le dire explicitement, Victor Hugo. Cela dit, c'est bien Aragon qui, à l'époque, a l'appui du secrétaire général Maurice Thorez, et c'est lui qui, sur Hugo comme sur le reste, va rapidement être confirmé comme la principale autorité du parti en matière littéraire.

CONCLUSION

Au terme de ce parcours, il est temps de synthétiser nos remarques sur la place de la poésie dans la réception de Hugo par les communistes français, entre 1921 et 1940. Il était impossible de traiter la question sans revenir aussi, le plus précisément possible, sur le statut de Hugo en général pour les communistes : ceux-ci, tout au long de la période, oscillent à l'égard de Hugo entre respect et méfiance. Nous avons essayé de rendre compte des grandes scissions, et notamment de la principale, au printemps 1935. Il y a deux grands moments d'enthousiasme hugolien, au début des années vingt et dans la séquence post-1935, mais les modalités diffèrent. Au début des années vingt, Hugo semble être une figure consensuelle, un lieu de mémoire non problématique, commode à utiliser comme grande figure d'autorité progressiste du siècle passé. Les journalistes et les députés communistes héritent de leur propre passé socialiste, et continuent sans mauvaise conscience à invoquer ce grand représentant de la gauche républicaine. En revanche, le moment 1935 fait suite à plusieurs années de méfiance ou de désaffection des communistes à l'égard de Hugo, dont l'exhumation par Fréville du pamphlet de Lafargue est moins la cause que le symbole. La période 1927-1935 (mais la borne initiale n'est pas claire) constitue le moment négatif de mise à distance suspicieuse et dogmatique de la référence, dans un contexte où le Parti communiste rompt politiquement tous ses liens avec le reste de la gauche. En mai 1935, le réveil de l'hugophilie communiste, impulsé depuis Moscou, est aussi brutal qu'inattendu ; il ne saurait constituer un pur et simple retour à 1921,

une abolition sans reste de la période écoulée entre-temps. Ce troisième moment, donc, est celui d'une récupération de Hugo à la fois volontariste, enthousiaste et distante : le respect pour Hugo ne se confond pas avec une adhésion à ses thèses ou à sa posture ; l'auteur des *Châtiments* et des *Misérables* est intégré dans un panthéon progressiste, mais avec d'autres (Zola...), et se trouve au fond peu cité¹⁴⁶. Mieux encore, la récupération de Hugo se fait au nom même des dogmes staliniens, celui en l'occurrence du réalisme socialiste : qu'il y ait des points de contact avec l'hugolisme républicain des socialistes ou des radicaux n'a rien de gênant, au contraire, mais l'hugolisme communiste est théoriquement d'une nature toute différente. Il est censé procéder d'une conscience plus aiguë, plus vraie, plus scientifique, à la fois de la marche de l'histoire et des questions esthétiques.

Ces points généraux devaient, donc, être rappelés et précisés. À voir les choses de la sorte, on peut se dire que le statut de Hugo chez les communistes est avant tout déterminé par des considérations politiques, et donc légitimement se demander quelle place il reste pour les questions proprement esthétiques, et génériques. Le critère chronologique, à première vue, semble plus pertinent : la préférence des communistes pour le Hugo républicain, de l'exil et d'après, est vraiment flagrante. Y a-t-il alors une spécificité de la poésie dans cette réception communiste de Hugo ? Le fait est que oui, pour des raisons différentes selon les périodes. Si on laisse de côté les périphrases désignant Hugo comme un grand poète, un poète génial, etc., dans lesquelles le mot *poète* n'a pas nécessairement un sens générique très précis, on s'aperçoit que dans les années vingt, la poésie est privilégiée en tant qu'elle est le genre, paradoxalement, le moins littéraire de tous : comme elle n'est pas fictionnelle, comme le poète dit « je », comme c'est surtout de la poésie politique (*L'Année terrible*, *Les Châtiments*) qu'il s'agit, elle est, à la forme versifiée près, quasiment assimilable à cet autre genre en faveur dans *L'Humanité*, mais à la frontière du littéraire, qu'est la prose politique (dite ou écrite). Cet usage de la poésie de Hugo est propre à une période où les communistes n'ont pas d'intérêt spécifique pour la littérature, où celle-ci n'est pas encore un enjeu théorique pour eux : leur pratique de Hugo et de sa poésie n'est pas fondamentalement différente de celle des socialistes ou des radicaux¹⁴⁷, même si leur Hugo diffère quant au contenu.

En 1935 en revanche, le Parti communiste a en sa possession un dogme littéraire : pour admettre *Les Châtiments* dans le canon, il est préférable de les lire comme œuvre réaliste, voire

¹⁴⁶ « Progressiste » plus souvent que « national », à cette date (il n'en ira pas de même pendant la Seconde Guerre mondiale : voir *infra*, p. 919-922).

¹⁴⁷ Voir *infra*, chapitre 10.

à la lumière du réalisme socialiste, ce à quoi s'emploie Louis Aragon en dépit des difficultés liées à leur genre. Celui-ci n'est pas le seul artisan de la gloire communiste de Hugo : il y a aussi Nizan, Sadoul, Thorez, Romain Rolland... Mais il est le plus militant, et c'est lui qui propose en ce sens quelques élaborations théoriques, certes moins riches qu'elles ne le seront quelques années plus tard. L'autre possibilité eût été de se passer des *Châtiments* – solution déplaisante, tant ce recueil, qui avait du reste les faveurs de Lénine¹⁴⁸, pouvait utilement nourrir un parallèle entre Napoléon III et tous les chefs d'État fascistes ou autoritaires qui dirigent alors la plupart des pays d'Europe. Si *Les Misérables*, roman qu'on peut sans trop de mal juger à la fois réaliste et militant, peut se lire rétrospectivement comme préfigurant le réalisme socialiste, Aragon fait en sorte que *Les Châtiments* connaissent le même sort favorable. Ce recueil, le plus directement politique de Hugo avec *L'Année terrible*, et le plus explicitement militant, demeure pendant toute la période, de Marcel Cachin à Louis Aragon, au sommet du canon communiste hugolien, concurrencé, dans les dernières années, par *Les Misérables*.

¹⁴⁸ Fréville le signale dans son article du 27 mai 1935 (« La révolution vue par Victor Hugo », *art. cit.*, p. 6). La source de cette information se trouve dans les *Souvenirs sur Lénine* écrits par Nadejda Kroupskaïa, veuve de Lénine, et publiés en russe en 1933. Fréville reproduit un extrait du document dans son anthologie de textes *Sur la littérature et l'art* de Lénine et Staline en 1937, puis de Lénine seul (rapport Khrouchtchev oblige) en 1957. On y lit : « Plus tard, pendant la seconde émigration à Paris, Ilitch lut avec plaisir *Les Châtiments*, poèmes écrits par Victor Hugo durant son exil et introduits en France d'une façon clandestine. Il y a beaucoup d'emphase naïve dans ces vers, mais on y sent quand même le souffle de la révolution. » (Nadejda KROUPSKAÏA, « Les goûts de Lénine en littérature » [1933], in Vladimir Ilitch LÉNINE, *Sur la littérature et l'art* (éd. et trad. Jean FRÉVILLE), Paris, Éditions sociales, coll. « Les grands textes du marxisme », 1957, p. 188-189).

Chapitre 29 : L'Action française et l'extrême droite

L'histoire de l'Action française dans l'entre-deux-guerres est travaillée par un paradoxe¹. D'un côté ce courant, constitué autour d'un journal (fondé en 1898, devenu quotidien en 1908) et d'une ligue (fondée en 1905), ne parvient jamais vraiment à influencer le cours des événements politiques ; le « coup de force » souhaité par Maurras n'a pas lieu. Dès 1926, la mise à l'index, par le Saint-Siège, de *L'Action française* porte un coup d'arrêt à l'essor que le mouvement connaissait depuis la fin de la guerre ; dans les années trente, beaucoup de jeunes militants vont se détourner du royalisme au profit d'autres courants politiques jugés moins vieillots, et notamment des courants fascistes ; même sous le régime de Vichy, accueilli par Maurras comme une « divine surprise », les maurrassiens ne joueront qu'un faible rôle dans les sphères dirigeantes². Les tirages du quotidien *L'Action française* demeurent tout au long de la période somme toute modestes ; après quelques pics, on est redescendu à quarante mille exemplaires en 1939 – à comparer avec les presque deux millions de *Paris-Soir*, ou, en ce qui concerne la presse politique, les trois cent vingt mille exemplaires de *L'Humanité* ou les cent quinze mille exemplaires du quotidien radical *L'Œuvre*³. De l'autre côté, Maurras et ses amis exercent un magistère intellectuel absolument incontestable. Les sympathisants du mouvement occupent des positions de force dans certaines institutions culturelles, notamment l'Académie française, où Maurras est élu en 1938 ; avant lui, y avaient déjà été élus plusieurs sympathisants, comme Pierre Benoit et Maxime Weygand (depuis 1931), Abel Bonnard (depuis 1932), Jacques Bainville (élu en 1935, mort l'année suivante), André Bellessort (élu en 1935 également), etc.

¹ Paradoxe exploré par une série de colloques sur l'Action française organisés entre 2007 et 2009. Voir Olivier DARD, Michel LEYMARIE, introduction à Olivier DARD, Michel LEYMARIE, Neil MCWILLIAM (dir.), *Le maurrassisme et la culture. L'Action française : culture, société, politique (III)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisation », 2010, p. 14. La matière de ce chapitre a donné lieu à un article : Jordi BRAHAMCHA-MARIN, « L'Action française face à Victor Hugo dans l'entre-deux-guerres », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/17-11-18Brahamcha.htm> (communication du 18 novembre 2017), consulté le 3 septembre 2018.

² Gisèle BERSTEIN, Serge BERSTEIN, *Dictionnaire historique de la France contemporaine*, Paris, Éditions Complexe, coll. « Bibliothèque Complexe », 1995, p. 3-5.

³ Jean MOTTIN, *Histoire politique de la presse (1944-1949)*, Paris, Bilans hebdomadaires, 1949, p. 23-26.

Le mouvement a d'ailleurs pu exercer une certaine attraction intellectuelle sur des écrivains majeurs comme Gide ou Proust. Maurras et les maurrassiens, quand ils tiennent un discours sur la littérature, sur le romantisme, sur Hugo et sa poésie, ont donc toutes les chances non seulement de se faire entendre, mais encore d'influencer fortement les débats critiques et les prises de position des critiques – que ce soit, positivement, en rendant hégémoniques certaines de leurs thèses, ou, négativement, en obligeant leurs adversaires à se positionner explicitement contre eux.

L'« ABERRATION ROMANTIQUE » : ANTIROMANTISME ET HUGOPHOBIE

Ce qui contribue certainement à cette forte audience du discours critique maurrassien, c'est sa simplicité et son schématisme. Les catégories critiques mobilisées par les auteurs de l'Action française se laissent facilement organiser selon une polarité manichéenne : une série de termes positifs est associée à une série correspondante de termes négatifs. Yaël Dagan, dans son étude sur *La NRF*, a proposé le tableau suivant⁴ :

Classicisme	Romantisme
Raison	Sentiments
Maîtrise	Folie
Tradition	Modernité
Autorité	Liberté
Hierarchie	Égalité
Monarchie	Démocratie
Ordre	Révolution, anarchie
Nationalisme	Individualisme
Midi	Nord
France	Allemagne
Latinité	Germanité
Europe	Orient
Catholicisme	Protestantisme, judaïsme
Masculin	Féminin

⁴ Yaël DAGAN, « *La Nouvelle Revue française* » entre guerre et paix (1914-1925), Paris, Tallandier, 2008, p. 288.

Comme l'indique Yaël Dagan, cette série dichotomique – avec ce degré de systématisme – vient moins de Charles Maurras que de Pierre Lasserre⁵, auteur en 1907 d'une thèse polémique sur *Le romantisme français* et allié de circonstance, à l'époque, des maurrassiens. D'autre part, cet antiromantisme très systématique et très fermement articulé imprègne la pensée d'une grande partie de la droite intellectuelle, au-delà de la stricte mouvance maurrassienne, mais c'est cette dernière qui l'assume et le revendique de la manière la plus brutale et la plus catégorique.

Nous voudrions donner deux exemples de cet antiromantisme maurrassien, qui tous deux mettent en jeu, quoique d'une manière différente, la figure de Hugo. D'août à octobre 1922, tout d'abord, le monde littéraire français est agité par la « querelle des manuels » : l'écrivain et critique Fernand Vandérem publie dans *La Revue de France* une série d'articles qui protestent contre la manière dont sont conçus les manuels d'histoire littéraire⁶. Les poètes du second XIX^e siècle comme Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, mais aussi certains prosateurs comme Vallès ou Barbey d'Aurevilly, y sont singulièrement maltraités, voire omis, au profit de poètes de deuxième ou troisième ordre comme Eugène Manuel. Les romantiques *stricto sensu*, étiquetés comme tels par l'histoire littéraire, que sont Hugo, Lamartine, Musset ou Vigny, y bénéficient quant à eux d'une assise solide⁷. Deux députés de l'Action française, Xavier de Magallon et Léon Daudet⁸, relaient au parlement, auprès du ministre de l'Instruction publique, les critiques de Vandérem. Le fait que les réactionnaires de l'Action française se retrouvent à défendre à

⁵ *Id.*

⁶ Cet épisode a déjà été évoqué *supra*, p. 49-50. Pour un déroulé de la querelle, voir Denis PERNOT, « Fernand Vandérem et la querelle des manuels », in Denis PERNOT (dir.), *Péguy au cœur : de George Sand à Jean Giono. Mélanges en l'honneur de Madame Julie Sabiani*, Paris, Klincksieck, coll. « Circare », 2011, p. 163-179.

⁷ Fernand VANDÉREM, « Les lettres et la vie », *La Revue de Paris*, 15 août 1922, p. 822-833 ; 15 septembre 1922, p. 357-374 ; 1^{er} octobre 1922, p. 624-643.

⁸ Léon Daudet (1867-1942) est le fils de l'écrivain Alphonse Daudet. Il fréquente, étant jeune, la famille Hugo et épouse Jeanne, petite-fille du poète, en 1891. Les époux divorcent en 1895 et Léon Daudet rompt vers cette date avec le républicanisme. Sa seconde femme Marthe Allard, épousée en 1903, le convertit aux idées nationalistes, royalistes et catholiques de l'Action française. Il est rédacteur en chef de *L'Action française* de 1908 à 1917, puis co-directeur avec Maurras. Il est l'auteur d'une œuvre abondante comportant des romans ainsi que de nombreux pamphlets et ouvrages polémiques. Il a également effectué un mandat de député de Paris, entre 1919 et 1924 (« Léon Daudet », site de l'Assemblée nationale, [http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/\(num_dept\)/2156](http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/(num_dept)/2156), consulté le 6 novembre 2017).

Xavier de Magallon (1866-1956), publiciste proche des idées maurrassiennes, est élu député de l'Hérault en 1919. Il n'effectue qu'un mandat, siégeant avec son ami Léon Daudet sur les bancs des « indépendants », c'est-à-dire des royalistes de l'Action française (« Xavier, Joseph, Frédéric, Guillaume de Magallon d'Agens », site de l'Assemblée nationale, [http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/\(num_dept\)/4879](http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/(num_dept)/4879), consulté le 6 novembre 2017).

front renversé les poètes de la modernité littéraire s'explique entre autres par une volonté de prendre le romantisme à revers et de réduire la place qu'il occupe à l'école. Dans le cadre de cette querelle, les maurrassiens reprennent à leur compte les catégories et les classifications pour mieux proposer un bouleversement des hiérarchies : Hugo est sans problème assigné à un courant, le romantisme, courant lui-même tiré du côté de la poésie lyrique, ce qui justifie l'association traditionnelle de Hugo avec Lamartine, Musset et Vigny.

Mais la polémique aidant, il arrive aussi que l'étiquette de « romantique » soit accordée bien plus généreusement. Dans un pamphlet retentissant de 1922, Léon Daudet dénonce *Le stupide XIX^e siècle* ; l'ouvrage porte comme sous-titre : *Exposé des insanités meurtrières qui se sont abattues sur la France depuis 130 ans*, c'est-à-dire de 1789 à 1919. C'est donc un fort long dix-neuvième siècle qui se trouve marqué par ce que Daudet nomme « l'aberration romantique »⁹. Les symbolistes et les naturalistes sont considérés comme des héritiers des romantiques : Daudet voit large, bien qu'il excepte de sa condamnation quelques grands auteurs comme Balzac, Baudelaire ou Verlaine¹⁰. Les attaques ne se concentrent pas, cette fois, sur le grand quatuor de la poésie romantique, composé de Hugo, Lamartine, Musset, Vigny. Ce sont quelques jalons emblématiques de la littérature du siècle, couvrant toute son extension chronologique, qui sont identifiés par Daudet : Chateaubriand, Hugo, Michelet, Flaubert, Renan, Taine, Zola. L'ombre de Hugo plane sur une grande partie de l'ouvrage et notamment sur le chapitre 2, « L'aberration romantique et ses conséquences ». Des vingt-deux « poncifs » du dix-neuvième siècle identifiés par l'auteur dans son avant-propos, beaucoup semblent concerner Hugo (le scientisme, le progressisme, le pacifisme, l'amour de la démocratie, l'attachement à l'instruction laïque) ; d'autres non, il est vrai (le discours anti-religieux, l'assimilation de la propriété et du vol) ; mais d'autres semblent lui être textuellement empruntés (l'appel à des « États-Unis d'Europe »)¹¹. Hugo en tout cas est coupable d'avoir donné dans les différents travers du romantisme identifiés par Daudet sur un triple plan

⁹ Léon DAUDET, *Le stupide XIX^e siècle (1789-1919)* [1922], in Léon DAUDET, *Souvenirs et polémiques* (éd. Bernard OUDIN), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. 1219-1252.

¹⁰ Comme l'a montré William Marx, l'un des principaux sujets de discorde entre les partisans d'un renouveau classique au début du XX^e siècle concerne la place du symbolisme et de Mallarmé dans l'histoire littéraire (William MARX, « Transmission et mémoire », in Vincent DEBAENE, Jean-Louis JEANNELLE *et al.* (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2013, p. 131-134). S'il y a des auteurs (Valéry, l'équipe de *La NRF*...) qui adoptent une approche intégratrice, certaines revues réactionnaires de la Belle Époque, ou le dernier Moréas, congédient au contraire un symbolisme vu comme une queue de comète du romantisme. La critique de Daudet, quand elle s'exprime avec le plus de radicalité, se rapproche donc du second de ces deux pôles.

¹¹ Léon DAUDET, *Le stupide XIX^e siècle (1789-1919)*, *op. cit.*, p. 1188.

esthétique (la souveraineté donnée au mot, le primat accordé à l'expression sur le contenu), éthique (le cabotinage, la pose, la sensibilité exacerbée et non contrôlée par la raison), et surtout politique (le libéralisme, le progressisme, le républicanisme). À tout cela s'ajoute, reproche également classique, qu'il manque d'intelligence et de jugement.

Beaucoup d'autres textes de Daudet et de Maurras reprennent à peu près la même ligne hostile à Hugo. Pour Maurras, on peut se reporter notamment à son *Dictionnaire politique et critique*, réalisé au début des années trente à sa demande par sa collaboratrice Rachel Stefani (qui signe Pierre Chardon), à partir d'extraits de textes du maître. Le dictionnaire comporte un article sur Hugo, auquel sont faits à peu près les mêmes reproches que ceux que formule Daudet¹². S'y trouve en particulier repris un texte de *Poètes* (1923) où Maurras dénonce le verbalisme de Hugo, son insincérité, son pittoresque clinquant et vide. « Le Satyre » (*La Légende des siècles*, Première Série) est défavorablement comparé à « L'aveugle » de Chénier : « On en voit tout de suite les ficelles, on entend la voix du montreur, on devine qu'il n'y croit guère, on sent que l'objet idéal n'est presque jamais là que pour le faire valoir, lui¹³. » Pour ne donner que quelques autres exemples, signalons que Robert Brasillach donne une conférence à l'Institut d'Action française sur, et contre, « Hugo et le snobisme révolutionnaire »¹⁴ ; et nous avons mentionné plus haut le mépris avec lequel Hugo est traité dans les anthologies de Thierry Maulnier et de Kléber Haedens¹⁵.

Cette centralité de la figure de Hugo dans le discours antiromantique de l'Action française mérite d'être un peu commentée. *A priori*, bien sûr, elle n'a rien pour surprendre. Que Hugo soit le premier de nos poètes, et le premier des romantiques français, c'est un discours qu'on est habitué à lire, par exemple dans les manuels scolaires ou sous la plume de journalistes. C'est

¹² Charles MAURRAS, *Dictionnaire politique et critique*, vol. 2 (éd. Pierre CHARDON), Paris, À la cité des livres, 1932, p. 254-258. Charles Maurras (1868-1952) est le principal dirigeant de l'Action française, mouvement d'extrême droite dont les idées nationalistes et royalistes s'articulent à un rationalisme et à un positivisme comtiens. Maurras publie de nombreux ouvrages, notamment des livres sur la littérature où il professe un antiromantisme souvent virulent. Soutien du maréchal Pétain pendant l'Occupation, il est condamné à perpétuité en 1944 et gracié en 1952 (Michel MOURRE, « MAURRAS Charles Marie Photius », in LAFFONT – BOMPIANI, *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 2, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, p. 2105-2106).

¹³ Charles MAURRAS, *Dictionnaire politique et critique*, vol. 2, *op. cit.*, p. 256.

¹⁴ Robert BRASILLACH, *Hugo et le snobisme révolutionnaire*, Paris, L'Inédit, 1985. Cette édition n'indique pas la date de la conférence. Robert Brasillach (1909-1945), élève d'André Bellessort à Louis-le-Grand, tient le feuilleton littéraire de *L'Action française* entre 1932 et 1939. Il écrit également des romans et des ouvrages sur le cinéma. Il évolue vers le fascisme et devient « un des journalistes les plus en vue de la collaboration ». Arrêté à la Libération, il est condamné à mort et fusillé (« BRASILLACH Robert », in LAFFONT – BOMPIANI, *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 1, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, p. 454).

¹⁵ Voir *supra*, p. 123-128.

donc logiquement sur lui que se concentrent les attaques. Un autre facteur tout à fait déterminant réside dans l'institutionnalisation de la figure de Hugo, car s'en prendre à lui, c'est aussi s'en prendre du même coup à toutes les institutions qui l'honorent. Cet enjeu se manifeste bien, en 1925-1926, quand un cours Victor Hugo est créé en Sorbonne : la campagne menée par divers auteurs de droite, dont plusieurs de l'Action française ou proches d'elle, vise à la fois Hugo, la Sorbonne, le monde politique (puisque Édouard Herriot, Louis Barthou ou Raymond Poincaré ont fait partie du comité qui a permis l'ouverture de ce cours) et certains journalistes, notamment Paul Souday, très hugophile critique du *Temps*¹⁶.

Cela dit, les différents prédicats associés au romantisme par la pensée maurrassienne ne concernent pas tous au même point tous les auteurs. Bien sûr, en un sens, tout est dans tout : le libéralisme individualiste est censé être corrélé à l'individualisme romantique, lui-même à l'origine d'une détestable tendance à l'épanchement lyrique, etc. Il n'empêche que certains auteurs sont censés incarner, mieux que d'autres, certaines tendances. Hugo, pour les critiques de l'Action française, représente ainsi spécifiquement le romantisme dans sa dimension démocratique, libérale et révolutionnaire (les trois termes commutent), donc dans sa dimension politique. Chateaubriand et Hugo, qui sont deux cibles privilégiées de Maurras et de Daudet, représentent en fait deux aspects complémentaires du romantisme honni : dans *Le stupide XIX^e siècle*, Hugo est une cible politique (avec Michelet), alors que Chateaubriand fait davantage l'objet de critiques éthiques : on lui reproche un sentimentalisme stérile, une mélancolie anémiant et velléitaire, une tendance au cabotinage. Certains de ces reproches peuvent aussi concerner Hugo, mais ils tendent à passer au second plan derrière les griefs politiques. Cela s'explique en partie par les caractéristiques du style pamphlétaire. En effet, comme le souligne Marc Angenot, le pamphlet n'est pas un genre démonstratif : il s'appuie sur l'invective, non sur le raisonnement, et une condition de son efficacité est de ne pas prendre trop à rebrousse-poil les intuitions du lecteur, de s'insérer, en dépit même des protestations de l'auteur, dans la doxa¹⁷. Or si la figure de Chateaubriand est importante dans le dispositif maurrassien parce qu'elle est associée au « mal du siècle » romantique, il est difficile d'utiliser cet écrivain royaliste et catholique pour formuler des critiques politiques très virulentes. Maurras tente parfois de montrer qu'il est en réalité, au fond, un révolutionnaire et un anarchiste, mais il le fait forcément avec un peu d'embarras et avec la conscience gênée d'énoncer là quelque chose

¹⁶ Voir *supra*, p. 301-304.

¹⁷ Marc ANGENOT, *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés », 1982, p. 338-341.

de très paradoxal : c'est le cas dans *Trois idées politiques*, paru en 1898 et repris en 1922 dans le volume *Romantisme et révolution*¹⁸. Le Hugo républicain, démocrate, libéral et progressiste est, à l'inverse, la cible parfaite d'un antiromantisme spécifiquement politique.

Corollairement c'est Chateaubriand, plutôt que Hugo ou les autres romantiques, qui est concerné par le reproche de sensiblerie, d'impressionnabilité, bref qui se retrouve à porter des caractéristiques traditionnellement associées au féminin, en vertu d'une misogynie qui, dans l'histoire littéraire, s'articule souvent à l'antiromantisme¹⁹ : « L'illustre René, écrit Daudet, pousse ses thrènes sur le mode féminin²⁰ ». Cette articulation entre romantisme et féminité se fait au moyen d'une assimilation entre romantisme et ton élégiaque (d'après Pierre Loubier)²¹, ou entre romantisme et « *éthos* du lyrisme » (d'après Antonio Rodriguez)²². Les maurrassiens activent parfois cette dimension misogyne de l'antiromantisme²³. Maurras lui-même a ainsi publié, en 1905, un texte sur « Le romantisme féminin ». Hugo y est signalé comme étant d'une nature féminine, caractérisée par « une impressionnabilité infinie²⁴ », alors que Lamartine (pour lequel Maurras éprouve curieusement une certaine sympathie) est au contraire parfois présenté, vers la même époque, comme un poète viril²⁵. Mais cette association du romantisme à la féminité n'est guère présente dans *Le stupide XIX^e siècle*, sinon, donc, à propos de

¹⁸ Charles MAURRAS, *Trois idées politiques* [1898], in Charles MAURRAS, *Œuvres capitales*, t. 2, Paris, Flammarion, 1954, p. 64-68.

¹⁹ Voir notamment Patricia IZQUIERDO, « Antiromantisme et misogynie à la Belle Époque », in Claude MILLET (dir.), *Politiques antiromantiques*, Paris, Classiques Garnier, 2012, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », p. 105-115.

²⁰ Léon DAUDET, *Le stupide XIX^e siècle (1789-1919)*, *op. cit.*, p. 1222.

²¹ Pierre LOUBIER, « La canaille élégiaque », *Textuel*, n° 61, avril 2010, p. 41-52.

²² Antonio RODRIGUEZ, « La référence "classique" chez les "modernes" : les enjeux d'une association antiromantique en poésie (1910-1960) », *Textuel*, n° 61, avril 2010, p. 77-79. La définition par Antonio Rodriguez de l'« *éthos* du lyrisme » est plus large que celle, par Loubier, de l'élégiaque : elle inclut aussi par exemple la recherche de l'emphase ou l'auto-représentation du poète en prophète, etc. Mais l'auteur fait de cette assimilation du romantisme au lyrisme un trope antiféministe, alors qu'il nous paraît difficile de considérer que cette figure du poète-prophète a des connotations féminines. En fait, ce critique semble lui-même faire de l'élégie le cœur du lyrisme, en tout cas le genre ou le registre sur lequel se fonde l'antiromantisme misogyne, lorsqu'il donne comme unique exemple les remarques de Lautreámont contre les « femmelettes » et les « pleureurs » romantiques (*ibid.*, p. 79). Sans doute faut-il conclure qu'il y a, dans la pensée antiromantique, une réduction tendancielle du romantisme au lyrisme *et* du lyrisme (donc du romantisme) à l'élégie.

²³ Antoine COMPAGNON, « Maurras critique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 105, n° 3, juillet 2005, p. 524-525 ; Neil MCWILLIAM, « Qui a peur de George Sand ? Antiromantisme et antiféminisme chez les maurrassiens », in Olivier DARD, Michel LEYMARIE, Neil MCWILLIAM (dir.), *Le maurrassisme et la culture*, *op. cit.*, p. 173-184.

²⁴ Charles MAURRAS, *L'avenir de l'intelligence*, Paris, Fontemoing, coll. « Minerva », 1905, p. 234.

²⁵ Charles MAURRAS, *Dictionnaire politique et critique*, *op. cit.*, p. 392. Ce texte sur Lamartine est originellement paru dans *L'Action française* en 1912.

Chateaubriand, et plutôt brièvement. Il est d'ailleurs frappant que la galerie des romantiques proposée par Daudet couvre un grand éventail de genres – le roman avec Chateaubriand, Flaubert et Zola, la philosophie avec Renan et Taine, l'histoire avec Michelet, l'écriture de soi et la prose d'idées avec Chateaubriand encore – mais presque pas la poésie, que Hugo est à peu près seul chargé de représenter²⁶, en tant que polygraphe. Et, en particulier, la poésie *lyrique* au sens restreint (tournée vers les émotions personnelles du sujet) n'est pas représentée. Daudet ne va pas très loin dans son étude des différents genres : il note simplement que « toutes les couronnes, tous les lauriers du XIX^e siècle français sont allés, en poésie, à Hugo et, en histoire, à Michelet, représentants éloquents et lyriques de la déraison et de la démesure²⁷ ». Mais hormis cette formule, qui fait intervenir la notion de lyrisme dans un sens assez vague, la figure spécifique de Hugo *poète* n'est pas très précisément mobilisée.

Le stupide XIX^e siècle, en fait, n'exploite guère l'idée d'une dimension élégiaque et féminine du romantisme, et en particulier du romantisme hugolien, notamment sans doute parce qu'il refuse de considérer la poésie comme le cœur essentiel du romantisme. C'est un choix paradoxal, qui sépare le romantisme du genre qui l'exemplifie le mieux – Alain Vaillant fait de la poésie « l'art romantique par excellence²⁸ », et Myriam Roman suggère que la réception du romantisme français, par opposition à celle du romantisme allemand, a postulé dès le XIX^e siècle une identification entre romantisme et poésie²⁹. Mais le Hugo de Daudet, et plus généralement le Hugo dominant de l'Action française, est un Hugo actif, énergique, qui entend avoir une efficace sur le réel – et c'est bien sûr en cela qu'il est dangereux. Dans le cas précis de Hugo, les attaques peuvent fort bien viser la poésie, mais il ne s'agit pas alors de la poésie lyrique et personnelle, donc pas celle qui se conforme le mieux aux clichés sur ce qu'est censée être l'essence de la poésie. Ainsi, vers 1930, les attaques contre Hugo dans *L'Action française* visent notamment le poète-prophète, souvent à partir des *Rayons et les Ombres* et en particulier de « Fonction du poète »³⁰. Et la thèse d'un Hugo dangereux est étayée par un fait divers : les

²⁶ Gautier et Banville sont également rapidement mentionnés, en tant que « disciples de Hugo » (Léon DAUDET, *Le stupide XIX^e siècle (1789-1919)*, op. cit., p. 1225).

²⁷ Léon DAUDET, *Le stupide XIX^e siècle (1789-1919)*, op. cit., p. 1242.

²⁸ Alain VAILLANT, « Poésie », in Alain VAILLANT (dir.), *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 571.

²⁹ Myriam ROMAN, *Victor Hugo et le roman philosophique : du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1999, p. 23.

³⁰ Gilbert DAROISE, « La poésie est chose simple : à propos de Victor Hugo », *L'Action française*, 18 avril 1929, p. 3 ; « Sur la "mission" de Victor Hugo », *L'Action française*, 10 novembre 1932, p. 3. La bibliographie Cassier recense un grand nombre d'articles sur Hugo parus dans ce quotidien.

maurassiens affirment ainsi que le vers des *Châtiments* « Tu peux tuer cet homme avec tranquillité » (« Le bord de la mer ») a motivé l'assassinat du président Sadi Carnot par le jeune anarchiste Caserio en 1894³¹. Chez Daudet, cette dimension active, énergique et masculine semble concerner le romantisme en général : le pamphlétaire Daudet s'attaque de préférence à des idéologues en prose (Michelet, Renan, Zola...), auxquels la virilité n'est nullement déniée, et qui posent directement et sans faux-fuyant les questions politiques et philosophiques auxquelles il s'agit de se confronter. Comme on l'a dit, le seul écrivain romantique associé au féminin, dans le livre de Daudet, est Chateaubriand. Significativement, c'est le seul qui se dise royaliste et conservateur, et le seul, donc, à propos duquel il faille faire un effort de déconstruction (accompli par Maurras dans *Trois idées politiques*) pour prouver qu'il s'agit en réalité d'un anarchiste et d'un révolutionnaire. Le fait d'appliquer à Chateaubriand des clichés associés à la féminité permet en fait de ne pas prendre au sérieux son discours politique : si cet auteur est à ce point sentimental et larmoyant, alors il ne saurait être un idéologue ; son royalisme apparent se dissout dans la posture, la pose et la complaisance à soi. Les auteurs ouvertement progressistes et républicains, eux – Hugo, Michelet, Renan, Zola – sont au contraire pris tout à fait au sérieux en tant qu'idéologues. L'idée maurassienne d'un Hugo féminin n'aura donc pas beaucoup de fortune, même parmi les disciples du « maître de Martigues » ; elle ne figure pas d'ailleurs dans le *Dictionnaire politique et critique* de Chardon. Sans doute était-elle trop contre-intuitive et paradoxale pour s'insérer efficacement dans une rhétorique pamphlétaire comme celle de Daudet : la doxa critique et les représentations spontanées font plutôt de Hugo un poète viril et de Lamartine un poète féminin³².

Autrement dit, si les critiques de l'Action française articulent parfois leur antiromantisme à une pensée misogyne, c'est loin d'être systématique. Lorsque c'est le cas, Hugo ne peut faire figure de grand représentant du romantisme que de manière paradoxale, voire un peu acrobatique ; lorsque ce n'est pas le cas, lorsque le romantisme est au contraire virilisé et représenté par des écrivains étrangers à son noyau lyrico-élégiaque, Hugo s'y insère d'une

³¹ Lucien DUBECH, « À la Comédie-Française : Ruy Blas », *L'Action française*, 26 février 1923, p. 2. C'est Maurice Souriau qui rapporte, citant *Le Figaro*, que Caserio avait souscrit à une édition populaire des *Châtiments* deux mois avant son passage à l'acte (Maurice SOURIAU, *Les idées morales de Victor Hugo*, Paris, Bloud et C^{ie}, coll. « Philosophes et penseurs », 1908, p. 68). Au moins Souriau, contrairement à Dubech, a-t-il l'honnêteté de préciser que « Le bord de la mer » est immédiatement suivi d'un poème qui s'intitule « Non » et d'un autre qui s'intitule « *Sacer esto* » et dont le premier vers dit : « Il ne faut pas qu'il meure ! » (Victor HUGO, *Châtiments*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes : poésie II* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 85-86 et p. 89).

³² On a vu par exemple que Thibaudet attribuait à Lamartine le pôle féminin et à Hugo le pôle viril dans le couple Lamartine – Hugo (voir *supra*, p. 701-702).

manière *a priori* plus efficace. Même dans ce cas c'est encore parfois son œuvre poétique qui est en cause (*Les Rayons et les Ombres, Les Châtiments*), mais il s'agit alors de textes qui activent la figure de Hugo prophète ou de Hugo poète combattant, et non, par exemple, de textes relevant du lyrisme amoureux, de la poésie du deuil ou du foyer, etc.

HUGO « GRAND POÈTE »

Cependant, cette centralité de Hugo dans le discours antiromantique a un revers : Hugo finit par valoir moins pour lui-même que pour ce qu'il représente. Dans un texte de 1901 (« Protozoaire ou vertébré : à propos de Victor Hugo »), repris en 1926 dans *Lorsque Hugo eut les cent ans* sous le titre « Avant la fête », Maurras distingue Hugo de ce qu'il nomme l'« hugolisme », et réserve au second ses flèches les plus acérées : « Hugo, écrit-il, vaut mieux que l'hugolisme³³ ». Cette opposition entre Hugo et hugolisme permet voire suscite, concernant l'œuvre propre de Hugo, des appréciations plus nuancées voire des éloges partiels dont il faut maintenant apprécier et commenter la rhétorique.

Car Maurras et les maurrassiens ne peuvent pas tout à fait évacuer l'idée que Hugo est un « grand poète » : après avoir rejeté cette qualification dans un texte de 1900 repris par Chardon³⁴, Maurras l'utilise cependant, avec quelque réticence, dans « Protozoaire ou vertébré »³⁵. Les reproches sont pourtant sévères – mais ils sont aussi vagues, généraux, un peu convenus : Hugo est coupable de s'être complu dans un art « primitif », sans force, sans structure et sans finesse. Surtout, ces griefs ne sont guère appuyés par les textes. Au tournant du siècle Maurras ne se fait pourtant pas faute, dans ses polémiques avec Henri de Régnier, de décortiquer les vers de ce dernier pour en dénoncer impitoyablement les faiblesses et les chevilles³⁶. Force est de constater que Hugo ne subit pas le même outrage. Au contraire, quand des textes précis sont évoqués, mentionnés ou cités, c'est assez souvent en bonne part : dans

³³ Charles MAURRAS, « Avant la fête » [1901], *Maurras.net : la vie et l'œuvre de Charles Maurras*, <http://maurras.net/textes/25.html>, consulté le 13 novembre 2017. *Lorsque Hugo eut les cent ans* a paru confidentiellement en 1926 puis dans une brochure tirée à mille cinq cents exemplaires en 1927. Aucune de ces deux versions n'est conservée à la BnF. La version reprise dans le troisième tome des *Œuvres capitales*, quant à elle, n'est pas complète (pour une brève histoire éditoriale de ce texte, voir PHILIPPE, « Exécution en règle du romantisme hugolien », *Maurras.net : la vie et l'œuvre de Charles Maurras*, <http://maurras.net/2007/02/28/execution-en-regle-du-romantisme-hugolien/>, 28 février 2007, consulté le 13 novembre 2017). L'ouvrage se trouve, dans sa version de 1926-1927, sur le site *Maurras.net*.

³⁴ Charles MAURRAS, *Dictionnaire politique et critique*, *op. cit.*, p. 254.

³⁵ Charles MAURRAS, « Avant la fête », *art. cit.*

³⁶ Textes repris dans *Barbarie et poésie* (1925) : Charles MAURRAS, *Barbarie et poésie*, Paris, Nouvelle Librairie nationale – Librairie ancienne Honoré Champion / Édouard Champion, 1925, p. 38-62.

« Nouvelle réplique, ou la journée de Victor Hugo » (1902), rebaptisé « Après la fête » dans *Lorsque Hugo eut les cent ans*, Maurras cite assez longuement et favorablement plusieurs poèmes des *Orientales*, des *Chants du crépuscule*, des *Voix intérieures* ainsi qu'« À Villequier » (*Les Contemplations*) et « Booz endormi » (Première Série de *La Légende des siècles*)³⁷. À l'exception des deux derniers exemples, Maurras vise là surtout des recueils qu'il présente comme étant périphériques et ces textes à sauver sont présentés comme des exceptions au sein de l'œuvre hugolienne. Mais de texte en texte, les exceptions varient, et finissent par proliférer. Dès 1898, Maurras a reconnu l'excellence de Hugo dans l'« invective » et la « satire politique » : il désigne là très certainement le poète des *Châtiments*³⁸. Daudet, dans les années vingt et trente, fait lui aussi un vibrant éloge de ce recueil. Lors d'une conférence tenue à Bruxelles, il cite ainsi de longs passages de nombreux poèmes avec un enthousiasme très franc³⁹. Daudet dit également beaucoup de bien des *Choses vues* et il aime depuis longtemps *Les Chansons des rues et des bois*⁴⁰. Il finit même, dans les années trente, par parler en bien des *Contemplations*, considérées comme son plus beau et son plus sincère ouvrage – il faut retirer « Les mages », tout de même⁴¹. Maurras, en 1935, sauve l'essentiel des *Châtiments* et une partie des *Odes et Ballades*, des *Contemplations* et des *Chansons des rues et des bois*⁴². Ces opinions, d'ailleurs, ne sont pas seulement celles de Maurras et Daudet : ces deux chefs donnent le ton, impulsent la ligne, et plusieurs critiques de *L'Action française* leur emboîtent le pas. Les textes sur Hugo parus dans *L'Action française*, même quand ils ne sont pas signés par Maurras ou Daudet, adoptent presque toujours le même discours : Hugo manque de finesse et d'intelligence, il a versé dans la démagogie romantique, il a professé des thèses vulgaires et simplistes, il a été avare, mais sa puissance d'expression et d'observation permet de sauver certaines œuvres, qui sont en général *Les Châtiments*, *Les Chansons des rues et des bois*, *Choses vues*.

Il convient d'insister sur le rôle propre de Léon Daudet dans l'infléchissement du discours sur Hugo poète dans le sens d'une moindre sévérité voire d'une sympathie croissante. Cette

³⁷ Charles MAURRAS, « Après la fête » [1902], *Maurras.net : la vie et l'œuvre de Charles Maurras*, <http://maurras.net/textes/25.html>, consulté le 13 novembre 2017.

³⁸ Charles MAURRAS, *Dictionnaire politique et critique*, *op. cit.*, p. 255.

³⁹ Léon DAUDET, *Flammes*, Paris, Grasset, 1930, p. 91-127.

⁴⁰ Léon DAUDET, « La confusion du baroque et du sublime », *L'Action française*, 18 février 1926, p. 1.

⁴¹ Léon DAUDET, « La place Royale et Victor Hugo », *L'Action française*, 13 août 1933, p. 1.

⁴² Charles MAURRAS, « Après Richelieu, Hugo », *L'Action française*, 20 juin 1935, p. 1.

évolution concerne au premier chef le regard sur l'homme Hugo et sa moralité, mais la réception de certaines œuvres poétiques – *Les Châtiments*, *Les Contemplations* – en bénéficie par contrecoup, comme on va le voir. Notons d'abord que Daudet peut être considéré comme l'un des spécialistes du cas Hugo au sein de l'Action française : les articles sur Hugo qui paraissent dans le quotidien sont souvent de sa plume. Léon Daudet en effet est intimement lié à la famille de Victor Hugo puisqu'il a été brièvement l'époux de Jeanne, petite-fille du poète, et, plus longuement, l'ami proche de Georges Hugo, le petit-fils. Il a passé plusieurs mois à Hauteville House après la mort de Victor Hugo et a pu avoir accès à des documents concernant la vie du grand homme. Cette légitimité biographique à parler de Hugo se combine chez Daudet à un statut de maître à penser au sein de l'Action française : étant de la même génération que Maurras, il peut faire preuve en matière de critique littéraire d'une indépendance de jugement que ne se permettent pas les plus jeunes militants, mais qui peut fixer à son tour une nouvelle doxa, parfois légèrement différente de celle du « maître de Martigues »⁴³. Or il est saisissant de constater qu'à partir de la fin des années vingt, Daudet voit Hugo avec beaucoup moins d'antipathie qu'il ne le faisait en 1922.

Marc Angenot, dans un article sur Daudet lecteur de Hugo, considère comme étant de peu d'intérêt le livre sur *La tragique existence de Victor Hugo* que Léon Daudet fait paraître en 1937⁴⁴. C'est selon nous une erreur, car l'ouvrage constitue bien un jalon important de la réception de Hugo par Daudet. Le titre du livre peut prêter à confusion, ce qui est peut-être volontaire, mais la lecture dissipe cette confusion : l'existence de Hugo n'est pas « tragique » à cause des malheurs et insanités qu'elle a contribué à répandre sur la France (ce serait une interprétation cohérente avec les thèses du *Stupide XIX^e siècle*), mais bien parce que Hugo a été un homme brisé par les malheurs – Daudet cite volontiers, ici ou ailleurs, le vers : « Ma vie ayant été dure et funèbre, en somme », tiré du poème « Les enterrements civils », dans la Nouvelle Série de *La Légende des siècles*⁴⁵. Les malheurs de Hugo, Daudet en fait la liste : la trahison de sa femme avec Sainte-Beuve, la mort de Léopoldine, l'exil, la folie d'Adèle fille, la

⁴³ Paul RENARD, *L'Action française et « La vie littéraire »*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003, p. 161-168.

⁴⁴ Marc ANGENOT, « Léon Daudet sur Victor Hugo : chose vue », in Maxime PRÉVOST, Yan HAMEL (dir.), *Victor Hugo (2003-1802) : images et transfigurations*, Montréal, FIDES, 2003, p. 142.

⁴⁵ Par exemple Léon DAUDET, *Paris vécu [1929-1930]*, in Léon DAUDET, *Souvenirs et polémiques, op. cit.*, p. 1163. Il est amusant de noter que l'ouvrage de Raymond Escholier *La vie glorieuse de Victor Hugo*, que Daudet critique à plusieurs reprises et auquel répond manifestement *La tragique existence*, porte un titre qui n'est pas moins ambigu : voir *supra*, p. 311-312.

mort de ses deux fils, la méchanceté de ses proches – Léon Daudet éprouve une détestation viscérale envers Sainte-Beuve, Vacquerie ou Lockroy. Le tableau d'ensemble rend Hugo bien plus digne de pitié que de détestation. Certes les éléments à charge ne manquent pas : outre que certains de ces malheurs, comme le cocuage, comportent une part de ridicule, Daudet ne se fait pas faute de rappeler certains vices moraux de Hugo (avarice, vanité, libertinage). Et l'ouvrage utilise massivement des procédés de dégradation burlesque. Par exemple le thème de la nourriture est mobilisé avec insistance, notamment dans des épisodes qui pourraient sans cela n'être pas dépourvus de grandeur ou au moins de dignité romanesque (la résistance au coup d'État, la fuite en Belgique)⁴⁶. Bref, ce n'est pas là un livre hugophile. Mais ce n'est pas non plus, pas seulement en tout cas, un livre hugophobe : une commisération sincère, une sympathie, s'y donnent bel et bien à lire.

Léon Daudet lui-même nous invite à faire une interprétation biographique de cette évolution. Comme Hugo a perdu sa fille, Daudet a perdu son fils Philippe, mort à quatorze ans (peut-être suicidé) en 1923. Puis, après une rocambolesque évasion de prison, il s'est réfugié, deux ans, en Belgique, entre 1927 et 1929⁴⁷. L'expérience du deuil paternel et de l'exil aurait-elle poussé l'auteur du *Stupide XIX^e siècle* à davantage d'empathie et de sympathie envers celui des *Contemplations* et des *Châtiments* ? C'est bien ce que suggère Brasillach dans le compte rendu qu'il donne, pour *L'Action française*, du livre de Daudet⁴⁸. Dans un éditorial de 1933, Daudet écrivait de Hugo qu'« il subit fier, debout, l'invective à la bouche, DIX-HUIT ANS d'exil⁴⁹ ». *Dix-huit ans* est en majuscule ; cela semble vouloir dire quelque chose comme : « C'est beaucoup plus que moi ! » Il est bien sûr difficile de savoir, et peut-être oiseux de se demander, dans quelle mesure cette interprétation biographique accréditée par Daudet lui-même est sincère ou non. Il est aussi fort possible que les événements de sa propre vie servent d'alibi à ses témoignages de sympathie envers Hugo, qui ne sont tout à fait ni dans la ligne de

⁴⁶ Léon DAUDET, *La tragique existence de Victor Hugo*, Paris, Albin Michel, 1937, p. 100 et p. 131.

⁴⁷ Sur la mort de Philippe Daudet, voir Bernard OUDIN, « L'affaire Philippe Daudet », in Léon DAUDET, *Souvenirs et polémiques*, *op. cit.*, p. 1335-1347. Léon Daudet, ayant affirmé que son fils avait été victime d'un assassinat politique et ayant mis en cause un chauffeur de taxi, est condamné à une peine de prison pour diffamation. Ses camarades mettent au point une astuce pour le faire évader après douze jours de détention : ils transmettent au directeur de l'ordre de la prison un ordre de libération en faisant croire que celui-ci émane du conseil des ministres. Sur cet épisode voir Léon DAUDET, *Paris vécu*, *op. cit.*, p. 1100-1102, et Bernard OUDIN, note 1, in Léon DAUDET, *Souvenirs et polémiques*, *op. cit.*, p. 1101.

⁴⁸ Robert BRASILLACH, compte rendu de Léon Daudet, *La tragique existence de Victor Hugo*, *L'Action française*, 14 octobre 1937, p. 3.

⁴⁹ Léon DAUDET, « La place Royale et Victor Hugo », *art. cit.*, p. 1.

Maurras, ni dans celle du *Stupide XIX^e siècle*. En tout cas l'évolution du discours est sensible. En 1931, un journaliste de *La vie nouvelle* peut ainsi écrire :

Aimer, admirer V. Hugo, c'est être, comme Léon Daudet, non pas un hugolâtre qui voit dans son œuvre immense et touffue un bloc intangible et une arche sainte, mais plutôt un majestueux édifice fait de matériaux disparates et de morceaux inégaux, où il reste assez de cette beauté parfaite sur laquelle le temps ne mordra jamais.

L'auteur, dans le même article, parle sans aucune ironie de « l'immortel poète des *Contemplations* et des *Châtiments* »⁵⁰. Tout ce passage est reproduit dans *L'Action française*, presque sans commentaire, hormis celui-ci, qui semble plutôt à la gloire de Hugo : « Le géant des Alpes peut se voiler parfois de quelques nuages, sa cime n'en atteint pas moins le ciel⁵¹. » Faut-il en conclure que les rédacteurs du journal ont donné leur approbation à une telle interprétation de la position de Daudet ? Car ici, la rhétorique s'est inversée : il ne s'agit plus de condamner globalement Hugo et de sauver tels ou tels de ses recueils, mais bien d'« aimer » ou d'« admirer » l'« immortel poète » qu'il a été, auteur d'une œuvre qui constitue dans son ensemble un « majestueux édifice ». Il est certes peu probable que Daudet lui-même aurait souscrit à de telles formulations. Mais la présence d'un pareil commentaire dans les colonnes de *L'Action française* révèle bien une évolution du discours sur Hugo – au bénéfice, en particulier, des deux premiers recueils de l'exil, implicitement sélectionnés par l'auteur comme étant le cœur de l'œuvre hugolienne et comme étant sa meilleure part.

Bien sûr certains secteurs, et non des moindres, de l'œuvre hugolienne restent irrémédiablement condamnés par les maurrassiens. Ainsi le théâtre est éreinté, dans les colonnes du quotidien, par Lucien Dubech⁵², et Daudet rappelle à plusieurs reprises l'échec, mérité selon lui, du *Roi s'amuse* lors de la reprise de 1882 – il y a personnellement assisté⁵³. Les romans, eux, sont généralement vus comme des fatras d'incohérence et d'absurdité⁵⁴. Mais

⁵⁰ Cité par Pierre TUC, « La conférence de Léon Daudet sur Victor Hugo », *L'Action française*, 6 mars 1931, p. 5.

⁵¹ Il s'agit peut-être d'une paraphrase de « Dicté en présence du glacier du Rhône » (*Les Feuilles d'automne*), et notamment de cette strophe où Hugo écrit, parlant de sa poésie : « Enfin, sur un vieux mont, colosse à tête grise, / Sur des Alpes de neige un vent jaloux la brise. / Qu'importe ! Suspendu sur l'abîme béant / Le nuage se change en un glacier sublime, / Et des mille fleurons qui hérissent sa cime, / Fait une couronne au géant ! » (Victor HUGO, *Les Feuilles d'automne*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie I* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 584).

⁵² Lucien DUBECH, « À la Comédie-Française : Ruy Blas », *art. cit.*, p. 2.

⁵³ Léon DAUDET, *Fantômes et Vivants* [1914], in Léon DAUDET, *Souvenirs et polémiques*, *op. cit.*, p. 58-59 ; Léon DAUDET, *Les pèlerins d'Emmaüs*, Paris, Grasset, 1928, p. 48-58 ; Léon DAUDET, *Paris vécu*, *op. cit.*, p. 983.

⁵⁴ Par exemple dans Léon DAUDET, « La confusion du baroque et du sublime », *art. cit.*, p. 1.

pour ce qui est de la poésie, à force d'ajouter des exceptions aux exceptions, on finit par sauver *Les Odes et Ballades*, *Les Orientales*, les recueils de la monarchie de Juillet, *Les Chansons des rues et des bois*, et deux des trois grands recueils de l'exil. On peut essayer de deviner les raisons de ces faveurs. Premièrement, *Les Orientales* et *Les Chansons des rues et des bois* témoignent d'une veine fantaisiste qui doit avoir quelque chose de rafraîchissant pour des gens qui n'aiment pas quand Hugo se prend trop au sérieux ou qu'il joue au mage ou au prophète. En outre la veine des *Chansons* s'inscrit dans une tradition à la fois classique (celle des *Églogues* de Virgile) et française : André Bellessort, critique proche de l'Action française mais beaucoup plus hugophile que Maurras et Daudet, parle ainsi à leur sujet de « gauloiseries lyriques⁵⁵ » ; la sensualité dont Hugo y fait preuve contraste avantageusement avec l'amour complaisant, solipsiste et maladif que Maurras dénonçait chez Musset et Sand dans *Les Amants de Venise* (1902). Les recueils de la monarchie de Juillet représentent aux yeux de beaucoup de critiques un moment de formation de l'art hugolien ; Maurras semble y trouver de la justesse et de la maîtrise, et donc y voir, en fait, et comme d'autres critiques⁵⁶, des traces bienvenues de classicisme : il écrit en 1928, dans *L'Action française*, que

C'est dans les quatre recueils des *Feuilles d'Automne*, des *Chants du Crépuscule*, des *Rayons et des Ombres*, des *Voix intérieures*, que l'on trouverait vraisemblablement les pièces où le poète est le plus maître de son instrument, porte au plus juste point le maniement des plus grands thèmes, obtient enfin dans le doux et le grave ses plus brillantes réussites⁵⁷.

L'intérêt pour ces recueils d'avant l'exil témoigne par ailleurs d'un goût très avant-guerre et typiquement réactionnaire : la duchesse de Guermantes, dans *Le Côté de Guermantes*, est à peu près d'accord avec Maurras sur ce point⁵⁸. Quant aux *Châtiments*, leur présence dans la liste pourrait surprendre tant ce recueil est emblématique du Victor Hugo républicain de l'exil. Mais premièrement, Maurras et Daudet apprécient la verve hugolienne ; Bellessort, d'ailleurs, rapproche paradoxalement *Les Châtiments* et *Les Chansons des rues et des bois*, à la suite de Veillot, en notant que le même « tempérament [...] ardent⁵⁹ » s'y donne à voir. Deuxièmement, il faut aussi noter que ces auteurs royalistes éprouvent pour le Second Empire

⁵⁵ André BELLESSORT, *Victor Hugo : essai sur son oeuvre*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1930, p. 323. Plus loin Bellessort définit « la gauloiserie et la préciosité » comme « nos deux tendances nationales » (*ibid.*, p. 326).

⁵⁶ André Joussain par exemple (voir *supra*, p. 485), ou Jean Richepin (voir *supra*, p. 535).

⁵⁷ Charles MAURRAS, « Opinion sur Victor Hugo », *L'Action française*, 9 novembre 1928, p. 1.

⁵⁸ Voir *supra*, p. 577.

⁵⁹ André BELLESSORT, *Victor Hugo : essai sur son oeuvre*, *op. cit.*, p. 325.

une haine puissante : Daudet (comme Clément Vautel et Raymond Escholier d'ailleurs⁶⁰) suggère même parfois que Hugo et Napoléon III ont au fond à peu près les mêmes idées, humanitaires et internationalistes⁶¹. Cette hostilité à Napoléon III autorise probablement une alliance de circonstance, certes contre-nature, avec le Hugo des *Châtiments*. Enfin, comme on l'a déjà vu chez d'autres auteurs de droite⁶², la thèse hugophobe banale d'un Hugo verbeux et insincère peut conduire *a contrario* à apprécier un recueil où l'on croit lire un courroux aussi profond que sincère.

Restent deux facteurs à invoquer. Le premier est, précisément, la superposition biographique partielle (mais parfois suggérée par le premier concerné lui-même) entre Hugo et Daudet. La poésie du deuil paternel (les « *Pauca Meae* ») et la poésie d'exil (*Les Châtiments* et *Les Contemplations* dans leur ensemble) en bénéficient forcément. En ce qui concerne les « *Pauca Meae* », l'article de *La Vie nouvelle* signale d'ailleurs l'« émotion » et l'« art souverain » avec lesquels Daudet a lu « les pièces célèbres où Hugo, frappé au cœur par la mort affreuse de sa fille Léopoldine, exhale des accents dont la sincérité et la souveraine beauté n'ont d'égaux [*sic*] dans aucune langue et dans aucune littérature⁶³ ». Le second facteur est la tendance qu'a Daudet à apprécier les ouvrages relevant de genres littéraires où lui-même s'est illustré. De même que l'auteur de *Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux* (1914-1923) est sensible aux qualités de *Choses vues*, de même le pamphlétaire prolifique (en prose, certes), peut reconnaître un *alter ego* dans l'auteur des *Châtiments*.

Restent, insauvables, certains poèmes du dernier livre des *Contemplations*, *La Légende des siècles*, *Dieu* et *La Fin de Satan* : ces deux derniers ouvrages, jugés hilarants de bêtise⁶⁴, font d'ailleurs peser un soupçon de folie sur leur auteur⁶⁵. Maurras et Daudet ne peuvent pardonner à Hugo son progressisme, sa philosophie de l'histoire, ses conceptions morales et religieuses, sa métaphysique ; le républicanisme des *Châtiments* passe finalement beaucoup mieux. Le caractère systématique des doctrines de l'Action française, et la croyance des critiques maurrassiens à la cohérence idéologique du romantisme dans ses diverses dimensions (esthétique, éthique, philosophique, politique...), les inclinent en effet à distinguer ce qui relève

⁶⁰ Voir *supra*, p. 770.

⁶¹ Léon DAUDET, *Les pèlerins d'Emmaüs*, *op. cit.*, p. 59-62.

⁶² Voir *supra*, p. 408-409.

⁶³ Cité par Pierre TUC, « La conférence de Léon Daudet sur Victor Hugo », *art. cit.*, p. 5.

⁶⁴ Léon DAUDET, « La confusion du baroque et du sublime », *art. cit.*, p. 1.

⁶⁵ Léon DAUDET, *La tragique existence de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 190-191.

d'un fondement essentiel et ce qui relève d'un phénomène superficiel : à ce compte-là, les opinions politiques positives de Hugo, son républicanisme notamment, paraissent moins dangereuses que leur substrat théorique. C'est ce qui ressort d'un article de Thierry Maulnier paru dans *L'Action française* en 1935 et qui, de manière inhabituelle, radicalise et explicite cette conception : « Peu nous importe, écrit-il, que Hugo ait été ou non démocrate. » Ce qui compte, c'est sa philosophie, qui est simpliste et vulgaire. *La Légende des siècles*, ouvrage « d'un primaire éhonté », se trouve explicitement condamnée, avec *Les Misérables* et, plus généralement, l'ensemble des drames et des romans : ce sont ce simplisme et cette vulgarité qui en font des œuvres ratées⁶⁶.

En général il faut se méfier des critiques qui désignent Hugo comme « poète » ou comme « grand poète » : le terme est souvent pris dans un sens un peu vague, ne renvoie pas nécessairement à la pratique d'un genre déterminé, et exprime seulement une conception implicite qui fait de la poésie le lieu par excellence de la littérature. Chez les maurrassiens pourtant, si Hugo est parfois voire souvent qualifié de « grand poète », c'est bien dans ce sens précis et restreint : hormis *Choses vues*, seules des œuvres poétiques peuvent faire l'objet d'une certaine admiration. Cette position est très clairement énoncée par Maulnier dans l'article que nous venons de citer⁶⁷. Cela s'explique en partie par la reprise d'une opinion critique qui n'a rien d'original et qu'on trouve par exemple dans beaucoup de manuels scolaires : la poésie de Hugo serait la meilleure partie de son œuvre. À cela s'ajoute un certain poétocentrisme de la critique littéraire maurrassienne : comme le note Christophe Pradeau, Maurras appartient à la génération antérieure à celle qui, *La NRF* aidant, va finir par placer le roman au sommet des hiérarchies littéraires. Pour lui comme pour beaucoup de ses contemporains, c'est donc dans la poésie que se condense la littérature⁶⁸. Ainsi, c'est notamment à propos de la poésie que Maurras engage avec Raymond de La Tailhède, au début des années vingt, *Un débat sur le romantisme*⁶⁹. Il est vrai que ce poétocentrisme concerne peut-être davantage Maurras que d'autres critiques de son mouvement, notamment Daudet : celui-ci, comme on l'a vu, s'en prend

⁶⁶ Thierry MAULNIER, « L'idole insultée », *L'Action française*, 7 février 1935, p. 6. La vulgarité sera encore l'un des axes de sa critique contre Hugo dans son *Introduction à la poésie française* de 1939 (voir *supra*, p. 123-124).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁸ Christophe PRADEAU, « La littérature depuis le roman », in Vincent DEBAENE, Jean-Louis JEANNELLE *et al.* (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2013, p. 139.

⁶⁹ C'est sous ce titre que paraissent en 1928 les différents textes de La Tailhède et de Maurras relatifs à cette querelle (Charles MAURRAS, Raymond DE LA TAILHÈDE, *Un débat sur le romantisme* (éd. Pierre CONSTANT), Paris, Flammarion, 1928).

dans *Le stupide XIX^e siècle* à un romantisme qui ne tourne justement pas autour de la poésie. Mais dans ce cas, les idées théoriques implicites de Daudet semblent considérer la prose, notamment la prose d'idée et le roman philosophique, ou le roman à thèse, comme plus dangereuse que la poésie. Cela permet au bout du compte de laisser libre cours à une certaine admiration pour le Hugo poète. Paradoxalement, la poésie de Hugo bénéficie donc à la fois du poétocentrisme général de Maurras et du fait que les attaques de Daudet ne se concentrent pas essentiellement sur la poésie.

HUGO JUIF ?

Au terme de ce chapitre, il faut aborder la question des critiques antisémites contre Hugo, émanant de certains auteurs d'extrême droite. Il ne semble pas que les auteurs de l'Action française soient très concernés. S'il est absolument évident que Maurras et Daudet sont des antisémites convaincus, et s'il est certain que l'antisémitisme fait partie du corpus idéologique du mouvement, ni ces deux auteurs ni leurs disciples ne paraissent très enclins à corser d'antisémitisme leur hugophobie. C'est Georges Batault, en 1934, qui fait paraître son pamphlet *Victor Hugo, le pontife de la démagogie*, où l'idée qu'il y aurait eu de néfastes influences juives sur Victor Hugo est longuement développée. L'ouvrage refuse de considérer la question de la valeur littéraire de Hugo⁷⁰ et concède seulement, en passant, qu'il fut un « prodigieux inventeur de rythmes et de rimes⁷¹ ». Sur beaucoup de points, les thèses de Batault sont conformes à celles de l'Action française : Hugo a eu tort de croire à la souveraineté du mot⁷², il est plus proche de Napoléon III qu'il ne le croit⁷³, *Les Châtiments* sont sa meilleure œuvre⁷⁴. Son programme politique est désastreux et se résume en quatre mots : « pacifisme, internationalisme,

⁷⁰ Georges BATAULT, *Le pontife de la démagogie, Victor Hugo*, Paris, Plon et Nourrit, 1934, p. III. Georges Batault (1887-1963) est un essayiste et romancier d'extrême droite dont l'œuvre se caractérise par un antisémitisme virulent et obsessionnel. Il est notamment l'auteur du *Problème juif* (1921) et d'*Israël contre les nations* (1939). Bien qu'il soit perçu très favorablement par les autorités d'Occupation, il mène des activités antiallemandes clandestines pendant la guerre (Simon EPSTEIN, *Un paradoxe français : antiracistes dans la Collaboration, antisémites dans la Résistance*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 2008, p. 495-499). Certains auteurs signalent que Batault a été membre de l'Action française, mais il ne semble jamais avoir écrit dans *L'Action française* et les journalistes de ce quotidien ne parlent jamais de lui comme s'il appartenait à leur mouvement, se contentant de rendre compte (favorablement en général) de ses publications.

⁷¹ Georges BATAULT, *Le pontife de la démagogie, Victor Hugo, op. cit.*, p. 4.

⁷² *Ibid.*, p. 31.

⁷³ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 37.

humanitarisme, égalitarisme⁷⁵ ». Mais là où les critiques de l'Action française concèdent tout de même à Hugo un rôle actif dans la production ou au moins la diffusion de théories déplorable, Batault, lui, ne voit en Hugo qu'un démagogue qui a sans cesse cherché à flatter la foule, qui s'est toujours mis au diapason de l'« impulsion passionnelle⁷⁶ » de son époque : l'autoreprésentation du poète en « écho sonore », dans « *Ce siècle avait deux ans...* » (*Les Feuilles d'automne*), est relue comme un aveu d'opportunisme⁷⁷. D'ailleurs, « il n'a jamais eu d'idées originales sur rien⁷⁸ ». Il s'agit bien davantage de la ligne d'Edmond Biré que de celle de Maurras : la figure du faux penseur et vrai imposteur l'emporte sur celle de l'empoisonneur intellectuel⁷⁹.

Une originalité bien malvenue de Batault consiste à commenter les prétendues influences juives subies par Hugo, celles-ci jouant dans son imaginaire politique le même rôle que les influences anglo-germaniques et protestantes dans l'imaginaire de l'Action française⁸⁰. Il s'appuie en particulier sur l'ouvrage déjà évoqué de Claudius Grillet, *La Bible dans Victor Hugo* (1910)⁸¹ : Hugo aurait trouvé dans la Bible une inspiration messianique et un esprit de révolte d'origine juive⁸². L'auteur du pamphlet, d'autre part, prête foi aux dires du théologien juif Alexandre Weill⁸³ qui raconte dans ses mémoires qu'il aurait été presque un intime de Hugo. Comme on l'a indiqué dans un précédent chapitre, ces déclarations de Weill relèvent de l'affabulation. Selon Batault, l'œuvre où cette influence juive se voit le mieux est *William Shakespeare* : sur les quatorze grands génies identifiés par Hugo dans ce livre, cinq « appartiennent à la nation juive » (Job, Isaïe, Ézéchiel, Jean de Pathmos, Paul de Damas – c'est

⁷⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁷⁹ *Le stupide XIX^e siècle* mobilise souvent cette métaphore du « poison » romantique. Madeleine Rebérioux souligne aussi cette filiation Biré – Batault, plutôt que Maurras – Batault (Madeleine REBÉRIOUX, « 1935 – fascisme et antifascisme », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, p. 230).

⁸⁰ Madeleine REBÉRIOUX, « 1935 – fascisme et antifascisme », *art. cit.*, p. 230.

⁸¹ Voir *supra*, p. 342.

⁸² Georges BATAULT, *Le pontife de la démagogie, Victor Hugo, op. cit.*, p. 77.

⁸³ *Ibid.*, p. 93-103.

ainsi que l'auteur les nomme, plutôt que « saint Jean » ou « saint Paul »)⁸⁴. Le fait que Hugo, de toute évidence, entende prendre place à leur suite vaut aveu de filiation⁸⁵.

Le livre de Batault est, dans l'ensemble, très répétitif et peu original. L'unique thèse qui lui appartienne en propre est donc celle d'un Hugo juif – et encore n'occupe-t-elle que quelques dizaines de pages : elle ne constitue pas l'idée directrice du livre. Conformément à son programme initial, Batault ne s'occupe guère de critique littéraire, et l'on serait bien en peine de trouver dans son ouvrage des idées précises sur l'art hugolien, et en particulier sur sa poésie. Le pamphlet a eu cependant un certain retentissement, *a fortiori* après que Claude Farrère, écrivain renommé, prix Goncourt 1905, et bientôt Immortel (il sera élu à l'Académie en 1935), eut abondé dans son sens dans la presse. En juillet 1934, *Le Jour* reproduit ainsi une lettre de félicitations envoyée par Farrère à Batault⁸⁶. La polémique qui s'ensuit pousse Farrère à se justifier de manière plus développée, sous la forme cette fois d'un véritable article qui paraît dans *Gringoire*, journal d'extrême droite, au mois de novembre suivant⁸⁷. Le point de vue de Farrère sur Hugo, d'ailleurs, n'est pas tout à fait identique à celui de Batault. En particulier, le thème de la judéité hugolienne n'apparaît pas sous sa plume. Bien davantage, sa critique semble marquée par une reprise des grands thèmes de Daudet : ainsi Hugo est bête, mais il est aussi et surtout le plus bête représentant d'un siècle lui-même stupide⁸⁸. Plus encore qu'une adhésion aux thèses de Daudet, il s'agit même d'un renchérissement, car l'ancien député de l'Action française est explicitement suspecté par Farrère, en raison de son évolution récente, de nourrir une certaine admiration pour Hugo. Farrère peut alors se poser en incorruptible dénonciateur, résistant contre vents et marées à la doxa hugophile qui contamine même ses plus proches alliés. Le futur académicien attaque pêle-mêle la lâcheté de Hugo, sa bêtise, son abus des formules et des mots clinquants et sonores, son parti pris des bandits et des voyous contre l'ordre social (dans *Les Misérables*), ses arrangements avec la réalité historique (dans les drames), son irresponsabilité homicide (à cause du vers « Tu peux tuer cet homme avec tranquillité »). Sa

⁸⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁸⁶ Claude FARRÈRE, lettre à Georges Batault du 25 juillet 1934, *Le Jour*, 31 juillet 1934, p. 2.

⁸⁷ Claude FARRÈRE, « Victor Hugo et les bonnes gens qui l'ont choisi pour Dieu », *Gringoire*, 2 novembre 1934, p. 4

⁸⁸ Et pourtant, dans certains passages, le mépris de Farrère semble dirigé exclusivement contre Hugo, et paraît épargner son siècle et son courant : quand il propose une liste de grands écrivains français qui pourraient, à bon droit selon lui, détrôner Hugo, il y inclut Racine, Corneille et Molière mais aussi Lamartine, Vigny et Musset, c'est-à-dire les représentants les plus canoniques et les plus scolaires de la poésie romantique. Mais l'auteur ne relève ni ne commente la contradiction.

mauvaise foi saute parfois aux yeux : ainsi, Farrère fait grief à Hugo d'accabler Javert au profit non seulement de Jean Valjean mais aussi de Thénardier : l'enrichissement du personnage à la fin du roman est interprété comme la preuve d'un parti pris de Hugo en sa faveur⁸⁹. Dans *Gringoire*, Farrère adopte ainsi toutes les marques d'un éthos pamphlétaire – outrance, verve, caractère sommaire de l'argumentation, posture héroïque. Cette intervention polémique, évidemment, ne va pas très loin dans l'examen des textes : par exemple, l'affirmation selon laquelle *Torquemada* est un drame absurde n'est justifiée par aucun argument, et semble faire appel au bon sens des lecteurs et pouvoir s'imposer d'elle-même. En particulier, aucune remarque substantielle sur les différents genres, leur esthétique, leur pouvoir, n'est proposée. On ne saurait exclure, comme l'avance Madeleine Rebérioux, que cette outrance et cette mauvaise foi de Farrère soient partiellement motivées par sa volonté d'être élu à l'Académie française, remplie à l'époque d'auteurs hostiles à Hugo⁹⁰.

Des hugoliens se sont fait fort de répondre à Batault et à Farrère, à commencer par Georges Ascoli, alors titulaire du cours Victor Hugo en Sorbonne⁹¹. Les critiques de l'Action française, dans leur quotidien, se sont moqués de la réaction d'Ascoli, révélatrice selon eux du fait qu'il était devenu impossible de s'attaquer le moins du monde à l'idole Victor Hugo⁹². Mais ils semblent s'être bien gardés de soutenir aveuglément Batault et Farrère, Maulnier allant jusqu'à prendre explicitement ses distances⁹³ avec eux, au nom, comme on l'a vu, d'une distinction entre le Hugo politique et le Hugo philosophe, le second étant bien plus condamnable que le premier. La provocation de Farrère contre Daudet n'incitait guère les auteurs maurrassiens, il est vrai, à se rallier à ces deux auteurs. Sur la question de la judéité de Hugo, peut-être aussi ces auteurs ont-ils été opportunément rattrapés, sur ce point, par le sentiment que la démonstration de Batault était vraiment friable : l'idée d'une influence de Weill sur Hugo, quoique accréditée par d'authentiques chercheurs hugoliens comme Denis Saurat, a pu leur paraître, à bon droit, trop fantasque et peu compatible avec une allure de sérieux, de rigueur et de systématisme dans l'analyse qu'ils cherchent souvent à donner à leur propos. Leur antisémitisme même a d'ailleurs

⁸⁹ Toutes ces analyses sont faites à partir de l'article de *Gringoire*, bien plus développé que la courte lettre à Batault publiée dans *Le Jour*.

⁹⁰ Madeleine REBÉRIOUX, « 1935 – fascisme et antifascisme », *art. cit.*, p. 232.

⁹¹ Voir *supra*, p. 304-306.

⁹² Robert BRASILLACH, compte rendu de Charles Péguy, *Victor-Marie, comte Hugo* et de Fernand Gregh, *L'œuvre de Victor Hugo*, *L'Action française*, 23 août 1934, p. 3 ; Thierry MAULNIER, « L'idole insultée », *art. cit.*, p. 5-6.

⁹³ Thierry MAULNIER, « L'idole insultée », *art. cit.*, p. 6.

pu les inciter à considérer comme hautement probable la thèse alternative (et semble-t-il, en l'occurrence, correcte) d'un Alexandre Weill mythomane, vaniteux et mégalomane. Bref, autant les critiques de l'Action française (et en premier lieu Maurras et Daudet) déchaînent volontiers leur antisémitisme contre des personnalités juives (comme Léon Blum en 1936), autant ce n'est guère un axe de leur critique contre Hugo.

CONCLUSION

On peut à présent résumer les principales caractéristiques du discours de l'Action française sur Hugo et sa poésie. Premièrement, on distingue deux tendances contradictoires de la critique maurrassienne : l'une en vertu de laquelle Hugo est condamné, de manière souvent expéditive, pour ce qu'il représente dans l'histoire du XIX^e siècle, l'autre qui autorise la production d'un discours timidement hugophile, et en particulier l'appréciation positive d'une partie de son œuvre. C'est quasiment sur la seule poésie que portent ces critiques positives, à la fois à cause d'une conception spontanée selon laquelle la poésie est la meilleure part de l'œuvre hugolienne, à cause d'un poétocentrisme plus général de la critique maurrassienne, et à cause d'une aversion spécifique de Daudet – implicite mais sensible – pour le romantisme en prose. Ces deux tendances s'expriment avec plus ou moins de vigueur selon les époques et selon les critiques : Léon Daudet par exemple semble avoir à la fois un style plus agressif, plus clairement inscrit dans la veine pamphlétaire, que Maurras⁹⁴, et un goût moins étroit que lui ; de même qu'il apprécie Oscar Wilde ou Maxime Gorki⁹⁵, il peut prendre en charge la semi-réhabilitation paradoxale de Hugo. Maurras, lui, conclut encore en 1935 qu'il y a au bout du compte peu de choses à sauver dans l'œuvre de Hugo⁹⁶ : ce n'est pas tout à fait le ton de Daudet.

Mais une autre approche, plus stimulante, consiste à envisager le discours de l'Action française comme un tout, pour découvrir en son sein des contradictions significatives. Paul Renard note au terme de son étude sur « La vie littéraire » (la rubrique littéraire de *L'Action française*) que la critique maurrassienne hésite entre deux pôles : d'un côté elle adopte la

⁹⁴ La comparaison menée par Grégoire Kauffmann entre le style pamphlétaire de Drumont et celui de Maurras semble faire apparaître que le second est sur certains points un peu plus loin des canons du genre. Ainsi, même dans ses textes les plus polémiques, le chef de l'Action française tient à intellectualiser et rationaliser son propos (Grégoire KAUFFMANN, « De Drumont à Maurras, une veine pamphlétaire », in Olivier DARD, Michel LEYMARIE, Neil MCWILLIAM (dir.), *Le maurrassisme et la culture. L'Action française : culture, société, politique (III)*, op. cit., p. 22).

⁹⁵ Paul RENARD, *L'Action française et « La vie littéraire »*, op. cit., p. 137, p. 164. Les pages 161-168 sont consacrées à évaluer cette indépendance d'esprit de Daudet en matière de critique littéraire.

⁹⁶ Charles MAURRAS, « Après Richelieu, Hugo », art. cit., p. 1.

rhétorique violente, agressive et destructrice du pamphlet ; de l'autre elle prétend à une pondération, à un esprit de nuance, qui sont des gages de hauteur et de sérieux. Paul Renard propose de voir là un reflet des contradictions du lectorat du quotidien, largement composé de petits-bourgeois en déclin qui aiment l'ordre sans refuser par principe de recourir au désordre⁹⁷. Mais c'est aussi sans doute une manifestation dans le domaine de la critique littéraire d'une tension à l'œuvre dans la synthèse politique maurrassienne : l'Action française emprunte ses formes d'organisation et d'action aux ligues nationalistes, et son argumentaire idéologique à la pensée la plus conservatrice et traditionaliste. D'un côté, elle prône et pratique la violence de rue (les Camelots du roi, son service d'ordre musclé, sont fondés en 1908) ; de l'autre, elle professe l'ordre, la modération, la raison. Il n'y a rien d'étonnant à ce que cet ethos clivé se manifeste aussi dans l'ordre de la critique littéraire.

Ni donc à propos de Hugo⁹⁸. Les maurrassiens considèrent qu'il y a un consensus autour de la figure de Hugo et ils ont, sur ce point, à moitié raison : même s'il y a des contestations depuis les marges, et notamment depuis certains secteurs du monde littéraire, le monde politique et le monde universitaire sont globalement plutôt hugophiles – avec toutes les nuances que l'on voudra, et qui ont été évoquées dans de précédents chapitres. Du coup, deux options se présentent : on peut soit prendre de front ledit consensus et attaquer violemment le romantisme, la république et la Révolution française (c'est ce que fait Daudet dans *Le stupide XIX^e siècle*), soit montrer que l'on est aussi homme de goût, que l'on sait apprécier Hugo dès lors qu'il n'est pas « vulgaire » – cette catégorie paraît centrale, en particulier, dans la critique de Hugo par Maulnier – et qu'il ne raconte pas n'importe quoi. Le congédiement brutal de Hugo, qui se fait selon les codes de la rhétorique pamphlétaire, et son acceptation partielle, qui se fait forcément sur un ton plus nuancé et plus mesuré, constituent les deux termes d'une alternative qui concerne, plus généralement, l'éthos maurrassien en matière de critique littéraire et même de politique.

Cette hésitation à propos de Hugo est donc surdéterminée par des considérations idéologiques et politiques qui tiennent au fait que les maurrassiens considèrent la littérature comme un champ très hétéronome, ce qui les pousse à donner à Hugo une valeur métonymique. La distinction de Maurras entre Hugo et l'hugolisme va dans ce sens : Hugo en général est

⁹⁷ Paul RENARD, *L'Action française et « La vie littéraire »*, *op. cit.*, p. 198-199.

⁹⁸ Plus généralement, Paul Renard note que si les critiques de *L'Action française* développent un point de vue très monolithique sur le romantisme en général, ils sont souvent plus nuancés dans l'appréciation portée sur chaque écrivain (*ibid.*, p. 75).

surtout condamné *en tant que* représentant du romantisme, du XIX^e siècle, de la République, etc. ; il tend à être partiellement épargné quand on regarde ses textes d'un peu plus près. Mais ce dispositif en tout cas n'autorise guère une plongée sérieuse et précise dans le détail de l'œuvre hugolienne. Les quelques intuitions critiques de Maurras ou de Daudet sur Hugo sont banales ou reprises à d'autres : force est de constater, au terme de ce parcours, que le discours critique de l'Action française sur Hugo est en général très pauvre, en dépit du fait que les deux principaux maîtres à penser du mouvement ont fait œuvre d'écrivains, de théoriciens et de critiques littéraires. En particulier il n'y a aucune réflexion explicite sur les genres littéraires pratiqués par Hugo : les attaques contre lui sont bien plus souvent dirigées contre ses idées, où qu'on les trouve, que contre son art. Cette pauvreté critique n'est probablement pas une question d'incompétence : les attaques de Maurras contre Régnier, par exemple, témoignent d'une certaine intelligence critique. Mais la figure de Hugo, beaucoup plus que celle de Régnier, charrie avec elle une série de valeurs et d'enjeux extra-littéraires, de sorte qu'elle appelle immédiatement, beaucoup plus que celle de Régnier, un traitement métonymique qui tend à émousser l'acuité critique.

C'est aussi bien souvent, comme on l'a vu avec Marc Angenot, la rhétorique pamphlétaire qui l'exige : la prise à rebrousse-poil de l'opinion commune, dans un genre aussi faiblement argumentatif que l'est le pamphlet, doit se faire paradoxalement dans un cadre de pensée spontanément acceptable par la doxa. Stéphane Zékian l'a bien mis en évidence (à propos de Pierre Lasserre, mais cela vaut aussi pour Maurras et Daudet) : les antiromantiques de l'Action française déploient leur critique du romantisme dans un schéma historiographique hérité du romantisme⁹⁹. Sur un point en particulier, Maurras et Daudet se montrent remarquablement fidèles à une historiographie romantique accréditée notamment par Hugo et qui, en réalité, est un coup de force : celle qui associe avant-garde littéraire et avant-garde politique. Quand Maurras écrit, en 1922, « Romantisme est Révolution¹⁰⁰ », il dit à peu près la même chose que Hugo proclamant, dans la préface d'*Hernani*, que « le romantisme [...] n'est à tout prendre [...] que le *libéralisme* en littérature¹⁰¹ ». Cette position fait bon marché de l'existence, dans les

⁹⁹ Stéphane ZÉKIAN, « L'antiromantisme d'extrême droite : programme, arguments, angles morts », in Marie BLAISE (dir.), *Réévaluations du romantisme : mutation des idées de littérature – I*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2014, p. 280-284.

¹⁰⁰ Charles MAURRAS, « Romantisme et révolution » [1922], in Charles MAURRAS, *Œuvres capitales*, vol. 2, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰¹ Victor HUGO, *Hernani*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : théâtre I* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 539. Il s'agit d'une autocitation : Hugo reproduit dans la préface d'*Hernani* un extrait de sa lettre sur Charles Dovalle publiée en 1830 comme préface aux poésies de

années 1820, d'un romantisme légitimiste et d'un classicisme libéral – objection que Maurras écarte en général avec un peu d'embarras. Peut-être bien d'ailleurs a-t-on là une autre raison de la centralité de Hugo dans le discours antiromantique des maurrassiens : c'est fondamentalement dans les termes de Hugo que l'on pense le romantisme (en inversant, bien entendu, l'axiologie) ; et ce romantisme que l'on attaque est pour partie, et paradoxalement, un objet littéraire qui est une invention critique de ce même Hugo.

Dovalle et reprise dans *Littérature et philosophie mêlées* en 1834 (Victor HUGO, *Littérature et philosophie mêlées*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : critique* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 176).

Chapitre 30 : Les autres courants politiques (socialistes, radicaux, modérés, catholiques)

Le Parti communiste et l'Action française sont deux mouvements politiques qui se caractérisent par un haut degré d'élaboration théorique. L'un comme l'autre a ses penseurs de référence : Marx, Engels et Lénine (puis Staline) d'un côté, Maurras lui-même de l'autre. En opposition complète avec le système économique (le capitalisme) ou politique (la république) existant, les deux courants tiennent aussi à déployer leur critique dans le domaine culturel, et notamment en matière littéraire. Certaines grandes catégories de l'histoire littéraire (romantisme, classicisme, réalisme) sont donc fréquemment mobilisées par les auteurs communistes ou maurrassiens ; et assez logiquement aussi, ces auteurs sont amenés à prendre en charge le cas de celui qui passe généralement pour le plus grand écrivain, ou poète, français : Victor Hugo.

Il n'en va pas de même dans les courants politiques plus centraux, qui participent fréquemment aux coalitions gouvernementales de la Troisième République, et qui ne sont pas engagés dans de grandes entreprises d'élaboration théorique. Les socialistes, les radicaux et les modérés s'intéressent beaucoup moins à Hugo, et à la littérature en général, que les communistes ou les maurrassiens. Encore y a-t-il des différences à marquer entre ces trois courants. La SFIO, dans la période que nous considérons, est certes complètement intégrée au jeu parlementaire : elle apporte ainsi un soutien décisif (mais sans participation) au gouvernement du cartel des gauches, entre 1924 et 1926. Mais ce n'est qu'en 1936, avec la victoire du Front populaire, et l'accession de Léon Blum à la présidence du conseil, que les socialistes se retrouvent pour la première fois en position de diriger un gouvernement. Dans l'essentiel de la période, le parti socialiste continue de cultiver un éthos oppositionnel, se réclame lui aussi de Marx et d'Engels, et entreprend un certain travail théorique. Ainsi, Jean Longuet relance en 1925 une *Nouvelle Revue socialiste*, qui se veut l'héritière de la défunte *Revue socialiste* (1885-1914) de Benoît Malon, et qui contient une rubrique littéraire. Mais son rythme de parution est très accidenté, et ne survit guère au changement de direction intervenu

au début de l'année 1931¹. Une *Encyclopédie socialiste, syndicale et coopérative de l'Internationale ouvrière*, publiée sous la direction d'Adéodat Compère-Morel, paraît de 1912 à 1921. Mais la plupart des tomes datent d'avant-guerre : en fait, la guerre puis la division du congrès de Tours semblent avoir porté un coup assez rude à la capacité d'élaboration théorique du mouvement ouvrier français en matière littéraire. Et dans les années trente, ce sera plutôt la Troisième Internationale qui s'attellera de nouveau à cette tâche.

Le Parti radical, lui, est dans notre période un parti de centre gauche, qui hésite en permanence entre l'alliance à sa gauche et l'alliance à sa droite, et qui dirige ou soutient de nombreuses combinaisons gouvernementales. Si quelqu'un peut passer pour son intellectuel de référence, c'est le philosophe Alain, mais il n'est pas membre du parti. Contrairement à la SFIO, qui est dotée d'un journal (*L'Humanité* jusqu'en 1920, puis *Le Populaire*) et, entre 1925 et 1931, d'une revue, le Parti radical ne dispose pas d'organe officiel national – *L'Œuvre* et *La Dépêche de Toulouse* en tiennent plus ou moins lieu, mais ces deux publications ne sont pas institutionnellement rattachées au parti.

Du côté des modérés², les choses sont encore plus floues. Non seulement les principales formations (l'Alliance démocratique au centre droit³, la Fédération républicaine plus à droite) n'ont pas d'organes de presse, mais encore ne sont-elles pas réellement des organisations structurées, oscillant selon les périodes entre le modèle du parti et celui, plus lâche, de l'association. Dans l'un et l'autre cas, les parlementaires se montrent toujours rétifs à toute

¹ Sur l'histoire de la revue, voir Gilles CANDAR, *Jean Longuet (1876-1938) : un internationaliste à l'épreuve de l'histoire*, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 274-280, et, spécifiquement sur la place de la critique littéraire dans la revue, Gilles CANDAR, « Socialistes et littérature : la critique littéraire dans *La Nouvelle Revue socialiste* », in Vincent DUCLERT, Rémi FABRE, Patrick FRIDENSON (dir.), *Avenirs et avant-gardes en France, XIX^e-XX^e siècles : hommage à Madeleine Rebérioux*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1999, p. 145-159.

² Les « modérés » constituent, au début de la Troisième République, les républicains opposés aux radicaux, et socialement conservateurs. Après l'apparition d'un courant socialiste puissant et de la consolidation du radicalisme comme force dominante du centre gauche, et compte tenu de la quasi-disparition électorale du mouvement royaliste, les modérés se retrouvent déportés à droite de l'échiquier politique. En dépit du caractère flou de ses contours, la nébuleuse modérée a pu être considérée comme un objet historique suffisamment bien identifié pour faire l'objet d'un volume collectif couvrant un siècle d'histoire de France, de Jules Ferry à Valéry Giscard d'Estaing : François ROTH (dir.), *Les modérés dans la vie politique française (1870-1965)*, Presses universitaires de Nancy, coll. « Histoire contemporaine », 2000. Pour la commodité de l'exposition, nous reprenons à notre compte cette étiquette. Signalons que le courant « modéré », en principe, n'englobe pas les catholiques ralliés et les démocrates-chrétiens.

³ Fondée en 1901 sous le nom d'Alliance républicaine démocratique, cette formation devient le Parti républicain démocratique en 1911, redevient l'ARD en 1918, puis se mue en Parti républicain démocratique et social (1920), et enfin en Alliance démocratique (1926) (Rosemonde SANSON, « ARD ou AD (Alliance démocratique) », in Jean-François SIRINELLI (dir.), *Dictionnaire historique de la vie politique française au XX^e siècle* [1995], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2003, p. 82-84).

discipline de vote⁴. Naturellement, ces courants conservateurs, qui se donnent comme buts la préservation du régime et l'opposition aux réformes sociales, n'ont guère de raison de se consacrer à l'élaboration théorique, *a fortiori* dans des domaines éloignés de l'actualité politique immédiate, comme les questions culturelles et littéraires.

Dans aucun de ces trois partis ou courants, donc, il n'existe de discours fermement articulé sur Hugo, ou le romantisme, ou même la littérature. Cette absence est de plus en plus manifeste à mesure que l'on progresse vers la droite – il y a à cet égard un continuum remarquable, du Parti communiste aux modérés : le degré d'élaboration théorique (et notamment en matière culturelle ou littéraire) est proportionnel au sentiment d'être une force d'opposition, de mouvement, ou de progrès. Les partis les plus institutionnalisés du centre gauche et de la droite sont donc, logiquement, les moins théoriciens⁵. Il faut avoir cela en tête avant de chercher à examiner les discours produits sur Hugo et sa poésie dans l'orbite de ces forces politiques. Bien souvent ils n'existent que par bribes et ne révèlent au mieux qu'une conception implicite de l'œuvre hugolienne et de sa poésie. On peut pourtant essayer de mener à bien cet examen, à partir des interventions des députés (transcrites au *Journal officiel*) et, quand elles existent, des productions émanant des différents partis : presse, revues, entreprises éditoriales. On s'intéressera aussi, d'autre part, au Victor Hugo de deux personnalités politiques importantes, Léon Blum (SFIO) et Édouard Herriot (Parti radical). L'un comme l'autre sont des hommes d'État de premier plan, présidents du conseil durant notre période ; ils ont en outre mené avant la Première Guerre mondiale une activité de professeur et de chercheur en littérature (Herriot) ou de critique littéraire (Blum). Imprégnés d'une solide culture littéraire, les deux hommes sont amenés, y compris dans les années où leur carrière politique est à son apogée, à faire quelques discours, interventions ou commentaires sur Hugo⁶.

⁴ *Ibid.*, p. 86 ; Jean VAVASSEUR-DESPERRIERS, « Fédération républicaine », in Jean-François SIRINELLI (dir.), *Dictionnaire historique de la vie politique française au XX^e siècle*, op. cit. p. 456.

⁵ À droite, les discours politiques élaborés sont plutôt produits en marge du champ politique : dans les périodiques chrétiens, comme *Études* ; dans les revues culturelles généralistes, comme *La Revue des deux mondes* (voir *supra*, chapitre 23) ; dans certaines revues « non conformistes » étudiées jadis par Jean-Louis Loubet del Bayle (Jean-Louis LOUBET DEL BAYLE, *Les non-conformistes des années 30 : une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Éditions du Seuil, 1969).

⁶ Nous n'étudierons pas dans ce chapitre Louis Barthou, homme politique de premier plan membre de l'ARD, tant son activité de critique et de bibliophile semble demeurer étanche à ses positionnements politiques. Nous avons évoqué ailleurs certains aspects de son rapport à Hugo, notamment dans le chapitre sur la réception de Hugo poète de l'amour (voir *supra*, p. 431-433), dans notre développement sur l'édition de *La Fin de Satan* par Émile Bernard (voir *supra*, p. 228-229), ou dans la conclusion de notre deuxième partie (voir *supra*, p. 507).

Nous finirons ce chapitre en nous intéressant au Hugo poète des catholiques. Ceux-ci ne sont pas une force politique à proprement parler, bien que certains partis politiques se revendiquent du catholicisme (comme le Parti démocrate populaire, fondé en 1924). Ils constituent en revanche, à coup sûr, une famille idéologique, qui dispose d'un quotidien important (*La Croix*) et, naturellement, d'une institution fort structurée – l'Église. Sans sous-estimer les clivages qui traversent les catholiques français (entre maurrassiens et libéraux notamment), nous essayerons de dégager les traits saillants d'une possible réception catholique de Hugo.

HUGO À LA CHAMBRE

À la Chambre des députés, les citations de Hugo et les références à Hugo viennent de tous les bancs. Certains parlementaires ou ministres utilisent le nom de Hugo avec une prédilection particulière : c'est notamment le cas du communiste André Berthon⁷, des socialistes Léon Blum, Alexandre Bracke ou Jules Uhry, ou des modérés Georges Mandel et Jean Fernand-Laurent⁸.

⁷ Les références à Hugo chez les députés communistes ont déjà été étudiées dans un précédent chapitre (voir *supra*, p. 827-828). Nous n'y reviendrons guère ici, sinon à titre de rappel et de comparaison.

⁸ Léon Blum (1872-1950) fait un bref passage à l'École normale supérieure, où le bibliothécaire Lucien Herr le convertit au socialisme. Puis il renonce à l'enseignement et se consacre à des études de droit ; il devient maître des requêtes au Conseil d'État en 1910. Il mène aussi une carrière de critique littéraire dans des revues importantes de la Belle Époque. Sa carrière politique commence véritablement pendant la Grande Guerre : il est chef de cabinet du socialiste Marcel Sembat, ministre des Travaux publics. En 1919, il est élu député de la Seine ; il refuse l'adhésion à la Troisième Internationale en 1920 et fonde *Le Populaire* pour remplacer *L'Humanité* comme journal officiel de la « vieille maison ». Principal éditorialiste du *Populaire*, président du groupe parlementaire socialiste, artisan du Front populaire, il mène cette coalition à la victoire en 1936. Président du Conseil jusqu'en 1937, il fait voter d'importantes mesures sociales. Il sera à nouveau chef du gouvernement, brièvement, en 1938. Emprisonné puis déporté pendant la guerre, il dirige en 1946-1947 le Gouvernement provisoire de la République Française (« Léon, André Blum », site de l'Assemblée nationale, [http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/\(num_dept\)/880](http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/(num_dept)/880), consulté le 29 décembre 2017).

Alexandre Desrousseaux (1861-1955) adopte le pseudonyme Bracke pour signer des articles dans des revues socialistes durant ses années d'École normale supérieure (1881-1884). Reçu premier à l'agrégation, il est nommé maître de conférences en philosophie grecque. Parallèlement à sa carrière universitaire, il joue un rôle actif de journaliste et d'organisateur au Parti ouvrier français, puis au Parti socialiste de France, puis à la SFIO. Député de 1912 à 1924 puis de 1928 à 1936, il renonce à cette date à sa carrière politique pour se consacrer à ses travaux littéraires ; mais l'accession de Blum à la tête du gouvernement le conduit à prendre la direction du *Populaire*. En 1940 il s'engage dans la Résistance malgré son âge. Arrêté par les Allemands, il est relâché sous la pression des milieux universitaires (« Alexandre, Marie Bracke-Desrousseaux », site de l'Assemblée nationale, [http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/\(num_dept\)/1167](http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/(num_dept)/1167), consulté le 29 décembre 2017). Quoiqu'il soit, par profession, spécialiste de philologie et de littérature antique, il sépare soigneusement ses activités de recherche et son militantisme politique, de sorte que, si l'on excepte ses chroniques littéraires dans *Le Populaire*, on ne peut pas en faire un représentant aussi achevé que Blum ou Jaurès de la critique littéraire socialiste (Gilles CANDAR, « Critiques socialistes », *Recherche socialiste*, n° 9, décembre 1999, p. 52-54).

Toutes les références à Hugo, en particulier les citations de Hugo, présentent ce qu'Antoine Compagnon appelle une fonction d'« accommodation » : il s'agit de disposer des points de repère familiers dans un texte, afin de le faire admettre et de l'aider à être reçu, écouté, compris. « En ce sens, écrit Antoine Compagnon, son rôle est d'abord phatique [...]. Elle donne rendez-vous, [...] elle sollicite, elle provoque, elle aguiche comme un clin d'œil⁹ [...]. » Mais au-delà de cette fonction générale, on peut essayer d'être plus précis et d'organiser ces occurrences selon le type d'usage de Hugo. Commençons par ce que l'on pourrait appeler l'usage *mémoriel*, ou *patrimonial*. La référence est alors très vague, et mobilise seulement l'image de Hugo comme grand homme : Léon Bérard, en 1916, place Hugo et Pascal au-dessus de Rodin parmi les grands hommes de la République¹⁰. Ou bien on mentionne Hugo comme grand poète ou grand écrivain : en 1924 le ministre radical de l'Instruction publique, François Albert, estime qu'il faudrait avoir à la fois, pour rendre un hommage convenable à Jaurès, le souffle de Démosthène, l'ampleur de Michelet et l'imagination de Hugo¹¹.

À l'opposé, la référence est parfois beaucoup plus précise : une prise de position de Hugo en son temps est évoquée pour justifier une prise de position présente. Il s'agit là de ce que l'on pourrait appeler un usage *politique* de Hugo. Les socialistes en particulier recourent

Jules Uhry (1877-1936) mène des études de droit. Avocat, il est rédacteur juridique de *L'Humanité* de 1907 à 1919. Il est député de 1919 à 1932 puis de 1933 à 1936 (« Jules Uhry », site de l'Assemblée nationale, [http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/\(num_dept\)/880](http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/(num_dept)/880), consulté le 29 décembre 2017).

Louis Rothschild, dit Georges Mandel (1885-1944), ne pousse pas ses études au-delà du baccalauréat, et se consacre rapidement au journalisme. Dès 1903 il entre dans l'équipe de Clemenceau, à *L'Aurore*. Il travaille dans des cabinets ministériels de 1906 à 1909. Après un retour au journalisme, il redevient chef de cabinet de Clemenceau à partir de 1917. Fidèle du « Tigre », il mène ensuite une carrière politique chaotique : il est élu en 1919, siège comme indépendant, est battu en 1924, et élu de justesse en 1928 puis en 1932. Il est ministre des P.T.T. de 1934 à 1936. À la Chambre, où il est réélu en 1936, il incarne une ligne de fermeté face à l'Allemagne nazie ; il devient ministre des Colonies en 1938. Engagé dans la Résistance en 1940, il est arrêté, puis déporté, et assassiné par la Milice en 1944 (« Georges Mandel », site de l'Assemblée nationale, [http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/\(num_dept\)/4952](http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/(num_dept)/4952), consulté le 19 décembre 2017).

Jean Fernand-Laurent (1889-1949) est conseiller municipal de Paris à partir de 1919, puis député de la Seine à partir de 1932 ; il est élu comme radical indépendant et siège dans des groupes modérés. En 1940 il vote les pleins pouvoirs à Pétain. Il dirige le journal *L'Écho de Paris* jusqu'à en être évincé en 1941. Après la guerre, il se tient à l'écart de la vie politique (« Jean Fernand-Laurent », site de l'Assemblée nationale, [http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/\(num_dept\)/2961](http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/(num_dept)/2961), consulté le 29 décembre 2017).

⁹ Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 23. Antoine Compagnon réfléchit à partir du cas de citations présentes dans un texte écrit, mais ses analyses sont largement transposables aux citations figurant dans un discours oral.

¹⁰ *Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 15 septembre 1916, p. 1803 (la séance a eu lieu le 14 septembre, et est indexée à cette date dans *Gallica* : voir *supra*, notre note de bas de page 63 p. 827).

¹¹ *Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 1^{er} août 1924, p. 2899.

régulièrement à ce trope rhétorique, signe qu'ils se sentent à l'aise avec le Hugo politique. Pour défendre l'amnistie des mutins de la mer Noire, Jules Uhry cite ainsi, en 1922, la scène de *Hernani* où Don Carlos croit recevoir de Charlemagne l'injonction de commencer son règne « par la clémence »¹² ; en 1924, il rappelle que des républicains de tous bords (dont Hugo) et des royalistes ont voté pour l'amnistie des Communards¹³. La droite, qui semble avoir l'impression que Hugo lui appartient moins qu'à la gauche, a moins recours à ce type d'usage. Il arrive tout de même que certains députés modérés sacrifient à l'exercice ; mais c'est la profession de foi de 1848, donc le Hugo conservateur, que Fernand-Laurent cite, en 1937, pour s'opposer à une loi visant à taxer davantage les successions : l'héritage, affirme-t-il avec Hugo, « ce n'est pas autre chose que la main du père tendue aux enfants à travers le mur du tombeau¹⁴ ».

Un troisième type d'usages, intermédiaire, consiste à faire de Hugo le garant de grands principes que l'on tient à rappeler ou à énoncer, éventuellement dans le cadre d'une discussion sur une loi. Il s'agit alors d'un usage *moral* de Hugo – la frontière avec l'usage politique étant, naturellement, un peu floue. Il ne s'agit pas alors de faire référence à telle ou telle prise de position précise de Hugo, mais d'invoquer Hugo comme conscience morale. Lors de la séance d'ouverture de 1928, le radical Adolphe Pinard appelle à la paix entre les nations, et évoque le Hugo du Congrès de la Paix de 1849¹⁵. Le socialiste Arsène Fié, en 1929, prononce un discours sur la mortalité infantile, et rappelle que pour Hugo « la société a le devoir impérieux de “faire autant pour l'individu que celui-ci a fait pour la société”¹⁶ ». La citation apparaît entre guillemets dans le procès-verbal, ce qui indique que l'orateur ou le sténographe a cru qu'elle était littéralement empruntée à Hugo ; nous n'en avons pas trouvé l'origine. Il n'est pas exclu

¹² *Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 8 novembre 1922, p. 2989. Uhry cite la fin de l'acte IV d'*Hernani*, où Don Carlos dit : « Je t'ai crié : – Par où faut-il que je commence ? / Et tu m'as répondu : – Mon fils, par la clémence ! » (Victor HUGO, *Hernani*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : théâtre I* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p.644).

¹³ *Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 12 juillet 1924, p. 2611.

¹⁴ *Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 30 janvier 1937, p. 247. La citation est presque exacte ; Hugo écrit : « L'héritage n'est autre chose », etc. (Victor HUGO, *Actes et paroles I*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : politique* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 153).

¹⁵ *Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 11 janvier 1928, p. 1.

¹⁶ *Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 29 novembre 1929, p. 3647.

que la citation soit au minimum très déformée, et que le nom de Hugo serve surtout à donner un peu de relief à une formule qui, pour un homme de gauche, relève du lieu commun et de la banalité. Certains de ces grands principes sont suffisamment consensuels pour être partagés par la droite et la gauche – en juillet 1936, le modéré Louis Rollin rappelle l’amour de Hugo pour les enfants¹⁷ ; mais quelquefois, c’est presque par provocation, semble-t-il, qu’un député de droite brandit l’autorité hugolienne contre la gauche. Ainsi, en décembre 1936, le radical indépendant Pierre Colomb s’oppose à une loi sur la presse du gouvernement Blum en invoquant les grands représentants français de la tradition libérale, de Benjamin Constant à Clemenceau, en passant par Paul-Louis Courier, Alphonse Karr, et Victor Hugo¹⁸. Le discours du député semble témoigner d’une certaine satisfaction à pouvoir opposer les principes libéraux et démocratiques à un gouvernement Front populaire qui est censé faire de la défense des libertés démocratiques, face au fascisme, l’un des axes de son programme.

Enfin, on relève aussi, très fréquemment, un usage *ornemental* de la référence hugolienne. Cette pratique semble très uniformément répartie sur les différents bancs de la Chambre. Il ne s’agit pas ici de se servir de Hugo comme d’un argument d’autorité, mais de cultiver un éthos d’homme lettré en glissant dans son discours une allusion savante. Celle-ci peut très bien, d’ailleurs, n’avoir aucun rapport avec le sujet en question. En 1932, Georges Bonnafous (Fédération républicaine) s’étonne qu’une commission ait préconisé le maintien du nombre total de députés (six cent douze) ; il s’agit selon lui d’une application étonnante de ces vers de « *Puisque j’ai mis ma lèvre à ta coupe encor pleine...* » (*Les Chants du crépuscule*) :

Votre aile, en le heurtant, ne fera rien répandre
Du vase où je m’abreuve et que j’ai bien rempli¹⁹.

Et en 1937, déplorant la complexité du calcul des tarifs hôteliers prévus par une loi en préparation, Marcel Boucher (Fédération républicaine) craint que la commission chargée de les établir ne se retrouve « en proie à la mathématique²⁰ » : l’expression est plaisamment tirée d’un vers d’« À propos d’Horace » (*Les Contemplations*).

¹⁷ *Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 10 juillet 1936, p. 1858.

¹⁸ *Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 4 décembre 1936, p. 3273.

¹⁹ *Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 29 janvier 1932, p. 211.

²⁰ *Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 30 janvier 1937, p. 1251.

Il s'agit moins ici de faire une typologie stricte – les frontières sont trop floues – que d'indiquer des orientations possibles de la référence hugolienne. Dans l'ensemble, celle-ci provient de tous les groupes politiques, et n'est presque jamais faite en mauvaise part, sinon chez l'extrême droite maurrassienne lors de la législature 1919-1924²¹. Mais la gauche, communiste et socialiste notamment, semble plus encline à faire un usage directement politique de Hugo, et à invoquer certaines de ses prises de position précises. Souvent, en tout cas, la référence hugolienne sert d'argument : tous les députés semblent partir du principe que le nom Hugo est suffisamment consensuel pour que son utilisation ait valeur d'argument d'autorité, y compris chez les adversaires politiques.

En ce qui concerne la nature des textes évoqués ou cités, on repère d'abord une prédilection particulière pour les textes politiques en prose de Hugo. Il est fait souvent référence à sa conduite en tant que député en 1871, à son attitude sur la question de la guerre et de la paix, à son opposition à l'annexion de l'Alsace-Lorraine : pour ces élus de la nation, Hugo est d'abord un éminent collègue. En revanche c'est surtout la poésie qui fournit un réservoir de citations à visée ornementale, car un ou deux vers bien placés parent efficacement un discours politique. D'autre part, la poésie est également utilisée comme répertoire de vers formulaires, souvent à valeur de vérité générale. En effet, elle est généralement assumée par un « je » lyrique identifiable au poète, de sorte que son énonciation est à certains égards homologue (bien davantage que l'énonciation théâtrale ou que l'énonciation romanesque, prises dans le jeu fictionnel) à l'énonciation politique. Ainsi, en 1920, le radical Théodore Steeg, ministre de l'Intérieur, justifie la révocation du maire de Brest, qui a interdit une manifestation d'anciens combattants organisée pour commémorer les morts de la guerre. Or, rappelle le ministre,

Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie
Ont droit qu'à leur cercueil la foule vienne et prie²².

²¹ Une exception notable, toutefois : en décembre 1918, Bracke cite le discours où Hugo, en 1871, rêve de conquérir Mayence et Coblenz ; mais c'est pour lui opposer immédiatement les propos de Pierre Albert Tachard, député alsacien de l'époque, qui refuse que la France mène une guerre d'invasion contre l'Allemagne. Le député SFIO, défavorable à l'occupation armée de la Rhénanie, prend ici parti pour Tachard contre Hugo (*Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 29 décembre 1918, p. 3698). Les *Actes et paroles* font figurer l'intervention de Tachard en réponse à Hugo dans le compte rendu de séance intitulé « Pour la guerre dans le présent et pour la paix dans l'avenir » (Victor HUGO, *Actes et paroles III*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : politique, op. cit.*, p. 756) : on peut supposer que c'est là que Bracke l'a trouvée.

²² *Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 6 mars 1920, p. 476.

Ces vers des *Chants du crépuscule*, à l'époque, sont évidemment dans tous les esprits²³. Les références au théâtre (à *Hernani* en particulier, déjà cité) et au roman ne sont pas absentes, mais elles sont minoritaires.

Cette prééminence de Hugo politique et de Hugo poète sur Hugo romancier et Hugo dramaturge révèle par elle-même peu de chose de la manière dont on se représente l'œuvre hugolienne ; elle tient sans doute davantage à la nature du discours politique et à ses codes rhétoriques. Parfois, en revanche, il arrive qu'au détour d'une phrase un député trahisse l'idée que Hugo est, à ses yeux, poète avant tout. En 1924, le radical indépendant Gratien Candace évoque le sort des pêcheurs, et regrette qu'on délaisse les « travailleurs de la mer » jadis glorifiés par « notre grand poète Victor Hugo²⁴ ». Il est significatif que le mot *poète* soit utilisé alors même que c'est le titre d'un roman qui est explicitement cité. Mais si Hugo est « notre grand poète », c'est sans doute d'abord ici en vertu du sémantisme très large du mot *poète*, possible synonyme, en régime romantique, d'« homme de lettres ». Plus significative encore est donc la prise de parole d'Alexandre Lefas (Fédération républicaine), en 1924 également, qui signale que tous les grands hommes du XIX^e siècle ont été nourris de culture classique,

de Victor Hugo à Leconte de Lisle dans l'ordre poétique ; de Balzac à Émile Zola, dans le roman ; de Benjamin Constant et de Montalembert à Barrès et à Jaurès, dans l'ordre de la pensée politique ; de Lacordaire à Renan dans l'ordre d'idées religieux ; de Laplace, de Le Verrier et de Cuvier à Pasteur, à Berthelot et à Branly, dans l'ordre d'idées scientifique²⁵.

Ici, Hugo figure clairement parmi les poètes, par opposition notamment aux romanciers et aux prosateurs d'idées. Lefas énonce ce qu'il considère sans doute comme une évidence : la poésie de Hugo est la partie la plus importante, ou la plus représentative, de son œuvre.

Les usages de Hugo à la Chambre relèvent généralement d'une technique rhétorique ; leur analyse doit prendre en compte les conditions du jeu parlementaire français à l'époque que nous considérons. Les comptes rendus des débats ne sont évidemment guère lus par les militants, les sympathisants ni les électeurs des partis concernés, de sorte que quand un député cite Hugo à la tribune ou depuis son siège, ses premiers destinataires sont ses collègues députés. Si l'on prend au sérieux l'idée que les parlementaires parlent pour convaincre, Hugo peut alors faire

²³ Voir *supra*, p. 800-808.

²⁴ *Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 15 novembre 1924, p. 3509.

²⁵ *Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 19 novembre 1924, p. 3610.

figure d'argument d'autorité ou de caution morale. Mais dans un monde politique où les partis politiques, surtout à gauche, commencent à être fermement structurés, beaucoup de débats sont tranchés d'avance. Par exemple les socialistes et les communistes qui, en 1920, invoquent Hugo pour défendre l'amnistie de grévistes n'ont pas réellement l'espoir d'emporter la conviction de la majorité de droite. La référence-preuve, assez fréquente, ne joue donc qu'un rôle rhétorique fictif : contrairement à ce qui pouvait sans doute être le cas à des époques où les frontières des camps politiques étaient plus floues, la référence hugolienne sert moins à convaincre qu'à orner son discours, à s'afficher comme homme de goût et de culture (référence-culture), ou bien, d'un point de vue plus collectif, à revendiquer au nom de son parti la tutelle de Hugo (référence-relique)²⁶. Hugo étant à la fois une figure républicaine potentiellement consensuelle et une figure de la gauche et du progressisme, il est naturellement utilisé par les partis qui se réclament à la fois de la république et de la gauche, et notamment, assez massivement, par la SFIO, qui peut ainsi jouer sur les deux tableaux. Les socialistes peuvent ainsi faire de Hugo un usage simultanément identitaire (de gauche) et consensualiste (républicain), qui participe sans doute d'une stratégie visant à mettre la droite républicaine face à ses contradictions. En effet celle-ci, en dépit de la réalité du jeu parlementaire dans l'entre-deux-guerres, continue généralement à se proclamer de gauche, dans le nom de ses groupes parlementaires par exemple²⁷. Les socialistes, et les radicaux à un moindre degré, semblent être ceux qui font de Hugo l'utilisation la plus politique, tandis que les modérés préfèrent, en proportion, les usages patrimoniaux ou ornementaux. Chez les socialistes, la référence à Hugo a aussi pour fonction de signaler une adhésion à la tradition républicaine – c'est notamment le sens qu'Avner Ben Amos donne à la fréquence de la référence hugolienne autour de la panthéonisation de Jaurès en 1924²⁸. De ce point de vue, la référence à Hugo peut valoir implicitement, chez les socialistes, comme refus

²⁶ Nous nous inspirons des analyses de Dominique Maingueneau qui, à propos de la fonction des citations, distingue la « citation-preuve », qui sert à « réfuter, [...] défendre, [ou] étayer un argument », la « citation-relique », qui permet de « manifester son appartenance à une continuité discursive », et la « citation-culture », où la fonction phatique prédomine et qui sert à établir une connivence et une adhésion quasi-automatique (Dominique MAINGUENEAU, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours : problèmes et perspectives*, Paris, Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1976, p. 126-127). Nous adaptons la terminologie à notre objet : toutes les références à Hugo que nous avons rencontrées ne sont pas, à proprement parler, des citations ; cependant leur fonctionnement rhétorique paraît à bien des égards similaire à ce que décrit Dominique Maingueneau.

²⁷ Ainsi, dans la période 1932-1936, les députés alliés sont répartis dans trois groupes parlementaires intitulés, de gauche à droite, les « Indépendants de gauche », les « Républicains de gauche » et le « Centre républicain » (François AUDIGIER, « Les modérés face au Front Populaire : les ambiguïtés de l'Alliance démocratique », *Annales de l'Est*, n° 2, 1997, p. 321-349).

²⁸ Avner BEN AMOS, « La "panthéonisation" de Jean Jaurès : rituel et politique sous la III^e République » (trad. Laurence HUSSON), *Terrain*, n° 15, octobre 1990, p. 49.

d'une marginalité d'extrême gauche incarnée par les communistes, même si l'hugophobie d'extrême gauche est à l'époque très confidentielle et que les députés communistes eux-mêmes se réfèrent, à l'occasion, à Victor Hugo²⁹.

PRESSE, REVUES, ENTREPRISES ÉDITORIALES

Les comptes rendus des débats parlementaires ont l'avantage de permettre une étude transversale sur la réception politique de Hugo, et d'autoriser les comparaisons entre les différents partis et courants, puisque les formes et les cadres d'expression d'un député communiste, socialiste, radical ou modéré sont essentiellement les mêmes. Il n'en va pas de même pour les productions écrites, propres à chaque parti, qui sont très variables par leur nature et leur importance quantitative.

LES MODÉRÉS

Signalons tout de suite que de ce point de vue, la moisson est d'autant plus maigre que l'on va vers la droite. L'Alliance démocratique, par exemple, n'a ni revue ni véritable organe de presse ; ce qui en tient lieu, au moins à certaines périodes, c'est un bulletin hebdomadaire de deux pages, sobrement intitulé *L'Alliance démocratique*, qui évoque rapidement la vie du parti et la vie parlementaire. Nous avons consulté les quelques numéros de mai et juin 1935, en supposant qu'en raison du cinquantenaire c'était là que nous aurions le plus de chances de trouver une remarque, même rapide, sur Hugo ; mais cette recherche s'est révélée infructueuse. *La Nation*, hebdomadaire de la Fédération républicaine, offre un contenu un peu plus consistant : chaque numéro compte seize pages. Mais malgré de très brèves chroniques musicales, théâtrales et littéraires, l'accent est mis quasi-exclusivement sur les questions politiques au sens restreint : jeu parlementaire, crises gouvernementales, politique scolaire, politique agricole, économie, situation internationale. Là non plus, aucune mention ne semble faite du cinquantenaire de la mort de Hugo en mai et juin 1935³⁰.

²⁹ Voir *supra*, p. 827-828.

³⁰ Un certain nombre de titres sont classés par Jean Mottin, en 1949, dans la presse modérée (*L'Ouest-Éclair*, *L'Écho du Nord*, *Le Petit Journal*, *Le Figaro*, etc.), mais il s'agit bien davantage d'une sensibilité politique relativement vague que de l'inscription dans la ligne d'un parti déterminé (Jean MOTTIN, *Histoire politique de la presse (1944-1949)*, Paris, Bilans hebdomadaires, 1949, p. 23 et 25).

LES RADICAUX

Les choses sont un peu différentes avec les radicaux, notamment parce que le courant radical est représenté par un parti puissant et presque unique dont les organisations dissidentes, issues de scissions successives, demeurent faibles. Même si la presse officielle du parti a là aussi un caractère « squelettique », se réduisant la plupart du temps à un bulletin de liaison ronéotypé³¹, il existe une presse radicalisante clairement identifiée comme telle, et représentée notamment par *La Dépêche de Toulouse* en province et *L'Œuvre*, *Le Quotidien* ou *L'Ère nouvelle* à Paris³². Parmi ces titres, *L'Œuvre* a l'avantage d'être numérisée sur *Gallica*, dans un format qui n'autorise malheureusement pas la recherche plein texte. Nous avons donc pris le parti de consulter, pour les raisons évoquées précédemment, les numéros de mai et juin 1935, et d'y chercher les articles sur Hugo. La moisson a été plus riche que dans le cas des publications modérées.

L'Œuvre participe sans réticences aux hommages à Hugo en 1935 ; dans un éditorial inaugural paru le 19 mai, l'écrivain Victor Margueritte, ancien président pendant la Grande Guerre d'une société Victor Hugo relativement confidentielle, estime que tous les journaux devraient l'honorer aussi bien que *L'Œuvre* compte le faire³³. Le quotidien radical rend scrupuleusement compte des différentes manifestations, gouvernementales ou non, organisées dans le cadre des commémorations, tout en regrettant – mais c'est un lieu commun partagé par beaucoup de commentateurs – l'indigence et la médiocrité des hommages officiels. Ainsi, une plume anonyme trouve un côté très « comice agricole » à la cérémonie au Panthéon du 22 mai³⁴ (jour anniversaire de la mort de Hugo). Les journalistes déplorent aussi l'interdiction du défilé d'hommage organisé par les partis du Front populaire les dimanches 16 et 23 juin, mais plus mollement que leurs confrères communistes ou socialistes. Ainsi, le 16, l'article consacré à l'événement met en parallèle l'interdiction de la manifestation pour Hugo et la tolérance à l'égard du défilé factieux organisé à Alger par le colonel de La Rocque, leader des Croix-de-Feu. Hugo serait-il donc plus subversif que La Rocque ? s'interroge l'auteur. Mais sa conclusion assez timide équilibre le ton indigné du texte ; il concède qu'il ne connaît pas vraiment les raisons profondes qui ont motivé l'interdiction (le motif officiel est qu'elle n'a pas

³¹ Jean-Thomas NORDMANN, *Histoire des radicaux (1820-1973)*, Paris, La Table ronde, coll. « Mouvement d'idées », 1974, p. 314.

³² *Ibid.*, p. 314-315.

³³ Victor MARGUERITTE, « Pour honorer Victor Hugo il faut... », *L'Œuvre*, 19 mai 1935, p. 1 et 4.

³⁴ « Les "officiels" ont rendu hier à Victor Hugo un hommage-express », *L'Œuvre*, 23 mai 1935, p. 1.

été déclarée dans les formes) et finit par ces mots sobres : « Nous nous permettons d'insister et demandons à comprendre³⁵... »

Le quotidien rend compte des événements politiques et culturels qui marquent la commémoration, mais il y participe aussi lui-même, en consacrant notamment une pleine page à Hugo, le 21 mai. L'article le plus long qui s'y trouve est celui d'André Billy, qui fait le point sur les récentes parutions concernant Hugo, et désigne celui-ci comme « notre indépassable lyrique » : le vingtième siècle, selon l'auteur, pourra voir naître un autre Chateaubriand, un autre Lamartine, un autre Baudelaire, mais non un autre Hugo³⁶. Le 29 mai, Pierre Rousseau écrira de Hugo qu'il est l'un des plus grands poètes de l'humanité, à côté de Dante et de Shakespeare³⁷ – mais le voisinage du dramaturge anglais invite à prendre le mot *poète* dans un sens assez large. De façon générale, même si les journalistes ne se lancent jamais dans une poétique comparée des différents genres, il semble à peu près évident pour eux que Hugo est, avant toute chose, un grand poète, ou un grand « lyrique ». Une plume anonyme semble d'ailleurs noter comme une curiosité que Paul Claudel, ambassadeur de France en Belgique, ait concentré son discours sur le romancier³⁸. Et le théâtre, ou du moins une partie substantielle du théâtre hugolien, fait l'objet d'une assez ferme répudiation : « Si les drames en vers de Hugo [...] rayonneront toujours d'une gloire impérissable, ses drames *en prose* ne sont plus possibles à écouter³⁹ !... » s'exclame Edmond Sée dans son compte rendu de la reprise de *Lucrece Borgia* à la Comédie-Française. La poésie semble être le secteur le plus consensuel de son œuvre, et celui que l'on invoque le plus naturellement (quoique parfois imprécisément) pour tresser des lauriers à Hugo : c'est en se fondant sur des exemples poétiques (« L'expiation » des *Châtiments*, « À Villequier » et « Pasteurs et troupeaux » des *Contemplations*, « Le parricide » de la première *Légende*) que Maurice Schöne, le 21 mai, rend hommage à « La langue de Victor Hugo »⁴⁰.

³⁵ « Victor Hugo subversif ? », *L'Œuvre*, 16 juin 1935, p. 1. Rappelons qu'à l'époque, le Parti radical n'est pas encore membre du Front populaire.

³⁶ André BILLY, « Le cinquantenaire en librairie », *L'Œuvre*, 21 mai 1935, p. 5

³⁷ Pierre ROUSSEAU, « Victor Hugo et la science », *L'Œuvre*, 29 mai 1935, p. 7.

³⁸ « Devant la maison où il habita en 1852, Bruxelles a célébré le 50^e anniversaire de la mort de Victor Hugo », *L'Œuvre*, 26 mai 1935, p. 3. Et il est vrai que ce choix de Claudel est provocateur : voir *supra*, p. 656-658.

³⁹ Edmond SÉE, « Le cinquantenaire de Victor Hugo à la Comédie-Française : *Lucrece Borgia* ; *Les Deux Orphelines* à l'Odéon », *L'Œuvre*, 27 mai 1935, p. 5.

⁴⁰ Maurice SCHÖNE, « La langue de Victor Hugo », *L'Œuvre*, 21 mai 1935, p. 5

L'Œuvre se montre hugolien également en ceci qu'il évoque favorablement les idées développées par Hugo. Il s'agit parfois de valeurs très vagues : le 19 mai, Margueritte évoque ses vertus d'amour, de pitié et de justice⁴¹. Quelques jours plus tard, les choses deviennent plus précises. Le 21 mai, le journal se montre fidèle à la tradition anticléricale du Parti radical et rappelle que Hugo, sur son lit de mort, a refusé l'oraison de toutes les Églises. Le 29, un article anonyme évoque « Le féminisme de Victor Hugo », à partir de différents textes (surtout en prose, mais le poème « À Pauline Roland » des *Châtiments* est également mentionné)⁴². Si l'auteur rappelle que Hugo a pris position pour l'amélioration du sort des femmes, un silence prudent est observé sur son soutien au suffrage féminin, auquel les radicaux de l'entre-deux-guerres sont généralement hostiles⁴³. À la page suivante du même numéro, Pierre Rousseau se penche sur « Victor Hugo et la science » dans un article qui insiste surtout, en fait, sur la « profondeur philosophique » de l'œuvre hugolienne. Reprenant sans l'explicitier l'idée d'une affinité entre métaphysique et poésie, idée qui infuse la critique hugolienne de l'époque⁴⁴, Rousseau évoque à l'appui de sa thèse des poèmes des *Contemplations* et de *La Légende des siècles*, ainsi que *Dieu* et *Dernière Gerbe*, ce qui témoigne au moins d'une certaine connaissance de textes relativement confidentiels. Pour la prose, le *Post-scriptum de ma vie* figure aussi dans la liste ; en tout cas, « cette préoccupation constante de l'insondable s'étale dans toutes ses œuvres posthumes⁴⁵ ».

Mais s'il y a là le Hugo métaphysique, le Hugo féministe, le Hugo anticléric, il y a tout de même une figure qui manque : celle du Hugo républicain, de l'exilé héroïque, de l'imprécateur intransigeant et résistant à l'oppression, que l'on aurait pu s'attendre à trouver dans les colonnes de *L'Œuvre* et qu'Alain à la même époque redécouvre avec une grande finesse⁴⁶. Les communistes, on l'a vu, et les socialistes, on va le voir, n'ont pas les mêmes réserves sur ce point. En fait, cela tient certainement au fait que cette image d'un Hugo conquérant et combattant entre en contradiction profonde avec, sinon l'idéologie officielle, du moins la posture et l'éthos du radicalisme de l'entre-deux-guerres. Comme l'a bien montré Jean-Thomas Nordmann, le Parti radical propose une vision de la France fondée sur la

⁴¹ Victor MARGUERITTE, « Pour honorer Victor Hugo il faut... », *art. cit.*, p. 1.

⁴² « Le féminisme de Victor Hugo », *L'Œuvre*, 29 mai 1935, p. 6.

⁴³ Jean-Thomas NORDMANN, *Histoire des radicaux (1820-1973)*, *op. cit.*, p. 319.

⁴⁴ Voir *supra*, chapitre 11.

⁴⁵ Pierre ROUSSEAU, « Victor Hugo et la science », *art. cit.*, p. 7.

⁴⁶ Voir *supra*, chapitre 24.

tempérance, sur une *aurea mediocritas* à ancrage rural, sur un « esprit de moyenne »⁴⁷ ; de là, sans doute, une réticence envers tout ce qui ressemble à de la grandeur épique, à de l'isolement contestataire, à de la posture insurrectionnelle, bref, par exemple, au Hugo des *Châtiments*. L'espèce d'héroïsme moral identifié par Alain chez ce Hugo-là, et qui repose sur des valeurs absolues exprimées avec intransigeance, paraît donc en décalage avec l'axiologie spontanée du parti. Les principaux représentants du radicalisme littéraire, à l'époque, ont pour nom Jules Romains, Roger Martin du Gard ou Georges Duhamel⁴⁸. Le pont peut être difficile à bâtir entre leurs fresques romanesques qui racontent des existences bourgeoises et petites bourgeoises, et le prophète de Guernesey. Les figures qui peuplent *Les Châtiments* ou *Les Misérables* ne sont pas vraiment des « hommes de bonne volonté ».

LES SOCIALISTES

La matière à disposition pour étudier le Hugo des socialistes est plus large. *L'Humanité* et *Le Populaire* étant numérisés sur *Gallica* dans un format permettant la recherche plein texte, on a pu, en se restreignant à quelques années, chercher les occurrences du nom *Hugo* dans tous les articles. Cela permet notamment d'étudier, outre les articles consacrés spécialement à Hugo, la manière dont il est utilisé, via une simple allusion ou une simple citation, au détour d'une argumentation ou d'une prise de position. Les numéros de *La Nouvelle Revue socialiste* autorisent également ce type de recherche.

Indiquons d'abord que, de manière générale, la SFIO est hugophile. Comme on l'a vu plus haut, elle se sert même de Hugo – au moment de la panthéonisation de Jaurès par exemple – pour inscrire sa propre doctrine socialiste dans un cadre républicain. Les réticences sont discrètes. Sur ce chapitre, signalons l'entrée « Hugo » du *Grand dictionnaire socialiste* (1924) d'Adéodat Compère-Moral ; l'article ne cite aucun titre d'œuvre, rappelle que Hugo a défendu les droits politiques des citoyens et qu'il a plaint la misère du peuple, mais nuance immédiatement ce *satisfecit* par cette phrase : « N'a jamais participé, en fait, aux luttes économiques et sociales du peuple⁴⁹. » La locution adverbiale *en fait* traduit sans doute une volonté de corriger une doxa socialiste trop indulgente envers Hugo. Mais en 1935, à l'inverse, Bracke défend l'hugophilie socialiste dans les colonnes du *Populaire*. L'auteur adopte pour ce

⁴⁷ Jean-Thomas NORDMANN, *Histoire des radicaux (1820-1973)*, *op. cit.*, p. 324.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 327-330.

⁴⁹ Adéodat COMPÈRE-MOREL, *Grand dictionnaire socialiste du mouvement politique et économique national et international*, Paris, Publications sociales, 1924, p. 377.

faire une stratégie un peu oblique. Il feint ainsi de tomber d'accord avec *La Légende de Victor Hugo* de Lafargue, que Jean Fréville a récemment exhumée dans *L'Humanité*, tout en réduisant considérablement la portée du pamphlet. Selon Bracke en effet, Lafargue se contente d'affirmer que Hugo est un intellectuel bourgeois (« Et pourquoi pas ? » demande le futur directeur du *Populaire*), tout en signalant que cela ne fait pas obstacle à son appropriation par les socialistes⁵⁰. Il s'agit d'une lecture pour le moins très diplomatique de *La Légende de Victor Hugo*, qui occulte l'animosité pourtant évidente du genre de Marx à l'égard de Hugo, et qui vise sans doute à assurer un semblant de compatibilité entre l'hugophilie socialiste (et communiste) et les textes de la tradition marxiste. Globalement hugophile sur toute la période, la SFIO confirme donc nettement cette ligne culturelle, par la plume de l'un de ses plus talentueux critiques littéraires, en 1935.

Bien plus que Lafargue, en effet, c'est Jaurès qui sert de figure tutélaire à la SFIO sur le plan littéraire. En 1928, *La Nouvelle Revue socialiste* republie un extrait de la conférence « L'art et le socialisme », prononcée en 1900, où Jaurès analysait l'art français du XIX^e siècle comme héritier de la Révolution française, et donc comme contradictoirement révolutionnaire et bourgeois. Sur le plan politique, la dialectique jauresienne conserve beaucoup mieux que la dialectique lafarguienne les deux termes du progressisme bourgeois de Hugo : en particulier Jaurès pense que le *progressisme* de Hugo est réel – dû à l'influence des socialistes, et notamment des saint-simoniens⁵¹ – et ne se réduit pas, comme le pense Lafargue, à une simple posture ou à une tromperie. Le texte de Jaurès est assez célèbre, et a souvent été reproduit après la guerre⁵² : il propose succinctement une interprétation de l'art en général, de la littérature du XIX^e siècle et de Victor Hugo en particulier, qui peut servir de caution à l'hugophilie socialiste de l'entre-deux-guerres. C'est d'autant plus le cas que, au moins dans la version du texte parue dans *La NRS*, sont coupés les passages qu'on pourrait juger les plus défavorables à Hugo, et où Jaurès analyse la manière dont les contradictions sociales qui déterminent la production hugolienne expliquent les contradictions qu'on y décèle. Jaurès, dans ces extraits, souligne notamment les incohérences idéologiques entre le Hugo panthéiste de « Ce que dit la Bouche

⁵⁰ BRACKE, « À propos de Victor Hugo », *Le Populaire*, 23 mai 1935, p. 4. Chronologiquement, cet article paraît entre les deux articles contradictoires de Fréville sur Hugo dans *L'Humanité* (14 et 27 mai). *L'Humanité*, le même jour, publie l'article de *La Pravda* en faveur de Hugo (voir *supra* p. 811-813).

⁵¹ Jean JAURÈS, « L'art et le socialisme » [1900], *La Nouvelle Revue socialiste*, n° 23, juin 1928, p. 324-325.

⁵² Michel LAUNAY, Camille GROUSSELAS, Françoise LAURENT-PRIGENT, « Notes à "L'art et le socialisme" », in Jean JAURÈS, *Critique littéraire et critique d'art* (éd. Michel LAUNAY, Camille GROUSSELAS, Françoise LAURENT-PRIGENT), Paris, Fayard, coll. « Œuvres de Jean Jaurès », 2000, p. 411.

d'ombre » (*Les Contemplations*), soucieux d'affirmer l'unité du vivant, et le Hugo antidarwiniste de « France et âme » (Nouvelle Série de *La Légende des siècles*), qui refuse la continuité entre l'homme et le singe⁵³. Mais la sélection opérée par les responsables de *La NRS* accroît donc la tonalité optimiste du texte de Jaurès, et, en ce qui concerne Hugo, lisse la plupart des possibles aspérités.

Hugo se retrouve donc tiré, un peu généreusement sans doute, vers une forme de socialisme pré-marxiste ; cette ligne jauresienne se retrouve ailleurs dans *La NRS*. Jean Longuet, dans l'article nécrologique qu'il consacre en 1926 au socialiste états-unien Eugene Debs, signale d'ailleurs que celui-ci aimait à rappeler qu'il avait puisé ses convictions socialistes « dans la romanesque odyssée du forçat de Hugo [c'est-à-dire dans *Les Misérables*] – en attendant de leur donner la base plus solide, plus concrète, de l'enseignement de Marx et des maîtres de la pensée socialiste⁵⁴ ». De manière à la fois plus anecdotique et plus symbolique, c'est sous le patronage de Hugo que s'inaugure, en janvier-février 1931 une nouvelle période de la revue, marquée par un changement au sein de la direction. Sur la question délicate de la Révolution russe, écrit Amédée Dunois, qui remplace Ludovic-Oscar Frossard aux côtés de Jean Longuet, il convient d'être modeste, d'essayer de comprendre, de tâcher d'y voir clair : il faut écouter Hugo, selon qui

[...] Dieu bénit l'homme
Non pour avoir trouvé, mais pour avoir cherché⁵⁵.

Le programme ne sera pas tenu, puisque la revue ne survivra pas au-delà de ce numéro.

Si on laisse pour l'instant de côté l'année 1935, et que l'on considère la presse socialiste en 1915 et 1920 (*L'Humanité*) et en 1930 (*Le Populaire*)⁵⁶, on ne trouvera guère d'analyses détaillées sur Hugo, hormis un intéressant article de Jules Romains (16 septembre 1920) selon lequel la survie de Hugo jusqu'en 1885 et son prestige considérable ont fâcheusement différé la liquidation du romantisme et causé le relatif échec de ce néo-classicisme qu'est le mouvement

⁵³ Jean JAURÈS, « L'art et le socialisme » [1900], in Jean JAURÈS, *Critique littéraire et critique d'art*, op. cit., p. 417.

⁵⁴ Jean LONGUET, « Eugène Victor Debs », *La Nouvelle Revue socialiste*, n° 23, novembre 1926, p. 218-227.

⁵⁵ Amédée DUNOIS, « À nos lecteurs », *La Nouvelle Revue socialiste*, n° 35, février 1931, p. 673-678. La citation vient de « La vie aux champs » (*Les Contemplations*).

⁵⁶ On ne trouve numérisés sur *Gallica* qu'une vingtaine de numéros pour l'année 1925 (le nom de Hugo apparaît une fois) et aucun pour l'année 1940. Les quelques numéros du *Populaire* clandestin (1941-1944) présents sur le site ne font pas apparaître le nom de Hugo.

parnassien⁵⁷. Pour le reste, Hugo est une référence familière, mais un peu vague ; contrairement à ce que l'on observe fréquemment à la Chambre, et à ce que l'on observe aussi au début des années vingt dans *L'Humanité* communiste, Hugo semble rarement mobilisé comme modèle politique inspirant. L'usage par Gustave Rouanet, en 1920, de vers des *Châtiments* pour dénoncer la condamnation de Caillaux fait figure d'exception⁵⁸. Les usages de la référence hugolienne sont plutôt ornementaux ; ainsi, en 1915, un certain F. Le Botry cite des vers plaisants des *Châtiments* (« Éblouissements ») pour évoquer la situation des différents peuples au sein de l'Empire ottoman :

Je ne sais pas comment cette pauvre Clio
Fera pour se tirer de cet imbroglio⁵⁹.

Le même Le Botry, quelques semaines plus tard, citera *in extenso* « 1453 » (*La Légende des siècles*, Première Série) pour annoncer la défaite prochaine de l'Empire ottoman face à la Triple-Entente⁶⁰. Ces usages à la fois vagues et érudits, parfois nonchalants, ne vont pas toujours sans bévue, comme en décembre 1930 lorsque la légende d'une photographie de Notre-Dame croit devoir signaler que Quasimodo, « torturé par l'amour de la belle Esmeralda », s'est jeté des tours de la cathédrale⁶¹. En tout cas, Hugo est toujours mentionné en bonne part, fût-ce de manière imprécise et au milieu d'autres noms. Ainsi, en janvier 1930, le compte rendu d'une exposition sur le romantisme regrette la médiocrité des contemporains, comparée aux vertus et aux qualités d'hommes comme Hugo, Lamartine, Musset, Benjamin Constant ou Théophile Gautier⁶².

Dans l'ensemble, les références à Hugo sont trop imprécises pour que l'on puisse procéder à une analyse rigoureuse en termes de genre littéraire. Bien sûr, comme d'habitude, la pratique

⁵⁷ Jules ROMAINS, « La littérature sous la Troisième République », *L'Humanité*, 16 septembre 1920, p. 2.

⁵⁸ Gustave ROUANET, « L'iniquité est consommée », *L'Humanité*, 24 avril 1920, p. 1. Il s'agit de : « Allons ! juges, dansez la danse de l'épée. / Gambade ô Dombideau pour l'onomatopée » (« Éblouissements ») et de « Cette justice-là sort de ces juges-là / Comme des tombeaux la vipère » (« Les commissions mixtes »). La première citation altère la ponctuation, ainsi que l'orthographe de Dombidau, ministre sous la Deuxième République et sénateur sous le Second Empire (voir Victor HUGO, *Châtiments*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie II* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 147). La seconde citation est exacte.

⁵⁹ F. LE BOTRY, « Les Turcs en Europe », *L'Humanité*, 3 mai 1915, p. 3 (le prénom complet de l'auteur n'est pas indiqué).

⁶⁰ F. LE BOTRY, « Les Turcs en Europe », *L'Humanité*, 28 juin 1915, p. 3. La bataille des Dardanelles (avril 1915 – janvier 1916) verra finalement la victoire de l'Empire ottoman.

⁶¹ Légende de photographie, *Le Populaire*, 26 décembre 1930, p. 1.

⁶² « L'exposition du "Romantisme" », *Le Populaire*, 24 janvier 1930, p. 2.

de la citation ornementale tend à favoriser l'œuvre versifiée ; mais lorsque l'on a affaire à des allusions d'un autre ordre, le roman est aussi bien servi que la poésie. Peut-être, tout de même, observe-t-on une petite préférence pour *Les Châtiments*, œuvre emblématique du Victor Hugo républicain et militant de l'exil. Ce qui frappe surtout, c'est que les journalistes socialistes font de Hugo un usage moins intensif que leurs camarades députés, et aussi, dans les années vingt, que leurs collègues journalistes communistes (*L'Humanité* communiste de 1921 manie Hugo avec beaucoup plus d'enthousiasme que *L'Humanité* socialiste de 1920). Comment l'expliquer ? En ce qui concerne la comparaison entre la presse socialiste et les députés socialistes, sans doute faut-il invoquer la différence de nature entre les formes de discours concernées. Faisons l'hypothèse que l'espace parlementaire est naturellement pensé comme appelant le déploiement d'une parole rhétorique, et plus particulièrement d'une rhétorique délibérative, ayant à l'horizon le but plus ou moins fictif d'emporter la conviction de l'adversaire. Dans ce cadre, on fait spontanément appel aux lieux traditionnels de la rhétorique, parmi lesquels figurent la citation et la référence culturelle ; et Hugo, référence évidente et consensuelle, ou supposée telle, fournit ce que l'on peut appeler, au sens strict, des lieux communs. Dans le cas de Hugo, la situation est compliquée par le fait que certains camps politiques ont tout de même plus de mal à l'assumer que d'autres, de sorte que, comme on l'a vu, l'évidence de la référence hugolienne fait problème et permet à certains orateurs, notamment de gauche, et notamment socialistes, de l'utiliser dans une double perspective identitaire et consensualiste. Un tel fonctionnement vaut moins nettement pour le discours de presse, destiné à un lectorat acquis d'avance car constitué de militants, de sympathisants, d'abonnés, etc. L'objet de *L'Humanité* et du *Populaire* est moins de convaincre ou de persuader que d'informer, d'indigner, de fournir des arguments. Dans ces conditions, Hugo a moins vocation à servir de caution morale ou politique qu'à orner le discours, et éventuellement à entretenir une connivence culturelle avec le lecteur. En ce qui concerne les citations, en particulier, on remarque que les citations parlementaires de Hugo tendent souvent vers la « citation-preuve », et en particulier la « citation-autorité », qui vise à étayer une argumentation, alors que les citations de presse relèvent plutôt d'une pratique de la « citation-relique », utilisée non « pour prouver quoi que ce soit, mais pour manifester son appartenance à une continuité discursive⁶³ ».

⁶³ Dominique MAINGUENEAU, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, op. cit., p. 126.

Mais il faut aussi comparer le Hugo de la presse socialiste à celui de la presse communiste en 1920-1921. Les communistes font de Hugo un usage plus militant, et le présentent volontiers comme une source d'inspiration politique. Sans doute ce recours communiste massif à Hugo est-il précisément justifié par le sentiment qu'il ne va pas de soi. Car un parti révolutionnaire, inspiré d'une tradition léniniste en rupture évidente avec le modèle républicain et parlementaire français, a des raisons d'autant plus fortes de signaler et de cultiver son attachement aux auteurs progressistes du passé. Chez les socialistes, forts d'une tradition hugophile déjà ancienne, la référence hugolienne fait suffisamment peu problème pour qu'elle soit déchargée de sa dimension militante et conquérante. Ce rapport plus apaisé, moins lourd d'enjeux, à Hugo, explique aussi, à l'inverse, que l'hugophilie tranquille des socialistes se maintienne tout au long de la décennie, et au-delà : en 1930, alors que la présence de Hugo dans *L'Humanité* connaît une véritable éclipse⁶⁴, elle demeure relativement importante dans *Le Populaire*.

Venons-en à l'année 1935. La présence de Hugo dans *Le Populaire* présente à cette date un caractère particulier. Le cinquantenaire donne l'occasion de déployer, par la plume des critiques attitrés du journal (Bracke, Jean-Baptiste Séverac...), une hugophilie beaucoup plus enthousiaste et militante qu'auparavant. Plus précisément, les auteurs de la SFIO vont dans les mêmes grandes directions que ceux du PC. Premièrement, on défend Hugo contre les attaques venues de l'extrême droite, contre la médiocrité des hommages officiels, contre l'interdiction qui frappe les manifestations en son honneur ; deuxièmement, on souligne l'actualité de son œuvre et de ses combats (pour Madeleine Lagrange, *Les Châtiments* sont un « livre antifasciste⁶⁵ ») et on le peint en rouge (Paul Faure le voit comme un « socialiste » et un « révolutionnaire »⁶⁶ ; une plume anonyme affirme que le prolétariat sent bien que Hugo s'était placé de son côté⁶⁷). En vérité, il semble que ce soit la SFIO qui s'aligne sur le PC, plutôt que l'inverse : *Le Populaire* reproduit régulièrement les communiqués du « comité régional communiste et socialiste », ou d'un « comité national Victor Hugo » incluant des sections et fédérations socialistes et communistes, et dont le vocabulaire est plutôt celui des communistes⁶⁸. Il est par exemple significatif de voir Bracke reprendre à son compte, à propos

⁶⁴ Voir *supra*, p. 822-826.

⁶⁵ Madeleine LAGRANGE, « Victor Hugo antifasciste », *Le Populaire*, 28 mai 1935, p. 4.

⁶⁶ Paul FAURE, « Je salue la révolution future », *Le Populaire*, 23 juin 1935, p. 1.

⁶⁷ « La commémoration de la mort de Victor Hugo aux Arènes de Lutèce », *Le Populaire*, 17 juin 1935, p. 2.

⁶⁸ Cette remarque nous conduit à mettre en doute l'affirmation de Madeleine Rebérioux, qui propose une chronologie différente : « À travers *Le Populaire*, la SFIO avait été jusque-là [la mi-juin] le principal médium politique du comité Victor Hugo. À compter de la mi-juin le relais est pris par le mouvement communiste »

de Hugo, le schéma opposant les classes montantes progressistes et les classes descendantes réactionnaires – schéma qui vient du marxisme, bien entendu, mais qui, sous cette forme, est caractéristique du discours stalinien. Or Bracke le fait, chose amusante, en défigeant les syntagmes, comme pour rendre moins évident l'emprunt qu'il fait au discours communiste. À propos des grands hommes du passé, il écrit ainsi qu'il faut « que la classe qui monte, celle des salariés, celle des travailleurs, s'en empare pour faire ou des aliments ou des armes⁶⁹ ». *Classe qui monte*, donc, plutôt que *classe montante* : l'emploi d'une relative plutôt que d'un adjectif tend à dissimuler qu'il s'agit d'un concept, et donc à dissimuler l'emprunt aux communistes.

Sous l'influence de leurs camarades et alliés communistes, donc, les journalistes de la SFIO se mettent à professer, à partir de mai 1935, un hugolisme très enthousiaste et très militant – sans hésiter, contrairement à ce que font les radicaux, devant le Hugo républicain, voire « socialiste » et « révolutionnaire ». Les socialistes, en effet, n'hésitent pas à reprendre à leur compte la geste héroïque et militante de l'exilé de Jersey et de Guernesey : leur tradition, leur éthos, les y invite. Comme chez les communistes, le Hugo dont il est question dans *Le Populaire* est quasi-exclusivement celui d'après la Seconde République. *Les Misérables* font partie des références-clés, mais *Les Châtiments* peut-être davantage encore. Séverac, commentant un article d'un certain Pierre Mayeur dans *La Grande Revue*, l'approuve de reconnaître une place éminente aux *Châtiments* dans l'œuvre de Hugo⁷⁰. Le 23 mai, Bracke évoque « l'art infini, multiple, divers, fécond, inondant, des *Châtiments* comme de la *Légende des siècles*⁷¹ » : son article est assez long, mais ce sont les deux seules œuvres citées. Et de manière amusante, Paul Faure conclut son article sur Hugo socialiste et révolutionnaire par cette phrase : « Militant, tu peux célébrer cet homme avec tranquillité⁷² », qui pastiche le dernier vers du « Bord de la mer » (« Tu peux tuer cet homme avec tranquillité »). Au-delà des *Châtiments*, l'abondance des cérémonies commémoratives tend à mettre au premier plan le Hugo poète – la poésie se prête mieux aux récitations que l'œuvre en prose – donnant au *Populaire* l'occasion de le citer ou de

(Madeleine REBÉRIOUX, « 1935 – fascisme et antifascisme », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 234).

⁶⁹ BRACKE, « Victor Hugo trahi », *Le Populaire*, 30 mai 1935, p. 4.

⁷⁰ Jean-Baptiste SÉVERAC, « Victor Hugo cinquante ans après », *Le Populaire*, 28 mai 1935, p. 4.

⁷¹ BRACKE, « À propos de Victor Hugo », *art. cit.*, p. 4.

⁷² Paul FAURE, « Je salue la révolution future », *art. cit.*, p. 2.

le mentionner⁷³. Le théâtre est parfois, lui aussi, représenté lors de telles cérémonies, mais il est la seule partie de l'œuvre hugolienne à faire parfois l'objet d'un discours explicitement négatif⁷⁴. Cela dit, le critère générique recoupe ici largement le critère chronologique car les drames célèbres de Hugo datent pour l'essentiel d'avant l'exil. Car on fait fort peu de cas de *Torquemada* ou du *Théâtre en liberté*, et le théâtre est à peu près étranger au Hugo républicain qu'il s'agit de mettre en valeur.

CONCLUSION

Hugo semble donc faire l'objet d'un assez large consensus dans les partis que l'on a pu étudier – à savoir, les radicaux et les socialistes. Mais cette hugophilie naturelle se colore, chez les socialistes de 1935, d'une dimension militante, offensive et revendicative, due apparemment à l'influence de la ligne du Parti communiste en matière culturelle. Les figures de Hugo et les parties de son œuvre que les radicaux et les socialistes mettent en avant ne sont pas tout à fait les mêmes : les socialistes sont beaucoup plus enclins que les radicaux, en 1935 du moins, à dégager l'image d'un Hugo militant, républicain, voire révolutionnaire, alors que le Parti radical, conformément à sa posture centriste, se défie d'un Hugo trop subversif. Dans les deux cas, la poésie semble jouir d'une certaine faveur par rapport aux autres genres, pour des raisons qui tiennent à la fois à une hiérarchie imaginaire des différents secteurs génériques au sein de l'œuvre hugolienne, et au fait que la poésie paraisse *a priori* plus facilement citable et plus propre à fournir des ornements au discours. Cette prédominance de Hugo poète s'appuie notamment, chez les socialistes, sur *Les Châtiments*, considérés comme l'œuvre-phare de Hugo dès 1920 mais surtout en 1935.

DEUX FIGURES : BLUM, HERRIOT

Ces remarques générales ayant été faites sur le Hugo des socialistes et des radicaux, il faut à présent revenir sur ces deux figures politiques essentielles de notre période que sont Léon Blum et Édouard Herriot. Ces deux grandes personnalités, qui appartiennent respectivement à la SFIO et au Parti radical, ont en outre un rapport intime à la littérature : Blum a mené avant-

⁷³ Signalons parmi beaucoup d'exemples l'entrefilet « La municipalité de Laon a fêté le cinquantenaire de Victor Hugo », *Le Populaire*, 27 juin 1935, p. 6. Y sont mentionnées les récitations de « Booz endormi » (*La Légende des siècles*, Première Série) et de « *J'ai cueilli cette fleur pour toi sur la colline...* » (*Les Contemplations*).

⁷⁴ Voir par exemple Anita ESTÈVE, « Un drame romantique à Orange : *Marion de Lorme* », *Le Populaire*, 2 août 1935, p. 4.

guerre une carrière de critique littéraire, Herriot a enseigné la littérature et a obtenu un doctorat de lettres. Encore dans notre période, Blum et Herriot citent parfois Hugo, produisent quelques discours critiques sur son œuvre, ou même lui consacrent quelques études.

LÉON BLUM

L'œuvre critique de Blum date d'avant-guerre : outre de nombreux comptes rendus et articles, elle consiste notamment dans ces deux ouvrages que sont les *Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann* (1901), où Blum fait parler un « Goethe » qui aurait vécu à la fin du XIX^e siècle, et *Stendhal et le beylisme* (1914). Dans ces deux textes, Hugo est plusieurs fois mentionné. Avec la guerre commence la carrière politique du futur président du conseil : assez logiquement, son œuvre critique se tarit. On retrouve néanmoins, dans ses textes politiques mêmes, quelques références à Hugo. En 1911, dans son compte rendu d'une reprise du *Roi s'amuse* au Théâtre-français, Blum donnait des gages de bonne foi avant de critiquer la pièce : il avait grandi, expliquait-il, dans la gloire du « maître », et voyait dans Hugo « le plus grand des poètes lyriques qui ait vécu »⁷⁵. Cet aveu d'admiration, qui ne recule pas devant l'hyperbole, est une clé pour comprendre la persistance de la référence hugolienne dans les textes politiques de la période suivante.

Lorsque Blum cite Hugo dans ses discours politiques, c'est de préférence le Hugo orateur ; en particulier il aime donner raison à Hugo qui, à la suite du traité de Francfort de 1871, annonçait l'entrée dans la « grande insomnie du monde »⁷⁶. Mais lorsqu'il esquisse une approche proprement critique de l'œuvre hugolienne, c'est le « lyrisme » qu'il met en avant. Comme en écho à son texte de 1911, Blum écrit dans *Le Populaire* au moment du cinquantenaire que Hugo est « le plus puissant créateur lyrique qu'[ait] jamais produit l'humanité »⁷⁷. Cela tient sans doute à ce que, pour lui, la poésie lyrique est le genre qui résume

⁷⁵ Léon BLUM, compte rendu de Victor Hugo, *Le roi s'amuse*, in *L'Œuvre de Léon Blum (1905-1914)*, Paris, Albin Michel, 1962, p. 347.

⁷⁶ Le texte exact donne « l'immense insomnie du monde ». Il s'agit du discours « Pour la guerre dans le présent et pour la paix dans l'avenir » : « Si l'œuvre violente à laquelle on donne en ce moment le nom de traité s'accomplit, si cette paix inexorable se conclut, c'en est fait du repos de l'Europe ; l'immense insomnie du monde va commencer » (Victor HUGO, *Actes et paroles III, op. cit.*, p. 753). L'expression de Hugo est citée correctement dans : Léon BLUM, « Idée d'une biographie de Jaurès » [1917], in *L'Œuvre de Léon Blum (1914-1928)*, Paris, Albin Michel, 1972, p. 8 ; immense devient grande dans : *Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés)*, 15 décembre 1923, p. 4140, et dans : Léon BLUM, discours prononcé à l'Assemblée générale de la Société des Nations le 1^{er} juin 1936 [1936], in *L'Œuvre de Léon Blum (1934-1937)*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 70.

⁷⁷ Léon BLUM, « Victor Hugo » [1935], in *L'Œuvre de Léon Blum (1937-1940)*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 474.

le romantisme : dans un texte de 1903-1905, il discernait dans le mouvement poétique contemporain un retour vers le romantisme, *donc vers le lyrisme*, donc vers Hugo. D'après le Blum de la Belle Époque, « humanistes » et « naturalistes » retrouvent en effet en Hugo, par-dessus le mouvement parnassien, un « Père », le « Père du chant lyrique et de la poésie humaine »⁷⁸.

Un autre thème important des textes de Blum sur Hugo est celui des rapports entre romantisme et révolution. Dans ses textes critiques de la Belle Époque, Blum souligne assez longuement le caractère contre-révolutionnaire du premier romantisme (et du premier Hugo), ce qui lui permet de s'opposer à la thèse de Pierre Lasserre sur l'identité entre romantisme et révolution⁷⁹. Cette idée, elle aussi, se retrouve dans son texte de 1935, d'après lequel Hugo a eu le mérite de rejoindre la révolution, et de faire s'épouser, en dépit de leurs origines disjointes, les deux grands courants du XIX^e siècle, le courant romantique et le courant révolutionnaire ; Hugo est à la fois le symbole et l'artisan de cette union⁸⁰. D'où, évidemment, une préférence de Blum pour le Hugo républicain : ses chefs-d'œuvre datent de l'exil, et s'appellent *Châtiments*, *Les Contemplations*, *La Légende des siècles* et *Les Misérables*⁸¹. De manière un peu cavalière, Blum annexe encore davantage Hugo à son propre camp quand il fait de lui, à cause de *L'Année terrible*, le vrai poète de la Commune⁸² – c'est oublier un peu vite ses critiques contre cette « bonne chose mal faite⁸³ ». Le futur chef du gouvernement, en tout cas, est à l'unisson de ses camarades socialistes qui, à l'époque, tâchent de faire de Hugo l'un des leurs.

L'originalité de Blum est d'avoir eu l'occasion, en tant que critique littéraire, de mener un peu plus loin que d'autres la réflexion sur les rapports entre romantisme et révolution, et de développer une théorie rapide, mais explicite, sur les affinités entre Hugo, le « lyrisme » et le « romantisme ». Il n'y a rien là, d'ailleurs, de très original ; l'assimilation entre lyrisme et romantisme et l'érection de Hugo en parangon du lyrisme romantique sont des poncifs. Ces thèmes, naturellement, sont surtout présents avant 1914, mais il en reste des traces dans des interventions ultérieures, notamment en 1935. D'autre part, comme on l'a déjà signalé, Blum

⁷⁸ Léon BLUM, « À propos de quelques poètes » [1903-1905], in *L'Œuvre de Léon Blum (1891-1905)*, Paris, Albin Michel, 1954, p. 125.

⁷⁹ Léon BLUM, « Autour du romantisme » [1908], in *L'Œuvre de Léon Blum (1905-1914)*, Paris, Albin Michel, 1962, p. 441-443.

⁸⁰ Léon BLUM, « Victor Hugo », *art. cit.*, p. 474-475.

⁸¹ *Id.*

⁸² *Ibid.*, p. 475.

⁸³ Victor HUGO, *Actes et paroles III*, *op. cit.*, p. 792.

fait partie des députés qui citent beaucoup Hugo à la Chambre, signe d'une admiration qui ne se démentira jamais. C'est encore un vers de Hugo qu'il cite lors de son procès de Riom (1942), pour expliquer à ses juges que, lorsqu'il était Président du Conseil, il a fait primer l'intérêt national sur l'intérêt partisan : « Ô patrie ! Ô concorde entre les citoyens ! » (« Lueur au couchant », *Les Contemplations*)⁸⁴.

ÉDOUARD HERRIOT

Édouard Herriot, maire de Lyon, plusieurs fois président du Parti radical et plusieurs fois Président du Conseil, a également une formation littéraire. Normalien, agrégé de lettres, il publie en 1909 sa thèse sur *Madame Récamier et ses amis*. Il manifeste un goût pour les auteurs romantiques, en particulier Lamartine⁸⁵. Professeur à Lyon, il est invité à donner, en 1898, un cours public sur la littérature du XIX^e siècle, et choisit comme sujet Victor Hugo⁸⁶. Contrairement à Blum, qui suspend ses activités littéraires lorsqu'il devient chef de cabinet de Marcel Sembat en 1914, Herriot poursuit de front sa carrière politique et son travail d'écrivain et de critique. Sans compter les ouvrages strictement politiques, il donne ainsi plusieurs essais érudits, sur des sujets historiques, philosophiques ou culturels : *Dans la forêt normande* (1925), *Orient* (1934), *Sanctuaires* (1938). Sa monographie sur *Beethoven* (1930) et son étude historique, de deux mille pages, sur la ville de Lyon sous la Révolution (*Lyon n'est plus*, 1937-1940), sont d'un universitaire⁸⁷. Herriot ne consacre pas d'ouvrage à Hugo, mais en 1938 il co-signe avec l'écrivain Roger Verceles, dans *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, un article sur « Victor Hugo, contrebandier », qui étudie avec beaucoup d'érudition, en s'appuyant sur la correspondance administrative entre ministres, préfets, sous-préfets, etc., la manière dont le Hugo exilé a tenté de faire passer clandestinement en France *Napoléon le Petit* et *Châtiments*⁸⁸. Le Herriot politique a parfois l'occasion de faire allusion à Hugo dans

⁸⁴ Interrogatoire de Léon Blum à l'audience du 11 mars 1942 (procès de Riom), in *L'Œuvre de Léon Blum (1940-1945)*, Paris, Albin Michel, 1955, p. 324.

⁸⁵ André GARNIER, *Édouard Herriot homme de lettres : 5 juillet 1872 – 26 mars 1957*, Thiers, Cercle culturel Prométhée, 1991, p. 4.

⁸⁶ Édouard HERRIOT, *Jadis*, t. 1, Paris, Flammarion, 1948, p. 126-127. Il parlera l'année suivante de Chateaubriand et Mme de Staël, puis de la littérature française des origines à la fin du Moyen Âge (André GARNIER, *Édouard Herriot homme de lettres*, op. cit., p. 3).

⁸⁷ Pierre-Olivier LAPIE, « Herriot humaniste », in *Édouard Herriot : études et témoignages*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1975, p. 142.

⁸⁸ Édouard HERRIOT, Roger VERCELES, « Victor Hugo, contrebandier », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 26 mars 1938, p. 1.

l'exercice de ses fonctions : ministre de l'Instruction publique, il prononce en 1926 un discours d'hommage à Jean Richepin, qui vient de mourir, où il souligne l'ascendance hugolienne de ce poète, établissant des parallèles entre *La Chanson des gueux* (1876) et *Les Misérables*⁸⁹, ou entre *Les Caresses* (1877) et *Les Chansons des rues et des bois*⁹⁰. En 1927, toujours ministre de l'Instruction publique, il préside à l'inauguration d'une stèle au Panthéon commémorant cinq cents morts pour la France : « De grandes ombres les accueillent. Une surtout⁹¹. » Suivent quelques remarques sur le poète de *L'Année terrible*, et quelques vers cités de « *De tout ceci, du gouffre obscur, du fatal sort...* » :

En cette ombre murée où ne luit nul flambeau,
En cette obscurité de gouffre et de tombeau,
On entend vaguement le chant d'une âme immense.
C'est quelque chose d'âpre et de grand qui commence⁹².

Le principal texte de Herriot sur Hugo est une conférence donnée à l'Université des Annales en 1916, et publiée dans *Conferencia*. Il porte sur « Le patriotisme dans Victor Hugo », et s'inscrit bien dans le paysage des usages hugoliens pendant la Grande Guerre⁹³. Hugo y apparaît comme le grand représentant du patriotisme : au-delà de ses variations politiques, il a conservé tout au long de sa vie son amour pour la France. Celui-ci transcende même ses allégeances partisans : le vers « Les partis, pour un temps, voileront leur tableau », de l'ode « À la colonne de la place Vendôme » (*Odes et ballades*), est vu comme une anticipation de l'« Union sacrée » (l'expression est dans le texte d'Herriot)⁹⁴. Quant aux passages philo-germanistes, pacifistes, européistes de Hugo, ce ne sont là que naïves et regrettables illusions d'un homme dont le patriotisme, en 1870, l'emportera toutefois sur le cosmopolitisme : *L'Année terrible* en est la preuve⁹⁵. Herriot semble bon connaisseur de l'œuvre de Hugo, invoquant aussi bien des textes archicélèbres que d'autres beaucoup plus confidentiels : il cite ainsi « Le mal du pays »,

⁸⁹ Parallèle que justifie sans doute, outre le thème de la pauvreté (mais les « gueux » de Richepin rappellent davantage la Cour des Miracles de *Notre-Dame de Paris* que les personnages des *Misérables*), l'attention portée à l'argot dans les deux ouvrages.

⁹⁰ Édouard HERRIOT, *Esquisses*, Paris, Hachette, 1928, p. 65.

⁹¹ *Ibid.*, p. 145.

⁹² *Ibid.*, p. 146. Ces vers se trouvent dans Victor HUGO, *L'Année terrible*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie III* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 172.

⁹³ Voir *supra*, chapitre 27.

⁹⁴ Édouard HERRIOT, « Le patriotisme dans Victor Hugo », *Conferencia – Journal de l'Université des Annales*, 1^{er} mai 1916, p. 408.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 410-412.

tiré des *Années funestes*⁹⁶. Sur la question des genres, Herriot confesse un goût particulier pour la poésie : « J'aime moins, dit-il, le patriotisme de ses harangues que le patriotisme de ses vers⁹⁷. » L'argument explicite de l'orateur consiste à souligner l'originalité des vers patriotiques de Hugo⁹⁸, mais sans doute Herriot reconnaît-il aussi implicitement à la poésie une force d'emportement et de persuasion, une capacité à frapper l'esprit, qui tiennent aux formes même du genre.

Ces deux hommes, Blum et Herriot, à la fois grands lettrés et hommes politiques de premier plan, développent donc sur Hugo un discours conforme à la ligne de leurs partis respectifs, et coloré parfois par leur culture propre.

LES CATHOLIQUES

Les catholiques français, enfin, ne constituent pas un parti à proprement parler, mais ils forment une famille intellectuelle, sinon politique, bien identifiée, et organisée autour d'institutions – l'Église, naturellement, en premier lieu ; mais aussi des organes de presse, comme *La Croix*, et des revues, dont la plus importante est la revue jésuite *Études*. Parmi ceux qui revendiquent leur catholicisme comme un élément central de leur identité politique, l'homogénéité politique n'est pas absolue : ainsi, dans les années vingt, la lutte est féroce entre ceux qui penchent vers Maurras et ceux qui acceptent la république. Ces derniers, quand ils n'intègrent pas la Fédération républicaine, sont représentés à partir de 1924 par le Parti démocrate populaire de Georges Bidault. Mais à quelques exceptions près (le Parti de la Jeune République est membre du Front populaire), les divers courants du catholicisme français de l'entre-deux-guerres se situent massivement à droite.

L'INDEX, L'ABBÉ BETHLÉEM ET LA POÉSIE DE HUGO

Le discours catholique sur la littérature consiste avant tout en une série de prescriptions et de proscriptions : le Saint-Siège publie, depuis le XVI^e siècle, un *Index* contenant les auteurs et les ouvrages dont la lecture est interdite aux fidèles. Deux ouvrages de Hugo y figurent, *Notre-Dame de Paris* (inscrit à l'*Index* en 1834, parce que la religion y est tournée en dérision⁹⁹) et

⁹⁶ *Ibid.*, p. 411.

⁹⁷ *Id.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 411.

⁹⁹ Jean-Baptiste AMADIEU, « La littérature française du XIX^e siècle à l'index », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 104, n° 2, juin 2004, p. 406.

Les Misérables (inscrit en 1864)¹⁰⁰. Mais Hugo n'a jamais fait l'objet d'une interdiction générale semblable par exemple à celle qui a frappé Balzac en 1864 – la mention *et omnia scripta eiusdem auctoris* (« et tous les écrits du même auteur ») suit, à cette date, une liste incluant *Le Père Goriot*, *Histoire des Treize* et *Splendeurs et misères des courtisanes*¹⁰¹. L'inscription ou non d'une œuvre ou d'un auteur à l'*Index* dépend en fait beaucoup de la personnalité et des choix doctrinaux du rapporteur chargé de l'examiner, ce qui explique de grandes différences dans la sévérité des choix¹⁰² ; en outre, la Congrégation de l'*Index* avait seulement pour mission d'examiner les textes qui lui étaient officiellement dénoncés, et non de mener ses propres investigations¹⁰³. Aussi certaines œuvres anticléricales ou franchement hérétiques de Hugo, comme *Dieu, La Fin de Satan, Religions et Religion, Le Pape...*, ont-elles pu passer entre les mailles du filet.

Cette relative clémence de l'*Index* pour Hugo a pu autoriser, par la suite, quelques sauvetages partiels de son œuvre, y compris de la part de censeurs catholiques réputés pour leur intransigeance. Dans la France du premier XX^e siècle, la grande figure qui incarne la censure ecclésiastique est celle de l'abbé Bethléem, auteur en 1904 d'un ouvrage intitulé *Romans à lire et romans à proscrire*, qui sera réédité de multiples fois. En se fondant sur la dernière édition, parue en 1932, on constate que Bethléem se montre très sévère avec les romans de Hugo, jugés subversifs, malsains et fatalistes¹⁰⁴. L'abbé justifie le décret de 1864 en voyant dans *Les Misérables* « [une] véritable épopée socialiste en prose, [une] réhabilitation du forçat, de la fille-mère, de la Révolution¹⁰⁵ ». Mais il admet *Bug-Jargal* et *Les Travailleurs de la mer* – des autres romans, il ne dit rien¹⁰⁶. En revanche, pour ce qui concerne la poésie et le théâtre, l'auteur juge lisibles la plupart des œuvres majeures, c'est-à-dire *Hernani* et *Ruy Blas* pour le drame, et pour la poésie tous les recueils d'avant l'exil sauf *Les Orientales*, ainsi que *Les Contemplations*,

¹⁰⁰ *Index librorum prohibitorum (1600-1966)* (éd. Jesus Martinez DE BUJANDA), Montréal, université de Sherbrooke, Médiaspaul – Genève, Droz, 2002, coll. « Index des livres interdits », 2002, p. 451.

¹⁰¹ Jean-Baptiste AMADIEU, « La littérature française du XIX^e siècle à l'*index* », *art. cit.*, p. 419.

¹⁰² *Ibid.*, p. 400.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 397.

¹⁰⁴ Louis BETHLÉEM, *Romans à lire et romans à proscrire* [1904, fondé sur l'édition de 1932], Châlon-sur-Saône, Ligarán, 2015, p. 31.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 31.

Les Châtiments et *La Légende des siècles*, ouvrage « où les blasphèmes et les tendances panthéistes ne sont guère contagieux¹⁰⁷ ».

Cette dernière citation mobilise explicitement le critère de la nocivité, fréquemment invoqué par la Congrégation de l'Index pour justifier ses décisions : pour interdire une œuvre, il ne suffit pas qu'elle soit mauvaise, hérétique, obscène, etc., mais aussi qu'elle soit susceptible de corrompre le lecteur. Or si, en cas de doute, une influence pernicieuse de l'œuvre chez le lecteur est fréquemment postulée¹⁰⁸, il arrive aussi que la question de la nocivité soit explicitement distinguée, par les rapporteurs, de celle de la malignité. Dans ce cas, la valeur littéraire peut jouer aussi bien comme élément à décharge (elle permet de sauver le texte malgré tout, pour des raisons esthétiques) que comme élément à charge (elle accroît le risque d'une séduction du lecteur par l'œuvre) : *a contrario*, *Chatterton* de Vigny est épargné à cause de sa supposée nullité¹⁰⁹. Dans le cas du jugement de Bethléem sur *La Légende des siècles*, on peut se demander si l'auteur n'exploite pas au profit de Hugo cette latitude que laisse au critique la pratique traditionnelle de la censure ecclésiastique. Car si la malignité d'une œuvre, et notamment sa conformité ou non au dogme, est une donnée relativement objective, elle peut être contrebalancée par des critères beaucoup plus flous, d'ordre proprement esthétiques, et donc forcément plus dépendants d'une subjectivité critique. L'abbé ne précise pas pourquoi il trouve peu « contagieux » les blasphèmes de *La Légende* ; mais la simple mobilisation, fût-elle allusive, de la distinction entre malignité et nocivité permet en quelque sorte de restituer les droits du critique, et l'autorise à épargner, éventuellement, des œuvres qu'il apprécie. Car d'après Jean-Louis Mollier, auteur d'une récente monographie sur le père Bethléem, ce dernier éprouve un « amour invouable » pour les romans de Sand, ou pour la poésie de Hugo et de Lamartine¹¹⁰, auteurs dont il recommande d'ailleurs la lecture en morceaux choisis¹¹¹. Bethléem fait tout de même preuve de virulence à l'égard de Hugo : « Victor Hugo a célébré la religion en termes magnifiques ; mais à côté de ces splendeurs que d'assertions mensongères, de blasphèmes, de calomnies contre l'Église, le pape, les évêques, le clergé ! Que

¹⁰⁷ *Id.*

¹⁰⁸ Jean-Baptiste AMADIEU, « La littérature française du XIX^e siècle à l'index », *art. cit.*, p. 410.

¹⁰⁹ Jean-Baptiste AMADIEU, « Nos censures au miroir de l'*Index librorum prohibitorum* », *Raisons politiques*, n° 63, août 2016, p. 74-76.

¹¹⁰ Jean-Yves MOLLIER, *La mise au pas des écrivains : l'impossible mission de l'abbé Bethléem au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2014, p. 350.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 179.

d'immoralités¹¹² ! » Mais l'hypothèse de Mollier est que l'abbé, sentant bien que l'*Index* est parfois trop rigide¹¹³, s'insinue dans les brèches qui lui sont laissées pour sauver, au moins partiellement, certains grands auteurs, dont Hugo – et en premier lieu sa poésie.

DANS LA REVUE *ÉTUDES*

Malgré ces ambiguïtés, l'œuvre de Hugo fait l'objet de condamnations explicites chez Bethléem, et chez de nombreux autres auteurs catholiques ; l'hugophobie maurrassienne n'est qu'une variante plus radicale, plus systématisée et plus théorisée de l'hugophobie catholique. Les articles parus dans la revue jésuite *Études* sont ainsi, généralement, défavorables à Hugo. On a vu dans un chapitre précédent qu'en 1918, et à rebours du discours dominant, Abel Dechêne faisait grief à Hugo de son manque de nationalisme¹¹⁴. Le même Dechêne avait déjà consacré, en 1917, une série d'articles sévères aux proscrits républicains de Jersey. L'influence pernicieuse de Hugo sur ses compagnons y était soulignée, aussi bien en matière politique (c'est lui qui a poussé les proscrits à se départir de leur réserve envers la nation anglaise¹¹⁵) qu'en matière littéraire : la manie des « accouplements hideux » de mots, que l'on trouve dans *Châtiments* (la « marmite-budget », le « pourpoint-probité »...), déteint sur le style des autres exilés¹¹⁶. À propos de Joseph Cahaigne, versificateur médiocre, Dechêne remarque : « La coupe est classique, et c'est déjà un éloge¹¹⁷. » L'allusion aux assouplissements du vers prônés par les romantiques en général, et Hugo en particulier, est transparente. Comme souvent, donc, l'hugophobie de Dechêne relève à la fois d'un anti-républicanisme et d'un anti-romantisme ; elle se traduit même par des jugements portés sur certains aspects du style hugolien, et notamment de son style poétique, jugé probablement plus typique que son style en prose. On constate moins d'animosité dans l'article que Dechêne consacre, en 1920, au rapport de Hugo au catholicisme. L'idée, suggérée par un article de *La Croix*, d'une conversion de Hugo sur son

¹¹² Louis BETHLÉEM, *Romans à lire et romans à proscrire*, op. cit., p. 31.

¹¹³ Jean-Yves MOLLIER, *La mise au pas des écrivains*, op. cit., p. 79-80.

¹¹⁴ Mais un compte rendu de l'anthologie *Pro Patria*, réalisée par Gustave Simon en 1915, soulignait au contraire le patriotisme de Hugo : Compte rendu de *Pro Patria* et de *La Belgique*, *Études*, juillet-septembre 1915, p. 283-284.

¹¹⁵ Abel DECHÊNE, « Les proscrits du Deux-Décembre à Jersey (1852-1855) », 2^e partie, *Études*, avril-juin 1917, p. 764.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 734.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 755.

lit de mort y est renvoyée au statut de simple rumeur¹¹⁸ ; mais le critique d'*Études* tire argument de supposées entrevues entre Hugo et Don Bosco, en 1883, pour suggérer que le poète aurait peut-être, sur ses vieux jours, caressé l'idée d'une conversion¹¹⁹.

Dans les années qui suivent, les attaques contre Hugo sont réitérées par d'autres plumes. Le critique Louis de Mondadon, en 1927, c'est-à-dire l'année du centenaire de *Cromwell*, revient sur le romantisme français ; il conteste la nouveauté absolue du geste de Hugo¹²⁰, soulignant que dès le XVIII^e siècle « la pensée française [a] abandonn[é] les fortes disciplines qui, depuis le haut moyen âge, l'avaient peu à peu façonnée¹²¹ ». Conformément à une lecture très maurrassienne, le romantisme est donc considéré dans son extension chronologique la plus large ; il est en outre assimilé à une corruption du génie français par les influences étrangères, anglo-germaniques. La conclusion de l'article est claire : « Nous souhaitons à la France de retrouver, en la plénitude de son génie chrétien et latin, la belle santé, la maîtrise de soi, l'active et rayonnante vigueur qu'elle eut jadis¹²². » Sur Hugo en particulier, le jugement du critique est parfois relativement nuancé ; mais l'examen des ouvrages de Le Breton et Benoît-Lévy sur la jeunesse de Hugo est l'occasion d'une condamnation catégorique des premières œuvres de l'écrivain¹²³. Mondadon salue à l'occasion les travaux érudits d'un Denis Saurat ou d'un Paul Berret¹²⁴, et apprécie leur équanimité, tout en regrettant parfois que les critiques fassent preuve d'un peu trop d'indulgence. Saurat, en particulier, est jugé trop admiratif : la « Bouche d'ombre », qu'il admire et défend, ne saurait être en réalité que l'œuvre d'un « farceur » ou d'un « demi-fou »¹²⁵. C'est donc, dans l'ensemble, une hugophobie parfois nuancée, mais assez constante, visant à la fois les défauts esthétiques et les inepties idéologiques de l'œuvre hugolienne, qui s'observe sous les plumes de Mondadon et de Dechêne.

¹¹⁸ Abel DECHÊNE, « La dernière heure de Victor Hugo », *Études*, avril-juin 1920, p. 564.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 574-575. En fait, Don Bosco raconte qu'il a eu des discussions théologiques avec un homme qui, en partant, lui a laissé une carte de visite au nom de Victor Hughes. Des historiens à l'imagination romanesque, accrédités sans prudence par Dechêne, ont supposé qu'il s'agissait de Victor Hugo, dont le nom aurait été altéré par Bosco. Cette supposition est jugée sans fondement par Francis Desramaut, biographe du religieux italien (Francis DESRAMAUT, *Don Bosco en son temps (1815-1888)*, Turin, Società editrice internazionale, 1996, p. 1185).

¹²⁰ Louis DE MONDADON, « Bulletin de littérature romantique », *Études*, janvier-mars 1927, p. 731-733.

¹²¹ *Ibid.*, p. 737.

¹²² *Ibid.*, p. 741.

¹²³ Louis DE MONDADON, « La jeunesse de Victor Hugo », *Études*, juillet-septembre 1928, p. 730-731.

¹²⁴ Louis DE MONDADON, compte rendu de Denis Saurat, *La religion de Victor Hugo*, *Études*, janvier-mars 1931, p. 374-375 ; Louis DE MONDADON, compte rendu de Victor Hugo, *Les Châtiments* (éd. Paul Berret), *Études*, avril-juin 1934, p. 704-705.

¹²⁵ Louis DE MONDADON, compte rendu de Denis Saurat, *La religion de Victor Hugo*, texte cité, p. 375.

C'est un autre critique encore, Alphonse de Parvillez, qui se demande en 1935 : « Victor Hugo est-il un imbécile ? » Car telle est l'opinion de Claude Farrère, dans les articles qu'il a publiés l'année précédente ; Thibaudet, on l'a déjà mentionné, a entre-temps publié dans *La NRF* un article intitulé – variation qui révèle une orientation différente du propos – « Victor Hugo était-il intelligent ? »¹²⁶ Chez Parvillez comme chez les maurrassiens, les outrances de Farrère et de Batault servent de repoussoir, et de prétexte à affirmer son propre bon goût, son propre esprit de modération¹²⁷. La réponse de Parvillez sera donc de la forme « Non, mais... » : Victor Hugo n'est pas un imbécile, mais sa philosophie est fautive ; « Il s'en tient à une conception générale digne d'un petit enfant : nuit avant 89, lumière après¹²⁸. » Ce n'est pas tout à fait de l'imbécillité, donc, mais presque. Le souci de la nuance pousse tout de même le critique à identifier quelques morceaux à sauver, qui, comme chez les maurrassiens, se trouvent de préférence dans l'œuvre poétique : outre quelques chapitres des *Misérables*, Parvillez retient ainsi comme « pages insurpassables » les « *Pauca Meae* », quelques morceaux des *Châtiments*, et deux célèbres poèmes de la première *Légende des siècles*, « Eviradnus » et « Aymerillot »¹²⁹. Mais Hugo, faute d'avoir su peindre de vrais caractères, a été moins heureux au théâtre : le reproche, là aussi, est assez banal¹³⁰. Le souci de distinction conduit l'auteur à mobiliser, explicitement, la catégorie du raffinement : Hugo se caractérise par « une sensibilité plus puissante que raffinée¹³¹ ». Du coup, sa popularité tient à ce que son art soit facilement accessible : « Il a toutes les qualités littéraires qui crèvent les yeux, et que le premier venu est capable d'apprécier sans réflexion ni éducation préalable¹³². » Le reproche de vulgarité et de mauvais goût fait plus qu'affleurer, conformément à une grille de lecture que partagent aussi les auteurs de l'Action française, et avec à peu près les mêmes exceptions en ce qui concerne la poésie.

Une originalité de Parvillez, toutefois, tient à la discussion qu'il amorce sur la question du rapport de Hugo au christianisme. On a vu plus haut que le sujet préoccupait aussi Dechéne, mais ce dernier l'envisageait sous un angle biographique, alors que Parvillez s'intéresse surtout

¹²⁶ Voir *supra*, p. 866-867 et p. 699.

¹²⁷ Alphonse DE PARVILLEZ, « Victor Hugo est-il un imbécile ? », *Études*, avril-juin 1935, p. 230-231.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 242.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 233.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 234.

¹³¹ *Id.*

¹³² *Id.*

à l'œuvre. En dépit de « vaticinations » ahurissantes sur « le progrès, la vertu et la paix »¹³³, Hugo est sensible à la vertu chrétienne de charité, et exprime un « amour réel et profond [...] pour les malheureux¹³⁴ », notamment dans ses romans : *Le Dernier Jour d'un condamné*, *Notre-Dame*, *Claude Gueux*, *Les Misérables*. La bonne attitude d'un catholique consiste donc à revendiquer tout ce qui, chez Hugo, est catholique.

Cet accent mis sur la question religieuse est en fait ce qui distingue les auteurs d'*Études* des critiques de l'Action française. Bien que le mouvement maurrassien se revendique du catholicisme, il subordonne la question religieuse à la question politique, et ne conçoit la défense du catholicisme que comme l'un des aspects du « nationalisme intégral » ; le rapport à la foi est bien entendu compliqué par l'agnosticisme personnel de Maurras et par la mise à l'*Index* de plusieurs de ses œuvres et du quotidien *L'Action française*. Cet intérêt pour un possible catholicisme de Hugo, dans *Études*, permet de nuancer la critique féroce de son progressisme (et notamment, bien sûr, de son anticléricalisme) et autorise un sauvetage partiel, voire un salut. Car Parvillez, en 1935, cite favorablement un livre du chanoine Duplessy, paru en 1892 et réédité l'année du cinquantenaire, sur *Victor Hugo « apologiste »*¹³⁵. Plus de quatre cents citations hugoliennes y figurent (le décompte est de l'auteur), empruntées généralement à la poésie, et de toutes les époques : elles nous montrent un Hugo d'accord avec le dogme ou la morale catholiques, fût-ce localement, par petites touches. La conclusion reconnaît que l'écrivain a souvent dénigré l'œuvre de Dieu, mais elle implore la miséricorde divine à son profit¹³⁶. Le livre de Duplessy inspire visiblement la démarche de Parvillez. Comme d'autres intellectuels, ce dernier tient à marquer aussi bien tout ce qui l'éloigne de Hugo, que tout ce par quoi, malgré tout, ce grand poète national reste partiellement acceptable à ses yeux : c'est une attitude fréquente, déjà observée dans les colonnes de *La Revue des deux mondes* ou de *L'Action française*. La combinaison de facteurs esthétiques, politiques et religieux, les sélections (voire les coupes franches) pratiquées dans les œuvres, permettent à cette rhétorique de la nuance et de la demi-mesure de fonctionner. Quant au critère proprement générique, il n'est presque jamais explicite – tout au plus constate-t-on, ici comme ailleurs, une surreprésentation

¹³³ *Ibid.*, p. 240.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 236.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 242.

¹³⁶ Eugène DUPLESSY, *Victor Hugo « apologiste »* [1892], Paris, Téqui, 1935, p. 158.

numérique de la poésie dans les exemples choisis, ce qui trahit l'idée implicite selon laquelle Hugo est, avant toute chose, un poète.

DANS LE JOURNAL *LA CROIX*

Examinons, pour finir, les articles du journal *La Croix*, principal quotidien catholique français¹³⁷. Pendant la Première Guerre mondiale, c'est la logique d'union sacrée qui prime, bien plus nettement que dans la revue *Études*. Cette différence s'explique certainement par la nature des deux périodiques : le quotidien à grand tirage accomplit ses devoirs patriotiques du moment, et privilégie une approche œcuménique de la tradition culturelle française ; la revue mensuelle, moins directement en prise sur l'événement politique, et surtout moins diffusée, s'autorise nuances et réticences. En 1915, en tout cas, *La Croix* fait de Hugo un représentant typique de l'esprit français, avec notamment ce que ce dernier comporte de bienveillante pitié : « Après la bataille » (*La Légende des siècles*, Première Série) est opposée à la cruauté supposée des soldats allemands¹³⁸. Et l'on se félicite de l'heureuse inspiration du curé de Sermaize-les-Bains, qui a lu lors d'une cérémonie le « motet » bien connu de Hugo, tiré des *Contemplations*, « Écrit au bas d'un crucifix »¹³⁹.

La paix revenue, et sur toute la période considérée, le ton change et devient bien plus sévère à l'égard de Hugo. Certes, on trouve évidemment çà et là des coups de chapeaux très généraux adressés à Hugo grand poète ou grand écrivain ; et des vers de lui, appartenant à un fonds commun culturel, viennent naturellement à l'esprit des journalistes. Citons seulement l'occurrence la plus étonnante, parmi celles que nous avons trouvées. Un article de novembre 1940 s'extasie sur l'allure altière du maréchal Pétain et sollicite le fameux vers de « Booz endormi » (*La Légende des siècles*, Première Série) : « Et dans l'œil du vieillard on voit de la lumière. »¹⁴⁰ Mais outre ces usages quasi routiniers et mécaniques de Hugo, les jugements portés sur lui sont souvent sévères. Ils se situent plus souvent dans le domaine de la morale (on stigmatise sa pingrerie¹⁴¹) ou de l'idéologie (on lui reproche d'être devenu, dans sa « bilieuse

¹³⁷ Nous avons examiné sur *Gallica*, grâce au moteur de recherche plein texte, les occurrences de Hugo pour les années 1915, 1920, 1925, 1930, 1935 et 1940.

¹³⁸ P. MARTIN, V. DE CLERCQ, D. GUÉRINI, « Réponse des fédérations et unions des instituteurs libres français au Manifeste des instituteurs allemands », *La Croix*, 29 avril 1915, p. 6 (les prénoms complets des auteurs ne sont pas indiqués).

¹³⁹ « La vie reprend à Sermaize-les-Bains », *La Croix*, 3 août 1915, p. 5.

¹⁴⁰ J. P., « Le Chef. », *La Croix*, 15 novembre 1940, p. 1 (le nom complet de l'auteur ne figure pas).

¹⁴¹ LA CHESNAIE, « Autour d'un cinquantenaire », *La Croix*, 11 juin 1935, p. 3.

vieillesse », « mangeur de prêtres et de rois »¹⁴²) que dans le domaine de l'esthétique, encore que la frontière entre ces différents territoires soit parfois floue : José Vincent, principal critique du journal, estime ainsi que Hugo a trop grossi les traits de ses tableaux, et s'est donc montré un peintre malhabile, signe supposé de son « inconsciente vantardise »¹⁴³. Même l'hommage un peu obligé, en 1935, est l'occasion d'une censure sévère. Charles Terrin estime ainsi qu'il n'y a que l'équivalent de deux volumes (mais ceux-ci seraient, certes, « irréprochables ») à conserver de son œuvre poétique¹⁴⁴.

La manière de situer Hugo par rapport aux poètes de son temps est révélatrice de cette hugophobie tendancielle, qui relève en fait d'un anti-romantisme assez proche, quoique moins virulent, de celui de l'Action française. José Vincent pose ainsi comme acquis qu'il existe un quatuor cohérent de poètes romantiques composé de Hugo, Lamartine, Musset, Vigny, et leur oppose les poètes provençaux qui sont précisément les idoles de Maurras : Roumanille, Aubanel et surtout Mistral. Dans le meilleur des cas (pour Hugo), les deux groupes sont mis à égalité¹⁴⁵, ce qui est un point de vue somme toute plus modéré que celui de Maurras. Dans le pire, Hugo se retrouve battu par son concurrent : personne depuis Ronsard, écrit Antoine Lestra en octobre 1940, n'a chanté les malheurs de la patrie avec autant de talent que Mistral – pas même Hugo¹⁴⁶. Nul doute que les éloges adressés par le Maréchal à l'auteur de *Mireille*¹⁴⁷ ont favorisé, à la fin de 1940, un regain de mistralophilie dont Hugo, entre autres, fait les frais. *La Croix*, donc, dès 1930 mais plus encore en 1940, valide une vision de l'histoire littéraire qui relève d'un maurrassisme vaguement atténué.

Cette conception suppose d'inclure la poésie de Hugo au sein d'un ensemble commodément homogénéisé sous le nom de « romantisme ». C'est, on l'a vu, ce que fait José Vincent. Mais dès lors qu'on délaisse ces considérations très générales et schématiques au profit d'un regard un peu plus précis sur les œuvres, des problèmes se posent. De même que l'Action française est toujours plus sévère à l'égard du romantisme comme objet phobique fantasmé qu'envers les auteurs particuliers qui l'incarnent, de même on peut tenter de sauver, chez Hugo, telle ou telle

¹⁴² DIÉGO, « Un centenaire idéaliste », *La Croix*, 7 mars 1920, p. 3.

¹⁴³ José VINCENT, compte rendu de Pierre de Nolhac, *Poèmes de France et d'Italie*, *La Croix*, 1^{er} novembre 1925, p. 4.

¹⁴⁴ Charles TERRIN, « Hugo ou l'avènement d'un classique », *La Croix*, 9 juin 1935, p. 3.

¹⁴⁵ José VINCENT, « Le fablier occitan », *La Croix*, 26 octobre 1930, p. 3 ; José VINCENT, « Les langues de terroir consacrées par le nouvel état de choses », *La Croix*, 10 novembre 1940, p. 3.

¹⁴⁶ Antoine LESTRA, « Frédéric Mistral poète national », *La Croix*, 6 octobre 1940, p. 3.

¹⁴⁷ Hommages évoqués *ibid.*, p. 3.

partie de son œuvre. Chez Charles Terrin, l'opposition polarisée entre romantisme et classicisme est maintenue. Ainsi, ce que l'on garde de Hugo, c'est sa poésie classique, c'est-à-dire simple, claire, harmonieuse, inspirée de Virgile – un ensemble où l'on inclura non seulement de nombreuses pièces des *Contemplations*, mais aussi *La Légende des siècles* (« notre plus beau poème épique »), ce qui n'est pas rien. Inversement, « le déchet de Hugo, c'est l'œuvre strictement romantique » : ce *strictement* très restrictif autorise en réalité toutes les exceptions qu'on voudra. Les catégories de romantisme et de classicisme, forcément très approximatives ici, servent moins d'opérateurs critiques que de preuves d'orthodoxie anti-romantique, et d'argument commode pour accepter ou rejeter à loisir tel ou tel recueil. *Les Châtiments* sont ainsi récusés pour leur recours à une esthétique « grotesque », non définie par l'auteur, mais dont on comprend qu'elle est, à cause de la préface de *Cromwell*, un marqueur de romantisme¹⁴⁸.

Un problème d'un autre ordre se pose, en 1940, à un auteur qui signe L. E. La priorité du moment, selon lui, est de recréer une poésie nationale et populaire, capable de parler à tous, à rebours de l'individualisme littéraire dominant jusqu'alors. Or cet individualisme, explique « L. E. », remonte au romantisme ; certes, dit l'auteur, il y a les « fanfares » hugoliennes, mais « le romantisme ne s'arrête pas à Hugo »¹⁴⁹. Cette fois, la condamnation du romantisme se fonde sur le cliché d'un romantisme lyrique et élégiaque, fondé sur l'épanchement personnel, et non sur l'image d'un romantisme politique, prophétique, populaire, voire démocratique : la cible n'est pas du tout la même que celle de Daudet en 1922. En fait, les spécificités du moment 1940 imposent une reconfiguration au sein de l'anti-romantisme de droite. Car la « querelle des mauvais maîtres », lancée par Guy de Pourtalès en juillet 1940¹⁵⁰, attribue la responsabilité de la défaite à une littérature jugée égotiste, individualiste, amoraliste et apolitique, incarnée en particulier par André Gide. Du coup, ce sont les auteurs favorables à Vichy qui se retrouvent à défendre une certaine forme de moralisation et de politisation de la littérature ; dans *La Croix*, ce sont les auteurs les plus souvent associés au repli complaisant sur soi-même et à la féminité (Lamartine notamment) qui se retrouvent associés au romantisme honni. Les « fanfares » hugoliennes, même si le mot utilisé demeure vaguement méprisant, ont donc au moins pour

¹⁴⁸ Charles TERRIN, « Hugo ou l'avènement d'un classique », *art. cit.*, p. 3.

¹⁴⁹ L. E., « Littérature de mandarins et littérature populaire », *La Croix*, 20 octobre 1940, p. 3.

¹⁵⁰ Voir Wolfgang BABILAS, « La querelle des mauvais maîtres », *Romanische Forschungen*, vol. 98, n° 1/2, 1986, p. 120-152, et Gisèle SAPIRO, *La guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999, p. 161-207. L'expression *querelle des mauvais maîtres* est d'André Rousseaux, directeur du *Figaro*.

elles de représenter une poésie virile et mobilisatrice¹⁵¹. Par cette opération, Hugo se retrouve significativement, sinon exclu du romantisme, du moins rejeté dans ses marges.

Mais comme ceux d'*Études*, les auteurs de *La Croix* se montrent aussi, parfois, soucieux de récupérer chez Hugo ce qui peut l'être, jusqu'à éventuellement annexer Hugo à leur camp. On apprécie par exemple le Hugo royaliste de l'« Ode sur la naissance du duc de Bordeaux » (*Odes et Ballades*)¹⁵² ou le Hugo familialiste de « *Lorsque l'enfant paraît...* » (*Les Feuilles d'automne*)¹⁵³. Mais surtout, on s'intéresse aux sentiments religieux de Hugo, et aux passages de son œuvre où il semble les exprimer : ainsi, en octobre 1920, un encadré « Pour la prière », figurant en une, cite ces deux vers de « Welf, castellan d'Osbor » (*La Légende des siècles*, Nouvelle Série) :

Deux mains jointes font plus d'ouvrage sur la terre
Que tout le roulement des machines de guerre¹⁵⁴.

Ce propos est attribué à « Victor Hugo », alors qu'il est en réalité prononcé par un personnage de « Welf », le pape Sylvestre, qui est une figure de mauvais pape¹⁵⁵. Mais la non-prise en compte du dispositif fictionnel permet ici de figurer commodément Hugo en apologiste de la prière et de l'utiliser comme caution morale. D'autre part, dans le débat de 1920 sur sa conversion supposée, les auteurs de *La Croix* penchent vers l'hypothèse selon laquelle il est bel

¹⁵¹ Une telle lecture, réactivée par le contexte de la « querelle des mauvais maîtres », n'est cependant pas absolument nouvelle. Jean Carrère, poète de l'école romane, opposait déjà dans les années vingt l'« esprit mâle » de la littérature classique à l'« esprit féminin, nocturne, trouble et malsain », mais aussi égoïste et sensuel, du romantisme (Gisèle SAPIRO, *La guerre des écrivains (1940-1953)*, *op. cit.*, p. 123 – les citations de Carrère viennent de son livre *Les mauvais maîtres*, paru en 1922). L'accusation vise ici Rousseau, Chateaubriand, Stendhal, Sand, Musset, Baudelaire, Balzac, Zola (*ibid.*, p. 123), mais pas Hugo, qui est épargné (*ibid.*, p. 126). De Carrère à « L. E. » se dessine en quelque sorte un courant dissident au sein de la mouvance antiromantique de droite, qui cherche à séparer le bon grain de l'ivraie et Hugo du romantisme. On a vu dans le chapitre sur l'Action française que l'assignation délicate de Hugo au pôle du romantisme « féminin » posait aussi quelques problèmes à Maurras et aux maurrassiens (voir *supra*, p. 853-856).

¹⁵² DIÉGO, « Un centenaire idéaliste », *art. cit.*, p. 3.

¹⁵³ Henry REVERDY, « La lampe », *La Croix*, 24 octobre 1930, p. 3.

¹⁵⁴ « Pour la prière », *La Croix*, 17 octobre 1920, p. 1.

¹⁵⁵ Victor HUGO, *La Légende des siècles*, Nouvelle Série, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie III* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 314. Mais si la citation choisie est malheureuse, il n'est pas sûr pour autant que les propos tenus ici par Sylvestre soient étrangers à Hugo. Une note de l'édition Massin signale un « rapprochement pour le moins inattendu » entre ces deux vers et une réflexion de l'auteur des *Misérables*, dans sa « Parenthèse » (c'est le titre de la section) sur le couvent et la prière : « Les bras croisés travaillent, les mains jointes font. Le regard au ciel est une œuvre » (Jean MASSIN, Éliette VASSEUR, Francine SCHNEEBERG, note 18 à « Welf, castellan d'Osbor », in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, vol. 14 (éd. Jean MASSIN), Paris, Club français du livre, 1970, p. 737 ; voir Victor HUGO, *Les Misérables*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : roman II* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 412).

et bien mort en chrétien¹⁵⁶ ; et André Mabilille de Poncheville estime, en 1935, que la « sensibilité profonde » de Hugo est demeurée jusqu'au bout « acquise à la foi dans laquelle il avait été élevé » ; pour preuve, l'auteur avance l'information selon laquelle l'écrivain n'a jamais ôté le crucifix au-dessus de son lit, et souligne qu'il admet, dans un passage de *Dieu* longuement cité (et emprunté au discours du Griffon), le dogme de la rédemption¹⁵⁷. Ces vers de *Dieu*, approximativement reproduits en conclusion de l'article, « Ce grand Dieu de pardon sur la terre levé, / Sainte Thérèse, avec un soupir, l'a trouvé », paraissent à l'auteur une profession de foi suffisante¹⁵⁸. Comme Duplessis et Parvillez, donc, Mabilille de Poncheville ne se résout pas à laisser le grand poète national aux mains des libres penseurs. En 1935 surtout, s'approprier Hugo est un enjeu plus important que d'afficher un anti-hugolisme ou un anti-romantisme dogmatiques.

CONCLUSION

L'étude de ces différentes familles politiques (socialistes, radicaux, modérés, catholiques) confirme donc assez nettement la pertinence du clivage entre gauche et droite pour ce qui est de la réception de Hugo. À une gauche globalement hugophile s'opposent une droite républicaine globalement indifférente et une droite catholique globalement hugophobe. Cela dit, l'importance de Hugo comme symbole national est telle que même les critiques qui n'ont guère, *a priori*, de sympathie pour lui, s'efforcent de le sauver sur un plan esthétique (au prix, par exemple, du repérage un peu forcé d'un classicisme hugolien) et sur un plan idéologique (en dégageant l'image d'un Hugo chrétien, quitte à forcer les textes ou à élucubrer sur sa biographie). Chacun, selon ses obédiences, va chercher le Hugo qui lui plaît : cette sélection est affaire de contenu idéologique, mais aussi, on l'a vu notamment à propos du Hugo radical, affaire d'éthos et de posture. Car la dimension politique de l'œuvre hugolienne ne se résume pas à une série de thèses, de thèmes ou de prises de parti ; elle réside aussi, au moins à partir de

¹⁵⁶ « La mort de Victor Hugo », *La Croix*, 22 juin 1920, p. 3.

¹⁵⁷ André MABILILLE DE PONCHEVILLE, « Le mystère de la Rédemption et Victor Hugo », *La Croix*, 8 août 1935, p. 3. Il s'agit du passage qui commence par « Dieu, que l'homme coupable appelait, s'est penché... » et qui finit par « ... Suffit pour qu'elle échappe à la peine éternelle » (Victor HUGO, *Dieu*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie IV* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1986, p. 663-665). Il est, là encore, tout à fait problématique d'attribuer sans précaution à Hugo le discours du Griffon, alors que l'Ange et la Clarté s'exprimeront après lui, dans les sections huit et neuf de « L'océan d'en haut ».

¹⁵⁸ André MABILILLE DE PONCHEVILLE, « Le mystère de la Rédemption et Victor Hugo », *art. cit.* p. 3. Hugo écrit « du pardon », et non « de pardon ». D'autre part, dans le texte hugolien, le premier des deux vers est la fin d'une longue phrase (qui s'achève par : « Nulle de vous n'a vu clairement dans sa gloire / Ce grand Dieu du pardon sur la terre levé »), et le second une phrase autonome (Victor HUGO, *Dieu*, *op. cit.*, p. 664).

l'exil, dans une certaine conception héroïque de l'engagement, à laquelle sont naturellement plus sensibles les organisations marxistes et anticapitalistes que le centre gauche gouvernemental.

Comme souvent, on constate qu'un privilège est accordé, spontanément et implicitement, à la poésie de Hugo par rapport au reste de son œuvre. Cela tient évidemment au fait que la poésie est la partie la plus admirée de l'œuvre hugolienne ; mais cela tient aussi aux spécificités du discours politique, qui manie volontiers la formule-choc et le slogan bien frappé, et qui trouve donc dans le rythme de l'alexandrin une ressource rhétorique. La poésie, parce qu'elle est souvent assumée en première personne par un « je » lyrique assimilable à l'auteur, présente en outre l'intérêt d'être énonciativement homogène aux discours politiques (parlementaires ou journalistiques) dans lesquels ils s'insèrent – et les auteurs de *La Croix* poussent d'ailleurs parfois cette logique un peu trop loin, en faisant comme si tout ce qui figurait dans la poésie de Hugo était attribuable à Hugo. Mais la poésie fait aussi figure de genre ornemental par excellence, et se retrouve ainsi mobilisée à des fins décoratives, comme moyen d'embellissement du discours politique : mieux que d'autres types de discours, elle semble constituer le paradigme du beau langage. La poésie semble également pouvoir constituer un lieu de cristallisation privilégié de la culture littéraire : parce qu'elle est facilement mémorisable, parce qu'elle s'apprend par cœur à l'école, parce que des morceaux de vers (« en proie à la mathématique... ») viennent aisément à l'esprit, elle peut servir de preuve que l'on a des lettres. Moyen d'attestation d'un goût et d'une culture, la référence ou la citation poétique, quand elle est de Hugo, sert en outre de marqueur communautaire ou politique, à multiple détente : elle signalera, au choix ou en même temps, le Français, le républicain, ou l'homme de gauche. Sans doute ces usages divers de la poésie hugolienne, parfois difficiles à démêler, sont-ils plus facilement étudiables quand ils sont le fait de forces politiques qui théorisent peu la question littéraire : le rapport à Hugo d'un député ou d'un journaliste socialiste ou radical est moins surdéterminé par une doctrine élaborée que ne l'est celui d'un communiste ou d'un maurassien¹⁵⁹. De ce fait, c'est en étudiant ces discours-là qu'on a peut-être le plus de chance d'identifier un possible *usage politique de la poésie de Hugo*, considéré non pas à partir des

¹⁵⁹ Le discours d'*Études* ou de *La Croix* se situe, visiblement, à mi-chemin entre ces deux pôles : ces deux publications n'ont pas à leur disposition une doctrine littéraire complète et bien élaborée, mais la présence forte d'une hugophobie catholique semble souvent interdire les références naïves, spontanées ou sereines à Hugo. Celui-ci est souvent objet de discours ; il est plus rarement qu'ailleurs, en revanche, utilisé à de simples fins ornementales ou illustratives.

spécificités idéologiques des uns et des autres, mais, de manière plus abstraite, en lien avec un *langage politique* qui, dans une certaine mesure, transcenderait les frontières partisans.

Chapitre 31 : La Seconde Guerre mondiale

Pour achever ce parcours des lectures politiques de Hugo poète, nous allons consacrer quelques pages à la Seconde Guerre mondiale. Il s'agit de savoir ce qu'il advient de cette grande figure nationale qu'est Hugo dans un contexte historique où l'indépendance et l'unité même de la France sont mises en question. S'il n'y a pas une mais deux Frances (celle de Vichy et la France libre, celle des collaborateurs et celle des résistants), chacune revendiquant pour elle-même la légitimité, et si la majeure partie du territoire est occupée par l'Allemagne, alors la question de l'appropriation par un camp ou par l'autre des symboles nationaux revêt un caractère particulièrement décisif et urgent. La question a fait jadis l'objet d'une brève étude de Madeleine Rebérioux : celle-ci a montré que Hugo était utilisé par les collaborateurs (et les autorités allemandes d'occupation) et par les résistants, mais beaucoup plus intensément, et à bien meilleur droit, par les seconds que par les premiers¹. Nous préciserons et compléterons ces résultats ; nous envisagerons aussi la manière particulière dont la figure de Hugo, dans cette période, permet d'articuler enjeux esthétiques et enjeux littéraires. Car comme on va le voir, le Hugo des résistants est essentiellement un Hugo poète, et son utilisation militante va fréquemment de pair, chez Aragon notamment, avec une réflexion explicite ou implicite sur les pouvoirs propres de la poésie.

LE HUGO DES AUTORITÉS ALLEMANDES ET DES COLLABORATEURS

Commençons par le plus simple et le moins copieux, le Hugo des autorités allemandes et des collaborateurs. L'hugophobie est traditionnelle à droite : on a déjà signalé les fortes réserves exprimées dans le journal *La Croix* dès l'automne 1940², ou le peu de place qu'accorde à Hugo le maurassien Kléber Haedens dans son anthologie *Poésie française* (1942)³. Quant à Thierry Maulnier, auteur en 1939 d'une *Introduction à la poésie française* très sévère à l'égard de Hugo,

¹ Madeleine REBÉRIOUX, « 1952 : les communistes et Hugo », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 235-238.

² Voir *supra*, p. 906-910.

³ Voir *supra*, p. 125-126.

son ton se fait beaucoup plus nuancé dans son article « L'énigme Hugo », paru au printemps 1944 dans une revue dirigée par Haedens : des clichés de la critique hostile à Hugo y sont mobilisés (l'égoïsme, le verbalisme⁴), mais leur traitement est relativement fin et nuancé, et les analyses sont parfois assez pénétrantes. Le mépris pour Hugo que Maulnier affichait en 1939 a pour l'essentiel disparu, et l'auteur salue même la réussite de poèmes comme « Ce que dit la Bouche d'Ombre » (*Les Contemplations*), « Le Satyre » (première *Légende*), *Dieu* ou *La Fin de Satan*⁵ : ceux-ci sont présentés comme les seuls à traiter d'une matière proportionnée au génie verbal hugolien, donc les seuls où la tendance hugolienne à l'amplification, à l'accumulation, aux effets de « quantité⁶ », puisse se déployer à l'aise – à l'inverse, dans la plupart des « petites épopées » de *La Légende des siècles*, Maulnier identifie une disproportion ridicule entre l'amour de Hugo pour les mots de l'énormité et les objets du monde : Roland déracinant son chêne, dans « Le mariage de Roland », lui paraît donner l'image d'une « démesure trop étroite »⁷. Mais si, en l'occurrence, l'hugophobie passée se nuance beaucoup, reste que l'article de Maulnier témoigne encore d'importantes réserves à l'égard de l'art hugolien. Et si ce texte met l'accent sur des questions esthétiques plutôt qu'éthiques ou politiques, il le fait en s'appuyant sur des stéréotypes d'une critique antiromantique qui, dans le milieu de l'Action française auquel appartient l'auteur, est associée à une pensée politique réactionnaire et traditionaliste⁸.

Compte tenu de la persistance, sous des formes plus ou moins atténuées, d'une hugophobie de droite, on peut même s'étonner que Hugo ait été, si peu que ce fût, utilisé par le pouvoir en place. Mais comme l'écrit Rebérioux :

Hugo tenait une place exceptionnelle dans les Lettres non seulement françaises, mais européennes ; l'avoir dans son camp pouvait servir. Puis, il avait beaucoup écrit, beaucoup prophétisé, et la pratique des citations brèves, à finalité militante, qui domina cette période,

⁴ Par exemple : « Nul ne fut à ce point la dupe des mots » (Thierry MAULNIER, « L'énigme Hugo », *Le Livre des lettres*, n° 3, mars-avril 1944, p. 477) ; « Chaque poème de Hugo, eût-il l'apparence du plus simple et du plus léger divertissement, chaque page de sa prose, fût-elle une note de voyage, joue ainsi à l'égard de Hugo le rôle de socle à l'égard de la statue et lui est à elle seule un rocher de *Guernesey* » (*ibid.*, p. 498-499 ; c'est Maulnier qui souligne *Guernesey*).

⁵ *Ibid.*, p. 486-496 et p. 493 notamment.

⁶ *Ibid.*, p. 480.

⁷ *Ibid.*, p. 486.

⁸ Voir *supra*, chapitre 29.

facilitait son utilisation. Parmi les amis des occupants enfin ne manquaient ni les pacifistes intégraux ni les admirateurs de l'Europe unie, armés d'une culture hugophile⁹.

Un texte, surtout, condense la fortune de Hugo dans le camp de la Collaboration et des occupants allemands. Il s'agit d'un passage de la conclusion du *Rhin*, « presque trop beau¹⁰ » dit Rebérioux, qui annonce la formation à venir d'une « nouvelle Europe » appuyée sur deux piliers, la France et l'Allemagne, et qui exclura l'Angleterre et la Russie. Jacques Chardonne semble avoir été l'un des premiers à exhiber ce passage, en 1941, non dans sa *Chronique privée de l'an 40* comme le dit Rebérioux, mais dans *Voir la figure*¹¹. Bernhard Payr, « auteur d'un rapport sur la collaboration littéraire franco-allemande », puis Otto Abetz, puis la *Propagandastaffel* s'enthousiasment pour ce texte¹² ; celle-ci le diffuse en 1942 sous la forme d'affichettes portant le texte suivant : « La nouvelle Europe se fera dont seront exclues l'Angleterre et la Russie. On chassera l'Angleterre dans les océans et la Russie tartare dans les steppes¹³. »

Cet usage de Hugo par la propagande allemande en France sera loin de passer inaperçu : le poème « Le legs », publié par Robert Desnos dans *L'Honneur des poètes*, s'insurge contre ce qui lui paraît relever d'une usurpation :

Et voici, Père Hugo, ton nom sur les murailles !
Tu peux te retourner au fond du Panthéon
Pour savoir qui a fait cela. Qui l'a fait ? On !
On c'est Hitler, on c'est Goebbels... C'est la racaille¹⁴[.]

⁹ Madeleine REBÉRIOUX, « 1952 : les communistes et Hugo », *art. cit.*, p. 235.

¹⁰ *Ibid.*, p. 237.

¹¹ Jacques CHARDONNE, *Voir la figure*, Paris, Grasset, 1941, p. 93.

¹² Madeleine REBÉRIOUX, « 1952 : les communistes et Hugo », *art. cit.*, p. 237.

¹³ L'affiche est reproduite en illustration de Madeleine REBÉRIOUX, « 1952 : les communistes et Hugo », *art. cit.*, p. 235. Le texte est signé « Victor Hugo » et arbore un portrait de Hugo vieux et barbu : l'autorité et le prestige du vieillard donnent une portée supplémentaire au propos de l'homme mûr de 1842. Cette citation attribuée à Hugo est en fait une réécriture très libre de ce passage : « Quand l'Europe centrale sera constituée, et elle le sera un jour, l'intérêt de tous sera évident ; la France, adossée à l'Allemagne, fera front à l'Angleterre, qui est, comme nous l'avons déjà dit, l'esprit de commerce, et la rejettera dans l'Océan ; l'Allemagne, adossée à la France, fera front à la Russie, qui, nous l'avons dit de même, est l'esprit de conquête, et la rejettera dans l'Asie » (Victor HUGO, *Le Rhin*, in Victor HUGO, *Voyages* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, 1985, coll. « Bouquins », p. 406). On note que l'allusion à l'« esprit de conquête » russe, qui en 1942 pourrait bien plus légitimement caractériser l'Allemagne hitlérienne, est soigneusement supprimée.

¹⁴ Lucien GALLOIS [Robert Desnos], « Le legs », in *L'Honneur des poètes*, t. 1, Paris, Éditions de Minuit, 1943, p. 26.

Mais on peut recenser d'autres appropriations, moins visibles, de Hugo par l'occupant. Ainsi, le second volume de l'*Anthologie de la poésie allemande* publiée à Paris en 1943 (les poèmes, reproduits en allemand, ont leur traduction française en vis-à-vis, et le paratexte est en français) donne un poème du S.A. Herybert Menzel, intitulé « La gorgée » (« *Der Trank* »), qui réécrit « Après la bataille » (*La Légende des siècles*, Première Série). Le narrateur du poème est un soldat allemand blessé, secouru par un soldat français :

Alors il se pencha, me souleva la tête,
et c'est ainsi que se virent aux yeux le fils
de France et le fils d'Allemagne. Aucune
haine : la lutte était finie. – Que faire ? Il prit
mon quart et mon bidon, il me versa à boire ;
je bus, et ce fut plus que la saveur du vin¹⁵.

Le sens allégorique du poème est assez clair : il s'agit d'opposer à l'ancienne rivalité franco-allemande la nouvelle politique de collaboration entre deux nations désormais alliées. Qu'un poète allemand choisisse de s'appuyer, pour ce faire, sur une gloire nationale française comme Hugo a évidemment valeur de symbole.

Le régime de Vichy n'est pas en reste. Bien sûr, le poète des *Châtiments*, le chantre du progrès et de la République, est un auteur difficile à manier ; mais le régime peut au moins s'appuyer sur la partie de son œuvre qui fait depuis longtemps l'objet de lectures conformistes voire réactionnaires, c'est-à-dire sa poésie familialiste¹⁶. Rémi Dalisson, étudiant les fêtes organisées par le régime de Vichy, souligne que celui-ci a à cœur de puiser dans un corpus de références nationalistes (Maurras, Barrès, voire Péguy) aussi bien que dans le corpus des grands hommes déjà célébrés par la Troisième République, parmi lesquels Hugo, mais aussi, par exemple, Gambetta : l'objectif est d'entretenir l'idée d'une continuité culturelle avec le régime précédent. Ainsi, lors des cérémonies du 14 juillet, du 11 novembre, de la fête des Mères et de la « Quinzaine impériale » (organisée en mai 1942 pour exalter l'empire colonial français), Hugo fait partie des auteurs les plus souvent mobilisés¹⁷. Plus précisément, l'auteur note que la propagande familialiste de Vichy utilise largement « L'amour d'une mère », souvent associé au

¹⁵ Herybert MENZEL, « *Der Trank* – La gorgée » (trad. René LASNE), in René LASNE, Georg RABUSE, *Anthologie de la poésie allemande des origines à nos jours*, vol. 2, Paris, Stock, 1943, p. 261. Madeleine Rebérioux évoque ce poème, mais ne le cite que de seconde main et le résume inexactement (Madeleine REBÉRIOUX, note 192 à « Hugo dans le débat politique et social », in *La gloire de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 245).

¹⁶ Voir *supra*, chapitre 13.

¹⁷ Rémi DALISSON, *Les fêtes du maréchal : propagande festive et imaginaire dans la France de Vichy*, Paris, Tallandier, 2008, p. 255.

poème nationaliste de Banville « À ma mère »¹⁸ ; une liste officielle d'œuvres à chanter pour la fête des Mères inclut également *Les Contemplations* de Hugo (mais Rémi Dalisson, ou le document administratif qui constitue sa source, n'est pas plus précis) parmi des poèmes d'auteurs mineurs du XIX^e siècle (Louis Ratisbonne, Anatole Le Braz) ou la chanson de Berthe Sylva « Les yeux de maman ».

L'occupant allemand et le régime de Vichy ne refusent donc pas d'utiliser à leur propre service la gloire de Hugo – sa gloire comme grand écrivain ou grand poète français, et non évidemment son aura de militant républicain, démocrate et progressiste. Mais bien entendu, cette appropriation de Hugo par un régime fasciste ou réactionnaire demeure malaisée. Le déboulonnage de la statue de Hugo faite par Barrias, sur la place Victor-Hugo, à l'automne 1941, traduit bien, au moins, une hugophobie larvée de la part des autorités. Il s'agit officiellement d'un projet de nature économique : le bronze doit être récupéré pour être réutilisé dans l'industrie. Officiellement seul un critère esthétique distingue les monuments qui doivent être préservés de ceux qui doivent être fondus¹⁹. Et Hugo n'est certes pas le seul à avoir été fondu : soixante-quinze statues parisiennes ont connu le même sort²⁰. Mais le choix par l'occupant allemand des monuments à détruire et des monuments à épargner a bien été guidé, aussi, par la volonté de régler des comptes politiques : « Aucune des grandes figures de la III^e République ne survécut²¹ [...] ».

Dans les années de l'Occupation, la référence hugolienne caractérise essentiellement le discours de Résistance, et son usage par le pouvoir en place, on l'a vu, paraît scandaleux à Desnos. Pour ce dernier, comme l'indique la chute vigoureuse de son sonnet, Hugo appartient de plein droit à la Résistance :

Oui, le bonhomme est mort. Mais par-devant notaire
Il a bien précisé quel legs il voulait faire :

¹⁸ *Ibid.*, p. 263 (l'auteur écrit à tort *Bainville* pour *Banville*). « L'amour d'une mère » est certainement « *Ce siècle avait deux ans...* », dans *Les Feuilles d'automne*, qui contient un développement sur l'amour maternel : « Ô l'amour d'une mère ! – amour que nul n'oublie ! / Pain merveilleux qu'un Dieu partage et multiplie ! / Table toujours servie au paternel foyer ! Chacun en a sa part, et tous l'ont tout entier ! » (Victor HUGO, *Les Feuilles d'automne*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie I* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 566).

¹⁹ June HARGROVE, « Les statues de Paris » [1986], in Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 1878.

²⁰ *Ibid.*, p. 1879.

²¹ *Id.* Le bronze de Barrias a été érigé à l'occasion du centenaire de 1902 ; il cherchait à rendre hommage à toute la vie et à toute l'œuvre de Hugo (Chantal MARTINET, « Une "somme" : le monument de Barrias », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 314).

Le notaire a nom : France, et le legs : Liberté²².

Il faut donc à présent envisager les modalités des usages de Hugo, et spécifiquement de sa poésie, par les résistants.

LE HUGO DES RÉSISTANTS

Le livre d'Olivier Cariguel sur les revues littéraires sous l'Occupation²³ propose un index des noms propres, signalant les revues qui publient des articles dont les titres contiennent les noms propres en question (mais sans signaler directement les articles eux-mêmes). C'est une manière très approximative de mesurer la fortune d'un auteur : l'index est indifférent au fait qu'un auteur figure dans un ou plusieurs titres d'articles d'une même revue, et ne prend pas en compte les articles consacrés à un auteur si son nom ne figure pas dans le titre. Mais il s'agit du meilleur outil statistique dont nous disposons, et nous nous proposons donc, malgré ces limites, de l'utiliser. Cet index fait apparaître deux phénomènes intéressants. Premièrement, Hugo est loin de figurer parmi les auteurs les plus souvent mentionnés dans les titres (l'index signale seulement huit revues, soit autant que pour Baudelaire, contre vingt et une pour Péguy, dix-huit pour Mallarmé, quatorze pour Apollinaire, onze pour Racine, dix pour Rimbaud et Stendhal, neuf pour Proust et Goethe²⁴). Deuxièmement, parmi ces revues, les publications clandestines ou basées à l'étranger sont surreprésentées²⁵ : elles représentent quatre titres sur huit, alors que les revues légales représentent une très grosse majorité des titres recensés par Olivier Cariguel : soixante et onze sur quatre-vingt-cinq. On observe donc une certaine désaffection pour Hugo dans les revues littéraires légales soumises au pouvoir allemand ou vichyste : son statut de grand poète national ne suffit sans doute pas à neutraliser les connotations politiques associées à son nom ; sans doute aussi est-il difficile de consacrer une étude au poète des *Châtiments* sans mentionner son républicanisme et son opposition à l'Empire, ce qui bride naturellement les enthousiasmes critiques potentiels des auteurs... En revanche, Hugo est clairement un auteur de la Résistance : Marcel Raymond lui consacre un article dans *Fontaine* (revue algéroise qui

²² Lucien GALLOIS [Robert Desnos], « Le legs », texte cité, p. 26.

²³ Olivier CARIGUEL, *Panorama des revues littéraires sous l'Occupation (juillet 1940 – août 1944)*, Paris, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, coll. « Inventaires », 2007.

²⁴ On se limite là aux personnalités déjà décédées en 1940 ; les statistiques sont naturellement biaisées en faveur des vivants.

²⁵ Nous remercions François Vignale d'avoir attiré notre attention sur ces points, que l'examen de l'index confirme effectivement.

« symbolise [...] la résistance intellectuelle des écrivains²⁶ », notamment après l'éditorial « Nous ne sommes pas vaincus » de Max-Pol Fouchet en août-septembre 1940²⁷), des textes de Hugo sont publiés dans *Les Lettres françaises* clandestines (les appels « Aux Français » et « Aux Parisiens » de 1870²⁸) et dans *Les Lettres françaises* d'Argentine²⁹ (les poèmes « *Autrefois j'ai connu Ferdousi dans Mysore...* », de la dernière *Légende des siècles*, « Bourgeois parlant de Jésus-Christ » et « En Afrique » de *Toute la lyre* et « Raconté en rêve par lord Byron (peut-être) » de *Dernière gerbe*³⁰). Les revues clandestines *Les Étoiles* et *L'Éternelle Revue* font paraître, respectivement, un article sur Hugo³¹ et quelques extraits de *L'Année terrible* (pris dans « À ceux qui reparlent de fraternité » et dans « *Le penseur est lugubre au fond des solitudes...* »³²).

DEUX TYPES D'USAGE DE HUGO

À quel titre, alors, Hugo est-il convoqué par les différents acteurs de la Résistance ? Il fait d'abord partie des grands noms de la culture française, dont il faut défendre l'intégrité face à l'envahisseur allemand. C'est ainsi que James Steel analyse la stratégie de Vercors consistant à faire énumérer par l'officier allemand Von Ebrennac, dans *Le Silence de la mer* (récit publié clandestinement, en 1942, aux Éditions de Minuit), la liste des auteurs français dont il voit les

²⁶ Olivier CARIGUEL, *Panorama des revues littéraires sous l'Occupation (juillet 1940 – août 1944)*, op. cit., p. 461.

²⁷ François VIGNALE, *La revue « Fontaine » : poésie, Résistance, engagement (Alger 1938 – Paris 1947)*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », p. 78-79.

²⁸ « Appel de Victor Hugo à l'union des Parisiens » [1870], *Les Lettres françaises* [clandestines], n° 8, juillet 1943, p. 4 ; Victor HUGO, « Extrait de l'appel "Aux Français" » [1870], *Les Lettres françaises* [clandestines], numéro spécial, 1^{er} août 1944, p. 2. Dans le second cas, trois paragraphes d'« Aux Français » font suite à un article racontant le massacre d'Oradour-sur-Glane (10 juin 1944). L'appel de Hugo au soulèvement contre les Allemands vient donc fournir une réponse aux atrocités commises par l'occupant. Significativement, le texte est coupé juste après « Soyez terribles, ô patriotes ! » et juste avant la phrase : « Arrêtez-vous seulement, quand vous passerez dans une chaumière, pour baiser au front un petit enfant endormi » (Victor HUGO, *Actes et paroles III*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : politique* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 731), qui a dû passer, aux yeux des rédacteurs des *Lettres françaises*, pour une sensiblerie hors de saison.

²⁹ Cette revue, sans lien organique avec la revue clandestine du même nom, est dirigée depuis l'Argentine par Roger Caillois (Olivier CARIGUEL, *Panorama des revues littéraires sous l'Occupation (juillet 1940 – août 1944)*, op. cit., p. 483-484).

³⁰ Victor HUGO, « Poèmes [sic] oubliés », *Les Lettres françaises* [Argentine], n° 7-8, février 1943, p. 43-45. « En Afrique » (*Toute la lyre*, VII, 10) est rebaptisé « Pourboire royal » dans cette revue, et le poème de *Dernière Gerbe* est simplement rebaptisé « Raconté en rêve ». « Bourgeois parlant de Jésus-Christ » (*Toute la lyre*, I, 4) conserve son titre. Quant à « *Autrefois, j'ai connu Ferdousi dans Mysore...* », il s'agit du troisième poème – sans titre – de la neuvième section – sans titre elle aussi – de la Dernière Série de *La Légende des siècles*.

³¹ Article que nous n'avons pas pu consulter. La collection conservée à la BnF est lacunaire.

³² Respectivement le quatrième poème de la section « Février » et le sixième de la section « Avril ».

livres sur les rayonnages d'une bibliothèque : pour Von Ebrennac, il s'agit de plaider pour un rapprochement et une collaboration culturelle franco-allemands ; pour Vercors, il s'agit de rappeler aux Français qui le liront qu'ils ont un patrimoine à défendre³³. De même, Hugo figure parmi les « génies de France » auxquels Marcel Raymond, en 1942, consacre un numéro des *Cahiers du Rhône*, revue suisse emblématique de la résistance intellectuelle d'inspiration chrétienne : son article sur « Hugo mage », déjà commenté dans un précédent chapitre³⁴, voisine avec des études consacrées à Montaigne, Agrippa d'Aubigné, La Fontaine, Racine, Montesquieu, Lamartine, Baudelaire et Bergson³⁵. En 1944, les *Nouvelles Chroniques* parues aux Éditions de Minuit clandestines contiennent un essai du critique littéraire anglais Raymond Mortimer, intitulé – en référence à Julien Benda – *La loyauté des clercs*, et où la « vraie France », celle des résistants, est résumée par les noms suivants : Montaigne, Descartes, Pascal, Voltaire, Victor Hugo, Péguy, Bergson, Claudel, Gide³⁶. Et si la poésie d'Aragon accueille de nombreuses références intertextuelles, à Hugo – comme on le verra – mais aussi aux poètes français du Moyen Âge, c'est notamment afin de manifester « la vivacité et [...] la continuité d'une tradition nationale, linguistique et littéraire, dont il s'agit de montrer la force de résistance face à l'occupation du territoire, politique et poétique³⁷ ».

Hugo comme grand nom, avec d'autres, de la culture française : il s'agit là d'un premier type d'usage politique de Hugo. Mais cette démarche, on l'a vu notamment avec Vercors, est très accueillante : Hugo ne bénéficie d'aucun privilège par rapport à des auteurs qui, au contraire de lui, ne se caractérisent pas par leur engagement politique. Un geste un peu plus radical consiste au contraire à faire de Hugo le représentant d'une poésie politique, d'une poésie de combat, et donc éventuellement d'une poésie à imiter. Ainsi dans l'avant-propos à *L'Honneur des poètes* (publié clandestinement aux Éditions de Minuit en 1943), Éluard, qui

³³ James STEEL, *Littératures de l'ombre : récits et nouvelles de la Résistance (1940-1944)*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1991, p. 35. Voici le passage en question : « "... Balzac, Barrès, Baudelaire, Beaumarchais, Boileau, Buffon... Chateaubriand, Corneille, Descartes, Fénelon, Flaubert... La Fontaine, France, Gautier, Hugo... Quel appel !" dit-il avec un rire léger et hochant la tête. "Et je n'en suis qu'à la lettre H !... Ni Molière, ni Rabelais, ni Racine, ni Pascal, ni Stendhal, ni Voltaire, ni Montaigne, ni tous les autres !..." » (VERCORS, *Le Silence de la mer* [1942], Paris, Éditions de Minuit, 1945, p. 35).

³⁴ Voir *supra*, chapitre 11.

³⁵ Marcel RAYMOND, *Génies de France*, Neuchâtel, La Baconnière, 1942 (numéro des *Cahiers du Rhône*). La présence dans cette liste de Henri Bergson, mort en janvier 1941, est un symbole important : Bergson était juif, et l'éloge funèbre prononcé par Valéry à l'Académie française a été « salué par tous comme un acte de courage et de résistance » (« Paul Valéry », site de l'Académie française : <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/paul-valery>, consulté le 14 mai 2018).

³⁶ Raymond MORTIMER, « La loyauté des clercs », in *Nouvelles chroniques*, Paris, Éditions de Minuit, 1944, p. 45.

³⁷ Nathalie PIÉGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 106.

n'a pourtant jamais beaucoup aimé Hugo³⁸, fait de celui-ci l'un des quatre noms (et l'un des deux seuls français) d'une poésie militante à la hauteur des circonstances : « Whitman animé par son peuple, Hugo appelant aux armes, Rimbaud aspiré par la Commune, Maïakovski exalté, exaltant, c'est vers l'action que les poètes à la vue immense, sont, un jour ou l'autre, entraînés³⁹. » Dans un contexte où il s'agit de mobiliser les énergies poétiques, on adopte donc une perspective plus restrictive et plus clivante, on s'attaque à la « poésie pure » : plusieurs poèmes de Résistance d'Aragon sont ainsi consacrés à ce débat sur la nature et la fonction de la poésie ; et dans « Langage des statues (fragment) », poème publié en 1942 dans la revue (légale) *L'Arbalète*⁴⁰, c'est la statue de Hugo par Barrias qui prend vie pour stigmatiser l'hermétisme et l'apolitisme supposé des surréalistes⁴¹. Plus généralement, la référence à Hugo comme poète d'action, ou au moins comme poète « de circonstance »⁴², est très fréquente dans les paratextes des recueils et poèmes de Résistance d'Aragon, et permet à Aragon de se penser comme un « guide pour le peuple », sur le modèle du mage romantique (mais en évacuant toute

³⁸ Jean GAUDON, « Hugophobia et modernité », *Elseneur*, n° 10, juillet 1995, p. 21.

³⁹ [Paul Éluard], « L'honneur des poètes », in *L'Honneur des poètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁰ Et repris en 1943 dans le recueil *En français dans le texte* (publié en Suisse) puis en 1945 dans *En étrange pays dans mon pays lui-même*.

⁴¹ Le poème repose sur des allusions, mais Wolfgang Babilas et Marie-Thérèse Eychart estiment tous deux que c'est la nouvelle génération de poètes surréalistes qui est ici la cible d'Aragon (Wolfgang BABILAS, « La prosopopée de Victor Hugo : à propos du poème "Langage des statues (fragment)" » [1995], in Wolfgang BABILAS, *Études sur Louis Aragon*, vol. 2, Münster, Nodus Publikationen, coll. « Münstersche Beiträge zur Romanischen Philologie », 2002, p. 593-594 ; Marie-Thérèse EYCHART, notes et variantes de *En étrange pays dans mon pays lui-même*, in Louis ARAGON, *Œuvres poétiques complètes*, vol. 1 (éd. Olivier BARBARANT), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 1521, notes 4 et 5).

Un débat existe entre spécialistes pour savoir si le poème a été rédigé après ou avant le déboulonnage de la statue évoqué plus haut, et donc s'il y fait ou non allusion (Wolfgang Babilas pense que non, Olivier Barbarant pense que oui : Wolfgang BABILAS, « La prosopopée de Victor Hugo », *art. cit.*, p. 590-591 ; Olivier BARBARANT, « Avez-vous lu Hugaragon ? », *La lecture littéraire*, numéro spécial : « Écrivains, lecteurs », février 2002, p. 142). En 1951 en tout cas, Aragon protestera rétrospectivement contre ce déboulonnage à l'occasion de l'installation d'une automobile Ford, « symbole par excellence du capitalisme américain », sur l'ancien socle de la statue (Chantal MARTINET, « Un dieu chasse l'autre : la "Ford" sur le piédestal de Victor Hugo », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 253).

⁴² Aragon défend explicitement, contre ses détracteurs, la « poésie de circonstance » de *L'Honneur des poètes* dans « Poésie et défense de l'homme » (publié anonymement en mars 1944 par le Comité national des écrivains dans *l'Almanach des lettres françaises*). Mais l'expression *poésie de circonstance* y a un sens très large : pour les besoins de sa démonstration, Aragon y inclut la lyrique amoureuse (*Cassandre et Marie*, de Ronsard ; « Le lac », de Lamartine...) et l'élégie (« À Villequier », de Hugo) (Louis ARAGON, « Poésie et défense de l'homme » [1944], in Louis ARAGON, *L'Œuvre poétique*, vol. 10, Paris, Livre Club Diderot, 1979, p. 16). Aragon joue un peu sur les mots. S'il a toujours défendu « la poésie de circonstance (politique et historique) » contre « la tradition de la poésie lyrique qui valorise la seule circonstance privée » (Nathalie PIÉGAY-GROS, *L'esthétique d'Aragon*, SEDES, coll. « Esthétique », p. 91), il s'amuse ici à les mettre en continuité l'une avec l'autre et à les homogénéiser. Rien de plus normal, du reste, chez un auteur très enclin à superposer, via des jeux d'analogie et d'allégorie, la célébration de la femme aimée (Elsa) et celle de la patrie.

dimension religieuse ou métaphysique)⁴³. Ainsi, dans « *Arma virumque cano* », qui sert de préface aux *Yeux d'Elsa* (publiés en Suisse en 1942), l'auteur reprend à son compte la déclaration de Hugo qui ouvre la préface des *Voix intérieures* :

La Porcia de Shakespeare parle quelque part de cette « musique intérieure que tout homme a en soi ». – Malheur, dit-elle, à qui ne l'entend pas ! – Cette musique, la nature aussi l'a en elle... (Ce livre) est l'écho... de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous⁴⁴...

Et dans « Les poissons noirs » (rédigé en 1943, et adjoint en 1946 comme préface à la réédition du *Musée Grévin*), Aragon fait de Hugo l'un des principaux représentants du sens épique français, c'est-à-dire du sens national en poésie. Hugo, Péguy et les « vieilles épopées » sont avantageusement comparées à *La Jeune Parque*⁴⁵ ; la chute de « L'enfant » des *Orientales*, en particulier, exprime remarquablement ce sens épique-national : « *Ami, dit l'enfant grec, dit l'enfant aux yeux bleus – Je veux de la poudre et des balles⁴⁶* ». Si la référence hugolienne ne surprend pas chez Aragon, hugophile depuis longtemps⁴⁷, on peut s'étonner davantage de voir, dans le second *Honneur des poètes* (1944), Michel Leiris signer « Hugo Vic » son poème « Corruption » : la figure de Hugo s'impose même chez un écrivain qu'*a priori* rien ne prédisposait à se l'approprier. Le titre même du poème peut venir de Hugo : « Corruption » est aussi le titre, en effet, d'un poème figurant dans le reliquat de *L'Année terrible* (édition de l'Imprimerie nationale)⁴⁸.

⁴³ Nathalie PIÉGAY-GROS, *L'esthétique d'Aragon*, *op. cit.*, p. 161.

⁴⁴ Louis ARAGON, *Les Yeux d'Elsa* [1942], in Louis ARAGON, *Œuvres poétiques complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 758. C'est Aragon qui souligne. La citation est coupée mais exacte (Victor HUGO, *Les Voix intérieures*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie I* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 801).

⁴⁵ Louis ARAGON, « Les poissons noirs » [1946], in Louis ARAGON, *Œuvres poétiques complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 919.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 916.

⁴⁷ Voir *supra* nos chapitres 22 (sur les surréalistes) et 28 (sur le Parti communiste).

⁴⁸ Louis YVERT, *Bibliographie des écrits de Michel Leiris : 1924 à 1995*, Paris, Place, coll. « Les cahiers de Gradhiva », 1996, p. 115. Les deux poèmes, en revanche, ne développent pas les mêmes thèmes. Chez Hugo, la « corruption » dont il s'agit est celle qui a transformé une Allemagne « honnête » et une France « vaillante » en une Allemagne « voleuse » et une France « poltronne » (Victor HUGO, *L'Année terrible*, Paris, Ollendorff, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », 1914, p. 272). Leiris, lui, dénonce l'altération des mots (« déviés / de leur pôle naturel ») et des choses (« vidées de leur contenu / et devenues oripeaux / de la puante comédie / où le monde sue sang et eau ») (HUGO VIC [Michel Leiris], « Corruption », in *L'Honneur des poètes*, t. 2, Paris, Éditions de Minuit, 1944, p. 62).

LA POÉSIE, LA RIME, LE CHANT

On a donc distingué, pour l'instant, deux grands types d'usage de la figure hugolienne par les auteurs de la Résistance : soit Hugo est l'un des noms, parmi d'autres, de la culture française à défendre ; soit il est plus spécifiquement (et en opposition à d'autres auteurs français, comme Valéry ou les surréalistes chez Aragon) le représentant d'une poésie de combat. Il est significatif que cette seconde approche aille de pair avec un recentrement sur la *poésie* hugolienne. Les œuvres évoquées par les auteurs en témoignent : *Les Orientales*, *Les Voix intérieures*, *L'Année terrible* ; l'allusion d'Éluard à « Hugo appelant aux armes » peut en outre renvoyer aux *Châtiments* (et notamment au poème « À ceux qui dorment »). La référence au Hugo romancier n'est pas inexistante, mais elle est rare – l'article de Madeleine Rebérioux est tout de même illustré d'un tract communiste de la Résistance reproduisant l'épisode de la mort de Gavroche dans *Les Misérables*⁴⁹. La référence à la prose politique semble l'être un peu moins (des extraits des appels « Aux Français » et « Aux Parisiens » sont reproduits, par exemple, dans *Les Lettres françaises* clandestines) : il semble que, comme dans la période précédente, les formes discursives où l'auteur prend la parole en première personne soient jugées plus facilement exploitables à des fins militantes que celles où l'écrivain a recours aux détours de la fiction. Mais en l'occurrence, cette prééminence de la poésie hugolienne tient aussi au statut particulier de ce genre dans la littérature de Résistance.

La poésie, en effet, est le genre associé à la Résistance littéraire. Statistiquement, il y a une corrélation entre la pratique d'un genre (poésie ou roman) et le choix entre Collaboration et Résistance : parmi l'échantillon étudié par Gisèle Sapiro dans son ouvrage sur *La guerre des écrivains*, deux tiers des poètes (mais très peu de romanciers) s'engagent dans la Résistance littéraire ; inversement, les poètes sont bien moins nombreux que les romanciers à opter pour la Collaboration. Cela tient en particulier au fait que le passage en Résistance modifie beaucoup moins l'exercice du métier pour un poète que pour un romancier : « Accoutumés aux tirages limités, aux minces plaquettes qui ne circulent que dans des cénacles d'initiés, [les poètes] sont comme prédisposés, par leur pratique, à la clandestinité et au secret. » Autrement dit, le fait que la poésie soit située du côté du « pôle de production restreinte » du champ littéraire a certainement facilité son entrée, assez massive, en Résistance⁵⁰. De là, et malgré Vercors ou Joseph Kessel par exemple, une association symbolique entre « la Résistance et ses poètes »,

⁴⁹ Madeleine REBÉRIOUX, « 1952 : les communistes et Hugo », *art. cit.*, p. 237.

⁵⁰ Gisèle SAPIRO, *La guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999, p. 90.

pour reprendre le titre d'une anthologie ultérieure de Pierre Seghers⁵¹, et de là sans doute la notoriété spectaculaire, et vite acquise, de *L'Honneur des poètes*, par rapport aux autres publications (en prose) des Éditions de Minuit clandestines. Hugo *poète* a donc toute sa place dans cette confrérie de poètes résistants, aux côtés d'Aragon, Éluard ou Desnos.

Mais le genre poétique fait aussi l'objet d'élaborations théoriques de la part de certains écrivains résistants, qui justifient ainsi d'y avoir recours. C'est chez Aragon que cette entreprise est la plus poussée, en particulier parce qu'Aragon a l'impression d'une certaine usure du roman militant, du « roman contre la guerre » : écrire de la poésie engagée, et en particulier de la poésie patriotique, cela sera plus efficace pour « surprendre les pouvoirs publics »⁵². Pendant les années de guerre, la réflexion d'Aragon sur la poésie s'articule en particulier autour de deux notions, la rime et le « chant ». La rime, à laquelle lui-même est revenu dans *Le Crève-cœur* (1940), lui paraît digne d'être défendue et illustrée en tant qu'emblème d'unité, puisqu'elle est, précisément, ce qui permet d'unir deux vers : elle représente l'unité de la France (celle du nord et du midi), ou bien celle des différentes composantes idéologiques de la Résistance (communistes et chrétiens notamment), ou bien celle du couple formé par Aragon et Elsa Triolet, cette dernière étant fréquemment une allégorie de la France, ou bien celle, au sein de la poésie, de l'épique et du lyrique, du savant et du populaire⁵³. En outre, la rime est à ses yeux un lieu privilégié de l'invention et de la subversion poétique, un lieu privilégié « de la liberté et du *progrès* poétique⁵⁴ », et donc de renouvellement et d'enrichissement de la tradition poétique française. Lui-même, inventant la « rime enjambée » et la « rime complexe »⁵⁵, se place dans la filiation, entre autres, de Hugo, et de l'« escalier / Dérobé » d'*Hernani*⁵⁶.

D'autre part, la poésie est naturellement le lieu du *chant*, autre notion centrale de la poétique aragonienne des années de guerre. Il n'est que de considérer, pour s'en convaincre, les thèmes

⁵¹ Pierre SEGHERS, *La Résistance et ses poètes : France, 1940-1945*, Paris, Seghers, 1974.

⁵² Louis ARAGON, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1964, p. 135.

⁵³ Sur ces points, voir Michel MURAT, « Aragon, la rime et la nation » [2001], in Michel MURAT, *La langue des dieux modernes*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2012, p. 206-207. Les remarques d'Aragon sur la rime se trouvent dans « La rime en 1940 », publié comme postface au *Crève-cœur* dans la réédition (légale) de 1942 ; dans « *Arma virumque cano* », préface aux *Yeux d'Elsa* (1942) ; et dans « La leçon de Ribérac ou L'Europe française », publiée en 1941 dans *Fontaine* et repris en appendice aux *Yeux d'Elsa*.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 204. C'est Michel Murat qui souligne (et, avant lui, Aragon).

⁵⁵ Louis ARAGON, « La rime en 1940 » [1942], in Louis ARAGON, *Œuvres poétiques complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 731.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 730.

et les titres des poèmes : *Le Crève-cœur* contient une « Romance du temps qu'il fait » et une « Complainte pour l'orgue de la nouvelle barbarie », *Les Yeux d'Elsa* une « Chanson de récréance », *La Diane française* (décembre 1944, regroupant des poèmes des années antérieures) une « Ballade de celui qui chanta dans les supplices », une « Chanson du franc-tireur », un « Chant français », une « Marche française », etc.⁵⁷ Et même s'il y précise qu'il ne faut pas prendre le verbe *chanter* (ou *canere*) dans un sens trop strict⁵⁸, le titre de la préface aux *Yeux d'Elsa*, « *Arma virumque cano*⁵⁹ », a valeur de programme. Aragon fait donc de la chanson – et, plus généralement de la musique – un modèle pour la poésie lyrique, mais aussi, si l'on songe aux titres de la « Marche française » ou de *La Diane française*, pour la poésie épique et guerrière⁶⁰.

Or la chanson, en l'occurrence, est perçue comme un genre populaire : que la poésie se fasse chanson, et elle sera capable de parler au cœur du peuple, de susciter l'adhésion des Français, de circuler parmi eux. Cette idée d'une puissance politique de la chanson est exprimée dans un beau texte situé au début de *La Diane française*, et qui envisage rétrospectivement la période de la Résistance :

Alors nous chantions tout bas à notre manière. Les refrains murmurés se propagent fort bien. Vous savez, quand, sur les trottoirs d'une grande ville, reprenant à un passant l'air entêtant qu'il sifflait, vous le transmettez sans vouloir à cet autre homme croisé, qui plus loin s'en va et le porte. Notre chanson s'enfla, reprise et multipliée. Quels échos infinis recèle un peuple, quels mystères ! Notre chanson montait aux lèvres, sans qu'on sût presque qu'on chantait⁶¹.

Ce nouage théorique de la poésie et du chant nourrit donc une représentation de la poésie comme forme *populaire*. Cette caractérisation de la poésie comme genre populaire est évidemment un coup de force de la part d'Aragon, qui cherche à conjurer le rattachement du genre poétique à ce que Bourdieu nommera plus tard le « pôle de production restreinte » du champ littéraire – mais ce coup de force peut se réclamer de Hugo lui-même, qui, à l'époque de *Châtiments*, postule « l'idée d'une réceptivité particulièrement forte du peuple à la poésie, à

⁵⁷ Cette tendance d'Aragon à intituler ses poèmes « Chant », « Chanson », « Comptine », etc., se poursuivra dans des recueils d'après-guerre comme *Le Nouveau Crève-cœur*, *Les Poètes*, *Le Roman inachevé*, *Le Fou d'Elsa...* (Nathalie PIÉGAY-GROS, *L'esthétique d'Aragon*, op. cit., p. 36).

⁵⁸ Louis ARAGON, *Les Yeux d'Elsa*, op. cit., p. 756-758.

⁵⁹ « Je chante les armes et l'homme ». Il s'agit du début de *L'Énéide* de Virgile.

⁶⁰ Rappelons que la « diane » est le nom de la sonnerie de clairon ou de la batterie de tambour qui appelle les militaires au réveil.

⁶¹ Louis ARAGON, *La Diane française*, in Louis ARAGON, *Œuvres poétiques complètes*, vol. 1, op. cit., p. 992.

son éruptivité, à sa violence directe, contre les circonvolutions rhétoriques autant que rationnelles de la prose⁶² ». Est donc ainsi justifié le recours à des références poétiques, en particulier hugoliennes, et ce d'autant plus que la poésie politique de Hugo offre elle-même l'exemple d'un recours à la « chanson » à des fins de mobilisation populaire. C'est vrai en particulier pour *Les Châtiments*, qui contiennent de nombreux poèmes intitulés « Chanson », et à propos desquels Hugo écrivait à son éditeur Hetzel, en novembre 1852 : « Ce volume [...] contiendra de tout, des choses qu'on pourra dire, et des choses qu'on pourra chanter⁶³. »

Si cette centralité esthétique et poétique de la rime et du chant contribue à justifier la centralité de la poésie dans la littérature de Résistance, il faut noter qu'elle permet aussi une ligne de partage entre deux formes de pratique poétique. La poésie qui ne rime pas, qui ne chante pas, celle qui « crisse⁶⁴ », et qu'Aragon lui-même a pratiquée jusqu'au début des années trente (la poésie des surréalistes par exemple) se retrouve alors marginalisée. Il est vrai que, dans plusieurs textes d'après-guerre d'Aragon, la métaphore de la poésie comme « chant » servira moins à justifier une détermination formelle de la poésie (par la rime, le vers, etc.) qu'à la poser, au contraire comme étant « inassignable à une forme déterminée » et comme étant susceptible d'infuser tout type d'écriture⁶⁵. Mais comme le relève Olivier Barbarant, la métaphore du « *bel canto* » témoigne aussi d'une « fascination envers les formes poétiques traditionnelles pour leur pouvoir d'entraînement mélodique du texte⁶⁶ ». L'Aragon résistant ne renonce pas complètement au vers libre (il le pratique dans *Brocéliande*, publié en Suisse en 1942), mais voit tout de même dans le retour au vers compté, rimé et chanté le moyen par excellence d'une poésie réellement engagée, et d'une poésie qui, parce qu'elle remploie des

⁶² Franck LAURENT, « “Ma poésie est honnête, mais pas modérée” : violence politique et violence poétique chez Victor Hugo (autour de *Châtiments*) », in Pierre-Jean DUFIEF, Marie PERRIN-DAUBARD (dir.), *Violence politique et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Le Manuscrit, 2012, p. 194.

⁶³ Victor HUGO, lettre à Hetzel du 18 novembre 1852, in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 16 (éd. Jean MASSIN), Paris, Club français du livre, 1968, p. 1036. Voir notamment l'analyse des chansons des *Châtiments* par Lucien Victor : Lucien VICTOR, « Les chansons dans *Châtiments* », in *Linguistique de la strophe et du vers*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », série « Victor Hugo », n° 2, 1988, p. 168-169. Comme l'a signalé Claude Millet, Hugo aussi propose dans sa poésie une articulation entre épopée et musique, entre chanson et guerre, comme en témoigne le recours métaphorique fréquent aux fanfares, trompettes et autres clairons : qu'on pense au poème « *Sonnez, sonnez toujours, clairons de la pensée...* » (Claude MILLET, « La dernière fanfare », in Claude MILLET (dir.), *Hugo et la guerre*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 425-426).

⁶⁴ Olivier BARBARANT, notice au *Crève-cœur*, in Louis ARAGON, *Œuvres poétiques complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1428.

⁶⁵ Nathalie PIÉGAY-GROS, *L'esthétique d'Aragon*, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁶ Olivier BARBARANT, *L'opéra de la personne : le sujet, la voix et l'histoire dans l'œuvre poétique d'Aragon de « Les Yeux et la Mémoire » (1954) à « Les Poètes » (1960)*, thèse de doctorat, université Paris 7, 1994, p. 384, cité dans Nathalie PIÉGAY-GROS, *L'esthétique d'Aragon*, *op. cit.*, p. 37.

formes traditionnelles, devient capable de « faire écho dans une mémoire collective⁶⁷ ». En effet, si la poésie de Résistance d'Aragon peut être dite populaire, ce n'est pas parce qu'elle relèverait d'une écriture facile (Aragon est au contraire un poète virtuose) ni d'une lecture toujours aisée, mais parce qu'elle s'inscrit dans une mémoire collective : « si le vers est porteur de mémoire, [...] c'est aussi et surtout parce qu'il [résonne] sur le fond sonore des rythmes et des rimes qui ont fait l'histoire de la poésie française⁶⁸ », et que sa seule existence manifeste une inscription dans l'histoire qui rejoue celle qui s'opère au niveau du contenu⁶⁹. Significativement, la poésie publiée dans la revue *Fontaine* suit à peu près la même évolution : avec les années, elle « s'apparente de plus en plus au chant » et renonce aux formes expérimentales⁷⁰. Dans ce dispositif, Hugo est le nom de tout cela à la fois. Hugo vaut alors en tant que poète *romantique* : les qualités formelles de sa poésie le situent dans un entre-deux instable et fécond de l'histoire littéraire, entre d'une part un classicisme qu'enterre symboliquement le spectaculaire enjambement du premier vers d'*Hernani*, et d'autre part une poésie moderne dominée par une déstructuration des formes poétiques dans le vers libre et l'hermétisme surréaliste. C'est bien entendu avec un tel geste qu'Aragon aspire à renouer.

Parmi les poètes de la Résistance, Aragon est sans doute celui qui articule le plus étroitement sa pratique à une réflexion théorique. Et compte tenu de son prestige d'une part, de son rôle institutionnel majeur d'autre part (il est à partir de l'été 1943 l'un des principaux animateurs du Comité national des écrivains en zone Sud), il est évident que sa voix compte plus qu'une autre, et qu'il contribue, sinon à fixer une doxa, du moins à élaborer l'idéologie diffuse des milieux littéraires engagés dans la Résistance. Il n'est le seul ni le premier, parmi les anciens surréalistes, à renouer avec les formes de la tradition poétique : Desnos l'a fait avant lui. Mais c'est à Aragon qu'il revient d'offrir une justification politique à ce choix d'écriture qu'on pourrait soupçonner d'être d'arrière-garde⁷¹, et de rendre, sinon possible, du moins

⁶⁷ Nathalie PIÉGAY-GROS, *L'esthétique d'Aragon*, op. cit., p. 157.

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 158.

⁷⁰ François VIGNALE, *La revue « Fontaine » : poésie, Résistance, engagement (Alger, 1938 – Paris, 1947)*, op. cit., p. 96.

⁷¹ C'est bien l'accusation que formulera Benjamin Péret, en 1945, dans *Le Déshonneur des poètes*. Demeuré surréaliste, critique du stalinisme et du patriotisme stalinien, Péret attaque la poésie de Résistance (et notamment *L'Honneur des poètes*) comme étant idéologiquement et formellement réactionnaire : « Pas un de ces “poèmes” ne dépasse le niveau lyrique de la publicité pharmaceutique et ce n'est pas un hasard si leurs auteurs ont cru devoir, en leur immense majorité, revenir à la rime et à l'alexandrin classiques. La forme et le contenu gardent nécessairement entre eux un rapport des plus étroits et, dans ces “vers”, réagissent l'un sur l'autre dans une course

facilement lisible, un livre comme *L'Honneur des poètes*. De même, c'est lui qui quelques années plus tôt a joué un rôle central dans la réappropriation de Hugo par les communistes français. Il n'y avait certes pas forcément besoin de lui pour que la Résistance littéraire se tourne vers l'auteur des *Châtiments* et de *L'Année terrible*, mais Aragon a favorisé, justifié et rendu rétrospectivement évidente cette rencontre.

LES CHÂTIMENTS ET L'ANNÉE TERRIBLE

Après avoir établi les contours génériques du Victor Hugo des résistants, on peut aller un peu plus loin dans l'analyse et préciser quelles sont les œuvres phares du dispositif. Assez logiquement, les recueils les plus mobilisés sont ceux qui relèvent le plus nettement de la poésie militante, à savoir *Les Châtiments* et *L'Année terrible*. Comme on l'a vu dans de précédents chapitres, ces deux livres ont déjà fait l'objet de réappropriations politiques ; sous l'Occupation, leur utilisation militante paraît presque naturelle. *Les Châtiments*, œuvre de combat contre la tyrannie et l'oppression, semblent pouvoir être aisément brandis contre Vichy ; les protestations de *L'Année terrible* contre l'envahisseur allemand, déjà invoqués pendant la Grande Guerre, peuvent l'être à nouveau contre le nazisme. De manière plus périphérique, signalons aussi la relative fortune des textes en prose qui appartiennent *grosso modo* aux mêmes contextes historiques : Madeleine Rebérioux repère des usages de *Napoléon le Petit* et de l'appel « Aux Français » dans *L'Humanité* clandestine de 1941-1942⁷². Une précision chronologique s'impose : d'après Rebérioux, les vers des *Châtiments* et de *L'Année terrible* apparaissent dans le journal communiste à partir de l'automne 1941, et « Aux Français » en novembre 1942. Mais *Napoléon le Petit* et *Histoire d'un crime* sont cités dans *L'Humanité* dès avant la rupture du pacte germano-soviétique (22 juin 1941)⁷³. De 1939 à juin 1941, en raison du pacte, le Parti communiste a suspendu sa ligne antifasciste : sa presse clandestine ne publie pas, alors, de textes hugoliens appelant à la lutte contre l'Allemagne, mais seulement des textes dirigés contre le pouvoir français.

éperdue à la pire réaction » (Benjamin PÉRET, *Le Déshonneur des poètes* [1945], in Benjamin PÉRET, *Œuvres complètes*, vol. 7, Paris, José Corti, 1995, p. 10).

⁷² Madeleine REBÉRIOUX, « 1952 : les communistes et Hugo », *art. cit.*, p. 237.

⁷³ Marie-Cécile BOUJU, *Lire en communiste : les maisons d'édition du Parti communiste français (1920-1968)*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2010, p. 172.

UNE ÉDITION COMMUNISTE DES *CHÂTIMENTS* ET DE *L'ANNÉE TERRIBLE* (1941)

On a déjà signalé en passant quelques exemples d'utilisation des *Châtiments* et de *L'Année terrible* par la Résistance. Rebérioux en identifie quelques autres, notamment dans *L'Humanité clandestine*, et émet l'hypothèse que le Parti communiste a été pionnier à cet égard⁷⁴, ce qui n'a rien d'étonnant vu la ferveur avec laquelle il a célébré Hugo à partir du milieu des années 30. Un document qu'elle ne cite pas, mais qui nous paraît emblématique, est le livret de cinquante-six pages publié clandestinement en 1941 (après la rupture du pacte germano-soviétique⁷⁵) par l'« Imprimerie spéciale du Parti communiste français » et réunissant des extraits des deux recueils. L'avant-propos établit un parallèle strict entre le Second Empire et la guerre franco-prussienne d'une part, la situation de la France sous l'Occupation d'autre part⁷⁶, et conclut en assumant la transplantation du texte hugolien dans la France de 1941 : « Les vers de Victor Hugo qui marquèrent au fer rouge les traîtres et les bourreaux de l'Empire et de la défaite semblent avoir été écrits pour notre époque⁷⁷. » Le livret est ensuite divisé en deux sections de taille approximativement équivalente, chacune étant consacrée à un recueil ; les extraits sont rangés, à quelques exceptions (erreurs ?) près, dans l'ordre où ils figurent dans les ouvrages originaux. Les poèmes sont souvent allègrement coupés, réduits parfois à une strophe ou à quelques vers, et sont parfois rangés de manière erronée sous un titre qui ne leur correspond pas. Ainsi, le titre « L'empereur s'amuse » précède des extraits, non du poème ainsi nommé, mais de trois autres textes qui le suivent de près dans le recueil de Hugo, « Ô Robert, un conseil... », « L'histoire a pour égout des temps comme les nôtres... », et « À propos de la loi Faider ».

Hormis l'avant-propos, cette publication ne contient presque aucun paratexte. Seul le poème « *Patria* » (*Les Châtiments*)⁷⁸ est accompagné d'une note :

Ce chant en l'honneur de la France a deux auteurs, l'un Français pour les paroles, l'autre Allemand pour la musique. Voilà des paroles et une musique que la radio allemande en

⁷⁴ Madeleine REBÉRIOUX, « 1952 : les communistes et Hugo », *art. cit.*, p. 237.

⁷⁵ Marie-Cécile BOUJU, *Lire en communiste*, *op. cit.*, p. 172.

⁷⁶ PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS, « Note de l'éditeur », in Victor HUGO, *Les Châtiments – L'Année terrible (extraits)*, Paris, Imprimerie spéciale du Parti communiste français, 1941, p. 3.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁷⁸ Il s'agit d'une pièce ajoutée dans l'édition de 1870.

France ne reprendra pas. Mais les Français peuvent chanter : « Quand s'offre un vil pouvoir [...] Formez vos bataillon »⁷⁹.

Le poème en question porte en effet, chez Hugo, l'indication « Musique de Beethoven ». Certes, contrairement à ce qu'il croyait, la mélodie que Hugo avait prévue pour ce poème n'est pas de Beethoven mais du dramaturge et librettiste français Mélesville⁸⁰. Cependant les éditeurs du petit ouvrage de 1941, eux-mêmes abusés par l'erreur de Hugo, semblent avoir été sensibles au potentiel symbole géopolitique de cette pseudo-coproduction franco-allemande, sans trop savoir qu'en faire d'ailleurs : le constat initial de la note reste un peu en suspens, et ne débouche sur aucune glose ni sur aucune leçon. Affleure peut-être, cependant, un vague internationalisme culturel qui vient contrebalancer le nationalisme anti-allemand qui s'exprime parfois dans *L'Année terrible*, et rappeler la grandeur intellectuelle de l'Allemagne : la France ne se réduit pas plus à Vichy que l'Allemagne à Hitler.

Deux autres faits méritent d'être signalés. Premièrement, les choix des éditeurs communistes témoignent d'une volonté d'efficacité, de rapidité, de condensation. Si les poèmes de Hugo sont fréquemment démembrés, la logique qui commande ces opérations est celle d'une chasse à la digression, d'une traque de l'ornementation jugée superflue. Significatif est le traitement du bref poème « Les commissions mixtes » (*Les Châtiments*), intégralement reproduit moins quatre vers, les quatre derniers de la première strophe :

Ils sont assis dans l'ombre et disent : nous jugeons.
Ils peuplent d'innocents les geôles, les donjons,
[Et les pontons, nef abhorrées,
Qui flottent au soleil, sombres comme le soir,
Tandis que le reflet des mers sur leur flanc noir
Frissonne en écailles dorées.]⁸¹

Les vers supprimés sont précisément ceux qui, dans le poème, semblent un instant ralentir le rythme de lecture (la subordonnée relative des vers quatre à six et la subordonnée circonstancielle des vers cinq et six allongent et étirent la phrase) et privilégient l'effet de pause visuelle à la rhétorique de l'indignation et de la dénonciation.

⁷⁹ Note à « *Patria* », in Victor HUGO, *Les Châtiments – L'Année terrible (extraits)*, op. cit., 1941, p. 28. Les deux vers cités sont extraits du poème.

⁸⁰ « Note d'Arnaud Laster sur l'air "beethovénien" de "*Patria*" », in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 8 (éd. Jean MASSIN), Paris, Club français du livre, 1968, p. 803.

⁸¹ Victor HUGO, *Les Châtiments – L'Année terrible (extraits)*, op. cit., p. 17 ; Victor HUGO, *Châtiments*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie II* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 91.

Les sélections opérées sur les poèmes des *Châtiments* sont essentiellement guidées par des choix stylistiques. Dans *L'Année terrible*, en revanche, le choix des extraits est commandé par des considérations politiques. Les éditeurs de l'ouvrage retiennent abondamment les poèmes relatifs à la guerre franco-allemande, ainsi que les poèmes contre la répression des Communards. En revanche, et pour des raisons idéologiques évidentes, ils évitent les textes où Hugo condamne l'action de la Commune. Ainsi, on saute d'« Un cri » (quatrième poème de la section « Avril ») à « *Un jour, je vis le sang couler de toutes parts...* » (premier poème de la section « Juin »). Rien en mai, donc, c'est-à-dire rien sur la Commune elle-même : ni « Pas de représailles », ni « Les deux trophées », ni « Paris incendié » ne figurent dans le recueil de 1941. Sous le titre « À qui la faute » figure non le poème qui porte ce nom, et qui représente le poète accablant de reproches un Communard incendiaire, mais « *Une femme m'a dit ceci...* » et « *Sur une barricade, au milieu des pavés...* », qui évoquent la répression sanglante de la Commune. Le titre « À qui la faute » appelle alors comme réponse évidente : les massacreurs versaillais (et par analogie les bourreaux allemands). Alors que chez Hugo la morale d'« À qui la faute ? » est pour le moins ambiguë⁸², les éditeurs communistes de 1941 détournent ce titre pour en faire une question purement rhétorique servant à dénoncer un ennemi fort bien identifié : les interrogations morales du vieil Hugo se résorbent dans les nécessités manichéennes d'une poésie de combat. Suppression des ambiguïtés, des ralentissements, des ornements, des digressions : les responsables de cette édition se défient donc de tout ce qui pourrait, d'une manière ou d'une autre, brouiller ou contrarier le message politique.

⁸² Un Communard a participé à l'incendie de la Bibliothèque nationale ; un autre personnage, porte-parole du poète, lui en fait le reproche et l'accuse de détruire, en s'attaquant aux livres, « Le droit, la vérité, la vertu, le devoir, / Le progrès, la raison dissipant tout délire ». Ce à quoi le Communard répond, dans le dernier vers : « Je ne sais pas lire » (Victor HUGO, *L'Année terrible*, in Victor HUGO, *Œuvres complètes : poésie III* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 134). La « faute » du Communard rejaillit donc – sans être totalement absoute – sur la société, coupable de ne pas avoir su apporter l'instruction à ses membres. Mais le dispositif du poème met aussi en accusation le poète lui-même : celui-ci produit un long sermon qui tourne à vide, et la réponse finale du Communard souligne à quel point le poète méconnaît certaines données fondamentales de la question sociale. On n'est peut-être pas très loin, dans ce texte, de la mise en œuvre d'une auto-ironie et d'une autocritique de Hugo. En tout cas, si l'on fait jouer ses différents sens possibles, il y a trois instances différentes dont on pourrait dire que c'est « la faute » : le Communard, la société, le poète. Comme le souligne Franck Laurent, la Commune trouble la foi de Hugo dans la mission du poète-prophète et nourrit de sa part une forme de mauvaise conscience (Franck LAURENT, « Victor Hugo, la République et la Commune », in Franck WILHELM (dir.), *Actualité[s] de Victor Hugo*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 229-231).

LES CHÂTIMENTS ET L'ANNÉE TERRIBLE D'ARAGON

Le « Hugo » fictif du « Langage des statues », chez Aragon, n'est pas exactement celui des *Châtiments* et de *L'Année terrible* (il n'y a pas d'allusion claire à ces deux recueils), mais il est tout de même celui de l'exil d'une part, celui de la guerre franco-prussienne d'autre part⁸³. Le second vers du poème rappelle que le Hugo de Barrias est situé sur un « rocher de bronze⁸⁴ », ce qui constitue une allusion au « rocher » de Guernesey ; plus bas, « Hugo » évoque la défaite de Sedan et son retour de Bruxelles⁸⁵. Les références directes à *L'Année terrible*, chez l'Aragon résistant, sont assez rares, mais « *Arma virumque cano* » en contient une, qui mérite d'être commentée. L'auteur développe à cet endroit un propos technique sur le fait que les règles de la versification classique autorisent que l'on fasse rimer une diérèse avec une synérèse. Entre deux exemples de Racine et un de La Fontaine, Aragon en donne un de Hugo (« Au canon le V. H. ») qui, naturellement, n'est pas choisi au hasard :

Car si ce roi Teuton n'était pas châti-é,
Tout ce que l'homme appelle espoir, progrès, pitié⁸⁶...

Sous couvert de discussion purement stylistique, Aragon semble appeler au châtimement du « roi Teuton », derrière lequel se profile Hitler. Il s'agit là d'une application, parmi beaucoup d'autres, du principe de « contrebande » poétique, théorisé et mis en œuvre par Aragon, qui consiste à déjouer la censure par des allusions cryptées à la situation politique contemporaine⁸⁷.

Quant aux *Châtiments*, si Aragon ne les commente ni ne les cite explicitement pendant les années d'Occupation, c'est peut-être parce qu'il n'a pas tellement besoin d'y revenir : ses propres réflexions sur Hugo, au milieu des années 30, avaient déjà accordé une place prééminente à ce texte, et le parallèle entre le Second Empire et les fascismes contemporains était déjà souvent fait, à l'époque, dans le discours communiste⁸⁸. En revanche, *Les Châtiments* jouent un rôle fondamental comme intertexte de la poésie de Résistance d'Aragon. C'est vrai

⁸³ Et le texte, par ailleurs, est une transposition du poème « La Révolution » dans *Les Quatre Vents de l'Esprit*, où la statue d'Henri IV sur le pont Neuf descend de son socle et se met à marcher.

⁸⁴ Louis ARAGON, « Langage des statues (fragment) » [1942], in Louis ARAGON, *Œuvres poétiques complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 906.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 907.

⁸⁶ Louis ARAGON, *Les Yeux d'Elsa*, *op. cit.*, p. 752.

⁸⁷ Voir par exemple Nathalie PIÉGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 103-106, pour une analyse du fonctionnement et des enjeux de la « contrebande » aragonienne.

⁸⁸ Voir *supra*, p. 828-844.

en particulier pour le long poème *Le Musée Grévin*, publié clandestinement en 1943 : Marjolaine Vallin a montré comment le recueil de 1853 (au même titre que *Les Tragiques* d'Aubigné) lui servait de modèle. Le phénomène est massif, et s'observe aussi bien au niveau de la structure d'ensemble (le poème contient sept sections...) qu'au niveau des types de discours mis en œuvre (par exemple, Aragon y multiplie les attaques *ad hominem* contre les dignitaires nazis et vichystes, et déploie une veine satirique proche de celle de Hugo)⁸⁹. De même, dans *La Diane française*, le poème « D'une petite fille massacrée » paraît réécrire le début de « Souvenir de la nuit du 4 », fait d'autant plus remarquable que, dans l'ensemble de la poésie de Résistance d'Aragon, la tonalité pathétique est assez rare : on peut presque dire qu'elle ne s'autorise à se faire jour que dans le cadre d'une imitation de Hugo. Ce poème évoque une petite fille morte, « massacrée » par les Allemands, et porte une attention précise aux détails réalistes touchants, les « cheveux défaits », les « petites mains », la pâleur du corps⁹⁰, ce qui peut faire penser au poème des *Châtiments*. Mais Aragon joue avec la réalité historique : en fait, Jeannie Chancel, fille d'un couple de résistants, n'a pas été tuée par des soldats allemands, mais violée par eux en juin 1944, avant de mourir quelques semaines plus tard d'une méningite⁹¹. La signification du texte varie donc selon que le lecteur connaît ou non l'anecdote réelle : si c'est le cas, il prendra le verbe *massacrer* dans un sens figuré, et pourra interpréter le vers « Elle ne porte plus le poids de sa mémoire » comme une allusion au traumatisme du viol, aboli par la mort. Dans le cas contraire, ce vers semblera simplement faire allusion à la mort, définie comme perte des facultés, d'autant plus que l'alexandrin suivant (« La rose pour mourir a simplement pâli ») continue dans la même veine précieuse ; et, surtout, le titre même du poème sera pris au sens littéral. Par ce curieux jeu de cache-cache poétique avec la réalité factuelle, Aragon semble bien construire un rapprochement, peut-être forcé mais significatif, entre l'histoire tragique de Jeannie Chancel et celle de l'enfant de la rue Tiquetonne⁹².

⁸⁹ Marjolaine VALLIN, « Le Musée Grévin, poème épique », *Annales de la Société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, n° 6, 2004, p. 230-236. La fréquence et la virulence des attaques *ad hominem* dans *Les Châtiments* sont remarquables ; elles contribuent au sentiment de violence que l'on peut ressentir à la lecture du recueil et ont sans doute heurté, à l'époque, jusqu'à Hetzel, l'éditeur de Hugo, pourtant fervent républicain (voir Franck LAURENT, « “Ma poésie est honnête, mais pas modérée”... », *art. cit.*, p. 196).

⁹⁰ Louis ARAGON, *La Diane française*, *op. cit.*, p. 1030.

⁹¹ Marie-Thérèse EYCHART, notes et variantes de *La Diane française*, in Louis ARAGON, *Œuvres poétiques complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1569.

⁹² Marie-Thérèse Eychart voit aussi, dans ce poème, des allusions au « Dormeur du val » de Rimbaud (*id.*).

HYSTÉRÉSIS HUGOLIENNE

Lorsqu'il est fait un usage politique de *L'Année terrible* ou des *Châtiments*, comme c'est notamment le cas chez Aragon ou dans les publications du Parti communiste, on utilise à des fins militantes des recueils de Hugo qui, eux-mêmes, ont voulu être en prise sur leur temps. *Châtiments*, en 1853, se présente comme un livre de combat, comme une arme littéraire contre le Second Empire. Quant à *L'Année terrible*, parue après-coup (en 1872), elle peut néanmoins se lire comme une chronique des événements de l'année 1870-1871, écrite au fur et à mesure ; quelques poèmes ont d'ailleurs été publiés, sur le moment, dans le journal *Le Rappel*. Ce qui donne à ces deux livres une valeur politique en 1940-1944, comme d'ailleurs à *L'Année terrible* en 1914-1918, c'est leur actualité – une actualité au passé que l'on peut réactiver dans le présent, au prix d'équivalences historiques nettes et efficaces : l'image de Pétain se superpose à celle de Napoléon III, et celle de Guillaume I^{er} à celle de Hitler. Une telle démarche est parfois un peu forcée, et ne va pas toujours sans naïveté : les éditeurs communistes des *Châtiments* et de *L'Année terrible* écrivent que « les vers de Victor Hugo [...] semblent avoir été écrits pour notre époque », et la superposition de « Souvenir de la nuit du 4 » et de « D'une petite fille massacrée » n'est possible qu'au prix d'une distorsion des faits.

Cette forme de mobilisation politique de Hugo est la plus évidente et la plus courante. Ce n'est pas la seule, cependant. Jean-François Hamel, s'appuyant sur le Sartre de *Questions de méthode* (1957), voit dans ce qu'il nomme, avec Sartre, l'« hystérésis », le fondement d'une « politique de la lecture »⁹³ : dans cette perspective, les œuvres littéraires sont « traversée[s] de temporalités hétérogènes⁹⁴ », ce qui rend possible des usages politiques de la littérature « qui prennent appui sur sa nature anachronique, c'est-à-dire sur les contretemps qui l'engendrent et qu'elle engendre à son tour⁹⁵ ». Si cette idée a été forgée par Sartre pour penser la réception, presque immédiate donc, de *Madame Bovary* sous le Second Empire, Jean-François Hamel avance que « cette politique de la lecture ne concerne pas seulement les œuvres contemporaines, mais aussi les œuvres des siècles passés⁹⁶ », et en fait le principe des lectures politiques de Mallarmé au XX^e siècle. En effet, cet anachronisme originaire des œuvres, en les désancrant, les rend transposables à d'autres époques que les leurs, tout en autorisant une réappropriation

⁹³ Jean-François. HAMEL, *Camarade Mallarmé : une politique de la lecture*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2014, p. 191-203.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 196.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 197.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 200.

politique de cet anachronisme lui-même : une œuvre qui n'est pas de son temps sera, en un sens, à la fois de tous les temps et d'aucun temps. Ainsi, c'est l'inactualité foncière de la poésie mallarméenne qui permet, pendant l'Occupation, qu'elle soit utilisée par les résistants comme emblème d'une littérature pure et donc non compromise⁹⁷. Cette configuration, qui pourrait sembler étonnante, s'explique en particulier par les échos de la « querelle des mauvais maîtres » : de 1940 à 1942, les représentants de la droite littéraire se font les champions d'une littérature engagée, prenant en charge au moins les questions morales sinon politiques, et stigmatisent corrélativement l'esprit *NRF* et le repli des écrivains dans la tour d'ivoire⁹⁸. Par contrecoup, l'inactualité devient une valeur politique dans le camp d'en face, le signe d'un refus voire d'une résistance.

Or quelque chose comme cela se joue aussi autour de Hugo chez Marcel Raymond. On a déjà longuement évoqué son article « Hugo mage », paru dans *Génie de France* en mai 1942⁹⁹ ; « Puissance de Hugo », paru dans *Fontaine* en janvier de la même année, est une version condensée du même texte, allégée en particulier de toutes les dissertations sur la différence entre poésies philosophique, métaphysique et mystique. Dans l'un et l'autre articles, Marcel Raymond se fonde sur des poèmes de Hugo qu'on pourrait dire anachroniques, comme le posthume *Dieu* (dont l'inactualité est signalée et garantie par sa non-publication du vivant de l'auteur) ou « Les mages » et « La Bouche d'ombre ». Pour Marcel Raymond, Hugo appartient à un monde « primitif » et « pré-chrétien » ; il reste incompris de l'homme moderne¹⁰⁰, qui ne saurait se résoudre à croire que des âmes pleurent dans les pierres ; il devient pendant l'exil ce qu'il a en réalité toujours été, un proscrit¹⁰¹. Ce thème de la proscription, de l'exil géographique, en même temps qu'il résonne avec la situation réelle d'un grand nombre d'écrivains et avec un grand thème littéraire de la Résistance, redouble sur un plan spatial le thème de l'extranéité temporelle, du décalage historique. Le poète-prophète, situé dans un hors-temps et un hors-lieu, a toute latitude pour se livrer à la « contemplation des abîmes et des misères¹⁰² » (et notamment, suppose-t-on, des misères des années noires), pour avancer dans le Chaos en levant au-dessus

⁹⁷ *Ibid.*, p. 21-24.

⁹⁸ Voir *supra*, p. 908-909.

⁹⁹ Dans notre chapitre 11, sur la réception de Hugo comme poète religieux et métaphysique.

¹⁰⁰ Marcel RAYMOND, « Puissance de Hugo », *Fontaine*, n° 17, janvier 1942, p. 257.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 255.

¹⁰² *Ibid.*, p. 259.

de lui la lampe du Mage¹⁰³. Il ne s'agit plus de faire de Hugo le héraut d'une mobilisation politique ou militaire, ni le symbole d'une poésie militante, mais la grande conscience qui vient contester l'ordre des choses et signifier que les coordonnées habituelles de l'existence ne sont pas les seules pensables.

Cet usage de Hugo dans une perspective de Résistance est, « contrebande » mise à part, le seul possible dans une revue légale comme *Fontaine* – celle-ci, du reste, a l'habitude de jouer au chat et à la souris avec la censure vichyste, et se fait rappeler à l'ordre pour sa pratique des allusions¹⁰⁴. Mais il peut aussi être mis en rapport avec la vision de la poésie qui se développe à l'époque dans les pages de cette revue : le numéro spécial de mars 1942, « De la poésie comme exercice spirituel », promeut, à partir des réflexions de Jacques Maritain et d'André Rolland de Renéville, une conception de l'activité poétique comme étant apparentée à la mystique, et comme étant caractérisée par un certain degré d'autonomie à l'égard des contingences¹⁰⁵. Cette attitude jugée démissionnaire lui vaudra d'ailleurs des attaques de la part d'une autre revue liée à la Résistance intellectuelle, *Poésie 42*. C'est donc, en l'occurrence, sous la pression des circonstances et de la censure, mais aussi en vertu d'élaborations théoriques concernant la nature de la poésie, que l'on redécouvre certaines potentialités politiques de la poésie hugolienne, en s'inscrivant dans la suite des réflexions inaugurées naguère par Albert Béguin et Gabriel Bounoure.

CONCLUSION

Dans l'ensemble, donc, il est clair que Hugo est davantage un auteur de Résistance que de Collaboration. L'usage de droite de Hugo a toujours été malaisé ; c'est *a fortiori* le cas quand il s'agit de défendre la politique d'une dictature réactionnaire et raciste. L'europhisme et le pacifisme de Hugo, auxquels ont pu être sensibles certains partisans de la Collaboration, sont de peu de poids à côté de son engagement républicain et libéral. Inversement, Hugo est une figure qu'il est naturel de s'approprier pour les Résistants, tant son nom et son œuvre restent liés à la lutte contre l'oppression : de Napoléon III à Pétain, de Guillaume I^{er} à Hitler, les

¹⁰³ *Id.*

¹⁰⁴ Olivier CARIGUEL, *Panorama des revues littéraires sous l'Occupation (juillet 1940 – août 1944)*, *op. cit.*, p. 462. Même dans *Les Cahiers du Rhône*, certes publiés à l'étranger, le fait d'obtenir un visa pour une diffusion en France est un enjeu, ce qui incite les auteurs à la prudence ou à l'adoption de voies détournées.

¹⁰⁵ François VIGNALE, *La revue « Fontaine » : poésie, Résistance, engagement (Alger, 1938 – Paris, 1947)*, *op. cit.*, p. 100-103. On a vu plus haut que le thème de la « mystique » était central dans la redécouverte, au cours des années trente, de la poésie métaphysique de Hugo (voir *supra*, p. 371-380).

parallèles sont faciles. L'usage de Hugo dans la Résistance est massif, aussi bien chez des auteurs depuis longtemps hugophiles comme Aragon que chez Michel Leiris, qui signe « Hugo Vic ». Cet usage de Hugo tourne largement autour de deux recueils, *Les Châtiments* et *L'Année terrible*, et va de pair avec une réflexion explicite ou implicite sur la puissance politique de la poésie, perçue comme un genre populaire. Si l'on s'appuie de préférence sur les œuvres les plus militantes de Hugo, il arrive aussi, plus rarement, que l'on emprunte des voies plus détournées : c'est par son inactualité même, par sa distance ressentie avec la réalité contemporaine, que le Hugo métaphysique de l'exil peut devenir indirectement, chez Marcel Raymond, un poète de Résistance.

Conclusion de la quatrième partie

GAUCHE ET DROITE

Il se confirme donc que l'attitude à l'égard de Hugo est largement déterminée par le positionnement idéologique. Avec des exceptions et des nuances, on peut dire, en gros, que plus on va vers la gauche, plus on aime Hugo. Le Parti communiste, après quelques balbutiements, s'affirme à partir de 1935 comme le promoteur le plus ardent de la gloire hugolienne (malgré un Jean Fréville) ; en revanche c'est à l'extrême droite, et notamment dans les rangs de l'Action française, que s'exprime le mépris le plus féroce (malgré un André Bellessort). Mais précisons tout de suite que le camp hugophile et le camp hugophobe ne sont pas à égalité numérique. En fait, le consensus hugolien déborde largement sur la droite de l'échiquier politique, et s'étend à toutes les forces politiques qui admettent la République : Hugo fait bien figure d'icone *républicaine*, au moins autant que d'icone nationale, même si cette dimension nationale s'affirme avec la Première Guerre mondiale, consécutivement à la marginalisation du royalisme dans la vie politique (en tout cas dans la vie parlementaire)¹. Si les royalistes et les catholiques militants ne pardonnent pas à Hugo son engagement républicain et son anticléricalisme, les députés modérés, quoique moins intensément que leurs collègues communistes, socialistes ou radicaux, citent volontiers Hugo au parlement, et la grande presse d'information située au centre droit fait preuve d'un hugolisme sage et nuancé. Mais ce sont bien les différentes tendances de la gauche qui professent l'enthousiasme le plus fervent, comme en témoigne le numéro d'hommage publié par *Europe* en 1935 : la figure hugolienne devient alors le ciment d'une sorte de Front populaire intellectuel. C'est à cette date que la polarisation est la plus forte : Hugo vient de subir les coups de boutoir de deux auteurs d'extrême droite, Georges Batault et Claude Farrère. Le camp antifasciste, en revanche, le défend, et Alain affirme qu'il doit être « tout condamné par un parti, tout sauvé par l'autre »².

¹ Voir Chantal MARTINET, « Les hommages publics », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 259.

² Voir *supra*, p. 738.

ACTUALISATION, ANNEXION, HYSTÉRÉSIS

La réception politique de Hugo, quand elle est le fait d'auteurs ou de courants hugophiles, pose nécessairement la question de ses usages militants. Plusieurs démarches sont possibles à cet égard. La plus simple et la plus neutre consiste à se servir de Hugo comme d'une source d'inspiration : ses combats d'hier se reflètent dans ceux d'aujourd'hui car les valeurs en jeu sont les mêmes. C'est sur ce mode que Hugo est souvent cité à la Chambre, qu'il sert de caution à certains discours pacifistes pendant la Grande Guerre, et qu'il incarne, pendant la Résistance, l'exigence de justice et la résistance à l'oppression. Les textes littéraires du passé servent alors, *mutatis mutandis*, à éclairer la situation du présent, selon une logique d'« actualisation » proche de celle envisagée par Yves Citton³. Mais une autre approche consiste à abolir virtuellement toute distance entre passé et présent, à annexer purement et simplement Hugo à l'époque présente, éventuellement en modifiant le texte hugolien lui-même (c'est ce que fait Paul-Hyacinthe Loyson au cœur de la Grande Guerre), ou bien, un peu plus prudemment, en proposant des substitutions presque terme à terme des référents. C'est ce qui se passe quand on propose de lire Guillaume II ou Hitler derrière Napoléon III : l'urgence de la guerre ou de la Résistance semble favoriser cet usage, immédiat et parfois presque naïf, des œuvres hugoliennes. La logique d'actualisation cède alors le pas à une logique d'annexion qui abolit toute distance temporelle. Entre ces deux stratégies, bien sûr, la frontière est floue, et c'est essentiellement une différence de degré qui les distingue. L'une comme l'autre ont notamment pour point commun de s'appuyer essentiellement sur des textes politiques et militants de Hugo, notamment, en ce qui concerne la poésie, *Les Châtiments* et *L'Année terrible*.

Une troisième démarche, plus rare, consiste dans ce que nous avons appelé avec Jean-François Hamel (et Sartre) l'« hystérésis »⁴. Il s'agit alors de prendre appui, non sur l'actualité, mais sur l'*inactualité* même de l'œuvre hugolienne, et d'exploiter ce que son caractère fondamentalement anachronique avait jadis, et a encore, de subversif et de contestataire. C'est la démarche de Marcel Raymond pendant la Seconde Guerre mondiale : les textes sur lesquels il se fonde sont « Ce que dit la Bouche d'ombre » et « Les mages », dans *Les Contemplations*, ou encore le posthume *Dieu*, poèmes qui par excellence ne sont pas en prise avec leur temps,

³ Yves CITTON, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, *passim* et notamment p. 265.

⁴ Jean-François HAMEL, *Camarade Mallarmé : une politique de la lecture*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2014, p. 191-203.

mais qui précisément pour cela permettent de contester les coordonnées du présent, c'est-à-dire du Second Empire ou du régime de Vichy. Il ne s'agit plus alors, à proprement parler, d'une « actualisation », puisque c'est au contraire sur la figure du décalage temporel que l'on fait fond.

POÉSIE ET POLITIQUE

On peut enfin se demander dans quelle mesure la réception politique de Hugo est adossée à une poétique des genres littéraires. On pourrait penser *a priori* que les usages politiques d'un écrivain sont indifférents à la question des genres : ce qui compte, c'est le contenu, non la forme dans laquelle le contenu est exprimé. Et cette idée, en ce qui concerne Hugo, n'est pas toujours complètement fautive. Ainsi, pendant la Grande Guerre, les journaux pacifistes citent Hugo indifféremment en vers (*Les Châtiments*, *Les Chansons des rues et des bois*) et en prose (*William Shakespeare*, certains discours politiques). De manière générale, on trouve rarement une poétique comparée explicite des différents genres sous la plume des auteurs concernés.

On pourrait aussi penser que la poésie est le moins politisable des genres littéraires, et que le Hugo prosateur (orateur politique ou romancier, notamment) est plus à même que le Hugo poète d'être utilisé à des fins militantes. Après tout Sartre, dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1947), déclare la poésie inengageable : c'est au théâtre et au roman qu'il assigne une fonction politique⁵. De fait, c'est principalement au roman que les critiques communistes des années trente appliquent la catégorie du « réalisme socialiste ». Et pour Abel Dechêne, pendant la Grande Guerre, le fait que Hugo fasse de la politique *en poète* implique l'inanité de ses conceptions idéologiques. Ce pouvoir politique de la prose supposément supérieur à celui de la poésie est aussi, symétriquement, ce qui explique sans doute pourquoi les maurrassiens sont plus indulgents envers le Hugo poète qu'envers le Hugo prosateur : c'est surtout le romantisme *en prose*, à lire Léon Daudet, qui paraît efficace, donc dangereux.

Mais dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre est tributaire d'une conception étroitement formaliste de la poésie, héritée de Mallarmé et de Valéry, en vertu de laquelle les mots de la prose renvoient aux choses du monde tandis que les mots de la poésie ne renvoient qu'à eux-mêmes. Une telle conception, catégoriquement affirmée, ne permet évidemment guère de penser, par exemple, *Les Châtiments* et leur postérité. Les auteurs communistes, au premier

⁵ Jean-Paul SARTRE, « Qu'est-ce que la littérature ? » [1947], in Jean-Paul SARTRE, *Situations*, vol. 2 [1947], Paris, Gallimard, 1975, p. 63-72.

rang desquels Aragon, se sont pourtant efforcés de lire ce recueil au prisme de la catégorie du « réalisme ». Les chapitres précédents ont permis de mettre au jour quelques-unes des raisons qui font que la poésie, et notamment celle de Hugo, peut être mise au service d'un engagement idéologique.

Premièrement, la poésie lyrique ou satirique est assumée par un « je » identifié à l'auteur : les énoncés à valeur de maxime qui s'y trouvent peuvent être rapportés directement à Hugo, sans être pris dans un jeu fictionnel qui en troublerait la valeur ou la portée. À ce titre, et c'est ce que confirme l'étude des citations hugoliennes dans la presse, les énoncés poétiques sont perçus comme homogènes aux énoncés empruntés aux discours politiques. Que ce soit en vers ou en prose, dans un livre ou dans une assemblée parlementaire, c'est toujours Hugo qui parle, qui proteste contre l'injustice, qui réclame l'amnistie des Communards, etc. Deuxièmement, la forme poétique transforme les énoncés idéologiques en *formules* bien frappées, coulées dans le moule du vers, et facilement mémorisables. De là sans doute la fréquence avec laquelle on cite, à la Chambre, des *vers* de Hugo, qui ont toutes les chances, pour peu que l'on sache sa métrique, d'être cités plus correctement que des passages en prose. Troisièmement, la poésie (surtout hugolienne, surtout dans *Les Châtiments*) a naturellement des affinités avec la chanson, genre supposé collectif, populaire, démocratique – donc politique.

Mais toute poésie, sans doute, ne peut pas être aussi naturellement politique que l'est celle de Hugo. En particulier, l'un des atouts de la poésie de Hugo par rapport à celles de Rimbaud, Mallarmé ou Valéry, c'est qu'elle n'est pas perçue comme d'avant-garde. Sans doute l'a-t-elle été en son temps, mais enfin le public scolaire, depuis lors, a eu le temps de s'habituer au romantisme, dont l'enseignement est devenu progressivement tout à fait central dans les classes de français au lycée. Avec la poésie de Hugo, la « défamiliarisation », ou « singularisation », considérée par le formalisme russe comme étant au fondement de l'activité artistique et notamment poétique⁶, est minimale. C'est justement cela qui permet à la poésie hugolienne d'être, au début des années vingt, l'occasion d'un consensus civique quand elle est gravée sur les monuments aux morts ou chantée par les enfants des écoles. C'est cela aussi qui garantit, pour Aragon résistant, sa vertu mobilisatrice et sa capacité à faire écho à une mémoire scolaire et nationale. Témoin d'un temps révolu mais proche (celui des luttes, des républiques et des révolutions du XIX^e siècle) dont la Troisième République installée se veut l'héritière, lieu

⁶ Voir Victor CHKLOVSKI, « L'art comme procédé » [1917] (trad. Tzvetan TODOROV), in *Théorie de la littérature* (éd. Tzvetan TODOROV), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1965, p. 76-97. Le mot *défamiliarisation* est une traduction fréquente du mot russe *ostranenié*, que Todorov préfère traduire par *singularisation*.

possible d'une mémoire partagée plutôt que prétexte à une « singularisation » égarante, la poésie de Hugo est par excellence la poésie politique des guerres mondiales, mais aussi, avec moins d'intensité sans doute, celle de l'entre-deux-guerres.

Conclusion générale

Conclusion générale

Le moment est venu d'exposer brièvement quelques-uns des résultats auxquels, de chapitres en chapitres, nous croyons être parvenu. Les différentes études auxquelles cette thèse a donné lieu permettent de dégager quelques lignes de force transversales qui résument ce que pourrait être la réception critique de Hugo poète entre 1914 et 1944. Il s'agit ici de reprendre, d'enrichir et de compléter toutes les conclusions partielles auxquelles nous étions déjà arrivé à la fin de chacune de nos quatre parties et de certains de nos chapitres.

HUGO, AUTEUR PATRIMONIAL

L'étude de la réception de Hugo poète permet d'éclairer les processus de patrimonialisation à l'œuvre dans le domaine littéraire. Comme l'a montré Violaine Houdart-Mérot, la notion de « patrimoine littéraire » s'élabore vers la fin du XIX^e siècle, en relation avec l'idée d'« identité nationale ». Elle est massivement prise en charge par l'enseignement secondaire à partir du tournant du siècle¹. Elle concurrence alors la notion de « classique », aux connotations moins juridiques², et suggère une forme de *propriété* littéraire commune à tous les citoyens et à tous les enfants d'une nation³.

Hugo, dans la période que nous avons étudiée, est un auteur patrimonial au statut un peu particulier. En effet, le paradoxe de la patrimonialisation scolaire est qu'elle se centre volontiers, alors même qu'elle est liée à un projet éducatif national et républicain, sur des auteurs et des œuvres de l'Ancien Régime. Dans les programmes scolaires, la place du XIX^e siècle ne progresse que lentement. Hugo (avec Lamartine) est certes l'un de ceux qui intègrent le plus vite et le plus massivement le canon scolaire, mais il est sous-représenté dans les sujets

¹ Beaucoup plus massivement par le secondaire que par le primaire, qui est peu préoccupé par les questions d'histoire littéraire et qui tend, surtout dans les plus petites classes, à niveler les hiérarchies entre les auteurs.

² Le *patrimonium* latin désigne les biens appartenant au *pater familias* et l'ensemble des biens et des droits que l'on hérite du père (Violaine HOUDART-MÉROT, « Le patrimoine littéraire dans le secondaire en France : une histoire fluctuante et politique », in Marie-France BISHOP, Anissa BELHADJIN (dir.), *Les patrimoines littéraires à l'école : tensions et débats actuels*, Paris, Honoré Champion, coll. « Didactique des lettres et des cultures », 2015, p. 31-32).

³ *Ibid.*, p. 34-39.

de baccalauréat par rapport aux auteurs classiques, même s'il l'est de moins en moins au cours du temps. Cependant, il peut incarner le patrimoine littéraire français dans sa dimension spécifiquement républicaine et post-révolutionnaire. La fréquence avec laquelle les auteurs que nous avons étudiés, journalistes ou critiques par exemple, parlent de Hugo comme de « notre poète », de « notre grand lyrique », etc., traduit sans doute un rapport qui ne relève pas seulement de la vénération à distance ou de l'hommage froid, mais bien de l'appropriation symbolique : le possessif est significatif. Hugo appartient à un temps proche, et les coordonnées de son action politique, par exemple, sont relativement superposables à celles des hommes et femmes du premier XX^e siècle. Mais il appartient, en même temps, à un passé déjà révolu – l'ère romantique –, que contribuent à congédier ou à enterrer certaines avant-gardes poétiques (pas toutes), et dont l'entrée dans la culture scolaire, à la fin du XIX^e siècle, s'inscrit d'emblée dans une perspective d'histoire littéraire, et non dans celle d'un enseignement rhétorique assurant une continuité harmonieuse, sous le régime du bien écrire, entre les grands auteurs classiques du passé lointain et ceux du passé proche ou du présent⁴. Le premier XX^e siècle peut donc se penser, vis-à-vis de Hugo, dans un rapport de proximité *et* de rupture qui favorise le succès de sa patrimonialisation.

Mais le patrimoine littéraire, contrairement à ce que pourrait suggérer le sens originel (juridique) du terme, ne relève pas d'un héritage passivement reçu et géré. D'abord, bien sûr, il varie en extension et accueille ou exclut certains auteurs. On ne cesse d'assister à des phénomènes d'« élaboration patrimoniale » dont l'école est le « lieu privilégié »⁵. Mais dans la période que nous considérons, Hugo n'est pas tellement sujet à ces variations de fortune – bien moins par exemple que Baudelaire, Nerval ou Rimbaud, qui font vraiment irruption dans les manuels scolaires et/ou dans les discours critiques universitaires. La création d'un cours en Sorbonne consacré à Hugo, au milieu des années vingt, représente une consécration, mais ne constitue pas une réelle révolution dans la réception de cet auteur. En revanche, la figure de Hugo frappe par la vitalité et la diversité de ses usages. L'œuvre hugolienne peut bien sûr parfois faire l'objet d'études savantes, à prétention objective, qui veulent tenir leur objet à distance et conserver un ton neutre. Mais elle peut aussi être explicitement mobilisée pour servir un but d'instruction civique et morale (à l'école), pour soutenir des causes politiques, ou pour

⁴ Nathalie DENIZOT, « Patrimonialisation de la littérature (XIX^e siècle – XX^e siècle) », in Marie-France BISHOP, Anissa BELHADJIN (dir.), *Les patrimoines littéraires à l'école, op. cit.*, p. 111-113.

⁵ Marie-France BISHOP, Anissa BELHADJIN, « Les patrimoines littéraires à l'école : une notion à (ré)interroger », in Marie-France BISHOP, Anissa BELHADJIN (dir.), *Les patrimoines littéraires à l'école, op. cit.*, p. 21.

penser dans des termes renouvelés la création littéraire contemporaine : on se situe par rapport à Hugo, comme par rapport à Baudelaire ou Rimbaud, pour définir sa propre pratique. La forte présence sociale, médiatique, politique, culturelle, de Hugo le constitue véritablement en patrimoine *vivant*.

Dans cette logique de patrimonialisation, quelle est la place de l'homme et celle de l'œuvre, s'il est permis de reprendre ici cette opposition empruntée aux vieilles biographies ? Beaucoup d'études classiques sur la réception de Hugo insistent, à juste titre, sur les « hommages publics » visant l'homme (le *grand homme*). Dans *La gloire de Victor Hugo*, Chantal Martinet étudie ainsi la statuaire, l'odonymie, etc.⁶ Plusieurs articles brefs y traitent des objets à l'effigie de Hugo : chenets, bouteilles, cigarettes, jeux de cartes, assiettes... autant d'« hugobjets » qui ont fait l'objet d'une exposition, en 2011, à la Maison de Victor Hugo. Car Hugo a été un homme public, qui a travaillé son image publique et s'est inventé lui-même, de portraits photographiques en portraits photographiques, comme « personnage »⁷. De là vient qu'en effet, entre 1914 et 1944, Hugo est pour beaucoup de Français une silhouette et un visage familier – visage barbu, naturellement, et couronné de cheveux blancs. Mais le système scolaire, lui, assure bien la patrimonialisation de l'œuvre. L'homme, l'œuvre : pour Hugo plus que pour aucun autre auteur, peut-être, les deux marchent de front et contribuent ensemble à sa fortune.

HUGO « POÈTE »

Patrimonialisation scolaire de l'œuvre, donc, mais en particulier de la *poésie*. À quel titre et dans quelle mesure est-il légitime de s'intéresser à la réception de Hugo *poète* ? Certains discours semblent pourtant faire obstacle à une telle approche. Par exemple, les hommages généraux adressés à Hugo par la gauche en 1935 sont souvent indifférents au critère générique : on célèbre Hugo, toutes œuvres confondues, et l'homme d'ailleurs aussi bien que l'œuvre. En première approche, les discours anti-hugoliens de l'extrême droite maurrassienne se préoccupent peu de savoir si Hugo écrivait ses supposées inepties en vers ou en prose. Pourtant, et sans que ce glissement soit toujours justifié ou commenté, c'est bien souvent la figure de Hugo « poète », ou « lyrique », qui résume la figure de Hugo. Les périphrases *notre poète, le*

⁶ Chantal MARTINET, « Les hommages publics », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 257-293.

⁷ Voir sur ce point Pascal DURAND, « De Nadar à Dornac : *hexis* corporelle et figuration photographique de l'écrivain », *CONTEXTES*, n° 14, 2014, <https://journals.openedition.org/contextes/5933>, consulté le 3 août 2018.

poète, le grand poète, etc., sont fréquentes⁸. Cela s'explique par différentes raisons convergentes et liées entre elles : premièrement, les auteurs sont tributaires d'une conception, elle-même héritée du romantisme et entretenue par Mallarmé ou Valéry, qui fait de la poésie la forme archétypale de la littérature, ou au moins la plus prestigieuse ; deuxièmement, le terme *poète* tend à désigner, en régime romantique, l'écrivain en général ; troisièmement, la partie poétique de l'œuvre de Hugo paraît la plus significative ou la meilleure. Cette dernière raison repose notamment sur des considérations d'histoire littéraire. En effet, on situe aisément Hugo dans une histoire de la poésie française (que ce soit comme représentant typique de la poésie romantique, ou comme précurseur de la poésie moderne) alors qu'on a plus de mal à l'intégrer, aux côtés de Balzac, Stendhal, Flaubert ou Zola, dans une histoire du roman français – surtout lue, dans une perspective auerbachienne, comme une marche au réalisme⁹. En 1982 encore, dans son « Que sais-je ? » sur *Le roman français au XIX^e siècle*, Rose Fortassier consacre un chapitre entier à Balzac, un autre à Stendhal, un autre à Flaubert, et un autre encore à « Zola et ses disciples », tandis que Hugo n'a droit qu'à quatre pages en tout¹⁰. Les romans hugoliens correspondent moins bien à l'archétype du roman français du XIX^e siècle (*Les Misérables* font figure de roman monstre) que la poésie hugolienne à l'archétype de la poésie française du XIX^e siècle.

Mais il arrive parfois que le critère générique joue de manière plus franche et plus explicite. C'est le cas quand des critiques, comme Fernand Gregh¹¹, ou des auteurs de manuels scolaires disent sans toujours le justifier que Hugo est avant tout un « poète ». Le degré d'enthousiasme envers Hugo varie parfois selon le genre littéraire considéré, et alors c'est en général la poésie qui fait l'objet des jugements les plus positifs. Le théâtre de Hugo est souvent critiqué pour son invraisemblance et ses romans sont accusés par des manuels scolaires à grande diffusion (notamment Cahen) d'être fatigants, répétitifs et mal construits. D'ailleurs les élèves interrogés par Gaston Picard se souviennent de Hugo d'abord comme d'un poète, négligeant en général

⁸ Sandrine Raffin constate que c'est encore le cas, dans la presse, en 1985 (Sandrine RAFFIN, *Le centenaire de Victor Hugo en 1985 : la commémoration, l'œuvre et l'écrivain* (dir. Guy ROSA), thèse de doctorat, université Paris Diderot, 2004, p. 318 sqq.).

⁹ Voir Erich AUERBACH, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946] (trad. Cornelius HEIM), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1968, et notamment le chapitre « À l'hôtel de la Mole », p. 450-488, portant sur Balzac, Stendhal et Flaubert.

¹⁰ Rose FORTASSIER, *Le roman français au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1982.

¹¹ Voir *supra*, p. 296-297.

sa prose et dépréciant son théâtre¹². Gide témoigne d'une certaine admiration à l'égard de la poésie de Hugo, mais n'aime pas ses drames et ne dit à peu près rien de ses romans. Et quand Claudel, au moment de prononcer un hommage à Hugo pour le cinquantenaire de 1935, passe l'essentiel de sa conférence à faire l'éloge du romancier, cela est ressenti comme une provocation. Ce n'est pas un hasard si ce sont trois recueils poétiques (*Les Châtiments*, *Les Contemplations*, *La Légende des siècles*) qui sont édités par Hachette dans la collection des « Grands écrivains de la France ». Cette pertinence du critère générique est très nette également lorsque des écrivains, parfois des poètes, produisent sur Hugo un discours critique qui nourrit et éclaire leur œuvre propre : pour Valéry comme pour Alain, les catégories de « prose » et de « poésie » sont fondamentales. Le critère générique vaut aussi pour les lectures politiques de Hugo. La réception communiste de Hugo, à l'heure du « réalisme socialiste », doit se confronter au problème de savoir comment l'auteur des *Châtiments* peut être concerné par une catégorie esthétique *a priori* conçue pour le roman ; sa réception par les maurrassiens, elle, paraît montrer plus d'indulgence envers la poésie qu'envers la prose, la première étant jugée moins dangereuse que la seconde.

Selon les auteurs considérés, et selon le type de critique qu'ils mettent en œuvre, le critère générique est donc plus ou moins pertinent. Mais hormis dans quelques cas singuliers (Bachelard...), il n'est jamais totalement indifférent. La réception de Hugo fait presque toujours un détour, au moins vague, au moins implicite, par la question des genres littéraires – ou des formes, ou des modes, ou des régimes de discours, car il arrive que les mots *poète* et *poésie* renvoient à une conception de l'écriture (comme chez Alain), à une posture, voire à un état d'esprit, plus qu'à un genre proprement dit. Le plus souvent, les différents sens et les différentes connotations de ces termes se superposent et brouillent les contours de la figure « Hugo poète ». Mais cette figure, à différents titres, demeure centrale.

SITUATION DE LA POÉSIE EN 1914-1944

Cette étude de la réception de Hugo *poète*, en outre, permet d'éclairer la situation de la poésie en France entre 1914 et 1944. Sociologiquement parlant, il est vrai que la poésie est un genre relativement marginal. Les recherches d'Anne-Marie Thiesse mettent en évidence

¹² Voir *supra*, p. 107-108.

l'importance de la lecture de romans à la Belle Époque¹³, et l'*Histoire culturelle de la France* de Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli souligne l'énorme succès des petits romans bon marché, vendus sous forme de livres ou diffusés en feuilleton dans la presse, à la veille de la Grande Guerre¹⁴. Leur ouvrage ne contient pas d'information similaire pour notre période, mais dans l'entre-deux-guerres la grande presse d'information est à son zénith, et publie fréquemment des romans en feuilleton. Bref, si l'on se fonde sur les pratiques de lecture, le roman est le genre roi. En outre, Jean-François Sirinelli note la faible audience de la poésie dans les années trente¹⁵. La poésie semble donc clairement appartenir à ce que les sociologues de la littérature nomment, avec Bourdieu, le sous-champ de production restreinte (dans lequel les producteurs produisent essentiellement pour leurs pairs, et non pour un public large)¹⁶. Bourdieu écrit ainsi que « depuis la fin du XIX^e siècle, la coupure [de la poésie] avec le grand public [...] [est] à peu près totale¹⁷ ». Cette coupure avec le public est le corollaire d'une légitimité supérieure : la poésie trône au sommet de la hiérarchie des genres (même si, sous l'influence de *La NRF* notamment, le roman gagne progressivement ses lettres de noblesse).

Bien sûr ce tableau d'ensemble n'est pas vraiment faux, mais il demande au moins à être nuancé. Le point de vue de Bourdieu, semble-t-il, homogénéise peut-être abusivement une situation qui, considérée sur un siècle entier, est en réalité moins uniforme. D'abord, en ce qui concerne la production poétique elle-même, il est des circonstances où celle-ci assume une vocation démocratique et résolument anti-élitiste. Comme le signale Laurence Campa, la Première Guerre mondiale est ainsi un moment d'intense activité poétique, qui voit beaucoup de poètes amateurs prendre la plume¹⁸ : les poètes amateurs de la Grande Guerre, quand ils publient leurs vers, veulent être lus largement. Un phénomène semblable s'observe pendant la Seconde Guerre mondiale, période qui est l'occasion d'une résurgence de l'activité

¹³ Anne-Marie THIESSE, *Le roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le Chemin vert, 1984.

¹⁴ Jean-Pierre RIOUX, « Laïcisations, massifications, sécessions (1885-1918) », in Jean-Pierre RIOUX, Jean-François SIRINELLI, *Histoire culturelle de la France*, t. 4 [1998], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2005, p. 83.

¹⁵ Jean-François SIRINELLI, « Le temps accéléré (1918-1962) », in Jean-Pierre RIOUX, Jean-François SIRINELLI, *Histoire culturelle de la France*, t. 4, *op. cit.*, p. 234-235.

¹⁶ Pierre BOURDIEU, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, 1991, n. p.

¹⁷ *Ibid.*, n. p. (note 57).

¹⁸ Voir *supra*, p. 796.

poétique¹⁹ ; la récitation et l'écriture de poésie deviennent, en particulier, une arme fréquente d'« auto-défense mentale » pour les prisonniers des camps, en France ou en Allemagne²⁰. Dans les années trente, les représentations du groupe Octobre²¹ et la mise en chanson garantissent une diffusion assez large de certains poètes comme Prévert – et ce nouage entre la chanson et la poésie, y compris la poésie la plus reconnue et la plus légitime (mais pas la plus innovante formellement), se poursuivra longtemps après-guerre avec, par exemple, les mises en musique d'Aragon par Léo Ferré ou Jean Ferrat, qui assurent à l'auteur du *Roman inachevé* et du *Fou d'Elsa* une diffusion auprès d'un très large public. En ce qui concerne le statut même de la poésie et des poètes, notons en outre que certains poètes comme Valéry ou Claudel jouissent d'une audience que n'a aucun des plus grands poètes d'aujourd'hui. Les débats sur la « poésie pure », au milieu des années vingt, se répercutent dans les pages littéraires des grands quotidiens.

Cette culture poétique, il est vrai, est davantage tournée vers la production des siècles passés que vers la poésie en train de se faire. Notre dépouillement de la presse quotidienne, même de la plus massivement diffusée, laisse supposer une familiarité du grand public avec la poésie, ou au moins avec une certaine poésie. Les vers de Hugo en particulier y sont souvent reproduits ou cités, pas toujours d'ailleurs avec la référence précise, ce qui témoigne du fait qu'ils appartiennent à un fonds commun culturel. C'est que le livre n'est pas le seul mode d'accès à la poésie : l'école bien sûr, mais aussi certaines manifestations civiques (comme les cérémonies d'inauguration des monuments aux morts), jouent leur rôle dans la transmission d'une culture poétique. Dans le monde politique également, cette présence forte de la poésie peut être observée. Les députés, dans leurs discours à la Chambre, font un usage des citations poétiques qui témoigne d'une grande familiarité avec la culture classique – et des dirigeants aussi importants que Blum ou Herriot ont eux-mêmes été, pour l'un, critique littéraire, pour l'autre, chercheur en littérature. La transmission scolaire de la culture littéraire fait que l'on citera plus

¹⁹ Gary D. MOLE, *Beyond the Limit-Experience: French Poetry of the Deportation (1940-1945)*, New York – Washington, etc., Peter Lang, 2002, p. 4.

²⁰ *Ibid.*, p. 45-49 (nous traduisons « mental self-defense », p. 45).

²¹ Cette troupe de théâtre d'agit-prop, active de 1932 à 1936 et membre de la Fédération du théâtre ouvrier de France, a pour but « d'aller trouver le public populaire dans la rue, sur ses lieux de travail, pour l'encourager dans ses révoltes ». Elle s'inspire de troupes théâtrales soviétiques et du metteur en scène allemand Erwin Piscator (Danièle GASIGLIA-LASTER, « Jacques Prévert au groupe Octobre : un autre théâtre pour changer la vie », *Aden : Paul Nizan et les années trente*, n° 2, 2003, p. 287). La pratique de Prévert, au sein du groupe Octobre, mêle les genres littéraires : certains textes relèvent du sketch, d'autres du « chœur parlé », d'autres encore de la chanson (« Histoire du pauvre cheval ») ou du monologue poétique (« Citroën », « La pêche à la baleine », « Mange ta soupe... et tais-toi »...).

aisément, à la Chambre ou dans la presse, Hugo ou Racine que Valéry, Jouve ou Saint-John-Perse. Mais cette mémoire de la poésie du passé, et notamment celle du XIX^e siècle, nourrit à l'occasion (pendant la Première Guerre mondiale par exemple) une production poétique qui, à rebours de tout avant-gardisme, lui emprunte ses traits. Les poèmes écrits au lendemain de la Grande Guerre pour être gravés sur les monuments aux morts sont formellement homogènes à ceux de Hugo, Lamartine, Delavigne ou Léon Dierx que l'on y fait parfois figurer²². Il faut donc prendre au sérieux l'idée de « simultanéeité du non-contemporain²³ » et admettre que « la poésie », dans la France du premier vingtième siècle – et non seulement la poésie qui se lit, mais aussi celle qui s'écrit –, est, pour partie, une poésie du XIX^e siècle romantique. La démarche provocatrice d'Aragon, articulant pendant la Seconde Guerre mondiale sa pratique poétique à celle de Hugo, ne serait pas compréhensible et n'aurait aucune chance de porter ses fruits s'il ne faisait fond sur une mémoire et, sans doute aussi, une *pratique*, toujours actives en 1940. Bien sûr, faire de la poésie (relue au prisme de la chanson) le genre populaire et démocratique par excellence, cela relève du coup de force. Mais enfin son geste est alors encore possible et pensable, car il s'adresse à un public à qui la posture hugolienne est encore familière. Charles Maurras, d'ailleurs, est lui-même hanté par le même rêve de réconcilier la poésie avec le grand public²⁴ : chez lui comme chez Aragon, la nostalgie d'un âge où cette rencontre s'opérait s'accompagne de la croyance qu'il est encore possible de la réaliser. Et les conditions nouvelles créées par l'Occupation et la Résistance mettent en effet à l'ordre du jour l'idée d'une puissance sociale de la poésie. Les poèmes brefs sont aisément mémorisables et diffusables, et la poésie peut faire fond sur une certaine tradition d'hermétisme pour mettre en œuvre des techniques de discours obliques (Aragon parle de « contrebande ») destinées à déjouer la censure²⁵. Cette idée d'une efficacité politique de la poésie n'est pas seulement un fantasme de poète. L'utilisation militante de la poésie est un fait avéré. Ainsi, les équipes volantes de l'école

²² Jordi BRAHAMCHA-MARIN, « “Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie...” : la poésie des monuments aux morts », *Çédille*, n° 13, avril 2017, p. 85-86.

²³ D'après une expression fameuse dont Ernst Bloch se sert pour caractériser l'Allemagne nazie : Ernst BLOCH, *Héritage de ce temps* [1935] (trad. Jean LACOSTE), Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1977.

²⁴ Gisèle SAPIRO, *La guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999, p. 434-435.

²⁵ François VIGNALE, *La revue Fontaine : poésie, Résistance, engagement (Alger 1938 – Paris 1947)*, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 98.

d'Uriage, quand elles visitent les maquis, organisent des lectures des textes poétiques de Hugo, d'Aragon ou de Péguy²⁶.

Sans doute est-ce notamment contre Aragon, et contre les poètes de la Résistance dans leur ensemble, que Sartre écrit en 1947 que la poésie, intransitive et tournée vers elle-même, est inapte à dire le monde, *a fortiori* à le transformer. Ces analyses ne sont pas exemptes d'intention polémique, et l'auteur de *Qu'est-ce que la littérature ?* nuancera d'ailleurs vite sa position : son « Orphée noir », en 1948, publié en préface à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* de Léopold Sédar Senghor, est une défense des poètes de la négritude. Mais l'idée sartrienne d'une poésie inengageable, comme l'idée bourdieusienne d'une poésie coupée du grand public, sont toutes deux trop unilatéralement tributaires d'une assimilation de la « poésie » à ceux de ses représentants qui sont les plus typiques de la « modernité », en particulier Mallarmé et Valéry. Si l'on complexifie un peu le tableau, on pourra dire au contraire que la fortune de Hugo entre 1914 et 1944 – fortune qui ne se cantonne pas au groupe social des écrivains ou à celui des universitaires – témoigne de la vitalité maintenue d'une culture poétique. Et dans certaines circonstances historiques, pendant la Première et la Seconde Guerre mondiale notamment, la croyance dans la puissance sociale de la poésie peut s'appuyer sur des pratiques et des usages bien réels

JUGEMENTS DE VALEUR ET HIÉRARCHIES

La doxa est que Hugo est un « grand poète », et même « le grand poète français du XIX^e siècle », ou « le plus grand poète français », si l'on en croit certains manuels scolaires. L'expression *grand poète*, souvent utilisée, est ambiguë, puisqu'elle peut renvoyer aussi bien à un jugement esthétique (Hugo comme *bon poète*) qu'à une considération d'histoire littéraire (Hugo comme poète marquant ou *incontournable*). Claude Millet notait, à propos des célébrations de 2002, que la particularité de la gloire de Victor Hugo était de s'auto-entretenir : son premier titre de gloire, c'est d'être glorieux²⁷. Il se joue peut-être quelque chose comme cela dans l'usage de cette catégorie vague de la « grandeur ». La réputation de Hugo paraît ainsi une raison suffisante pour qu'on le vénère – la qualité de son œuvre est, de toute façon, indirectement garantie par cette réputation favorable elle-même, mais indirectement seulement.

²⁶ John HELLMAN, *The Knight-Monks of Vichy France : Uriage (1940-1945)*, Montréal – Kingston (Ontario) – Londres, McGill-Queen's University Press, 1993, p. 203-204.

²⁷ Claude MILLET, « Actualité de Victor Hugo : réflexions sur le succès du bicentenaire de 2002 », *Revista da Universidade de Aveiro – Letras*, n° 19-20, 2003-2002, p. 9.

Certaines formes, comme les anthologies de poésie, exploitent systématiquement cette ambiguïté sur le sens de l'adjectif *grand*. En tout cas, les célébrations officielles dont Hugo fait l'objet lors du cinquantenaire de 1935, ou la création d'un cours en Sorbonne qui lui est intégralement dédié, témoignent d'une hugophilie ambiante. Parfois même, le discours sur Hugo prend des accents de vénération ou d'adoration – c'est le cas chez un universitaire comme Georges Ascoli ou chez des écrivains comme Jean Richepin ou Anna de Noailles. Même quand des réserves sont exprimées, elles ne font généralement que nuancer un jugement globalement positif. Des périodiques de droite, comme *Le Journal* ou *La Revue des deux mondes*, donnent ainsi à lire une sorte d'hugophilie modérée, sincère mais mitigée par des reproches qui sont souvent d'ordre idéologique.

Dans un contexte d'hugophilie ambiante, il arrive cependant que la gloire de Hugo soit écornée, soit parce que Hugo est vu comme un modèle esthétique dépassé (Paul Éluard, par exemple, n'est pas aussi enclin qu'André Breton à faire figurer Hugo dans la généalogie de la modernité poétique), soit pour des raisons idéologiques. C'est principalement à droite, en effet, que se trouvent ceux qui n'aiment pas Hugo, comme Claudel ou Valéry, comme les membres de l'Action française, ou comme les catholiques militants d'*Études* ou de *La Croix*. Du coup, l'emphase dont font preuve Ascoli, Richepin ou Noailles a d'ailleurs certainement quelque chose de compensatoire : on proclame avec vigueur la suprématie prétendument incontestée de Hugo, on s'accroche même parfois à la fiction d'un consensus autour de son nom (notamment chez Noailles ou parmi certains journalistes qui commentent la création du cours en Sorbonne), précisément parce que l'on sent bien que ce consensus est plus fragile qu'on ne veut bien l'admettre. L'hugolâtrie n'est pas seulement un degré supérieur d'hugophilie, elle est souvent aussi une réponse réactive à l'hugophobie latente et une manière de la conjurer.

Sur quoi portent donc les éloges et les reproches ? Hugo poète est généralement salué pour sa puissance, son abondance, son imagination, son habileté dans le maniement de la rhétorique ; on apprécie souvent (mais cela dépend de l'orientation idéologique du critique) son progressisme, sa générosité, son attention portée aux humbles ; on lui reproche quelquefois son emphase, son abus de l'antithèse (supposément plus visible dans le roman que dans la poésie, il est vrai), et surtout son verbalisme creux. À cet égard on s'inspire souvent, en le citant ou non, du mot d'Anatole France selon lequel Hugo « a remué plus de mots que d'idées » et

« véc[u] ivre de sons et de couleurs »²⁸. L'idée de savoir si Hugo a eu, ou non, des « idées », fait l'objet de débats : certains critiques universitaires, mais aussi des journalistes comme Paul Souday, défendent le poète philosophe, tandis que des écrivains comme Fernand Mazade ou André Gide soupçonnent qu'il n'ait pas beaucoup pensé (mais alors c'est parfois pour l'en féliciter, d'une manière évidemment bien paradoxale²⁹). On débat aussi sur la sincérité du poète, que certains mettent en doute. Mais la fougue des *Châtiments*, les plaintes déchirantes des « *Pauca meae* », suffisent parfois à ce qu'on lui en fasse crédit. Même des auteurs *a priori* hostiles, comme Léon Daudet, se laissent convaincre que Hugo a réellement éprouvé cette colère et cette souffrance. Plus généralement, l'ancrage biographique de certains poèmes sert souvent à garantir l'authenticité et la sincérité du propos.

Au sein de l'œuvre poétique de Hugo, évidemment, tous les poèmes et tous les recueils ne jouissent pas de la même fortune. Un consensus semble régner sur le fait que les trois grands recueils de l'exil (*Les Châtiments*, *Les Contemplations*, *La Légende des siècles*) occupent une place prééminente. Pris ensemble, ils ont cet intérêt de représenter les principaux sous-genres poétiques pratiqués par Hugo (satirique, lyrique et épique). Selon les secteurs, tel ou tel de ces trois recueils est privilégié – ainsi, l'école accorde une place de choix à *La Légende des siècles*, qui est également le recueil préféré des auteurs de livres de luxe, tandis que Gide, et les auteurs d'anthologie en général, semblent préférer *Les Contemplations* ; la réception politique, elle, oriente vers *Les Châtiments* (qui ne sont pas mal représentés à l'école, mais qui essuient dans beaucoup de manuels des critiques tout de même sévères). Certains critiques manifestent un goût plus rare, comme Barrès, qui cite souvent les poèmes de la tétralogie philosophique, ou Proust, qui affectionne certains vers tirés des recueils d'avant l'exil. Les circonstances historiques justifient parfois qu'une place prééminente soit accordée à *L'Année terrible*, ou à l'« Hymne » des *Chants du crépuscule*. Mais globalement, d'après la critique de notre période, le cœur de la poésie hugolienne est bien constitué par les trois recueils des années cinquante.

Cela dit, à la marge, des évolutions se font jour. Ainsi, les recueils lyriques de la monarchie de Juillet perdent progressivement de leur prestige et leur place recule dans les manuels scolaires. L'admiration qu'on continue à leur porter (et donc à porter au Hugo pré-républicain, voire au Hugo louis-philippard) a souvent une coloration un peu réactionnaire. Fernand Gregh, par exemple, manifeste un goût un peu daté quand il voit dans les recueils d'avant l'exil les

²⁸ Anatole FRANCE, « Sur le quai Malaquais : Alexandre Dumas et son discours » [1887], in Anatole FRANCE, *La Vie littéraire : première série – deuxième série* (éd. Jacques SUFFEL), Paris, Cercle du bibliophile, 1969, p. 102.

²⁹ Voir *supra*, p. 122-123.

chefs-d'œuvre poétiques hugoliens³⁰ ; chez Proust, ce sont les aristocrates royalistes qui ne tolèrent Hugo que jusqu'aux *Chants du crépuscule*. Cette poésie d'avant l'exil joue un rôle important dans la réception de Hugo comme poète de l'amour (à cause, notamment, de la « Tristesse d'Olympio » dans *Les Rayons et les Ombres*) et comme poète de la famille et de l'enfance (à cause, notamment, de « Lorsque l'enfant paraît... » dans *Les Feuilles d'automne*). Mais ces thèmes, dans la critique savante, sont eux-mêmes un peu usés. À partir des années vingt, grâce à Gustave Simon, Claudius Grillet, Denis Saurat, puis Gabriel Bounoure, Albert Béguin, Marcel Raymond, Auguste Viatte, c'est le Hugo métaphysique qui passe au premier plan. Les poèmes phares deviennent alors « Ce que dit la Bouche d'ombre » (*Les Contemplations*), *Dieu* et *La Fin de Satan*. La fortune de ces textes ne se reflète pas dans les pratiques scolaires mais on en trouve des traces chez certains écrivains comme André Gide, Marcel Arland ou Léon-Paul Fargue, ou chez le peintre et graveur Émile Bernard qui réalise une monumentale *Fin de Satan* illustrée en 1935. Les autres recueils (*Odes et Ballades*, *Les Orientales*, *Les Chansons des rues et des bois*, *L'Art d'être grand-père...*) sont perçus comme plus périphériques, même si leur fortune varie selon les thèmes dont il est question et les corpus critiques considérés. « *Jeanne était au pain sec...* », dans *L'Art d'être grand-père*, est un classique scolaire, et *Les Orientales*, qui font l'objet d'une intéressante monographie de Louis Guimbaud, servent souvent à caractériser Hugo comme poète visuel et coloriste.

Si on réfléchit non en termes de recueils mais en termes de sous-genres poétiques, on constate qu'il n'y a pas de consensus sur la question de savoir dans quel secteur Hugo s'est le mieux illustré. Paul Berret affirme comme une évidence que c'est en tant que poète épique que Hugo est le meilleur ; il est d'accord sur ce point avec l'abbé Calvet. La verve satirique des *Châtiments* s'attire la sympathie même de certains hugophobes. Mais on trouve beaucoup plus fréquemment Hugo désigné comme un « grand lyrique », dans la presse par exemple. Bien sûr, le mot *lyrique* est ambigu : il peut soit faire référence, au sens strict et restreint, à une tonalité subjective et personnelle, à une poésie thématiquement centrée sur les émotions du sujet, soit, dans une perspective plus aristotélicienne, désigner toute poésie qui n'est pas épique ou dramatique. La confusion n'est pas toujours levée par nos auteurs. La centralité du lyrisme dans la conception romantique de la poésie sert elle aussi l'image de Hugo comme poète « lyrique ». Enfin, il est vrai qu'en volume l'œuvre de Hugo que l'on peut qualifier de « lyrique » en un sens restreint est particulièrement importante, puisqu'elle inclut non seulement la plus grande

³⁰ Voir *supra*, p. 297-298.

partie des *Contemplations* mais aussi l'essentiel des recueils de la monarchie de Juillet (en particulier ceux qui permettent de voir Hugo comme un poète de l'amour ou un poète de l'enfance et de la famille) ou *L'Art d'être grand-père* (où Hugo se peint en grand-père attendri). Quant à l'inspiration satirique, visible notamment dans *Les Châtiments*, elle suscite l'intérêt de ceux qui veulent faire de Hugo une lecture politique, mais elle est aussi parfois créditée – notamment par des auteurs de droite, comme André Bellessort, ou par des critiques généralement hugophobes, comme Léon Daudet – d'une sincérité, d'une authenticité censées manquer au reste de son œuvre. Un autre *topos* de la critique hugolienne, fréquent dans les manuels scolaires et repris par Paul Berret, est celui du mélange entre les différentes inspirations hugoliennes : *La Légende des siècles* est ainsi présentée par son éditeur scientifique comme une synthèse fort réussie de toutes les tendances de la poésie de Hugo. Dans les manuels scolaires, plusieurs auteurs insistent sur l'imprégnation lyrique de l'ensemble de l'œuvre poétique hugolienne.

THÈMES CRITIQUES

Notre chapitre sur la réception scolaire de Hugo poète (chapitre premier), celui sur le Hugo des anthologies poétiques (chapitre 2) et toute notre deuxième partie sont largement revenus sur les grands thèmes auxquels s'intéresse la critique hugolienne. On a insisté, en outre, sur la manière dont certains thèmes critiques se démodaient, quand d'autres au contraire s'imposaient dans le champ des études hugoliennes. Ainsi, le Hugo poète de l'enfance et à un degré moindre le Hugo poète de la nature et des animaux sont par excellence des sujets scolaires, qui ne donnent guère lieu à des productions très intéressantes dans la critique savante. Le Hugo poète de l'amour est à peu près ignoré des classes, mais est mieux loti dans la critique savante, notamment parce que la question de savoir si Hugo est un bon poète de l'amour fait débat chez les universitaires (Paul Berret, par exemple, pense que non). Quant au Hugo poète politique, il se réduit essentiellement, à l'école, au poète social et au poète patriote (celui en particulier de l'« Hymne » des *Chants du crépuscule*), au détriment du Hugo républicain, opposant au Second Empire. Dans la critique savante, le Hugo politique n'est pas une figure centrale : ce sont surtout les auteurs eux-mêmes engagés politiquement qui le prennent en charge. Quant au Hugo cocasse et fantaisiste, auquel est sensible Aragon, il est essentiellement présent dans les anthologies poétiques.

Il faut dire un mot spécifique sur le Hugo poète religieux. En ce qui concerne la religion d'avant l'exil, la période est assez pauvre en grandes études critiques. En revanche, beaucoup

de critiques s'intéressent aux idées de Hugo pendant l'exil, que ces idées soient qualifiées de philosophiques, de religieuses ou de métaphysiques (on a vu que cette dénomination même était un enjeu³¹). S'il y a une figure qui, par la richesse et la nouveauté des développements auxquels elle donne lieu, domine la scène critique hugolienne, c'est bien celle-là. Elle ne s'impose pas dans les classes, mais suscite l'intérêt de bon nombre de parosticheurs, qui voient là un aspect tout à fait caractéristique de la manière hugolienne.

Enfin, il faut mentionner les approches qui cherchent à identifier les caractéristiques de l'écriture poétique hugolienne. Moins dans la critique savante que dans la critique des écrivains, on discute des rapports entre forme et contenu dans la poésie de Hugo. Dans une conférence célèbre, et dont nous avons relevé les ambiguïtés, Valéry fait de Hugo un « créateur par la forme » ; pour Michel Lioure, c'est aussi ce que Gide pense de Hugo³². Mais l'expression ne se laisse pas si aisément définir. Chez Valéry, elle est un peu en trompe-l'œil et renvoie surtout à l'idée d'une certaine excellence formelle de l'œuvre versifiée de Hugo. Chez Gide, on est parfois plus proche de l'idée que la forme engendrerait le fond, et notamment de la thèse d'un « Hugo créateur par la rime »³³. Cette lecture peut facilement être mise au service d'approches sourdement hostiles à Hugo : la domination de la forme sur le contenu justifie de déprécier le contenu, de le considérer comme inintéressant ou comme dépourvu de valeur. Ainsi, l'idée d'Abel Dechêne selon laquelle Hugo fait de la politique en poète peut facilement être rabattue sur l'idée selon laquelle il laisse, hélas pour lui, la forme primer sur le fond. Les manuels scolaires, eux aussi, suggèrent parfois que Hugo est un poète à procédés plutôt qu'un poète qui pense vraiment, et ce discours n'est pas à son avantage. Dans la sphère de la critique savante, les principales études sur la métrique hugolienne datent d'avant notre période, mais celle-ci est riche en travaux sur Hugo faiseur d'antithèses ou sur Hugo poète visuel. Ces deux aspects donnent fréquemment lieu à des tentatives d'articulation, parfois hasardeuses, entre l'écriture de Hugo et sa psychologie. Joseph Vianey prétend ainsi éclairer par la catégorie de l'antithèse les variations d'humeur de l'homme Hugo, tandis que Charles Baudouin identifie chez lui une disposition antithétique. En ce qui concerne l'attention portée par Hugo aux effets de lumière et de couleur, et son aptitude reconnue à créer des images saisissantes, elles font parfois

³¹ Voir *supra*, p. 358-368.

³² Michel LIOURE, « “Hugo, – hélas” (Gide et Hugo) », in Catherine MAYAUX (dir.), *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004, p. 70.

³³ D'après l'expression de Jean-Marc Hovasse : Jean-Marc HOVASSE, « Victor Hugo créateur par la rime ? », in Michel MURAT, Jacqueline DANGEL (dir.), *Poétique de la rime*, Paris, Honoré Champion, coll. « Métrique française et comparée », 2005, p. 313-331.

soupçonner une tendance du poète à penser par images, à se laisser porter par les images qu'il crée.

LECTURES POLITIQUES

Notre quatrième partie s'est longuement attachée à dégager les modalités de la réception de Hugo poète par différents courants politiques. Il est clair qu'à quelques exceptions près, la gauche est beaucoup plus hugophile que la droite, car Hugo est un emblème facilement mobilisable du combat pour la République, pour la liberté, pour le progrès et contre l'oppression. Mais il est clair aussi que la référence hugolienne est suffisamment consensuelle pour être reprise par l'ensemble du spectre politique républicain, jusqu'aux modérés, même si la droite n'est pas toujours à l'aise avec les prises de position politiques de Hugo. En outre, certaines circonstances historiques imposent parfois une logique d'union sacrée qui conduit certains courants idéologiques à mettre en sourdine leurs critiques habituelles de Hugo. La lecture de *La Croix* pendant la Première Guerre mondiale est révélatrice à cet égard. Comme on l'a vu dans la conclusion de la quatrième partie, les modalités rhétoriques de l'appropriation politiques de Hugo sont diverses : elles relèvent tantôt (et notamment dans les périodes de crise et d'urgence que sont les guerres mondiales) de l'annexion pure et simple au présent, tantôt d'une actualisation plus prudente, tantôt d'un jeu subtil sur la figure du décalage et du déphasage historiques.

Mais notre quatrième partie, qui se concentrait sur la réception de Hugo poète par différents courants politiques, ou pendant les guerres mondiales, présupposait plus qu'elle n'interrogeait le caractère politique de cette réception. Or d'autres chapitres de notre thèse ont permis de poser cette question plus explicitement. Les débats sur la création du cours Victor Hugo en Sorbonne, commentés dans le chapitre 8, mettent ainsi aux prises des acteurs qui soulignent la dimension toujours sourdement politique de la figure hugolienne, et des acteurs qui, tendanciellement, escamotent cette dimension au nom d'un œcuménisme et d'un consensualisme républicains. Les courants politiques qui développent sur Hugo le discours le plus structuré (le Parti communiste, l'Action française), et qui donnent donc des exemples éclatants de ce que peut être une réception politique de Hugo, sont aussi des forces opposées au système, et en particulier, bien souvent, aux gouvernements en place. Ils cherchent donc à dénaturiser l'idéologie, les figures et les mythes officiels, en montrant précisément que la prétendue neutralité des institutions ou des gouvernements n'est qu'un leurre. Ainsi le Parti communiste, héraut du camp hugophile en 1935, reproche au gouvernement sa tiédeur à l'égard du grand

homme, en mettant cette tiédeur sur le compte de son conservatisme. Ainsi l'Action française, animée par une hostilité viscérale à l'égard de Hugo et du romantisme, ou le pamphlétaire hugophobe Georges Batault, voient au contraire dans la création d'un cours Hugo en Sorbonne un geste de propagande républicaine de la part des institutions étatiques. C'est donc la politisation même de la figure de Hugo qui est un enjeu. Dans ce paysage, les hugophiles de droite comme Clément Vautel ou André Bellessort regrettent une politisation excessive de Hugo, et défendent parfois la légitimité de sa dépolitisation : ils veulent pouvoir aimer son œuvre et déplorent en même temps que l'homme ait été un peu trop rouge. Vautel affirme ainsi qu'aimer Hugo pour des raisons politiques, ce n'est pas l'aimer assez bien ou de la bonne manière, et prétend lui-même donner l'exemple d'une hugophilie fondée sur un strict départ entre les qualités littéraires et les excès, voire les divagations, idéologiques. De là cette lecture somme toute un peu curieuse des *Châtiments* par certains auteurs conservateurs, consistant à louer leur verve, leur fougue ou leur sincérité, sans vraiment prendre en compte l'orientation politique qui s'y exprime.

Sans doute la manière de voir Hugo d'abord comme un *poète* favorise-t-elle une certaine tendance à ne pas prendre au sérieux le contenu politique de son œuvre. Faute de réflexion très poussée sur le genre de la poésie satirique (hormis, peut-être, chez Berret), beaucoup d'auteurs semblent postuler que politique et poésie tendent à s'exclure mutuellement. D'Abel Dechêne reprochant à Hugo de faire de la politique en poète, à Pierre de Lacretelle estimant qu'on ne doit pas prendre au pied de la lettre ses « thèmes lyriques »³⁴, il existe une ligne critique selon laquelle la forme poétique est un facteur, au mieux de neutralisation, au pire d'altération, du contenu politique. Cette altération peut même être parfois dangereuse : le premier Alain et André Bellessort, par des voies très différentes, semblent ainsi arriver tous les deux à la conclusion qu'il faut se méfier de la séduction exercée par la forme poétique.

Mais Alain lui-même, en 1935, développera l'idée contraire selon laquelle la séduction poétique est un moyen nécessaire et légitime de persuader le lecteur ou l'auditeur. De même Édouard Herriot, pendant la Grande Guerre, appréciait la vigueur que la forme versifiée donnait aux idées de Hugo. Les guerres mondiales (et notamment la Seconde, à la faveur de la Résistance) sont d'ailleurs des moments historiques où la poésie se retrouve facilement réinvestie d'une puissance sociale et peut servir à convoquer une mémoire collective partagée ou à susciter un entraînement émotionnel : Hugo poète politique est l'un des premiers

³⁴ Voir *supra*, p. 404.

bénéficiaires de cette situation. En fait, en ce qui concerne le rapport entre poésie et politique, toutes les interprétations existent. On peut juger la forme poétique indifférente au contenu politique, on peut juger qu'elle la neutralise, qu'elle lui nuit, ou qu'elle la sert ; si on pense qu'elle la neutralise ou qu'elle lui nuit, on peut s'en réjouir (si on n'aime pas les idées de Hugo) ou le déplorer (si on les aime), et inversement si on pense qu'elle la sert. Nous avons plusieurs fois essayé de mettre en évidence la manière dont nos auteurs fondaient ou non leur lecture politique de Hugo spécifiquement sur sa poésie. Mais il faut bien constater que sauf chez quelques-uns d'entre eux, comme Alain ou Aragon, le lien établi entre poésie et politique est le plus souvent implicite – le sens souvent large et vague du mot *poète* dissuade peut-être beaucoup d'auteurs de s'aventurer très loin dans une poétique comparée des différents genres, car on peut parler de Hugo comme d'un « poète » sans avoir à se demander si Hugo n'est « poète » que quand il fait de la poésie. On a vu dans la conclusion de la quatrième partie quels étaient les nouages possibles entre politique et poésie. Reste à dire, ici, que ces nouages nous éclairent peut-être d'autant mieux sur la conception spontanée que l'on se fait de la poésie qu'ils ne sont pas théorisés trop précisément. Car quand Alain envisage, en 1935, Hugo comme poète politique, il le fait au nom d'une idée de la poésie qui est certes riche et intéressante, mais très idiosyncrasique. En revanche, quand les députés se servent de vers de Hugo pour appuyer leurs discours au parlement, ils nous révèlent certaines habitudes rhétoriques en vigueur dans le jeu politique, en même temps qu'un certain état de la culture poétique partagée.

HUGO POÈTE DANS L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Enfin, les discours critiques sur Hugo, sauf exceptions là encore (comme chez Bachelard), sont presque toujours porteurs d'une conception au moins implicite de l'histoire littéraire. Il y a, pour résumer, deux grandes manières de rendre compte de la position de Hugo poète. On peut soit en faire un représentant paradigmatique de la poésie romantique, aux côtés de Lamartine et de Musset, voire de Vigny (c'est le parti pris des manuels scolaires), soit en faire un ancêtre ou un compagnon de route de la modernité poétique, aux côtés de Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé, voire de l'inclassable Nerval. Dans la critique savante, comme on l'a vu en conclusion de notre deuxième partie, ces deux perspectives dépendent largement du thème d'étude choisi. Parler de Hugo comme d'un poète des enfants, de l'amour, de la nature ou des animaux, cela le tire vers le romantisme ; insister sur la poésie métaphysique de l'exil, ou sur la cocasserie et la fantaisie de son œuvre, cela le tire vers la modernité (et cela fait exploser le romantisme, en laissant Lamartine et Musset au bord de la route). Cette

modernisation de Hugo est aussi, largement, un dépoussiérage, qui prend le Hugo scolaire et le Hugo des lansonniens comme un repoussoir plus ou moins conscient. Elle va souvent de pair avec un usage politique et militant, comme c'est le cas chez Léon-Paul Fargue ou chez Marcel Raymond. Au contraire, l'insistance sur son ancrage romantique caractérise souvent des lectures plus routinières voire conservatrices, à moins qu'elle ne justifie, comme sous la plume des maurrassiens, une hugophobie nourrie d'antirépublicanisme. Dans ce cas – et c'est typiquement le geste de Maulnier – Hugo en particulier et le romantisme en général peuvent être presque oblitérés, en raison de leur intégration difficile à une histoire de la poésie française lue à l'aune du modèle classique³⁵.

Les écrivains sont nombreux à faire un usage partiellement déshistoricisé des catégories de l'histoire littéraire. Romantisme, classicisme, modernisme, ressemblent parfois chez eux à des entités qui s'affrontent et dont les contours sont vagues : c'est le cas chez Barrès, chez Valéry, chez Gide, et plus généralement dans l'équipe de *La NRF*... On oppose par exemple un esprit classique et un esprit romantique un peu brutalement définis, tout en admettant qu'il puisse y avoir du classicisme au XIX^e siècle (chez Baudelaire) ou du romantisme au XVII^e siècle (chez Corneille). Mais en général, Hugo constitue un point de repère stable, un romantique par excellence, comme Racine constitue un classique par excellence (à peine la conférence de Valéry sur « Hugo créateur par la forme » trouble-t-elle un instant ce dispositif, en paraissant baudelairiser un peu Hugo, mais enfin le geste n'est pas très franc). Racine comme Hugo semblent passer pour les représentants les plus exemplaires de leurs courants littéraires respectifs. Hugo, alors, incarne le romantisme, et peut servir de modèle ou de contre-modèle pour les écrivains et poètes du premier XX^e siècle qui cherchent à inscrire leur œuvre propre dans une histoire et une tradition. En dépit d'un Fargue ou d'un Lalou qui s'attachent à les réconcilier, et en dépit d'un Gide qui cherche, malgré tout, à les aimer tous les deux, Hugo et Baudelaire semblent se livrer plusieurs décennies après leur mort une bataille acharnée pour l'hégémonie poétique au XX^e siècle.

Même chez les surréalistes, qui promeuvent une histoire littéraire alternative d'où la plupart des grands noms du panthéon scolaire sont chassés, Hugo est à peu près la seule grande gloire littéraire à être épargnée par ce mouvement général de déclassement et de reclassement. Ce romantisme dont les surréalistes prétendent être la « queue »³⁶, Hugo se retrouve alors à le

³⁵ Michel MURAT, *La langue des dieux modernes*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2012, p. 23.

³⁶ Voir *supra*, p. 677.

représenter, non pas seul, ni avec Lamartine et Musset, mais avec des *minores* comme Alphonse Rabbe, Xavier Forneret, Pétrus Borel ou Nerval, qui n'a pas encore le statut qu'il aura plus tard. Mais en même temps, le Hugo des surréalistes n'est pas très éloigné de celui de Denis Saurat, Albert Béguin, Auguste Viatte : le « romantisme » auquel il appartient est alors suffisamment atypique, suffisamment non scolaire, pour qu'il soit compatible avec la figure d'un Hugo « voyant » et spirite, relu notamment à la lumière de Rimbaud. Les surréalistes dans leur domaine, les critiques de l'école de Genève dans le leur, dessinent donc les contours d'une histoire littéraire qui est, à certains égards, plus satisfaisante, parce que moins fondée sur des oppositions exclusives entre des courants et des périodes essentialisés, que celle qui sous-tend l'essentiel de la critique savante ou qui sert de toile de fond aux grandes gigantomachies abstraites de Gide ou de Valéry.

En fait, la question de savoir où situer Hugo dépend aussi de la manière dont on conçoit l'histoire de la poésie française – et quelles césures, quelles inflexions, quelles dynamiques on identifie. Comme l'analyse Michel Murat dans *La langue des dieux modernes*, la prise en compte du phénomène Baudelaire par la critique implique d'inventer un récit qui a pour nom « modernité », de radicaliser la rupture de 1857, de dessiner un avant et un après-Baudelaire, de ranger tout ce qui le précède dans la catégorie du « classicisme » entendu très largement³⁷. Dès lors, la position de Hugo et du romantisme fait problème : on comprend qu'Éluard ou l'anthologie Kra aient du mal à l'intégrer à leur généalogie de la modernité. La position de Sartre, juste après notre période, nous paraît typique de cet embarras du XX^e siècle vis-à-vis du romantisme. Ainsi, l'auteur de *Qu'est-ce que la littérature ?* identifie un paradigme (voltairien) de l'engagement au siècle des Lumières, et un avènement de la modernité avec Flaubert et Baudelaire. Mais du romantisme proprement dit, et en particulier de Hugo, il ne dit rien ou presque³⁸. Bien qu'elle se situe dans une perspective très différente, la démarche d'Anna de Noailles nous semble également confirmer l'analyse de Michel Murat. C'est au nom d'un rejet radical de la modernité poétique qu'elle cherche à définir les critères d'une poésie éternelle, fondée sur le vers régulier, à la lumière de laquelle s'abolissent les différences entre classicisme et romantisme. Hugo, poète romantique devient alors, en ce sens large, « classique », et le romantisme dont elle-même est pourtant, à bien des égards, une représentante tardive, perd alors beaucoup de sa consistance critique. Sa lecture de Hugo est largement déshistoricisée, parce

³⁷ Michel MURAT, *La langue des dieux modernes*, op. cit., p. 20-23.

³⁸ Benoit DENIS, « Le cabotin sublime et les pisse-froid : Sartre, Hugo et la modernité », in Maxime PRÉVOST, Yan HAMEL (dir.), *Victor Hugo (2003-1802) : images et transfigurations*, Montréal, FIDES, 2003, p. 164-166.

qu'elle se fait au nom d'un éternel classique, bien sûr fantasmé. Sartre et Noailles représentent en quelque sorte deux manières opposées, dans la critique du XX^e siècle, de ne pas faire sa place pleine et entière au romantisme, soit parce que celui-ci n'est qu'une incarnation du classicisme éternel, soit parce qu'il reste dans l'ombre d'une modernité qui vient le dépasser³⁹. Un troisième geste consiste à faire de Hugo un poète « moderne », para-baudelairien, et à réconcilier romantisme et modernité : « l'âme romantique » dont parle Albert Béguin s'incarne aussi dans Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé (et Proust). Ce deuxième geste procède encore d'une tentative d'inclure Hugo et le romantisme (mais alors un romantisme expurgé de certains de ses représentants traditionnels comme Lamartine ou Musset) dans une histoire littéraire reconstruite autour de Baudelaire, et dont *Les Fleurs du mal* sont le pivot.

Mais dans la période que nous avons étudiée, si ces conceptions-là de l'histoire littéraire existent, elles ne sont pas les seules actives. Le « romantisme », loin d'être seulement un entredeux instable et embarrassant, une queue de comète du classicisme ou un prélude à la modernité, est au contraire une catégorie bien installée dans le discours scolaire et possède souvent une forte consistance critique. Il a ainsi un nom, des figures (Hugo, Lamartine, Musset), des bornes chronologiques (certes fluctuantes), des thèmes privilégiés (l'amour, la nature, éventuellement la question sociale), un éthos (lyrique et élégiaque). Le début du XX^e siècle, d'après José-Luis Diaz et Victoire Feuillebois, est un moment de « valorisation » du romantisme, notamment parce que, dans l'université, les pionniers de la littérature comparée (Fernand Baldensperger, Paul Van Tieghem) s'emparent très vigoureusement de cette catégorie⁴⁰. Le romantisme, même quand il n'est ni nommé ni conceptualisé, demeure actif dans les imaginaires : c'est le modèle romantique qui informe les œuvres de Richepin, Rostand ou Noailles, qui définit la poésie qui s'écrit pendant la Première Guerre mondiale ou qui inspire les poètes engagés de la Seconde. Ce romantisme hante aussi, naturellement, l'imaginaire de ses adversaires, et si Maulnier parvient presque à escamoter Hugo dans son anthologie, Léon Daudet en revanche consacre tout un ouvrage au *Stupide XIX^e siècle*. Et chez des auteurs qui aiment Baudelaire voire s'en inspirent, comme Gide ou Valéry, l'opposition entre classicisme et romantisme est souvent plus structurante que celle entre classicisme, même pris dans un sens

³⁹ Michel MURAT, *La langue des dieux modernes, op. cit.*, p. 21. Nous proposons ici une vue simplifiée des rapports problématiques de la comtesse de Noailles au romantisme (pour plus de détails, voir *supra*, p. 534-537).

⁴⁰ Victoire FEUILLEBOIS, José-Luis DIAZ, introduction à *Lectures critiques du romantisme au XX^e siècle*, DIAL.pr : Digital access to libraries – Research Publications, <https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/fr/object/boreal%3A181198/datastreams>, 2018, consulté le 13 août 2018.

large, et modernité – notamment parce que ces deux auteurs défendent parfois la thèse d’une *affinité* entre classicisme et modernité, par-dessus le romantisme : il y a pour eux un classicisme de Baudelaire. Dans cette optique, la présence de Hugo est incontournable – et elle est précisément incontournable parce que Hugo est non seulement l’objet de ces discours, mais aussi leur origine. Après August Schlegel et Germaine de Staël, c’est bien Hugo lui-même en effet qui, dans la préface de *Cromwell* par exemple, pose les termes de la grande opposition entre classicisme et romantisme⁴¹. À cet égard, les anti-hugoliens et les anti-romantiques du XX^e siècle sont peut-être plus hugoliens et plus romantiques qu’ils ne le croient parfois⁴². Loin d’être rejeté aux marges de l’histoire de la poésie française, Hugo trône au contraire en son centre, tantôt comme ce que l’on doit assumer et célébrer, tantôt comme ce dont on doit se défaire.

La question n’est donc pas seulement de savoir si Hugo doit être rangé dans le romantisme ou dans la modernité, comme s’il s’agissait là de deux entités bien définies, aux contours clairs, et de statut équivalent. Car on peut avoir du romantisme une vue restreinte (limitée au premier XIX^e siècle et centrée sur des auteurs comme Lamartine ou Vigny) ou une vue large (étendue à tout le XIX^e siècle, comme c’est parfois le cas chez Léon Daudet). De même, on peut avoir une conception plus ou moins extensive de la « modernité » et du « classicisme », et choisir de radicaliser ou bien d’estomper les frontières qui les séparent du romantisme. On peut enfin reconnaître ou non une existence pleine, entière, consistante, autonome, au romantisme, à rebours de lectures qui n’en feraient qu’un appendice du classicisme ou qu’une préparation de la modernité. Ce qui apparaît à l’issue de cette thèse, c’est que le destin critique de Hugo poète est fortement articulé au destin de ces deux catégories de l’histoire littéraire et que la question de savoir quelle est la place de Hugo dans l’histoire littéraire est fortement articulée à ces trois autres problématiques que nous venons de soulever. Hugo fait partie d’un trio ou d’un quatuor bien établi de poètes romantiques, mais il contribue parfois, par son voisinage avec Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé, à étirer le romantisme jusqu’à presque la fin du siècle. Ces mêmes voisinages permettent de penser la frontière entre romantisme et modernité comme n’étant pas

⁴¹ Victor Hugo, « Préface de *Cromwell* », in Victor HUGO, *Œuvres complètes : critique* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 9. Voir Marie BLAISE, « Domestiquer le romantisme ? État des lieux », in Marie BLAISE (dir.), *Réévaluations du romantisme : mutations des idées de littérature – I*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des littératures », 2014, p. 14.

⁴² Voir par exemple Stéphane ZÉKIAN, « L’antiromantisme d’extrême droite : programme, arguments, angles morts », in Marie BLAISE (dir.), *Réévaluations du romantisme : mutation des idées de littérature – I, op. cit.*, p. 280-284.

si étanche que cela, elles permettent de penser un Hugo moderne en même temps qu'un Baudelaire, qu'un Nerval, qu'un Rimbaud, voire qu'un Mallarmé romantiques⁴³. Enfin, l'évidence malgré tout de la place de Hugo dans le paysage du premier XX^e siècle, et sa capacité à jouer un rôle de modèle et de contre-modèle, signalent qu'à côté des histoires littéraires qui prennent Baudelaire pour centre ou pour pivot, d'autres demeurent qui, au contraire, continuent de faire du romantisme, incarné notamment par Hugo, non seulement une étape fondamentale de l'histoire de la poésie française, mais encore une époque qui définit des coordonnées critiques, littéraires, culturelles voire politiques encore actives un siècle plus tard. L'histoire de la réception de Hugo poète est donc aussi une histoire de la manière ambiguë, indécise, dont le XX^e siècle procède du romantisme et s'en extrait.

⁴³ Pour une analyse de la poésie mallarméenne et symboliste comme relevant d'un « romantisme exacerbé », voir par exemple Alain VAILLANT, « Symbolisme », in Alain VAILLANT (dir.), *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 726.

Annexes

Liste des œuvres de Victor Hugo (avec leur date de première publication)

Cette liste s'appuie sur la « bibliographie sélective » proposée par Jacques Cassier sur le site du Groupe Hugo¹.

POÉSIE

Odes et poésies diverses, 1822.

Odes, 1823 (édition augmentée des *Odes et poésies diverses*).

Nouvelles Odes, 1824.

Odes et Ballades, 1826 (reprend notamment les *Odes* et les *Nouvelles Odes*). Nouvelle édition augmentée en 1828.

Les Orientales, 1829.

Les Feuilles d'automne, 1831.

Les Chants du crépuscule, 1835.

Les Voix intérieures, 1837.

Les Rayons et les Ombres, 1840.

Le Retour de l'Empereur, 1840 (inclut des poèmes déjà publiés ainsi que le poème « Le retour de l'Empereur »).

Châtiments, 1853. Édition augmentée en 1870 sous le titre *Les Châtiments*.

Les Contemplations, 1856.

La Légende des siècles, Première Série, 1859.

Les Chansons des rues et des bois, 1865.

L'Année terrible, 1872.

L'Art d'être grand-père, 1877.

La Légende des siècles, Nouvelle Série, 1877.

Le Pape, 1878.

¹ Jacques CASSIER, « Bibliographie sélective », site du Groupe Hugo, groupugo.div.jussieu.fr/BibliHugo/Liste/Sommaire.htm, consulté le 9 septembre 2018.

La Pitié suprême, 1879.
Religions et Religion, 1880.
L'Âne, 1880.
Les Quatre Vents de l'Esprit, 1881.
La Légende des siècles, Dernière Série, 1883.
La Légende des siècles, édition refondue, 1883-1884.
La Fin de Satan, 1886, posthume.
Toute la lyre, 1888, posthume. Nouvelles éditions augmentées en 1893 et 1897.
Dieu, 1891, posthume.
Les Années funestes, 1898, posthume.
Dernière Gerbe, 1902, posthume.

ROMAN

Bug-Jargal (première version), 1820 (paru dans *Le Conservateur littéraire*).
Han d'Islande, 1823.
Bug-Jargal, 1826.
Le Dernier Jour d'un condamné, 1829. Nouvelle édition augmentée d'une préface en 1832.
Notre-Dame de Paris, 1831. Nouvelle édition augmentée de trois chapitres en 1832.
Claude Gueux, 1834.
Les Misérables, 1862.
Les Travailleurs de la mer, 1866.
L'Homme qui rit, 1869.
Quatrevingt-Treize, 1874.

THÉÂTRE

Cromwell, 1827.
Hernani, 1830. Nouvelles éditions fondées sur le manuscrit original en 1836 et 1841.
Marion de Lorme, 1831.
Le roi s'amuse, 1832.
Lucrèce Borgia, 1833.
Marie Tudor, 1833.
Angelo, tyran de Padoue, 1835. Édition augmentée d'un acte en 1882.

La Esmeralda, 1836. Livret d'opéra à partir de *Notre-Dame de Paris*.

Ruy Blas, 1838.

Les Burgraves, 1843.

Torquemada, 1882. Architecture de la pièce modifiée dans l'édition *ne varietur* de 1883.

Théâtre en liberté, 1886, posthume.

Amy Robsart, 1889, posthume (créée en 1828 sous le nom de Paul Foucher).

Les Jumeaux, 1889, posthume.

Mille francs de récompense, 1934, posthume.

L'Intervention, 1951, posthume.

PROSES DIVERSES

Littérature et philosophie mêlées, 1834.

Le Rhin, 1842.

Napoléon le Petit, 1852.

William Shakespeare, 1864.

Paris, 1867. Préface au livre collectif *Paris-Guide*.

Mes fils, 1874.

Actes et paroles, 1875-1876.

Histoire d'un crime, 1877-1878.

Choses vues, 1887-1900, posthume.

Alpes et Pyrénées, 1890, posthume.

France et Belgique, 1892, posthume.

Post-scriptum de ma vie, 1901, posthume.

VERS ET PROSE MÊLÉS

Océan – Tas de pierres, 1942, posthume.

DIVERS

Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie, 1863. Ouvrage écrit par Adèle Hugo, épouse de Victor Hugo. Contient plusieurs œuvres de jeunesse de Victor Hugo.

Illustrations

Exercices

I. Étude d'une phrase : Je songe à... à... à... à... (vers 7 à 10) ; les deux enfants ; — vers 21 à 24 : le foyer) (pourriez-vous le dessiner ?)

b) Faites deux ou trois phrases d'après ce modèle : tableau de famille, de vacances, de voyage... (Je songe... je rêve... je me revoyais... je me représente...)

II. Composition française. 1. La réponse de Léopoldine : C'est aux deux enfants... Léopoldine (13 ans) et Charles (11 ans) que le père avait envoyé cette lettre en vers. Rédigez la réponse de Léopoldine. (Pout-être les divers paragraphes de sa lettre seront-ils eux-mêmes suspendus au verbe Je songe... — ou nous suggérons... nous espérons... nous nous représentons...)

2. Un souvenir de vacances que vous revoyez avec précision et que vous aimez plaisir à faire revivre.

Lecture suivie et dirigée

Deux poèmes extraits des « Voix intérieures » (1) :

1. « Regardez, les enfants se sont assis en rond » (la fille de famille ; — poème à rapprocher de : *A quoi je songe*).

2. A des oiseaux envolés... (Poème à rapprocher de : *Elle avait pris ce pli*.)

« Espérez toujours que j'ai fait envolés, Oh ! revoyez tel chanter, sauter, parler ! »

Explication française**7. Elle avait pris ce pli...**

La fille du poète, Léopoldine, venait d'épouser Charles Voquerot ; les deux jeunes époux avaient une promenade sur la Seine, en barque à voile, et un coup de vent emporta leur embarcation et tous les deux se noyèrent. « Oh ! je fus comme font dans le premier moment », écrit le père ; après cette explosion de désespoir, ce fut une plus calme et enfin la résignation. Le poème « Elle avait pris ce pli » fut écrit trois ans après la mort de Léopoldine.

Elle avait pris ce pli : dans son âge enfantin
De venir dans ma chambre un peu chaque matin.
Elle arrivait ainsi qu'un rayon qu'on espère ;
Elle entrait et disait : Bonjour, mon petit père !
5 Prenait ma plume, ouvrait mes livres, s'asseyait

(1) Mémoires choisis de Victor Hugo, poésie (Delagrave, édité), pp. 162 à 168.



VICTOR HUGO GRAND-PÈRE

Figure 1 (p. 73)

Aimé SOUCHÉ, Maurice DAVID, Jacques LAMAISSON, *Les auteurs du nouveau programme. Explications françaises, lectures suivies et dirigées. Classe de cinquième. Première année des E.P.S. Programmes du 14 avril 1938*, Paris, Nathan, 1939, p. 140-141.

La page de droite reproduit une photographie d'Achille Mélandri, *Victor Hugo et ses petits-enfants*, 1881.

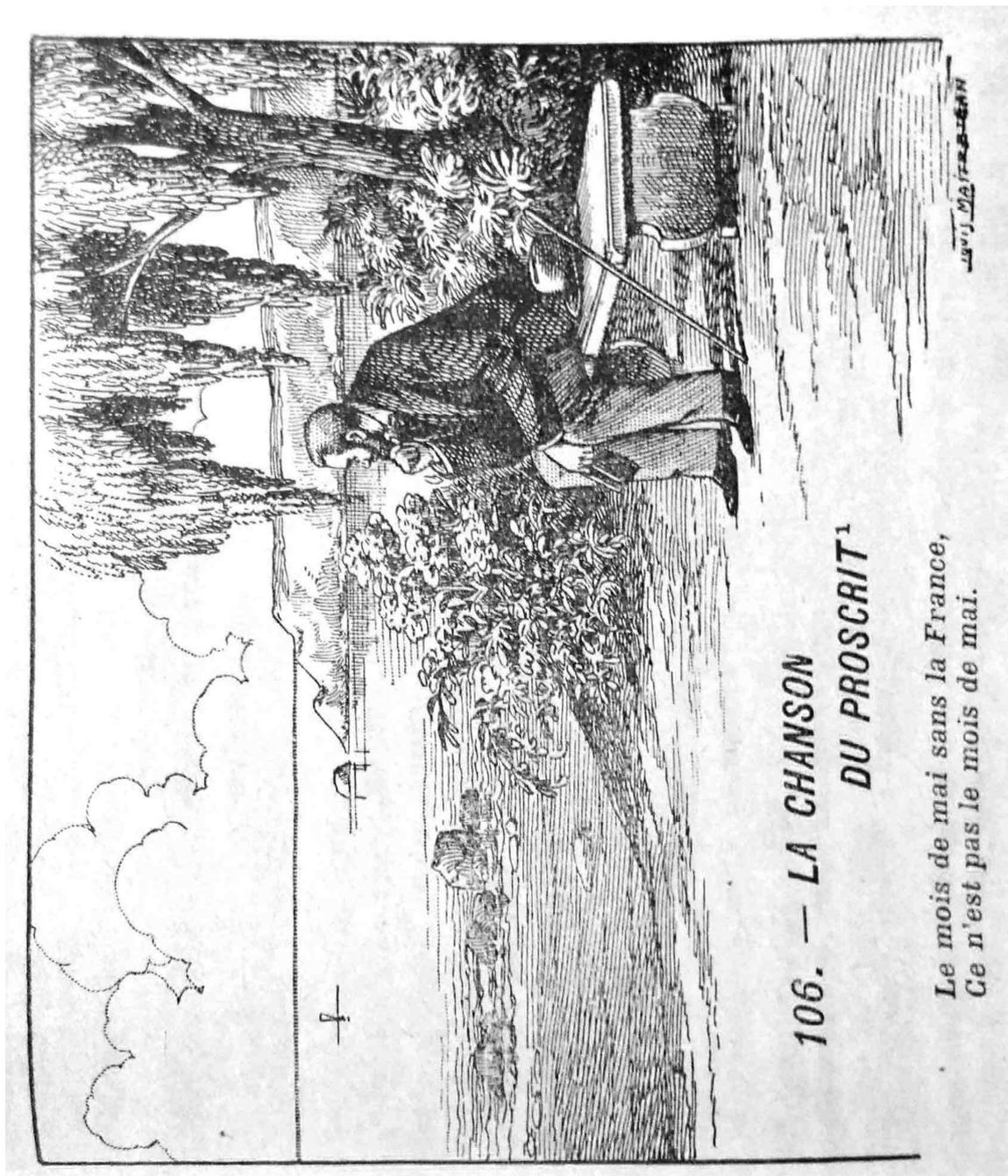


Figure 2 (p. 73)

Louis MAÎTREJEAN, illustration de « *Proscrit, regarde les roses...* » (*Les Quatre Vents de l'Esprit*), in Charlotte CHARRIER, *Nos lectures. Cours moyen et supérieur. Certificat d'études* (6^e éd.), Paris, Hatier, 1931, p. 261

Le ga'eu d'ou d'igam i' belle
i' tout d'ertou en d'oyant,
P'ouqu'ou en f'isille,
i' le dit à d'ou tout.

Le ga'eu en f'isille
d'ou n'it en f'isille en d'ou,
d'ou tout i' d'ou tout,
i' le dit à d'ou tout.

Le ga'eu en d'ou d'ou tout
en d'ou tout en d'ou tout,
d'ou tout, d'ou tout, en d'ou tout,
i' d'ou le dit à d'ou tout.

x 6-1864

FAC-SIMILÉ DU MANUSCRIT. (VOIR PAGE 97.)

517

Figure 3 (p. 177)

Victor HUGO, fac-similé du manuscrit de « *Ce qu'en vous voyant si belle...* » (*Toute la lyre*), 1844, in Victor HUGO, *Toute la lyre*, vol. 2, Paris, Albin Michel, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », 1935, p. 517.

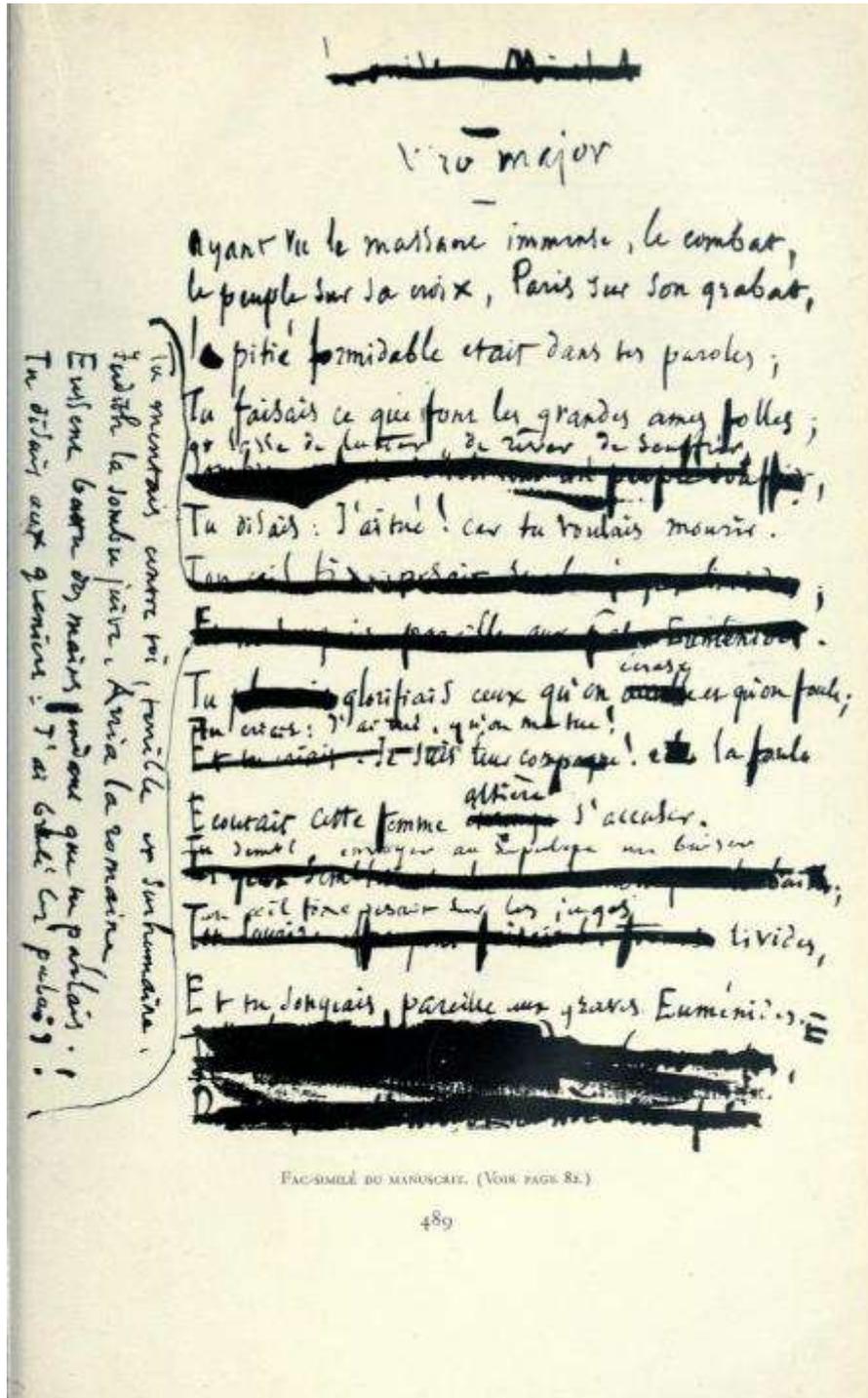


Figure 4 (p. 177)
Victor HUGO, fac-similé du manuscrit de « *Viro major* » (*Toute la lyre*), 1871, in Victor HUGO, *Toute la lyre*, vol. 1, Paris, Albin Michel, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », 1935, p. 489.



Figure 5 (p. 177)

Victor HUGO, *Chaire de pierre hors de l'église. — Saint-Lô*, non daté, in Victor HUGO, *Toute la lyre*, vol. 1, Paris, Albin Michel, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », 1935, p. 485.



Figure 6 (p. 178)

Jean HUGO, frontispice de *La Pitié suprême*, in Victor HUGO, *Le Pape – La Pitié suprême – Religions et Religion – L'Âne*, Paris, Albin Michel, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », 1927, p. 189.

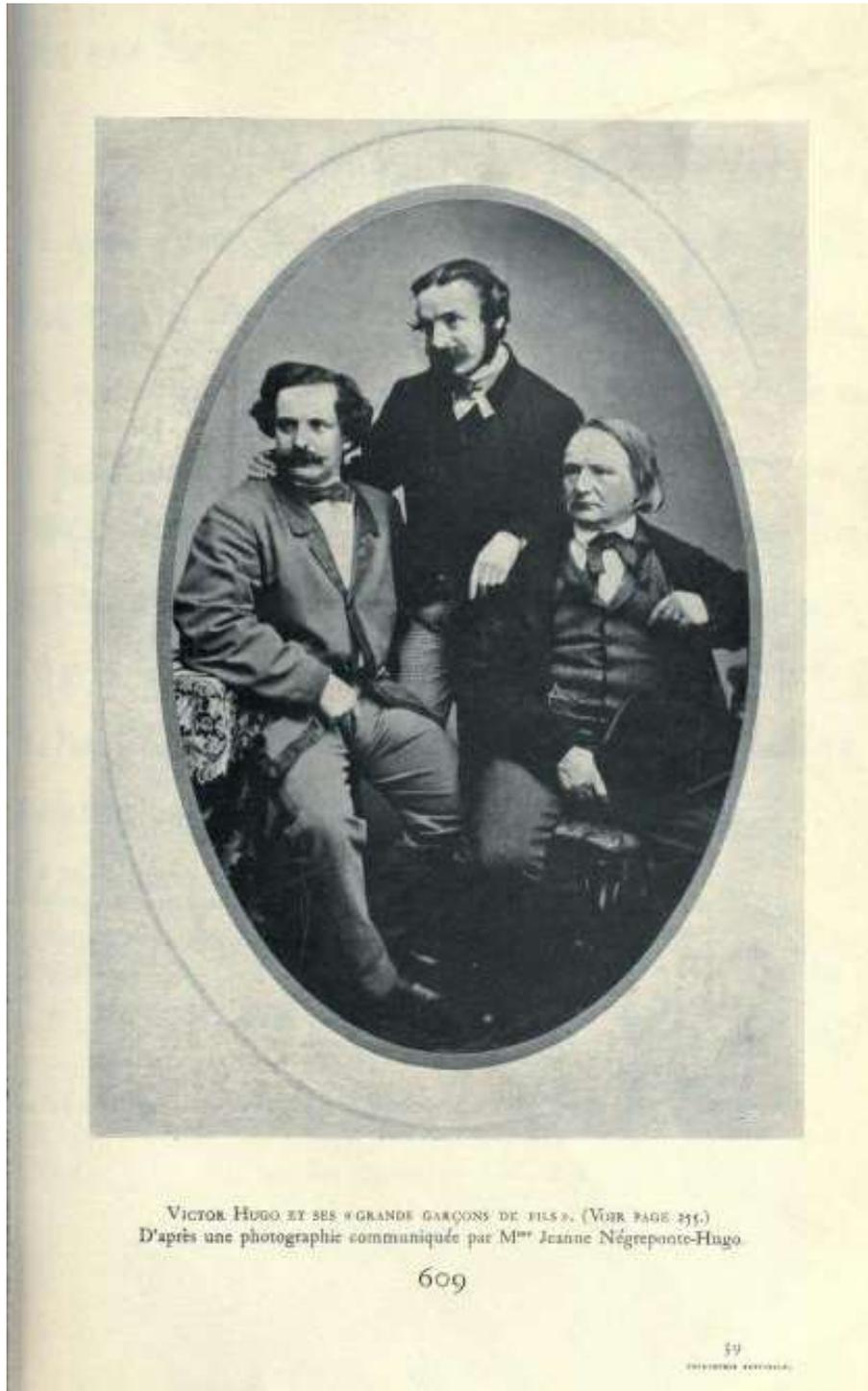
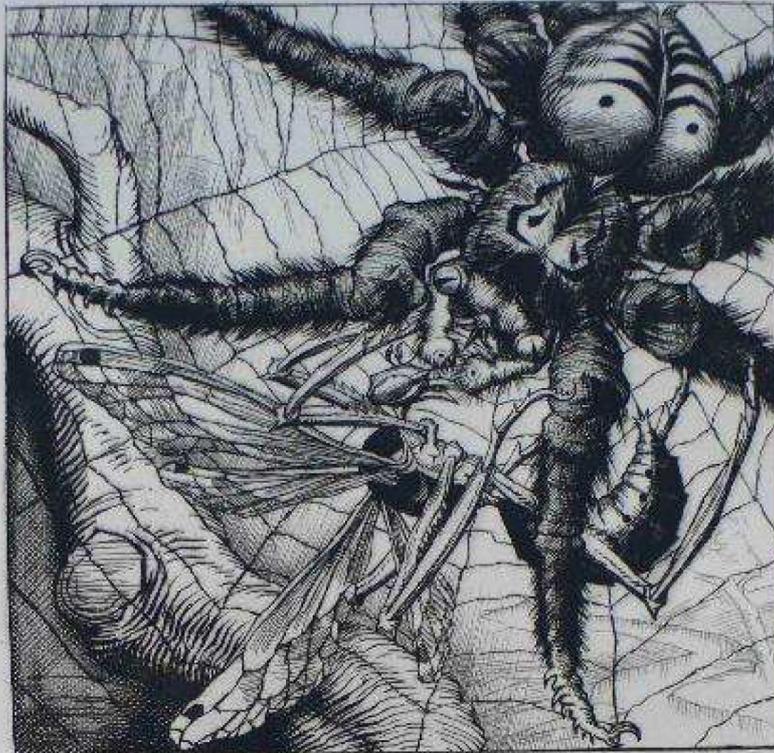


Figure 7 (p. 179)

Photographie de Victor Hugo avec ses fils, anonyme et non datée, in Victor HUGO, *Océan – Tas de pierres*, Paris, Albin Michel, 1942, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », p. 609.



Et mon parle regard et sohinx parle silence,
 Et l'enfant en état à sa troisième lance,
 Que l'humaine n'avait pas encore riposé,
 Sur cet homme de fer et de fatigue
 Qui paraissait redet au centre d'une toile,
 Pas plus ému d'un choc que d'un soufre une étolle,
 P'enfant frappait, niduait, fallait recommencer,
 Tantôt sur le cimier, tantôt sur le corset,
 Et l'on eût dit la mouche attaquant l'araignée,
 Sa face de sueur était toute baignée,
 Et l'humaine, tel qu'un roc immobile et debout,
 Méditait, et l'enfant s'essouffait, tout à coup
 Et l'humaine dit: allons! il leva sa visière,
 Et un rugissement de bête carnassière,
 D'un tel air infernal, que le pauvre péché
 Devint bride, jeta sa lance et perit la fuite.

Figure 8 (p. 226)

Richard BRUNCK DE FREUNDECK, illustration du vers « Et l'on eût dit la mouche attaquant l'araignée », eau-forte, in Victor HUGO, *L'Aigle du casque*, Besançon, Les Bibliophiles comtois, 1929.

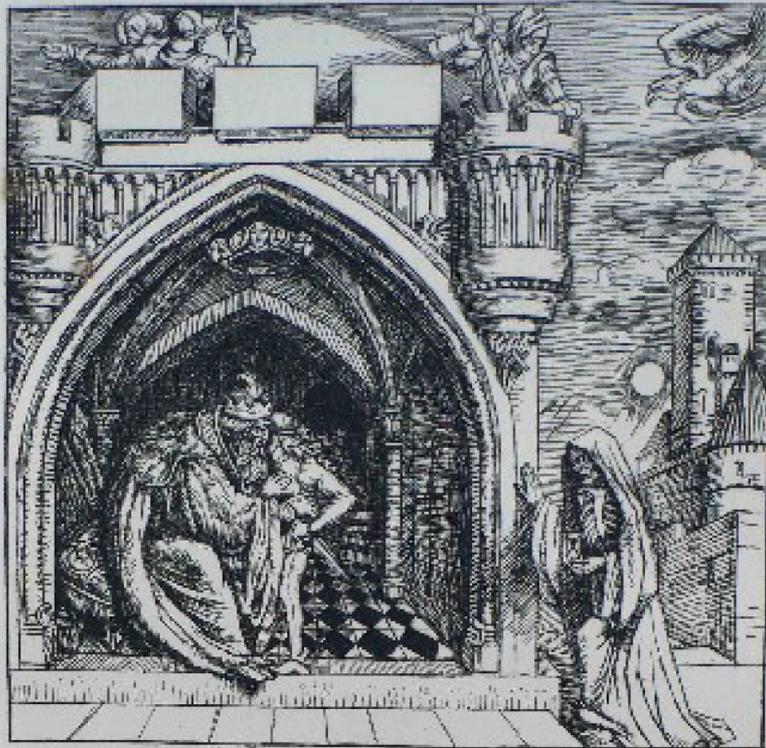


agard, à perdre haleine, et sans choisir sa route,
 Une clacière s'offre, il s'arrête, il écoute,
 Se doula seul, peut-être un dieu l'a-t-il conduit?
 Tout à coup il entend dans les branches du vent:

Ainsi dans le sommeil notre âme d'effroi pleine
 Parfois s'évade et se sent derrière elle l'haleine
 De quelque noir cheval de l'ombre et de la nuit,
 On s'aperçoit qu'au fond du rêve on vous poursuit.
 L'ongle touche la tête, il regarde en arrière,
 L'ignaine monstrueux bondit dans la clacière,
 O terreux! et tenant, blême, égare, sans voix,
 Qui voudrait se fondre avec l'ombre des bois.
 Rien, ni le roc debout, ni l'étang insalubre,
 Ni le houx épineux, ni le torrent profond,
 Rien n'arrête leur course, ils vont, ils vont, ils vont!
 Ainsi le tourbillon suit la feuille arrachée,

Figure 9 (p. 226)

Richard BRUNCK DE FREUNDECK, eau-forte, in Victor HUGO, *L'Aigle du casque*, Besançon, Les Bibliophiles comtois, 1929.



F. Brunck sc.

oi d'anguis, pair d'erosac, est presque centenaire,
 Le pupacie cache un petit dans son aire,
 Et le lord a le fils de son fils pres de lui,
 Fonde sa race ainsi qu'un beisme eclair a lui,
 Et s'est eclairci, il est ce qui reste d'un monde,
 Mais dieu pres du front chaude a mis la tete blonde,
 L'aveil a l'orphelin, jacque a six ans, le lord
 Qui soit l'appelle, et dit: - je sens venir la mort.
 Dans dix ans, tu seras chevalier, fils, écoute,
 Et le prenant a part sous une sombre voule,
 Il parla bas longtemps a l'enfant adore,
 Et quand il eut fini l'enfant lui dit: - l'aveil,
 Et l'aveil s'ecria: - pourtant il est severe,
 Et sortant du berceau de monter au calvaire,
 Et seize ans est un age ou, certe, on aurait droit
 De repousser du pied le seuil du tombeau froid.

Figure 10 (p. 226)

Richard BRUNCK DE FREUNDECK, eau-forte, in Victor HUGO, *L'Aigle du casque*, Besançon, Les Bibliophiles comtois, 1929.

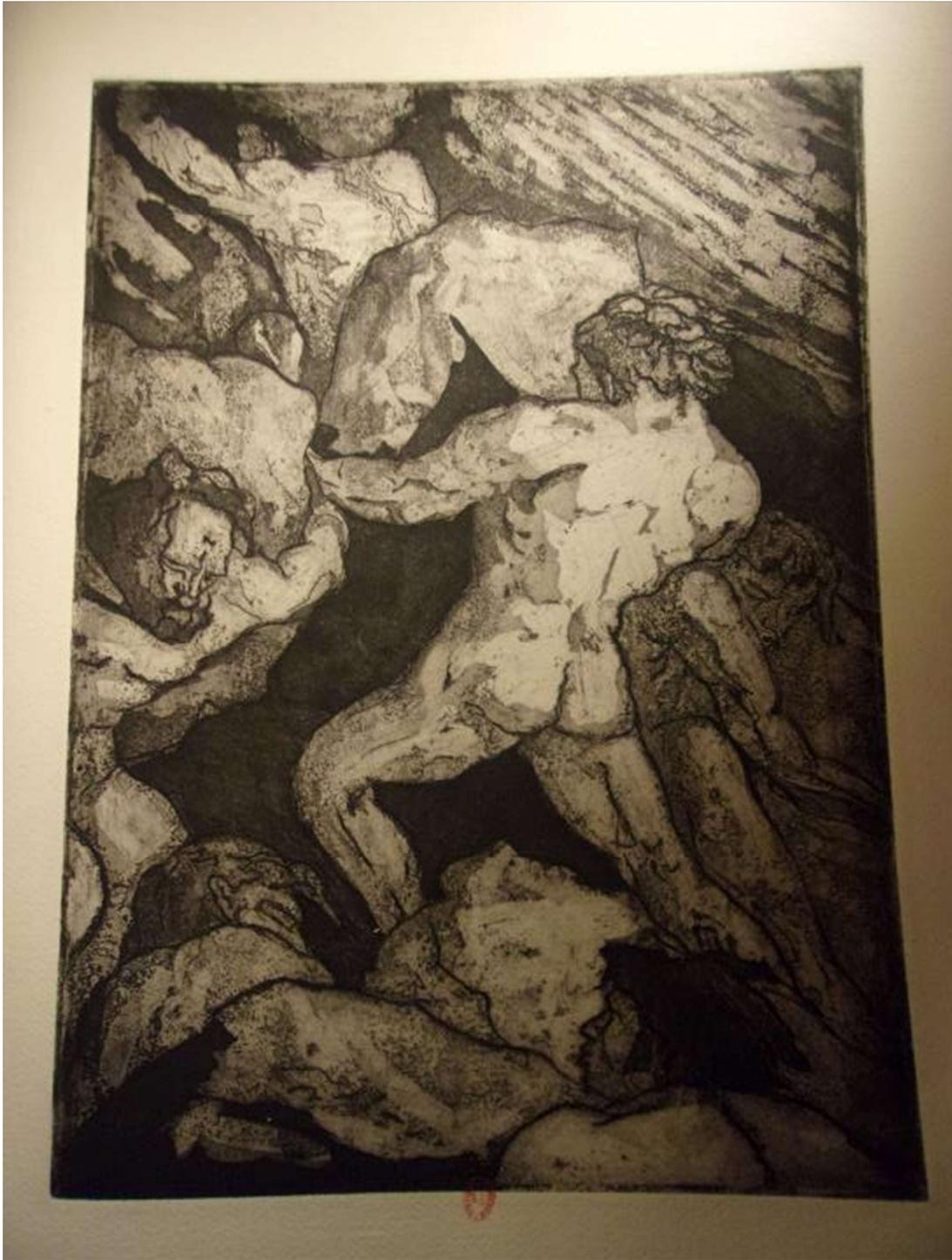


Figure 11 (p. 232)

Émile BERNARD, illustration pour Victor HUGO, *La Fin de Satan*. *Édition du cinquantième*. 50 eaux-fortes originales de Émile Bernard, Paris, Le Livre contemporain, 1935, planche hors-texte n° 20.

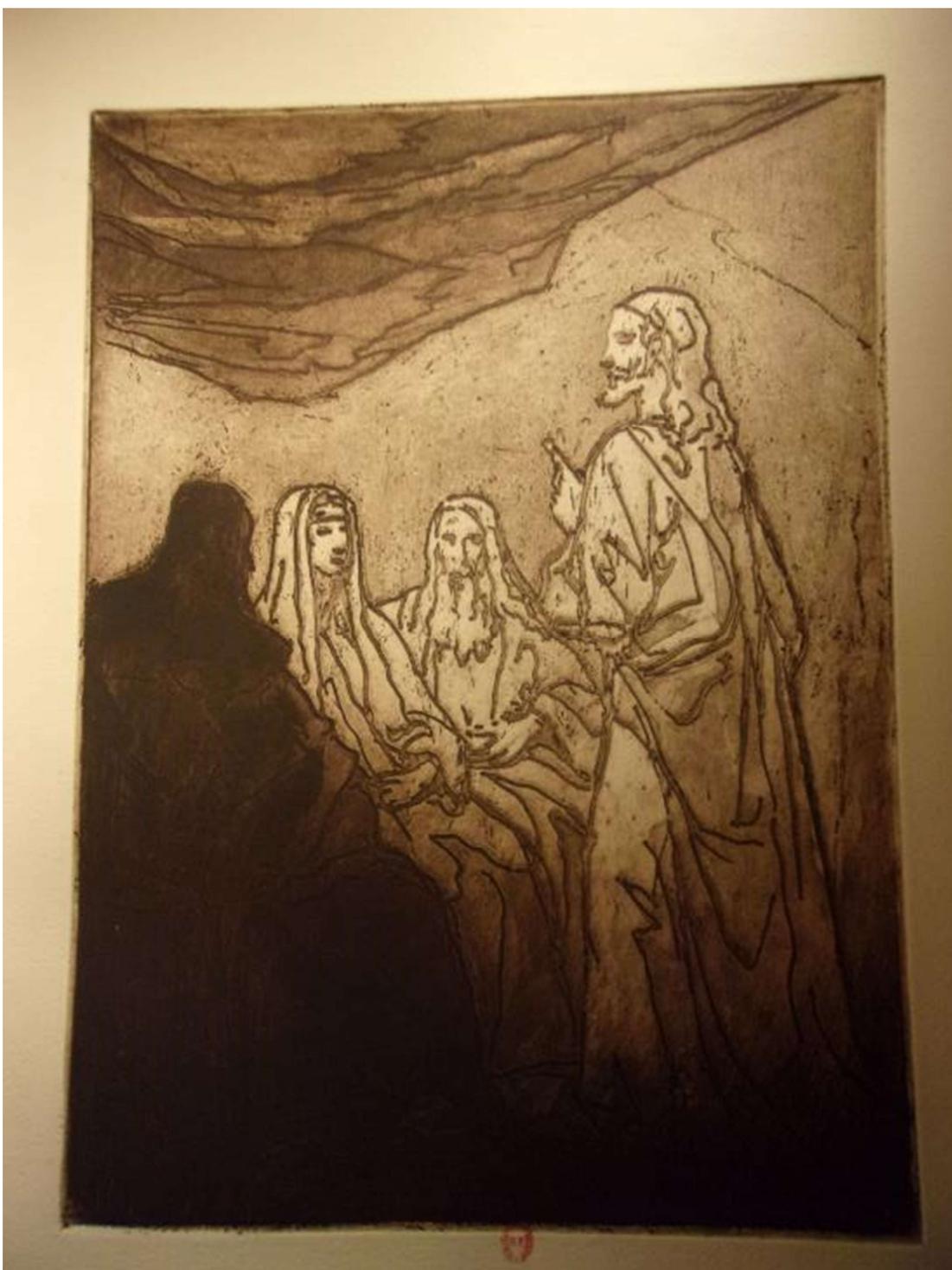


Figure 12 (p. 233)

Émile BERNARD, illustration pour Victor HUGO, *La Fin de Satan*. *Édition du cinquantième*. 50 eaux-fortes originales de Émile Bernard, Paris, Le Livre contemporain, 1935, planche hors-texte n° 33.



Figure 13 (p. 234)

Émile BERNARD, illustration pour Victor HUGO, *La Fin de Satan*. *Édition du cinquantième*. 50 eaux-fortes originales de Émile Bernard, Paris, Le Livre contemporain, 1935, planche hors-texte n° 8.

Photographie prise par Cyril Devès et Delphine Gleizes, collection de Jean-Marc Hovasse. Reproduite avec leur aimable autorisation.



Figure 14 (p. 241)

W. G. SIMMONDS, jaquette de Victor HUGO, *Les Contemplations*, Paris, Nelson, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », 1911.

Site *Nelson's Collection*, <http://www.collectionnelson.fr/VHCRITIQUE.PHP?fiche=005> (consulté le 27 août 2018).

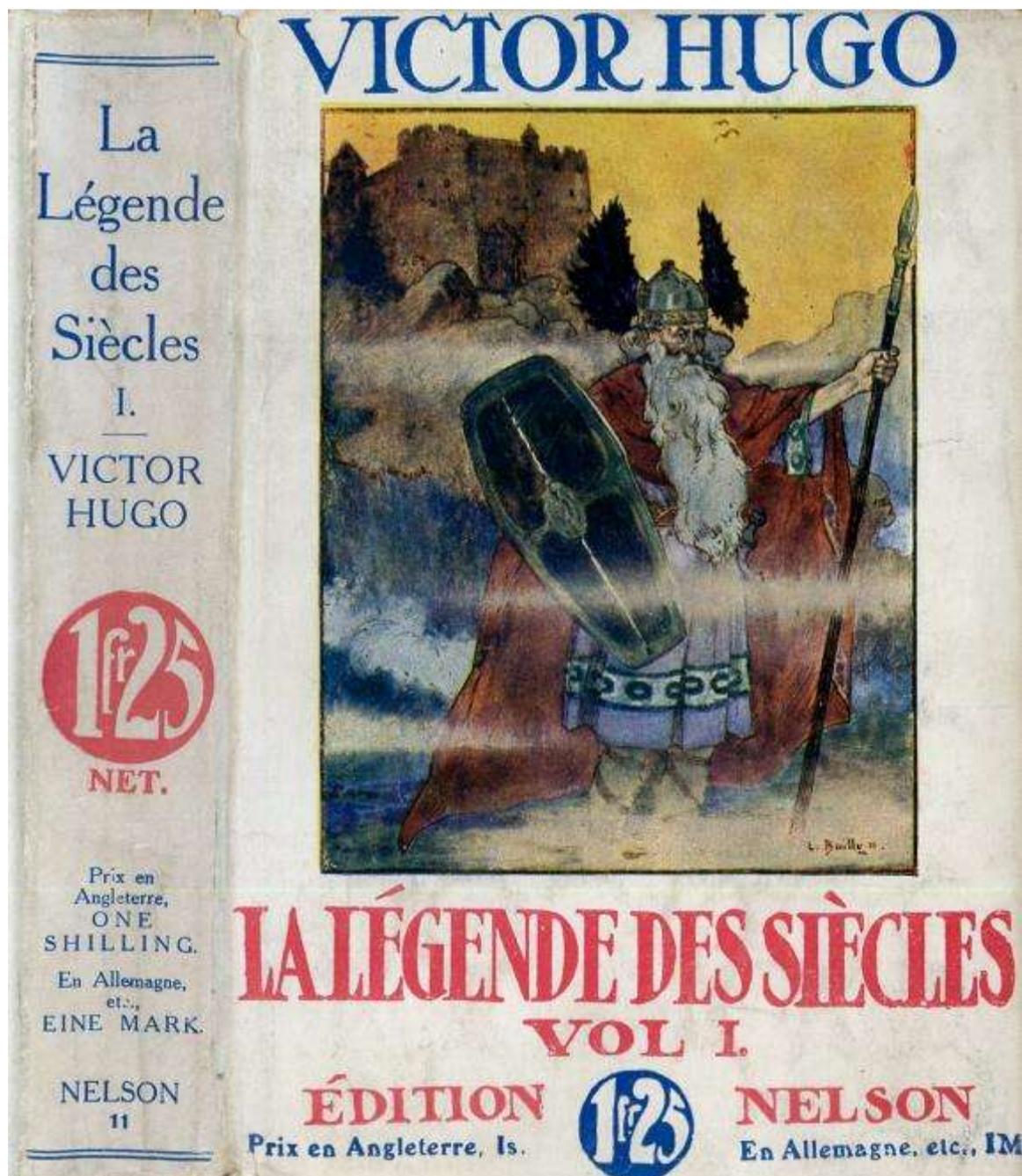


Figure 15 (p. 242)

Louis BAILLY, jaquette de Victor HUGO, *La Légende des siècles*, vol. 1, Paris, Nelson, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », 1912.

Site *Nelson's Collection*, <http://www.collectionnelson.fr/VHCRITIQUE.PHP?fiche=011>
(consulté le 27 août 2018).

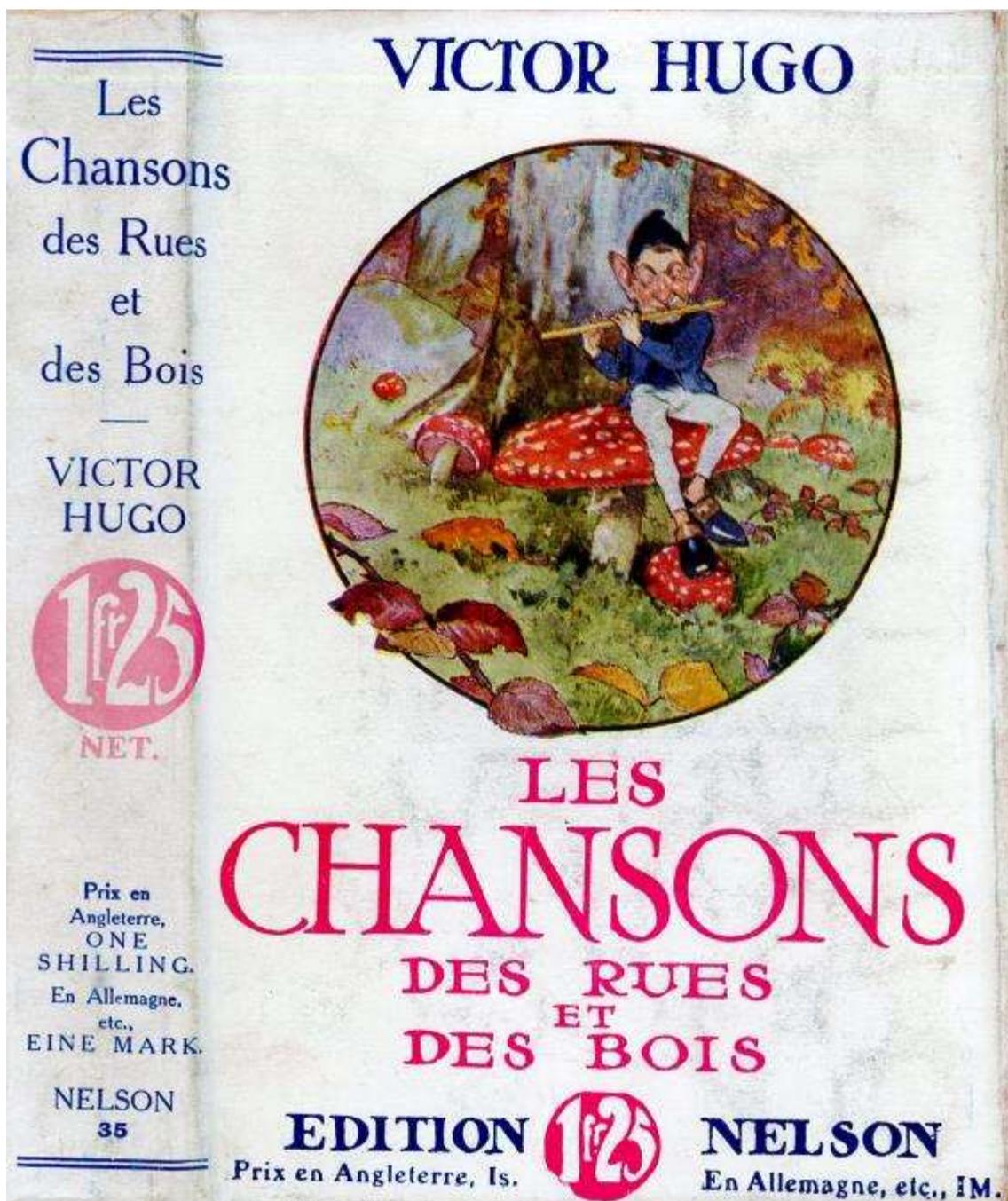


Figure 16 (p. 242)

John E. SUTHCLIFFE, jaquette de Victor HUGO, *Les Chansons des rues et des bois*, Paris, Nelson, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », 1913.

Site *Nelson's Collection*, <http://www.collectionnelson.fr/VHCRITIQUE.PHP?fiche=035>
(consulté le 27 août 2018).

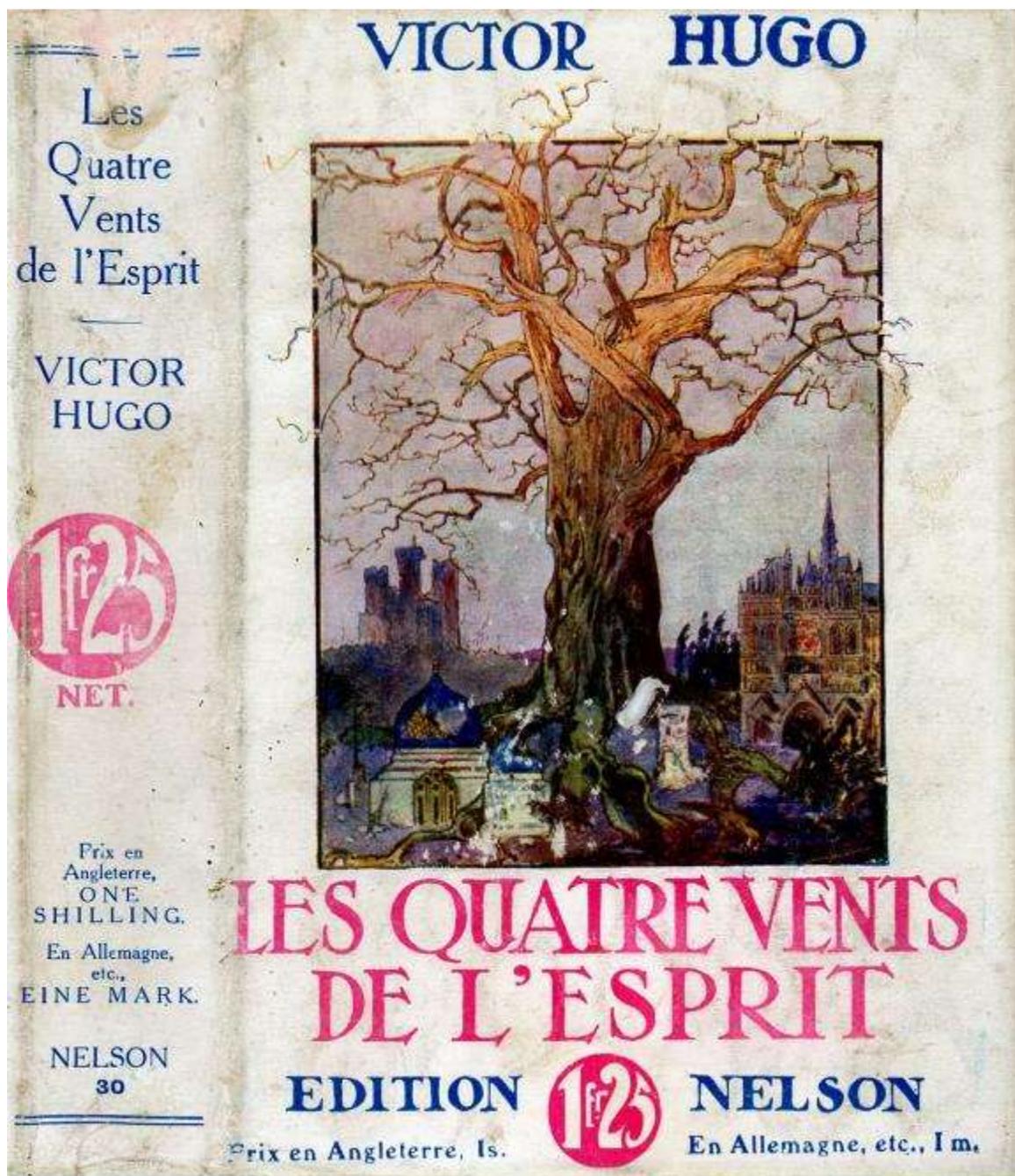


Figure 17 (p. 242)

Louis BAILLY, jaquette de Victor HUGO, *Les Quatre Vents de l'Esprit*, Paris, Nelson, coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo », 1912.

Site *Nelson's Collection*, <http://www.collectionnelson.fr/VHCRITIQUE.PHP?fiche=030> (consulté le 27 août 2018).

ERUTA RETTIL

Herzbe trismégiste L'ville Framel	Apulée Gornelle Agrippa Lobnitz	Erasmus Arétin	Mille et une suite Arétin
Racine La religieuse portugaise	Pascal	Perrault	SWIFT
YOUNG	Fichte	Leptince de Beaumont	BAFFO
Racine Keats de Saint Martin	HEGEL	Diderot Nerciat	SADE Marat
LEWIS	MATHURIN	Chateaubriand	
Lermontov		Genetant	Sénanour
Mickiewicz	Botel	Debordés-Daimore Aymard	Graséville Lacenaire Rue Charcot
HUGO	RABBE		
Musset	BERTRAND		
BAUDELAIRE	LAUTRÉAMONT		
Maeterlinck	Maeterlinck	Polcértin	Zola
Ghal	Saint-Fol-Rouç	NOUVEAU	JARRY
Louys		Féladan	Hameun
APOLLINAIRE	FANTÔMAS	VACHÉ	Roussel
Revercy			Crévan

Figure 18 (p. 672)
« ERUTARETTIL », 1923.

Reproduit dans Mélanie LEROY-TERQUEM, « “Enfoncé, Lanson !”, ou comment le surréalisme a changé l’histoire littéraire », *Labyrinthe*, n° 35, 2010, <https://journals.openedition.org/labyrinthe/4094?lang=en> (consulté le 27 août 2018).



Figure 19 (p. 673)
Maquette manuscrite d'« Erutarettil », 1923.

Reproduit dans Marie-Claire DUMAS, « ERUTARETTIL, ou la littérature selon André Breton (et C^{ie} ?) », *Doucet littérature*, <http://www.doucet-litterature.org/spip.php?article51>, 1^{er} mars 2011 (mis à jour le 8 mars 2012), consulté le 27 août 2018.

LISEZ :	NE LISEZ PAS :	LISEZ :	NE LISEZ PAS :
Heracite.	Platon.	Lautréamont.	Kraft-Ebbing.
Lulle.	Virgile.		Taine.
Flamel.	St Thom. d'Aquin.	Bimbaud.	Verlaine.
Agrippa.	Rabelais.	Nouveau.	Laforgue.
Scève.	Ronsard.	Huysmans.	Daudet.
Swift.	Montaigne.	Caze.	Gourmont.
Berkeley.	Molière.	Jarry.	Verne.
		Hecque.	Courteline.
	La Fontaine.	Ailais.	M** de Noutilles.
La Mettrie.		Th. Flournoy.	Philippe.
Young.		Hamsun.	Bergson.
Rousseau.	Voltaire.	Freud.	Jaurès.
Diderot.		Lafargue.	Durckheim.
Holbach.			Lévy-Brühl.
Kant.	Schiller.	Lenine.	Sorel.
Sade.	Mirabeau.	Synge.	Claudel.
Laclos.		Apollinaire.	Mistral.
Marat.	Hern. de St Pierre.	Houssel.	Péguy.
Babeuf.	Chénier.	Léautaud.	Proust.
Fichte.	M** de Stael.	Gravan.	d'Annunzio.
Hegel.		Picabia.	Rostand.
Lewis.		Reverly.	Jacob.
Arnim.	Hoffmann.	Vaché.	Valéry.
Maturin.		Maïakovsky.	Barbusse.
Rabbe.	Schopenhauer.	Chirico.	Mauriac.
A. Bertrand.	Vigny.	Savinio.	Toulet.
Nerval.	Lamartine.	Neuberg.	Malraux.
Borel.	Balzac.		Kipling.
Feuerbach.	Renan.		Gandhi.
Marx.			Maurras.
Engels.	Comte.		Duhamel.
	Mérimée.		Benda.
	Fromentin.		Valois.
Baudelaire.	Leconte de Lisle.		Vautel.
Cros.	Banville.		Etc., etc., etc...

Figure 20 (p. 676)
« Lisez / Ne lisez pas », 1931.

Reproduit dans Mélanie LEROY-TERQUEM, « “Enfoncé, Lanson !”, ou comment le surréalisme a changé l’histoire littéraire », *Labyrinthe*, n° 35, 2010, <https://journals.openedition.org/labyrinthe/4094?lang=en> (consulté le 27 août 2018).

Bibliographie

Bibliographie

Figurent ici les ouvrages, articles, documents, sites internet, etc., cités dans notre thèse, ainsi que ceux que nous estimons avoir consultés avec profit dans le cadre de nos recherches. Lorsqu'un même texte ou document aurait pu figurer à bon droit dans plusieurs sections, nous ne l'avons mentionné qu'une seule fois (dans la section qui nous a paru la plus appropriée).

I. ŒUVRES DE HUGO

Ne figurent pas dans cette section les ouvrages édités entre 1914 et 1944 (voir section « Corpus primaire »).

I. 1. ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE

HUGO Victor, *Œuvres complètes* (éd. Jean MASSIN), Paris, Club français du livre, 1967-1971, 18 vol.

HUGO Victor, *Œuvres complètes* (éd. Jacques SEEBACHER, Guy ROSA *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985-1990, 15 vol.

I. 2. AUTRES ÉDITIONS CRITIQUES

HUGO Victor, *Les Orientales* (éd. Élisabeth BARINEAU), Paris, Didier, coll. « Société des textes français modernes », 1952, 2 vol.

HUGO Victor, *Boîte aux lettres* (éd. René JOURNET, Guy ROBERT), Paris, Flammarion, coll. « Cahiers Victor Hugo », 1965.

HUGO Victor, *Journal de ce que j'apprends chaque jour (juillet 1846 – février 1848)* (éd. René JOURNET, Guy ROBERT), Paris, Flammarion, coll. « Cahiers Victor Hugo », 1965.

HUGO Victor, *Épîtres* (éd. Françoise LAMBERT), Paris, Flammarion, coll. « Cahiers Victor Hugo », 1966.

HUGO Victor, *La Légende des siècles* (éd. Léon CELLIER), Paris, Garnier-Flammarion, 1967, 2 vol.

HUGO Victor, *Œuvres poétiques* (éd. Pierre ALBOUY), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974-1978, 3 vol.

HUGO Victor, *Les Orientales – Les Feuilles d'automne* (éd. Pierre ALBOUY), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981.

HUGO Victor, *La Légende des siècles. Première Série. Histoire – Les Petites Épopées* (éd. Claude MILLET), Paris, Librairie générale française – Le Livre de poche, coll. « Classiques de poche », 2000.

HUGO Victor, *Les Orientales – Les Feuilles d'automne* (éd. Franck LAURENT), Paris, Librairie générale française – Le Livre de poche, coll. « Classiques de poche », 2000.

HUGO Victor, *Écrits politiques* (éd. Franck LAURENT), Paris, Librairie générale française – Le Livre de poche, coll. « Références : littérature », 2001.

HUGO Victor, *La Légende des siècles* (éd. Arnaud LASTER), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002.

II. CORPUS PRIMAIRE

Cette section est divisée en trente-deux sous-sections, correspondant aux trente et un chapitres de notre thèse ainsi qu'à la conclusion de la deuxième partie. La sous-section concernant cette conclusion, intitulée « Romantisme et modernité », est placée à la fin, de manière à ce que la numérotation des autres sous-sections corresponde à celle des chapitres.

Nous incluons dans le « corpus primaire » non seulement les articles, ouvrages, œuvres d'art, etc., qui mettent directement en œuvre une réception critique de la poésie de Hugo, mais aussi les textes (notamment les articles de presse) qui réagissent immédiatement à ces parutions et qui, parfois, engagent des débats ou des polémiques avec elles.

Notre corpus primaire inclut de nombreux articles de périodiques (quotidiens, hebdomadaires, revues...). Dans beaucoup de cas, nous les avons consultés soit via le site *Gallica*, soit dans des reproductions en fac-similés parues en volumes (dans le cas des revues surréalistes), soit dans un recueil (dans le cas des « réflexions sur la littérature » de Thibaudet dans *La NRF*). Ce sont ces supports que nous indiquons dans notre bibliographie.

Nous incluons également des productions antérieures ou postérieures à notre période lorsque, dans un chapitre donné, elles sont mobilisées à titre de comparaison avec celles qui constituent le cœur de notre étude.

II. 1. À L'ÉCOLE

Les résultats statistiques présentés dans le chapitre premier sont réalisés à partir des trente-deux collections suivantes (onze pour l'enseignement primaire, vingt et une pour le secondaire). Par exception à notre règle générale, au sein de chaque collection, les ouvrages sont rangés de la plus petite à la plus grande classe et non par ordre de publication.

II. 1. A. RECUEILS DE MORCEAUX CHOISIS (ENSEIGNEMENT PRIMAIRE)

1. BARRET Paul, C. CLAVEAU, *Nous grandirons. Livre de lecture. Cours préparatoire & cours élémentaire 1^{re} année*, Tours, Barcla, 1936.
BARRET Paul, C. CLAVEAU, *Nos belles histoires. Livre de lecture courante. Cours élémentaire*, Tours, Barcla, 1936.
BARRET Paul, C. CLAVEAU, *Chemin faisant. Livre de lecture courante et expressive. Cours moyen et supérieur (certificat d'études)*, Tours, Barcla, 1935.
2. BERRY Marcel, *Une semaine avec... les bêtes chez elles. Premier livre*, Paris, Hachette, 1941.
BERRY Marcel, *Une semaine avec les meilleurs conteurs français et étrangers. Cours élémentaire*, Paris, Hachette, 1937.
BERRY Marcel, *Une semaine avec... les meilleurs auteurs pour la jeunesse. Cours moyen*, Paris, Hachette, 1938.
BERRY Marcel, *Une semaine avec... Cours moyen et supérieur*, Paris, Hachette, 1936.
3. COQUET Aristide, *Le français par la lecture. Recueil de textes littéraires expliqués adaptés à l'enseignement grammatical. Cours élémentaire*, Paris, Delagrave, 1922.
BOITEL Julien, Aristide COQUET, *Le français par la lecture. Recueil de textes littéraires expliqués adaptés à l'enseignement grammatical. Cours moyen*, Paris, Delagrave, 1913.
4. BOUILLOT Victor, *Le français par les textes, lecture expliquée... Cours élémentaire* [3^e éd.], Paris, Hachette, 1914.

- BOUILLOT Victor, *Le français par les textes. Lecture expliquée. Cours préparatoire*, Paris, Hachette, 1914.
- HABERT P., Victor BOUILLOT, *Le français par les textes. Lectures choisies d'auteurs contemporains avec de nombreux textes sur la Grande Guerre. Lecture expliquée. Cours moyen, certificat d'étude*, Paris, Hachette, 1919.
5. CHADEYRAS François, *Belles lectures françaises pour les petits, cours préparatoire*, Paris, Delagrave, s. d.
- CHADEYRAS François, *Belles lectures françaises, cours élémentaire (1^{er} et 2^e degré)*, Paris, Delagrave, 1923.
- CHADEYRAS François, *Belles lectures françaises. Cours moyen (1^e et 2^e degré). Préparation au nouveau certificat d'études. 55 lectures courantes. 25 lectures expliquées. 55 récits dramatiques*, Paris, Delagrave, 1921.
6. CHARRIER Charlotte, *Nos lectures. Cours préparatoire*, Paris, Hatier, 1931.
- CHARRIER Charlotte, *Nos lectures. Cours élémentaire*, Paris, Hatier, 1919.
- CHARRIER Charlotte, *Nos lectures. Cours moyen 1^{re} année* [5^e éd.], Paris, Hatier, 1931.
- CHARRIER Charlotte, *Nos lectures. Cours moyen et supérieur*, Paris, Hatier, 1931.
7. DELAGE G., Félix-Alexandre VERNAY, *Lectures graduées (cours préparatoire)* [2^e éd.], Paris, Vuibert, 1920.
- DELAGE G., Félix-Alexandre VERNAY, *Lectures graduées (cours élémentaire)*, Paris, Vuibert et Nony, s. d.
- DELAGE G., Félix-Alexandre VERNAY, *Lectures graduées (cours moyen et supérieur)*, Paris, Vuibert, s. d.
8. DUMAS Lucien, *Le livre unique de français. Lecture, vocabulaire, initiation à la grammaire, emploi du mot dans la phrase. Premier livre*, Paris, Hachette, 1930.
- DUMAS Lucien, *Le livre unique de français. Lecture, grammaire, vocabulaire, orthographe, initiation à la composition française. Cours élémentaire*, Paris, Hachette, 1929.
- DUMAS Lucien, *Le livre unique de français. Lecture, grammaire, vocabulaire, orthographe, étude de la phrase et du paragraphe. Cours élémentaire et moyen*, Paris, Hachette, 1934.
- DUMAS Lucien, *Le livre unique de français. Lecture, orthographe, grammaire, vocabulaire, étude du paragraphe. Cours moyen*, Paris, Hachette, 1931.
- DUMAS Lucien, *Le livre unique de français. Cours moyen et supérieur. Certificat d'études. Livre du maître*, Paris, Hachette, 1930¹.
9. GILLARD Georges, *Le français vivant, cours moyen et supérieur, certificat d'études*, Paris, Hachette, 1929.
10. LIQUIER Paul, *Heureuse enfance. Livre de lectures suivies. Cours élémentaire*, Paris, Martinet, 1928.
- LIQUIER Paul, *La joie des yeux. Livre de lectures suivies. Cours moyen et supérieur (C.E.P.) et classe de 7^e des lycées et collèges*, Paris, Martinet, 1935.

¹ Le livre de l'élève n'est pas conservé à la Bibliothèque nationale de France. Le livre du maître en reprend intégralement la matière et y ajoute la correction des exercices et certaines recommandations pédagogiques.

11. TOUTEY Émile-Paul, *Livre de lectures françaises*, 1923.

II. 1. B. RECUEILS DE MORCEAUX CHOISIS (ENSEIGNEMENT SECONDAIRE ET PRIMAIRE SUPÉRIEUR)

1. BESSOU Auguste, George ELWALL, *Morceaux choisis d'auteurs français du XII^e au XX^e siècle (prose et poésie). Précédés de notions pratiques de composition française et contenant des aperçus sur les différentes périodes de notre littérature, prose et poésie, des notices biographiques et critiques sur les auteurs et suivis de tableaux chronologiques de littérature française* [c. 1900], Paris, Librairie d'éducation nationale, 1928.

2. BOUCLEY Albert, Léon GARINOT, *Textes choisis d'explication française. Garçons : classes de 6^e et de 5^e. Jeunes filles : 1^{re} année secondaire*, Paris, Armand Colin, 1912.

BOUCLEY Albert, Léon GARINOT, *Textes choisis d'explication française. Garçons : classe de 4^e et de 3^e. Jeunes filles : 2^e et 3^e années secondaires*, Paris, Armand Colin, 1913.

3. BOUILLOT Victor, *Le français par les textes. « Morceaux choisis » rédigés conformément aux programmes du 31 mai 1902, avec explications, questionnaires, exercices et précis grammatical... Lecture expliquée. Grammaire. Orthographe. Vocabulaire. – Composition française. Garçons. Classe de 6^e. J. filles. 1^{ère} année secondaire* [1911], Paris, Hachette, 1914.

4. BRAUNSCHVIG Marcel, *Notre littérature étudiée dans les textes* [1920-1921], Paris, Armand Colin, 1925-1926, 2 vol.

5. CAHEN Albert, *Morceaux choisis des auteurs français, XVI^e, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, publiés conformément aux programmes de l'enseignement secondaire, avec des notices, des notes et un choix de textes antérieurs au XVI^e siècle. 1^{er} cycle* [1892], Paris, Hachette, 1910.

CAHEN Albert, *Morceaux choisis des auteurs français, XV^e, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, publiés conformément aux programmes de l'enseignement secondaire, avec des notices, des notes et un choix de textes antérieurs au XVI^e siècle. 2^e cycle* [1892], Paris, Hachette, 1910.

6. CALVET Jean, *Morceaux choisis et lecture expliquée à l'usage des aspirants et aspirantes au brevet élémentaire*, Paris, Gigord, 1922.

CALVET Jean, *Morceaux choisis des auteurs français du XVI^e au XX^e siècle pour servir à la lecture expliquée dans les classes de 6^e, 5^e et 4^e*, Paris, Gigord, 1926.

CALVET Jean, *Morceaux choisis des auteurs français du X^e au XX^e siècle : pour servir à la lecture expliquée dans les classes de 3^e, 2^e et 1^{re}* [10^e éd.], Paris, Gigord, 1937.

7. CHEVAILLIER Justin-René, Pierre AUDIAT, *Les textes français. Ouvrage conforme aux programmes officiels du 3 juin 1925. Classe de 6^e A et B*, Paris, Hachette, coll. « Les humanités françaises », 1926.

CHEVAILLIER Justin-René, Pierre AUDIAT, *Les textes français. Ouvrage conforme aux programmes officiels du 30 avril 1931. Classe de cinquième*, Paris, Hachette, coll. « Les humanités françaises », 1931.

CHEVAILLIER Justin-René, Pierre AUDIAT, *Les textes français. Ouvrage conforme aux programmes officiels. Classes de quatrième*, Paris, Hachette, coll. « Les humanités

- françaises », 1932.
- CHEVAILLIER Justin-René, Pierre AUDIAT, *Les textes français. Ouvrage conforme aux programmes officiels du 3 juin 1925. Classes de 3^e, 2^e et 1^{re}. XIX^e siècle*, Paris, Hachette, coll. « Les humanités françaises », 1929.
8. CHEVAILLIER Justin-René, Pierre AUDIAT Edouard AUMEUNIER, *Les nouveaux textes français. Classe de 6^e et année préparatoire des E.P.S. et des C.C.*, Paris, Hachette, coll. « Les humanités françaises », 1940.
- CHEVAILLIER Justin-René, Pierre AUDIAT, Edouard AUMEUNIER, *Les nouveaux textes français. Enseignement secondaire. Classe de 5^e*, Paris, Hachette, coll. « Les humanités françaises », 1942.
- CHEVAILLIER Justin-René, Pierre AUDIAT, Edouard AUMEUNIER, *Les nouveaux textes français. Enseignement du 2nd degré. Conforme aux programmes officiels. Classe de 4^e*, Paris, Hachette, coll. « Les humanités françaises », 1943.
9. DES GRANGES Charles-Marc, *Morceaux choisis des auteurs français, du moyen-âge à nos jours, préparés en vue de la lecture expliquée. Classes de grammaire*, Paris, Hatier, 1912.
- DES GRANGES Charles-Marc, *Morceaux choisis des auteurs français, du moyen-âge à nos jours (842-1900), préparés en vue de la lecture expliquée. Classes de lettres [1910]*, Paris, Hatier, 1914.
10. DULONG Gustave, Henri YVON, *Morceaux choisis des auteurs français. Classes de sixième, cinquième et quatrième*, Paris, Delalain, « Collection classique », 1928.
11. ÉCOLE UNIVERSELLE PAR CORRESPONDANCE, *Recueil de morceaux choisis. Classes de 4^e et 2^e année des E.P.S.*, Paris, École universelle par correspondance, 1942.
- ÉCOLE UNIVERSELLE PAR CORRESPONDANCE, *Recueil de morceaux choisis. E.P.S., 3^e année*, Paris, École universelle par correspondance, 1943.
12. GRISOT Jules, *Morceaux choisis de littérature française (prose et poésie). Cours élémentaire [c. 1880]*, Paris, Belin, 1932.
13. J. M. J. A. DE NANTES, *Histoire des littératures anciennes et modernes avec morceaux choisis [1879]*, Paris, Gigord, 1924.
14. MARCOU François-Léopold, *Morceaux choisis des classiques français, à l'usage de l'enseignement secondaire classique. Recueils conformes aux programmes du 28 janvier 1890. Classe de sixième [1890]*, Paris, Garnier frères, 1902.
- MARCOU François-Léopold, *Morceaux choisis des classiques français, à l'usage de l'enseignement secondaire classique. Recueils conformes aux programmes du 22 janvier 1885. Classe de cinquième*, Paris, Garnier frères, 1889.
- MARCOU François-Léopold, *Morceaux choisis des classiques français, à l'usage de l'enseignement secondaire classique. Recueils conformes aux programmes du 22 janvier 1885. Classe de quatrième [c. 1890]*, Paris, Garnier frères, 1894.
- MARCOU François-Léopold, *Morceaux choisis des classiques français des XVI^e, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, à l'usage du II^e cycle de l'enseignement secondaire (classes de troisième, seconde et première). Poètes [19^e éd.]*, Paris, Garnier frères, 1909.

15. MIRONNEAU Adolphe, Edmond ROYER, *Lecture expliquée et éléments d'histoire littéraire* [12^e éd.], Paris, Armand Colin, 1926.
16. PELLISSIER Georges, Mlle BAURET, *Morceaux choisis du XVI^e au XX^e siècle : cours moyen, 1^e, 2^e et 3^e année, enseignement secondaire des jeunes filles*, Paris, Delagrave, 1910.
17. PHILIPPON Paul, Berthe PLANTIÉ, *Les lectures littéraires de l'école. Cours supérieur, cours complémentaire et E.P.S.*, Paris, Larousse, 1910.
18. RAGON Éloi, *Morceaux choisis, prosateurs et poètes français, des origines de la langue à nos jours. Cours élémentaire* [1886], Paris, Gigord, 1920.
 RAGON Éloi, *Morceaux choisis, prosateurs et poètes français des XVI^e, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, avec notes et notices. Cours moyen* [1887], Paris, Poussielgue, 1905.
 RAGON Éloi, *Morceaux choisis de prosateurs et de poètes français depuis les origines de la langue jusqu'à nos jours, avec des notes et des notices. Cours supérieur* [1889], Paris, Poussielgue, 1901.
19. SANTELLI César, *Morceaux choisis des auteurs français, 1^{re} et 2^e années*, Paris, Delagrave, coll. « Nouvelle bibliothèque des écoles primaires supérieures et des cours complémentaires », 1933.
 SANTELLI César, *Morceaux choisis des auteurs français, 3^e et 4^e années*, Paris, Delagrave, coll. « Nouvelle bibliothèque des écoles primaires supérieures et des cours complémentaires », 1933.
20. SOUCHÉ Aimé, Maurice DAVID, Jacques LAMAISON, *Les auteurs du nouveau programme. Explications françaises, lectures suivies et dirigées. Classe de sixième. Année préparatoire des E.P.S. Programmes du 14 avril 1938*, Paris, Nathan, 1939.
 SOUCHÉ Aimé, Maurice DAVID, Jacques LAMAISON, *Les auteurs du nouveau programme. Explications françaises, lectures suivies et dirigées. Classe de cinquième. Première année des E.P.S. Programmes du 14 avril 1938*, Paris, Nathan, 1939.
 SOUCHÉ Aimé, Maurice DAVID, Jacques LAMAISON, *Les auteurs du nouveau programme. Explications françaises, lectures suivies et dirigées. Classe de quatrième. Deuxième année des E.P.S. Programmes du 14 avril 1938*, Paris, Nathan, 1939.
 SOUCHÉ Aimé, Maurice DAVID, Jacques LAMAISON, *Les auteurs du nouveau programme. Explications françaises, lectures suivies et dirigées. Classe de troisième. Troisième année des E.P.S. Programmes du 14 avril 1938*, Paris, Nathan, 1940.
21. WEVER Charles, *Textes français, lectures et explications, à l'usage des 1^{re}, 2^e et 3^e années de l'enseignement primaire supérieur, avec introduction, notes et commentaires* [1908], Paris, Masson, 1910.

II. 1. C. AUTRES MANUELS SCOLAIRES

- ABRY Emile, Charles AUDIC, Paul CROUZET, *Histoire illustrée de la littérature française* [1912], Paris, Didier, 1926.
 BRAUNSVIG Marcel, *La littérature française contemporaine étudiée dans les textes (de 1850 à nos jours)* [1926], Paris, Armand Colin, 1935.
 CALVET Jean, *Manuel illustré d'histoire de la littérature française* [2^e éd.], Paris, Gigord, 1923.

HUGO Victor, *Morceaux choisis*, vol. 1 (éd. Jules STEEG) [1897], Paris, Delagrave, coll. « Pallas », 1917.

LANSON Gustave, *Histoire illustrée de la littérature française*, Paris, Hachette, 1923, 2 vol.

LANSON Gustave, Paul TUFFRAU, *Manuel d'histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1931.

LEVAILLANT Maurice, *L'œuvre de Victor Hugo. Prose, poésie, théâtre*, Paris, Delagrave, 1931.

LEVAILLANT Maurice, *L'œuvre de Victor Hugo. Prose, poésie, théâtre* [1931], Paris, Delagrave, 1935.

La poésie de Victor Hugo (éd. Maurice LEVAILLANT, Cécile DAUBRAY), Paris, Delagrave, 1942.

II. 1. D. AUTRES SOURCES PRIMAIRES

GAY P.-H., O. MORTREUX, *Programmes officiels des écoles primaires élémentaires (1923)*, Paris, Hachette, 1924.

GREGH Fernand, compte rendu de Maurice Levaillant, *L'œuvre de Victor Hugo, La Muse française*, décembre 1931, p. 438-439.

JASINSKI Max, *La composition française au baccalauréat*, Paris, Vuibert et Nony, 1907.

JASINSKI Max, *La composition française au baccalauréat* [1907], Paris, Vuibert, 1927.

JASINSKI Max, *La composition française au baccalauréat* [1907], Paris, Vuibert, 1943.

MAGNE Émile, « Revue de la quinzaine – littérature », *Mercure de France*, 15 mars 1932, p. 647-654.

PICARD Gaston, « Victor Hugo en proie aux enfants : une enquête auprès des élèves des lycées et des écoles », *La Muse française*, juillet 1935, p. 288-298.

II. 2. DANS LES ANTHOLOGIES

ALLEM Maurice, *La poésie de l'amour : anthologie poétique du moyen âge à nos jours*, Paris, Garnier frères, coll. « Les thèmes poétiques », 1932.

ALLEM Maurice, *La poésie religieuse : anthologie poétique du moyen âge à nos jours*, Paris, Garnier frères, coll. « Les thèmes poétiques », 1932.

Anthologie de la nouvelle poésie française [1924], Paris, Éditions du Sagittaire – Kra, 1926.

ARLAND Marcel, *Anthologie de la poésie française*, Paris, Stock, 1941.

ARLAND Marcel, *Le paysan français à travers la littérature*, Paris, Stock, coll. « Études françaises », 1941.

AURY Dominique, *Anthologie de la poésie religieuse française* [1943], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1997.

BERTRAND Louis, « Les carnets de Gustave Flaubert », *Revue des deux mondes*, 5^e période, t. 58, 1910, p. 371-392.

BRAY René, *Anthologie de la poésie précieuse de Thibaut de champagne à Giraudoux*, Paris – Fribourg (Suisse), Egloff, 1945.

BRAY René, *Anthologie de la poésie précieuse de Thibaut de champagne à Giraudoux* [1945], Paris, Nizet, 1957.

CHAIGNE Louis, *Anthologie de la renaissance catholique*, Paris, Alsatia, 1938, t. 1.

CHARPENTIER John, *Fleurs du jardin lyrique : anthologie des plus beaux vers français*, Paris, Mercure de France, 1939.

DUHAMEL Georges, *Anthologie de la poésie lyrique en France : de la fin du XV^e siècle à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1946.

- ÉLUARD Paul, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, Villeneuve-lès-Avignon, Poésie 42, 1942.
- ÉLUARD Paul, *Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi (1818-1918)*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1947.
- ÉPUY Michel, *Les heures de l'amour*, Paris, Payot, coll. « Petite anthologie », s. d.
- ÉPUY Michel, *Le livre de la nature*, Paris, Payot, 1918.
- GIDE André, *Anthologie de la poésie française* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.
- HAEDENS Kléber, « Anthologie de Ramuz », *Présent : hebdomadaire politique et littéraire*, 27 décembre 1943, p. 3.
- HAEDENS Kléber, *Poésie française : une anthologie* [1942], Paris, La Table ronde, coll. « La petite vermillon », 2009.
- HUGO Victor, ...*La Bouche d'ombre* (éd. Henri PARISOT), Paris, Gallimard, 1943.
- LA BATUT Guy DE, *L'anthologie libertine, ou la fleur française de la satire galante*, Paris, Fort, 1926.
- LE GOFFIC Charles, *Les poètes de la mer du moyen âge à nos jours*, Paris, Garnier frères, coll. « Les thèmes poétiques », 1928.
- MASTRONARDI B., *De la harpe à la lyre : anthologie de poèmes inspirés par la Bible*, vol. 1, Paris, Fischbacher, 1930.
- MAULNIER Thierry, *Introduction à la poésie française*, Paris, Gallimard, 1939.
- MAZADE Fernand, *Anthologie des poètes français des origines à nos jours*, Paris, Librairie de France, 1927, t. 4.
- Notre bon pain de France*, Paris, Éditions du Renouveau français, coll. « La lecture moderne illustrée », 1927.
- PARAF Pierre, *Anthologie du romantisme*, Paris, Albin Michel, 1927.
- PIQUET Félix, « Comptes rendus », *Revue germanique : Allemagne, Autriche, Pays-Bas, Scandinavie*, 15^e année, 1924, p. 489-490.
- RAMUZ Charles-Ferdinand, *Anthologie de la poésie française* [1942], Paris, Corrêa, 1943, 2 vol.
- ROZÈS DE BROUSSE Joseph, Armand PRAVIEL, *L'anthologie des jeux floraux (1324-1924)*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1924.
- SALET Pierre, *Le livre de la sagesse*, Lausanne, Payot, coll. « Les petites anthologies », s. d.

II. 3. L'ÉDITION DE L'IMPRIMERIE NATIONALE

- GREGH Fernand, « À propos d'une nouvelle édition des "Chansons des Rues et des Bois" », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 18 septembre 1933, p. 1-2.
- « Mort de M. Gustave Simon », *Le Temps*, 21 janvier 1928, p. 4.
- Œuvres complètes de Victor Hugo* [édition dite de l'Imprimerie nationale] (éd. Paul MEURICE, Gustave SIMON, Cécile DAUBRAY) Paris, Ollendorff – Albin Michel, 1904-1952, 45 vol.
- RIGAL Eugène, compte rendu de *Œuvres complètes* de Victor Hugo, édition de l'Imprimerie nationale, Roman, tome II ; Théâtre, tome III, *Revue des langues romanes*, vol. 48, 5^e série, t. 8, juin 1905, p. 280-285.
- SIMON Gustave, « Victor Hugo critique », *La Revue de Paris*, vol. 28, n° 5, octobre 1921, p. 5-18.
- SOUDAY Paul, « Victor Hugo sans éditeur », *Le Temps*, 16 septembre 1921, p. 1.

II. 4. LES AUTRES ÉDITIONS CRITIQUES

- BELLESSERT André, « Une nouvelle édition de la “Légende des Siècles” », in André BELLESSERT, *Nouvelles études et autres figures*, Paris, Bloud et Gay, 1923, p. 140-174.
- BELLESSERT André, « Une édition critique de la “Légende des Siècles” », *Journal des débats politiques et littéraires*, 9 mars 1927, p. 3.
- BENJAMIN René, « Un monument critique », *La Revue universelle*, t. 12, n° 21, 1^{er} février 1923.
- CAHEN Albert, compte rendu de Victor Hugo, *La Légende des siècles*, Nouvelle Série, III, 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, 1925, *Revue d’histoire littéraire de la France*, n° 33, 1926, p. 300-303.
- Le Conservateur littéraire (1819-1821)* (éd. Jules MARSAN), Paris, Hachette – Droz, coll. « Société des textes français modernes », 1922-1938, 4 vol.
- HENRIOT Émile, « Une édition critique des “Châtiments” », *Le Temps*, 15 novembre 1932, p. 3.
- HUGO Victor, *La Légende des siècles* (éd. Paul BERRET), Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains de la France », 1920-1927, 6 vol.
- HUGO Victor, *Les Châtiments* (éd. Paul BERRET), Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains de la France », 1932, 2 vol.
- HUGO Victor, *Les Contemplations* (éd. Joseph VIANEY), Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains de la France », 1922, 3 vol.
- La Muse française (1823-1824)* (éd. Jules MARSAN), Paris, Droz, coll. « Société des textes français modernes », 1907-1909, 2 vol.
- SOUDAY Paul, « Les livres », *Le Temps*, 24 août 1922, p. 3.
- SOUDAY Paul, « Les livres », *Le Temps*, 13 septembre 1923, p. 3.
- VOLTAIRE, *Lettres philosophiques* [1734], vol. 1 (éd. Gustave LANSON) [1909], Paris, Hachette, coll. « Société des textes français modernes », 1924.

II. 5. LES LIVRES DE LUXE

- HUGO Victor, *Eviradnus. 26 compositions de P.-M. Ruty, dont vingt sur bois, et six hors-texte, gravées au burin par P. Gusman*, Paris, L.-H. May, 1901.
- HUGO Victor, *Cinq poèmes : Booz endormi, Bivar, Ô soldats de l’an deux !, Après la bataille, les Pauvres gens, ornés de 35 compositions de Auguste Rodin, Eugène Carrière, Daniel Vierge, Willette, Dunki, Steinlen*, Paris, Pelletan, 1902.
- HUGO Victor, *L’Aigle du casque, orné d’un texte gravé et illustré de 31 eaux-fortes originales par Richard Brunck de Freundeck*, Vesuntio [Besançon], Les Bibliophiles comtois, 1929.
- HUGO Victor, *Les Burgraves : trilogie*, Paris, Les Bibliophiles du papier, 1930.
- HUGO Victor, *La Fin de Satan. Édition du cinquantenaire. 50 eaux-fortes originales de Émile Bernard*, Paris, Le Livre contemporain, 1935.
- HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, À l’emblème du secrétaire, 1942, 3 vol.

II. 6. LES ÉDITIONS POPULAIRES

Seuls figurent ici les ouvrages que nous avons directement consultés et/ou cités.

- HUGO Victor, *Toute la lyre*, vol. 1, Paris, Nelson, 1913,
- HUGO Victor, *Han d’Islande*, Paris, Flammarion, coll. « Œuvres de Victor Hugo », 1924.
- HUGO Victor, *Les Chansons des rues et des bois – L’Art d’être grand-père*, Paris, Flammarion, coll. « Œuvres de Victor Hugo », 1924.

- HUGO Victor, *Lucrece Borgia – Marie Tudor – Angelo*, Paris, Flammarion, coll. « Œuvres de Victor Hugo », 1924.
- HUGO Victor, *Ruy Blas – Les Burgraves – Marion Delorme*, Paris, Flammarion, coll. « Œuvres de Victor Hugo », 1924.
- HUGO Victor, *Bug-Jargal – Le Dernier Jour d'un condamné – Claude Gueux*, Paris, Flammarion, coll. « Œuvres de Victor Hugo », 1924.
- HUGO Victor, *Odes et Ballades – Les Orientales*, Paris, Flammarion, coll. « Œuvres de Victor Hugo », 1926.
- HUGO Victor, *Les Contemplations*, Paris, Flammarion, coll. « Œuvres de Victor Hugo », 1926.
- Que faut-il lire ? Catalogue annoté des collections Nelson à l'usage des bibliothèques populaires*, Paris, Nelson, 1932.
- Que faut-il lire ? Des livres pour tous... Aide-mémoire du lecteur des éditions Nelson*, Paris, Nelson, 1923.
- SAROLÉA Charles, *Victor Hugo*, Paris, Nelson, 1911.

II. 7. MISES EN MUSIQUE ET PAROSTICHES

II. 7. A. PARTITIONS

- CAPLET André, *Viens ! Une flûte invisible soupire...*, Paris, Durand et C^{ie}, 1924.
- DOYEN Albert, *Hymne pour la Fête des Nations assemblées*, Paris, Buffet-Crampon, 1929.
- ERB Marie-Joseph, *Les Djinnns*, Paris, Buffet-Crampon, 1927, 2 cahiers.
- RABAUD Henri, *Hymne à la France éternelle*, Paris, Choudens, 1918.

II. 7. B. PAROSTICHES

- BRASILLACH Robert, « Sept pastiches inédits », *Cahier des amis de Robert Brasillach*, n° 17, automne 1972, p. 5-10.
- CHARPENTIER John, *La Galerie des masques*, Paris, Figuière, 1920.
- COUTAGNE Aimé, *La Muse à la montagne : petite anthologie à l'usage des alpinistes*, Lyon, Neveu et C^{ie}, 1925.
- GAULMIER Jean, *À la manière de... 1942*, Le Caire, Édition du Scribe égyptien, 1942.
- GAYOT André, *Pasquinades*, sans nom d'éditeur, 1927.
- JARDIN Prosper, « En khâgne avec Robert Brasillach », *Cahier des amis de Robert Brasillach*, n° 14, mai 1969.
- LAFON René, *La Rôtisserie des Muses*, Paris, Potier, 1933.
- LAGARDE Pierre, *Pastiches*, Paris, Baudinière, 1941.
- PELLERIN Jean, *Le Copiste indiscret*, Paris, Albin Michel, 1919.
- REBOUX Paul, *À la manière de...*, 4^e série, Paris, Grasset, 1925.
- RIEUX Jean, « Un songe de Pierre Benoit », *Fantasio*, n° 595, 15 novembre 1931.
- RITTER Raymond, *Radio-Parnasse*, Paris, Albin Michel, 1933.
- SOREL Albert, *Pastiches hugolâtres*, Paris, Le Livre contemporain, 1920.
- SYMBOLE, *La tombe parle : le génie hugolien ressuscité* [1932], Cahors, Éditions du Phare, 1967.
- VALINCOURT Jean, *La Muse à l'officine*, Paris, Laboratoires Trouette-Perret, 1931.
- ZENNER Paul, *Les 36 manières d'accommoder un crépuscule au bord de la mer*, Paris, Les Livres nouveaux, 1939.

II. 8. FORTUNE UNIVERSITAIRE DE HUGO POÈTES

- ASCOLI Georges, *Réponse à quelques détracteurs de Victor Hugo : leçon d'ouverture du cours Victor Hugo, le 4 décembre 1934*, Paris, Droz, coll. « Bibliothèque de la Fondation Victor Hugo », 1935.
- BENOIT-LÉVY Edmond, *La jeunesse de Victor Hugo*, Paris, Albin Michel, 1928.
- Bulletin administratif de l'Instruction publique*, 1918-1932.
- « La chaire Victor Hugo », *Bulletin de la Fondation Victor Hugo*, n° 4-5-6, 1931-1932 1930, p. 65-67.
- « La chaire de Victor Hugo à la Sorbonne : article [*sic*] de presse, 1925-1935 », dossier de presse conservé à la Bibliothèque nationale de France, cote 4-RF-28305².
- FAYARD Jean, « La chaire de Victor Hugo », *Le Gaulois*, 2 mars 1926.
- FAYARD Jean, « La réhabilitation de Victor Hugo », *Candide*, 25 mars 1926.
- GREGH Fernand, *L'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Flammarion, 1933.
- GREGH Fernand, « Au maître », *Les Lettres françaises*, 28 février 1952, p. 1 et p. 10.
- GUILLAUMIE-REICHER Gilberte, *Le voyage de Victor Hugo en 1843 : France, Espagne, Pays basque*, Paris, Droz, coll. « Bibliothèque de la Fondation Victor Hugo », 1936.
- GUYOT Maurice, « Rapport du secrétaire général », *Bulletin de la Fondation Victor Hugo*, n° 4-5-5, 1931-1932 1930, p. 52-56.
- HOFFMANSTHAL Hugo VON, *Essai sur Victor Hugo* [1925] (trad. Maria LEY-DEUTSCH), Paris, Droz, coll. « Bibliothèque de la Fondation Victor Hugo », 1937.
- « L'hommage officiel de l'Université à Victor Hugo », *Le Journal*, 18 juin 1935, p. 5.
- LAURENT Jules, « La chaire Victor Hugo : M. André Le Breton en devient titulaire », *Le Figaro*, 15 décembre 1925, p. 2.
- LE BRETON André, *La jeunesse de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1928.
- LEY-DEUTSCH Maria, *Le gueux chez Victor Hugo*, coll. « Bibliothèque de la Fondation Victor Hugo », Paris, Droz, 1936.
- « Programme des concours de l'enseignement secondaire en 1934 », *L'Agrégation : bulletin officiel de la Société des agrégés de l'université*, vol. 18, n° 158, 1^{er} novembre 1933, p. 30-40.
- « Programme des concours de l'enseignement du second degré en 1939 », *L'Agrégation. Bulletin officiel de la Société des agrégés de l'université*, vol. 23, n° 248, 1^{er} novembre 1938, p. 51-67.
- ROUSSEAUX André, « Propos du samedi : M. Ascoli dans la Chaire Victor Hugo », *Le Figaro*, 23 février 1935, p. 1.
- SOUDAY Paul, « Victor Hugo politique », *Le Temps*, 22 juin 1926, p. 1.
- SOUDAY Paul, « Les Livres – Notes sur Victor Hugo », *Le Temps*, 14 février 1929, p. 3.
- THIBAUDET Albert, « La chaire Victor Hugo », *La Nouvelle Revue française*, t. 26, juin 1926, p. 595-601.
- THOMAS John Heywood, *L'Angleterre dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Pedone – Droz, coll. « Bibliothèque de la Fondation Victor Hugo », 1934.
- ZYROMSKI Eugène, « À propos de la Chaire Victor-Hugo : la conclusion d'un débat », *Le Figaro*, 22 décembre 1925, p. 1-2.

II. 9. MONOGRAPHIES SUR L'ŒUVRE ET LA VIE DE HUGO

BELLESSERT André, *Victor Hugo : essai sur son œuvre*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1930.

² Nous ne redonnons pas ici la référence des articles individuels présents dans ce dossier de presse.

- BERRET Paul, *Victor Hugo*, Paris, Garnier frères, coll. « Bibliothèque d'histoire littéraire et de critique », 1927.
- BRUNET Georges, *Victor Hugo*, Paris, Rieder, coll. « Maîtres des littératures », 1935.
- ESCHOLIER Raymond, *La vie glorieuse de Victor Hugo*, Paris, Plon, coll. « Le roman des grandes existences », 1928.

II. 10. MONOGRAPHIES SUR LES ŒUVRES POÉTIQUES DE HUGO

- BAUER Henri François, *Les « Ballades » de Victor Hugo*, Paris, Les Presses modernes, 1935.
- BERRET Paul, « *La Légende des siècles* » de Victor Hugo : étude et analyse, Paris, Mellottée, coll. « Les chefs-d'œuvre de la littérature expliqués », 1935.
- GUIMBAUD Louis, « *Les Orientales* » de Victor Hugo, Amiens, Malfère, coll. « Les grands événements littéraires », 1928.

II. 11. HUGO POÈTE RELIGIEUX ET MÉTAPHYSIQUE

- BÉGUIN Albert, « Poésie et mystique (à propos du livre de Marcel Raymond sur la poésie moderne) », *Présence*, vol. 2, n° 3, 1933-1934, p. 42-51.
- BÉGUIN Albert, « Le songe de Jean-Paul et Victor Hugo », *Revue de littérature comparée*, vol. 14, n° 4, décembre 1934, p. 703-713.
- BÉGUIN Albert, *Gérard de Nerval, suivi de Poésie et mystique*, Paris, Delamain et Boutelleau, 1937.
- BÉGUIN Albert, *L'âme romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française* [1937], Paris, José Corti, 1991.
- BOUNOURE Gabriel, « Abîmes de Victor Hugo », *Mesures*, vol. 2, n° 3, 15 juillet 1936, p. 33-51.
- BREMOND Henri, *Prière et Poésie*, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers verts », 1926.
- BUCHANAN Donald W., *Thèses présentées devant la faculté des lettres de Besançon pour obtenir le grade de docteur de l'Université (mention : lettres)*, Besançon, Imprimerie de l'Est, 1939.
- DUBOIS Pierre, *Victor Hugo : ses idées religieuses de 1802 à 1825*, Paris, Champion, 1913.
- GRILLET Claudius, *La Bible dans Victor Hugo*, Lyon, Vitte, 1910.
- GRILLET Claudius, *Le diable dans la littérature au XIX^e siècle*, Paris, Desclée de Brouwer, 1935.
- GRILLET Claudius, *Victor Hugo spirite* [1928], Paris, Desclée de Brouwer, 1935.
- HEUGEL Jacques, *Essai sur la philosophie de Victor Hugo du point de vue gnostique*, Paris, Calmann-Lévy, 1922.
- MARÉCHAL Christian, *Lamennais et Victor Hugo*, Paris, Savaète, 1907.
- MARITAIN Raïssa, « Sens et non-sens en poésie », in Raïssa MARITAIN, Jacques MARITAIN, *Situation de la poésie* [1938], Paris, Desclée de Brouwer, 1964, p. 11-41.
- RAYMOND Marcel, « Hugo mage », in Marcel RAYMOND, *Génies de France*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. « Les cahiers du Rhône », 1942, p. 161-189.
- RAYMOND Marcel, « Appendices et notes », in Marcel RAYMOND, *Génies de France*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. « Les cahiers du Rhône », 1942, p. 233-248.
- RAYMOND Marcel, *De Baudelaire au surréalisme* [1933], Paris, José Corti, 1992.
- « Réponse de M. Saurat », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 39, n° 4, décembre 1932, p. 602-604.
- ROLLAND DE RENÉVILLE André, « Poètes et mystiques », in André ROLLAND DE RENÉVILLE, *L'expérience poétique* [1936], Paris, Gallimard, 1938, p. 104-132.

- ROLLAND DE RENÉVILLE André, *Rimbaud le voyant* [1929] (éd. Daniel HABREKORN), Vanves, Éditions Thot, 1985.
- RUDWIN Maximilien, *Satan et le satanisme dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Les Belles Lettres, 1926.
- SAURAT Denis, *La religion de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1929.
- SCHINZ Albert, compte rendu de Denis Saurat, *La religion de Victor Hugo*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 39, n° 4, décembre 1932, p. 596-602.
- SIMON Gustave, *Les tables tournantes de Jersey. Chez Victor Hugo : procès-verbaux des séances*, Paris, Conard.
- VIATTE Auguste, *Le catholicisme chez les romantiques*, Paris, Boccard, 1922.
- VIATTE Auguste, *Victor Hugo et les illuminés de son temps* [1942], Montréal, Éditions de l'Arbre, 1943.

II. 12. HUGO POÈTE POLITIQUE

- ASCOLI Georges, « L'évolution politique de Victor Hugo jusqu'à l'exil », *Annales de l'université de Paris*, vol. 11, n° 2, avril 1936, p. 138-161.
- BOUDEAU J. M. L., *Ernest Seillière, historien du mysticisme romantique*, Paris, Émile-Paul frères, 1925.
- BOUGLÉ Célestin, « Le romantisme social », in *Le romantisme et les lettres* [1929], Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 267-281.
- HUNT Herbert James, « L'impulsion socialiste dans la pensée politique de Victor Hugo », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 40, n° 2, juin 1933, p. 209-223.
- LACRETTELLE Pierre DE, *Vie politique de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1928.
- SCHINZ Albert, « L'unité dans la carrière politique de Victor Hugo », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 39, n° 1, mars 1932, p. 15-44.
- SEILLIÈRE Ernest, *Du quietisme au socialisme romantique*, Paris, Alcan, 1925.

II. 13. HUGO POÈTE DE L'INTIME

- ASCOLI Georges, « À propos du "Rouet d'Omphale" de Victor Hugo », in *Mélanges de philologie et d'histoire littéraire offerts à Edmond Huguet* [1940], Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 351-362.
- AYOUB Youssef, *L'enfance dans l'œuvre poétique et romanesque de Victor Hugo* (dir. Claude GÉLY), thèse de doctorat, université Paul-Valéry Montpellier III, 1988.
- BARBIER Jean-Pierre, *Juliette Drouet : sa vie – son œuvre*, Paris, Grasset, 1913.
- BARTHOU Louis, *Les amours d'un poète*, Paris, Conard, 1919.
- BEFFORT Anne, « L'enfant dans l'œuvre de Victor Hugo et particulièrement dans *Les Misérables* », in Anne BEFFORT, *Souvenirs*, Luxembourg, Linden, 1961, vol. 2, p. 112-213.
- BERRET Paul, « Victor Hugo poète d'amour », in *Mélanges offerts par ses amis et élèves à M. Gustave Lanson*, Paris, Hachette, 1922, p. 346-354.
- BOWES Walter Gordon, *L'enfant dans l'œuvre de Victor Hugo*, thèse de doctorat, Montréal, McGill University, 1948.
- CALVET Jean, *L'enfant dans la littérature française*, vol. 1, Grande Imprimerie de Troyes – Paris, Lahore, 1930.
- CASTELNAU Jacques, *Adèle Hugo*, Paris, Tallandier, coll. « Amantes et égéries », 1941.
- CHÉREL Albert, *La famille française*, vol. 3, Paris, Spes, 1926.
- CHÉREL Albert, *Victor Hugo, poète de la famille*, Bordeaux, Taffard, 1936.

- CONSTANS Charles, *Léopoldine Hugo*, Béziers, Rodriguez, 1931.
- CONSTANS Charles, *Victor Hugo poète de l'amour*, Béziers, Rodriguez, 1931.
- DE BOER Joseph Petrus Christiaan, *Victor Hugo et l'enfant*, Wassenaar, Dieben, 1933
- DOLTO Françoise, *Lorsque l'enfant paraît*, Paris, Éditions du Seuil, 1977-1979, 3 vol.
- DOUMIC René, *Histoire de la littérature française* [1900], Paris, Mellottée, 1920.
- DROUET Juliette, *Mille et une lettres d'amour à Victor Hugo* (éd. Paul SOUCHON), Paris, Gallimard, 1951.
- ESCHOLIER Raymond, *Un amant de génie : Victor Hugo, lettres d'amour et carnets inédits*, Paris, Fayard, 1953.
- FABRE Annie, *Lorsque l'enfant paraît*, Lyon, Agence Gutenberg, 1943.
- FAGUET Émile, *XIX^e siècle : études littéraires* [1887], Paris, Boivin et C^{ie}, coll. « Nouvelle bibliothèque littéraire », 1934.
- FLEISCHMANN Hector, *Une maîtresse de Victor Hugo*, Paris, Librairie universelle, 1912.
- FRANCE Anatole, *Les poèmes du souvenir : Le Lac, Tristesse d'Olympio, Souvenir*, Paris, Pelletan, 1910.
- GREEN Julien, *Œuvres complètes*, vol. 6 (éd. Xavier GALMICHE, Giovanni LUCERA et al.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.
- GUILLEMIN Henri, *Hugo et la sexualité*, Paris, Gallimard, 1954.
- GUIMBAUD Louis, *Victor Hugo et Juliette Drouet, d'après les lettres de Juliette Drouet à Victor Hugo, et avec un choix de ses lettres*, Paris, Blaizot, 1914.
- GUIMBAUD Louis, *Victor Hugo et Madame Biard*, Paris, Blaizot, 1927.
- HENNIG Elisabeth, *Die ethische Wertung des Kindes bei Victor Hugo*, thèse de doctorat, Charlottenbourg, 1933.
- HUGO Victor, *Lettres à la fiancée (1820-1822) : œuvres posthumes*, Paris, Fasquelle, 1901.
- HUGO Victor, *Tristesse d'Olympio* (éd. Maurice LEVAILLANT), Paris, Honoré Champion, 1928.
- L'HEUREUX Camille, *L'enfant dans la poésie de Victor Hugo*, thèse de doctorat, université de Montréal, 1952.
- MARTINO Pierre, « La "Tristesse d'Olympio" (notes sur sa composition et son interprétation) », *Revue universitaire*, vol. 15-1, n° 2, 15 février 1906, p. 117-131.
- Pages d'amour de Victor Hugo pour Adèle Foucher, Juliette Drouet, madame Biard, Judith Gautier et quelques autres* (éd. Paul SOUCHON), Paris, Albin Michel, 1949.
- RONCARD Pierre DE, Charles BAUDELAIRE et al., *Poèmes d'amour*, Paris, Jolly, 1947.
- SAINT-RENÉ Martin, *Les visages de l'amour dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Le Soudier, 1935.
- SCHUBERT Doris, *L'enfant dans l'œuvre littéraire de Victor Hugo*, thèse de doctorat, Vienne, Wien Universität, 1978.
- SIMON Gustave, *La vie d'une femme*, Paris, Ollendorff, 1914.
- SOUCHON Paul, *La plus aimante, ou Victor Hugo entre Juliette et Mme Biard*, Paris, Albin Michel, 1941.
- SOUCHON Paul, *La servitude amoureuse de Juliette Drouet*, Paris, Albin Michel, 1943.
- TAYLOR Marisa Gatti, *The Theme of Childhood Recollections in the Poetry of Victor Hugo*, thèse de doctorat, Detroit, Wayne State University, 1973.
- Six poèmes d'amour romantiques*, Paris, De Champrosay, 1945.

II. 14. HUGO POÈTE DE LA NATURE ET DES ANIMAUX

- BOENIGER Yvonne, *Lamartine et le sentiment de la nature*, Paris, Nizet et Bastard, 1934.
- CHAIGNEAU Eugène, *L'animal dans la poésie française chez les romantiques, les parnassiens, les symbolistes*, Toulouse, Boisseau, 1937.

- CHARLIER Gustave, *Le sentiment de la nature chez les romantiques français*, Paris, Fontemoing et C^{ie}, 1912.
- DITCHY Jay K., *La mer dans l'œuvre de Victor Hugo. A Dissertation submitted to the Board of University Studies in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy*, Paris, Les Belles Lettres, 1925.
- DITCHY Jay K., *La mer dans l'œuvre littéraire de Victor Hugo*, Paris, Les Belles Lettres, 1925.
- GAULTIER Jules DE, *La vie mystique de la nature*, Paris, Crès et C^{ie}, 1924.
- LESTRANGE Robert, *Les animaux dans la littérature et dans l'histoire*, Gap, Ophrys, 1937.
- MORNET Daniel, *Le sentiment de la nature en France, de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre : essai sur les rapports de la littérature et des mœurs*, Paris, Hachette, 1907.
- VIANEY Joseph, « Les grands poètes de la nature en France. Quatrième leçon : Victor Hugo », *Revue des cours et conférences*, vol. 27-1, n° 7, 15 mars 1926, p. 628-644.

II. 15. SUR L'ART ET LE STYLE HUGOLIENS

- AAE Gustaf, *Le trimètre de Victor Hugo : étude de versification française*, Lund, Lindstedt, 1909.
- ALBALAT Antoine, *La formation du style par l'assimilation des auteurs* [1901], Paris, Armand Colin, coll. « L'ancien et le nouveau », 1991.
- BALDENSPERGER Fernand, *Sensibilité musicale et romantisme*, Paris, Les Presses françaises, coll. « Études romantiques », 1925.
- BAUDOIN Charles, *Psychanalyse de Victor Hugo* [1943], Paris, Armand Colin, coll. « U2 », série « Mythes », 1972.
- CHASSÉ Charles, *Styles et physiologie : petite histoire naturelle des écrivains*, Paris, Albin Michel, 1928.
- ÉMERY Léon, *Vision et pensée chez Victor Hugo*, Lyon, Audin et C^{ie}, 1939.
- JOUSSAIN André, *L'esthétique de Victor Hugo. Le pittoresque dans le lyrisme et dans l'épopée : contribution à l'étude de la poésie romantique*, Paris, Boivin et C^{ie}, 1920.
- LE DÛ Anatole, *La répétition symétrique dans l'alexandrin de Victor Hugo (de 1815 à 1856)*, Paris, Hachette, 1929.
- LIOU Kin-Ling, *Étude sur l'art de Victor Hugo dans « La Fin de Satan »*, Paris, 1939.
- MARTINON Philippe, *Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises* [1905], Paris, Larousse, 1909.
- ROCHETTE Auguste, *L'alexandrin chez Victor Hugo*, Lyon, Vitte, 1911.
- THIEME Hugo, *Essai sur l'histoire du vers français*, Paris, Honoré Champion, 1916.

II. 16. LES NÉOROMANTIQUES

- LIÈVRE Pierre, *Esquisses critiques*, Paris, Le Divan, 1921, 2 vol.
- NOAILLES Anna DE, « Victor Hugo », *Le Gaulois*, 2 mars 1919, p. 1.
- NOAILLES Anna DE, « Réponse à l'«Enquête sur le romantisme et le classicisme» », *La Renaissance*, 1^{er} janvier 1921, p. 2-3.
- NOAILLES Anna DE, « Apologie pour Victor Hugo », *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 30 juin 1923, p. 1.
- NOAILLES Anna DE, « Réponse à notre enquête sur la poésie contemporaine », *Le Figaro*, 21 mai 1925, p. 1.
- NOAILLES Anna DE, « Soyons justes ! », *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 23 avril 1927, p. 1.
- NOAILLES Anna DE, *Le Livre de ma vie*, Paris, Hachette, 1932.

- NOAILLES Anna DE, *Œuvre poétique complète* (éd. Thanh-Vân TON-THAT), Paris, Édition du Sandre, 2013, 3 vol.
- RICHEPIN Jean, « Compte rendu analytique de *Religions et Religion* de Victor Hugo », *Le Livre : bibliographie moderne*, vol. 1, n° 5, 10 mai 1880, p. 364-366.
- RICHEPIN Jean, « Ode à Victor Hugo », *Les Annales politiques et littéraires*, 5 mars 1905, p. 153-154.
- RICHEPIN Jean, « La jeunesse de Hugo jusqu'aux *Orientales* », *Journal de l'université des Annales*, vol. 8, t. 1, n° 2, 1^{er} janvier 1914, p. 61-81.
- RICHEPIN Jean, « Le premier épanouissement poétique », *Journal de l'université des Annales*, vol. 8, t. 1, n° 5, 15 février 1914, p. 237-254.
- RICHEPIN Jean, « Victor Hugo : *Notre-Dame de Paris* », *Journal de l'université des Annales*, vol. 8, t. 1, n° 6, 1^{er} mars 1914, p. 297-314.
- RICHEPIN Jean, « Victor Hugo : *Les Misérables* », *Journal de l'université des Annales*, vol. 8, t. 1, n° 8, 1^{er} avril 1914, p. 415-434.
- RICHEPIN Jean, « Victor Hugo : *La Légende des siècles*, 1^{re} partie », *Journal de l'université des Annales*, vol. 8, t. 1, n° 9, 15 avril 1914, p. 473-493.
- RICHEPIN Jean, « Le penseur et le prophète », *Journal de l'université des Annales*, vol. 8, t. 2, n° 1, 1^{er} juillet 1914, p. 3-18.
- RICHEPIN Jean, « Inauguration de la statue de Victor Hugo, à Guernesey », site de l'Académie française, <http://www.academie-francaise.fr/inauguration-de-la-statue-de-victor-hugo-guernesey> (discours prononcé le 8 juillet 1914), consulté le 6 janvier 2017.
- ROSTAND Edmond, « Un soir à Hernani », *Le Gaulois*, 4 mars 1902, p. 1.
- ROSTAND Edmond, *Les Musardises* [1890], Paris, Fasquelle, 1911.
- ROSTAND Edmond, *Le Vol de la Marseillaise*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1919.

II. 17. LES MAÎTRES À PENSER DES ANNÉES 1900

- BARRÈS Maurice, *L'Âme française et la guerre*, Paris, Émile-Paul frères, 1915-1920, 12 vol.
- BARRÈS Maurice, Charles MAURRAS, *La République ou le Roi*, Paris, Plon, 1970.
- FRANCE Anatole, *Œuvres complètes* (éd. Jacques SUFFEL), Paris, Cercle du bibliophile, 1969-1971, 28 vol.
- LOTI Pierre, *La Mort de notre chère France en Orient*, Paris, Calmann-Lévy, 1920.
- LOTI Pierre, « À Soissons », *Centenaire 14-18. Institut de France*, <http://14-18.institut-de-france.fr/1915-discours-pierre-loti.php> (discours prononcé en 1915), consulté le 20 février 2017.
- L'œuvre de Maurice Barrès* (éd. Philippe BARRÈS), Paris, Club de l'Honnête Homme, 1965-1969, 16 vol.

II. 18. MARCEL PROUST

- Correspondance de Marcel Proust* (éd. Philip KOLB), Paris, Plon, 1970-1993, 21 vol.
- PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges, et suivi de Essais et articles* (éd. Pierre CLARAC), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu* [1913-1927] (éd. Jean-Yves TADIÉ), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1991, 4 vol.
- PROUST Marcel, *Écrits de jeunesse (1887-1995)*, Illiers-Combray, Institut Marcel Proust international – Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray, 1991.

II. 19. ANDRÉ GIDE

- « Enquête de L'Ermitage. Les poètes et leur poète » [1902], in *L'Ermitage : revue artistique et littéraire*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, vol. 24, p. 81-145.
- GIDE André, *Journal* (éd. Éric MARTY), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996-1997, 2 vol.
- GIDE André, *Essais critiques* (éd. Pierre MASSON), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- GIDE André, *Hugo, hélas !* (éd. Claude MARTIN), Fontfroide, Fata Morgana, 2002.
- GIDE André, Henri DE RÉGNIER, *Correspondance (1891-1911)* (éd. David J. NIEDERAUER, Heather FRANKLYN), Presses universitaires de Lyon, coll. « André Gide – Textes et correspondances », 1997.
- LEVESQUE Robert, *Lettre à Gide et autres écrits* (éd. Claude MARTIN), Lyon, Centre d'études gidiennes – Université Lyon II, coll. « Publications de l'Association des amis d'André Gide », 1982.
- LEVESQUE Robert, « Journal inédit (suite) : cahiers XII et XIII (août 1934 – mars 1935) », *Bulletin des amis d'André Gide*, vol. 12, n° 64, octobre 1984, p. 561-619.

II. 20. PAUL VALÉRY

- GIDE André, Pierre LOUÏS, Paul VALÉRY, *Correspondance à trois voix (1888-1920)* (éd. Peter FAWCETT, Pascal MERCIER), Paris, Gallimard, 1994.
- GIDE André, Paul VALÉRY, *Correspondance (1890-1942)* (éd. Peter FAWCETT), Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2009.
- VALÉRY Paul, avant-propos à Cécile DAUBRAY, *Victor Hugo et ses correspondants*, Paris, Albin Michel, 1947, p. 9-12.
- VALÉRY Paul, *Cahiers* (éd. Judith ROBINSON), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-1974, 2 vol.
- VALÉRY Paul, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997.
- VALÉRY Paul, *Œuvres* (éd. Michel JARRETY), Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque », 2016, 3 vol.

II. 21. PAUL CLAUDEL

- CLAUDEL Paul, *Œuvres en prose* (éd. Jacques PETIT, Charles GALPÉRINE), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- CLAUDEL Paul, *Cinq grandes odes* [1910], in Paul CLAUDEL, *Œuvre poétique* (éd. Jacques PETIT), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 219-292.
- CLAUDEL Paul, *Journal* (éd. Jacques PETIT, François VARILLON), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968-1969, 2 vol.

II. 22. LES SURREALISTES

- ARAGON Louis, *Traité du style* [1928], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1980.
- ARAGON Louis, *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1 (éd. Daniel BOUGNOUX), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.
- ARAGON Louis, *Chroniques I (1918-1932)* (éd. Bernard LEUILLIOT), Paris, Stock, 1998.
- BRETON André, *Œuvres complètes* (éd. Marguerite BONNET), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-2008, 4 vol.

- BRETON André, *Lettres à Simone Kahn (1920-1960)* (éd. Jean-Michel GOUTIER), Paris, Gallimard, 2016.
- DESNOS Robert, « De l'érotisme considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne » [1953], in Robert DESNOS, *Nouvelles Hébrides et autres textes (1922-1930)* (éd. Marie-Claire DUMAS), Paris, Gallimard, 1978, p. 105-146.
- DESNOS Robert, « Peinture surréaliste » [1929], in Robert DESNOS, *Écrits sur les peintres*, Paris, Flammarion, coll. « Textes », 1984, p. 108-120.
- DESNOS Robert, *Œuvres* (éd. Marie-Claire DUMAS), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999.
- DUCASSE Isidore, « Poésies, I », *Littérature*, n° 2, avril 1919, p. 3-13.
- ÉLUARD Paul, *Œuvres complètes* (éd. Marcelle DUMAS, Lucien SCHELER), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, 2 vol.
- Littérature : n°s 1 à 20, mars 1919 à août 1921*, Paris, Place, 1978.
- Littérature (nouvelle série) : n°s 1 à 13, 1^{er} mars 1922 à juin 1924*, Paris, Place, 1978.
- Mélusine* (site réalisé par Henri BÉHAR), <https://melusine-surrealisme.fr/wp/>, consulté le 30 août 2018.
- Minotaure : revue artistique et littéraire* [1933-1939], Genève, Skira, 1981, 3 vol.
- « Ouvrez-vous ? », *Médium* (nouvelle série), n° 1, novembre 1953, p. 1 et p. 11-13.
- Le Surréalisme au service de la révolution* [1930-1933], Paris, Place, 1976.
- Tracts surréalistes et déclarations collectives* (éd. José PIERRE), Paris, Le Terrain vague, 1980-1982, 2 vol.

II. 23. DANS LES REVUES LITTÉRAIRES

- ARCOS René, « Pays de l'ordre », 2^e partie, *Europe*, n° 12, 15 décembre 1923, p. 492-495.
- AUDIBERTI Jacques, « V. H. », *La Nouvelle Revue française*, n° 262, 1^{er} juillet 1935, p. 23-25.
- BENOÎT-GUYOD Georges, « Victor Hugo pair de France », *Revue des deux mondes*, 15 juin 1937, p. 773-811.
- BERL Emmanuel, « Premier pamphlet : les littérateurs et la révolution », 1^{re} partie, *Europe*, n° 78, 15 janvier 1929, p. 47-75.
- BERL Emmanuel, « Premier pamphlet : les littérateurs et la révolution », 2^e partie, *Europe*, n° 79, 15 février 1929, p. 229-245.
- BERRET Paul, « Victor Hugo spirite », *Revue des deux mondes*, 1^{er} août 1922, p. 555-582.
- BERRET Paul, « L'élève Victor Hugo », *Revue des deux mondes*, 15 février 1928, p. 859-881.
- BERRET Paul, « L'inspiration des *Châtiments* », *Revue des deux mondes*, 15 juin 1930, p. 599-613.
- BERRET Paul, « Victor Hugo et la vie future », *Revue des deux mondes*, 15 mai 1935, p. 345-357.
- BERTAUT Jules, « La première de *Le roi s'amuse* », *Revue des deux mondes*, 15 novembre 1932, p. 431-442.
- BLOCH Jean-Richard, « Commentaires : La Russie est-elle encore une patrie ? », *Europe*, n° 177, 15 novembre 1930, p. 399-402.
- BLOCH Jean-Richard, « Commentaires : Pour qui écrivez-vous ? », *Europe*, n° 140, 15 août 1934, p. 549-559.
- BLOCH Jean-Richard, « La part de Hugo », in *Victor Hugo*, Paris, Rieder, 1935, p. 172-177.
- BLOCH Jean-Richard, « Création littéraire et société humaine », *Europe*, n° 151, 15 juillet 1935, p. 424-431.
- CASSOU Jean, « Le génie de 48 », *Europe*, n° 183, 15 mars 1938, p. 345-384.
- CHAMSON André, « Hugo de l'exil », in *Victor Hugo*, Paris, Rieder, 1935, p. 88-92.
- CHENNEVIÈRE Georges, « Une mission à Varsovie : notes sur la Pologne », *Europe*, n° 54,

- 15 juin 1927, p. 145-180.
- Europe, revue littéraire mensuelle : la revue « Europe » en texte intégral (1923-2000)*, CD-rom, Paris, Europe, 2005.
- GABORY Georges, « Après la mort de Marcel Proust », *Europe*, n° 28, 15 avril 1928, p. 444-461.
- GIRAUD Victor, « Victor Hugo : non le poète, mais l'homme », *Revue des deux mondes*, 15 octobre 1929, p. 931-942.
- GIRAUD Victor, « Victor Hugo : non le poète, mais l'homme », *Revue des deux mondes*, 15 octobre 1929, p. 931-942.
- GIRAUD Victor, « Catholicisme et romantisme », 2^e partie, *Revue des deux mondes*, 15 juillet 1937, p. 144-173.
- GOYAU Georges, « Le portefeuille de Lamennais », *Revue des deux mondes*, 1^{er} novembre 1928, p. 111-136.
- GUÉHENNO Jean, « Appel au poète d'aujourd'hui », in *Victor Hugo*, Paris, Rieder, 1935, p. 100-113.
- GUÉRIN Jean [Jean PAULHAN], « Cinquantenaire de V. H. », *La Nouvelle Revue française*, n° 262, 1^{er} juillet 1935, p. 145-146.
- HAZARD Paul, « Avec Victor Hugo en exil », *Revue des deux mondes*, 15 novembre 1930, p. 389-420.
- LALOU René, « Le retour de Victor Hugo », in *Victor Hugo*, Paris, Rieder, 1935, p. 114-122.
- LE BRETON André, « Victor Hugo académicien », *Revue des deux mondes*, 15 février 1929, p. 863-875.
- LE BRETON André, « Victor Hugo chez Louis-Philippe », *Revue des deux mondes*, 1^{er} décembre 1929, p. 667-680.
- LE DANTEC Yves-Gérard, « Victor Hugo, poète lyrique », *Revue des deux mondes*, 1^{er} juin 1935, p. 658-669.
- LEVAILLANT Maurice, « Victor Hugo et la Tristesse d'Olympio », *Revue des deux mondes*, 1^{er} juillet 1926, p. 135-156 ; 335-355.
- LEVAILLANT Maurice, « Dans l'atelier de Victor Hugo », *Revue des deux mondes*, 1^{er} mai 1930, p. 162-189.
- LEVAILLANT Maurice, « Victor Hugo et l'apothéose du souvenir : documents inédits », *Revue des deux mondes*, 1^{er} juin 1940, p. 550-558.
- LEVAILLANT Maurice, *Victor Hugo, Juliette Drouet et « Tristesse d'Olympio », d'après des documents inédits*, Paris, Delagrave, 1945.
- MANN Heinrich, « Victor Hugo » (trad. Marcel BEAUFILS), in *Victor Hugo*, Paris, Rieder, 1935, p. 23-40.
- MAUBLANC René, « Georges Chennevière, 1884-1927 », *Europe*, n° 177, 15 septembre 1937, p. 5-6.
- PRÉVOST Jean, « D'une nouvelle orientation de la psychologie », *Europe*, n° 66, 15 juin 1928, p. 281-290.
- RIVIÈRE Jacques, « *La Nouvelle Revue Française* », *La Nouvelle Revue française*, n° 70, 1^{er} juillet 1919, p. 1-12.
- SAURAT Denis, « Le grand poète épique : *La Fin de Satan et Dieu* », in *Victor Hugo*, Paris, Rieder, 1935, p. 135-163.
- SCHWAB Raymond, compte rendu de *L'œuvre de Victor Hugo* de Fernand Gregh, *La Nouvelle Revue française*, n° 248, 1^{er} mai 1934, p. 866-867.
- SOUPAULT Philippe, « Depuis *Les Châtiments...* », in *Victor Hugo*, Paris, Rieder, 1935, p. 164-171.
- SUARÈS André, « D'une barrière », *Europe*, n° 27, 15 mars 1925, p. 280-299.

- THIBAUDET Albert, compte rendu de *Victor Hugo* par Mary Duclaux, *La Nouvelle Revue française*, n° 96, 1^{er} septembre 1921, p. 342-343.
- THIBAUDET Albert, *Réflexions sur la littérature* (éd. Antoine COMPAGNON, Christophe PRADEAU), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007.
- Victor Hugo*, Paris, Rieder, 1935 (numéro spécial de la revue *Europe*).
- VIGNY Alfred de, « Journal d'un poète (fragments inédits) », *La Revue des deux mondes*, 15 décembre 1920, p. 687-722.

II. 24. ALAIN

- ALAIN, *Propos* (éd. Maurice SAVIN, Samuel SILVESTRE DE SACY), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956-1970, 2 vol.
- ALAIN, *Les arts et les dieux* (éd. Georges BÉNÉZÉ), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.
- ALAIN, *Humanités*, Paris, Presses universitaires de France, 1960.
- ALAIN, *De quelques-unes des causes réelles de la guerre entre nations civilisées* (éd. François FOULATIER, R. FOULATIER *et al.*), Le Vésinet, Institut Alain, 1988.

II. 25. GASTON BACHELARD

- BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Psychologie », 1938.
- BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.
- BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.
- BACHELARD Gaston, *La Terre et les Rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1947.
- BACHELARD Gaston, *La Terre et les Rêveries du repos : essai sur l'imagination de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948.
- BACHELARD Gaston, *Lautréamont* [1939], Paris, José Corti, 1965.
- BACHELARD Gaston, « La dialectique dynamique de la rêverie mallarméenne » [1944], in Gaston BACHELARD, *Le Droit de rêver*, Paris, Presses universitaires de France, 1970, p. 157-162.

II. 26. PRÉSENCES PUBLIQUES ET MÉDIATIQUES DE HUGO POÈTE

- BILLY André, « Le cinquantenaire en librairie », *L'Œuvre*, 21 mai 1935, p. 5.
- Bravo*, n° 13, 1930 (numéro spécial sur *Hernani*).
- ESCHOLIER Raymond, *Victor Hugo et les femmes*, Paris, Flammarion, coll. « Hier et aujourd'hui », 1935.
- « Le gala du centenaire d'Hernani », *Comoedia*, 23 février 1930, p. 2.
- HAMELIN Jacques, *Les plaidoiries de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1935.
- HAMELIN Jacques, *Victor Hugo avocat*, Paris, Hachette, 1935.
- LARGUIER Léo, *Victor Hugo en vingt images*, Paris, Albin Michel, 1935.
- « Le comité d'administration de la Comédie-Française s'est réuni hier après-midi », *Le Journal*, 3 février 1935, p. 4.
- Le Journal*, 1914-1944, consultable à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34473289x/date>, consulté le 30 août 2018.
- Le Petit Parisien*, 1914-1944, consultable à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/>

cb34419111x/date, consulté le 30 août 2018.

Le romantisme : catalogue de l'exposition (22 janvier – 10 mars 1930), Paris, Bibliothèque nationale, 1930.

« Une nouvelle bataille d'Hernani est-elle souhaitable ? », *L'Européen*, 19 février 1930, p. 5.

II. 27. LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE

« Au tombeau de la garde prussienne : des choses vues », *L'Humanité*, 23 novembre 1914, p. 1.

« Au vieux bon Dieu », *La Vague*, 4 avril 1918, p. 2.

CASTÉLAN Jules, *Peut-on-supprimer la guerre ? Un moyen français*, Paris, Sansot, 1915.

CHOPPIN Henri, *Patrie et guerre*, Paris, Berger-Levrault, 1915.

CURY Léon, « L'actualité de Victor Hugo », *Revue des deux mondes*, 1^{er} juin 1917, p. 636-661.

DECHÊNE Abel, « La patrie de Victor Hugo », *Études*, vol. 55, n° 155, juin 1918, p. 150-176 et p. 425-449.

Extrait d'*Actes et Paroles*, *Le Populaire*, 3 juillet 1916, p. 2.

FUA Albert, *La voix de Victor Hugo dans la guerre mondiale et ses prophéties extraites de son œuvre*, Paris, Delagrave, 1920.

HUGO Victor, « Depuis six mille ans, la guerre... », *La Lutte sociale charentaise*, 24 mai 1914, p. 1.

HUGO Victor, *Pro patria* (éd. Gustave SIMON), Paris, Delagrave, 1915.

HUGO Victor, « Le vrai dans le vin », *Le Journal du peuple*, 2 août 1916, p. 1.

HUGO Victor, « Veniet Felicior Actas », *La Paix par le droit*, janvier 1918, p. 14-15.

HUGO Victor, « La Paix », *La Vague*, 13 juin 1918, p. 3.

LOYSON Paul-Hyacinthe, « Victor Hugo et la Grande Guerre », *La Revue mondiale*, n° 133, octobre 1919, p. 171-181, et n° 134, novembre 1919, p. 304-320.

Les monuments aux morts : France – Belgique, site réalisé par le laboratoire UMR CNRS IRHiS (Institut de Recherches Historiques du Septentrion), université de Lille 3, <http://monumentsmorts.univ-lille3.fr/>, consulté le 18 avril 2015.

« L'ordre », *La Vague*, 15 août 1918, p. 1.

PINVERT Lucien, « Victor Hugo et l'idée de revanche », *Journal des débats politiques et littéraires*, 8 décembre 1915, p. 3.

PRÉVERT Jacques, *Paroles* [1946], Paris, Gallimard, coll. « Le point du jour », 1949.

RICHEPIN Jean, « Victor Hugo et L'Année terrible », *Journal de l'Université des Annales*, n° 17, 22 mars 1915, p. 257-271.

« Si difficile ? », *Le Populaire*, 28 septembre 1916, p. 1.

II. 28. LE PARTI COMMUNISTE

ARAGON Louis, « Défense du roman français », *Commune*, n° 29, janvier 1936, p. 562-568.

ARAGON Louis, « Ne rêvez plus qu'à l'Espagne ! », *Europe*, n° 167, 15 novembre 1936, p. 353-361.

ARAGON Louis, « Réalisme socialiste et réalisme français », *Europe*, n° 183, 15 mars 1938, p. 289-303.

ARAGON Louis, *Hugo poète réaliste*, Paris, Éditions sociales, coll. « Problèmes », 1952.

ARAGON Louis, préface à Roger GARAUDY, *D'un réalisme sans rivages : Picasso, Saint-John Perse, Kafka* [1963], Paris, Plon, 1966, p. 11-19.

ARAGON Louis, *L'Œuvre poétique*, Paris, Livre Club Diderot, 1974-1981, 15 vol.

Avez-vous lu Victor Hugo ? (éd. Louis ARAGON) [1952], Paris, Messidor – Temps actuels, 1985. *L'Humanité*, 1921-1939, consultable à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb327877302/>

date, consulté le 30 août 2018.

Journal officiel de la République française (débat parlementaire : Chambre des députés), 1914-1940, consultable à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328020951/date>, item, consulté le 3 septembre 2018.

LÉNINE Vladimir Ilitch, *Sur la littérature et l'art* (éd. et trad. Jean FRÉVILLE), Paris, Éditions sociales, coll. « Les grands textes du marxisme », 1957.

MARX Karl, Friedrich ENGELS, *Sur la littérature et l'art* (éd. et trad. Jean FRÉVILLE), Paris, Éditions sociales internationales, coll. « Les grands textes du marxisme », 1936.

MAUBLANC René, « Sur le théâtre de propagande », *Commune*, n° 26, octobre 1935, p. 204-212.

ROLLAND Romain, « Du rôle de l'écrivain dans la société d'aujourd'hui », *Commune*, n° 21, mai 1935, p. 929-936.

SADOUL Georges, « Mars et Vénus », *Commune*, n° 44, avril 1937, p. 999-1005.

THOREZ Maurice, *Fils du peuple*, Paris, Éditions sociales internationales, 1937.

TOLSTOÏ Alexis, « La liberté de créer », *Commune*, n° 23, juillet 1935, p. 1212-1217.

« Un congrès », *Commune*, n° 33, mai 1936, p. 1147-1154.

II. 29. L'ACTION FRANÇAISE ET L'EXTRÊME DROITE

L'Action française, 1914-1944, consultable à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb326819451/date>, consulté le 31 août 2018.

BATAULT Georges, *Le pontife de la démagogie, Victor Hugo*, Paris, Plon et Nourrit, 1934.

BRASILLACH Robert, *Hugo et le snobisme révolutionnaire*, Paris, L'Inédit, 1985.

DAUDET Léon, *Les pèlerins d'Emmaüs*, Paris, Grasset, 1928.

DAUDET Léon, *Flammes*, Paris, Grasset, 1930.

DAUDET Léon, *La tragique existence de Victor Hugo*, Paris, Albin Michel, 1937.

DAUDET Léon, *Souvenirs et polémiques* (éd. Bernard OUDIN), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992.

FARRÈRE Claude, lettre à Georges Batault du 25 juillet 1934, *Le Jour*, 31 juillet 1934, p. 2.

FARRÈRE Claude, « Victor Hugo et les bonnes gens qui l'ont choisi pour Dieu », *Gringoire*, 2 novembre 1934, p. 4.

MAURRAS Charles, *L'avenir de l'intelligence*, Paris, Fontemoing, coll. « Minerva », 1905.

MAURRAS Charles, *Barbarie et poésie*, Paris, Nouvelle Librairie nationale – Librairie ancienne Honoré Champion – Édouard Champion, coll. « Les écrivains de la renaissance française », 1925.

MAURRAS Charles, *Dictionnaire politique et critique* (éd. Pierre CHARDON), Paris, À la cité des livres, 1932-1934, 5 vol.

MAURRAS Charles, *Œuvres capitales*, Paris, Flammarion, 1954, 4 vol.

MAURRAS Charles, Raymond DE LA TAILHÈDE, *Un débat sur le romantisme* (éd. Pierre CONSTANT), Paris, Flammarion, 1928.

Maurras.net : la vie et l'œuvre de Charles Maurras, <http://maurras.net/textes/25.html>, consulté le 18 juillet 2018.

VANDÈREM Fernand, « Les lettres et la vie », *La Revue de Paris*, 15 août 1922, p. 822-833 ; 15 septembre 1922, p. 357-374 ; 1^{er} octobre 1922, p. 624-642.

II. 30. LES AUTRES COURANTS POLITIQUES

BETHLÉEM Louis, *Romans à lire et romans à proscrire* [1904, fondé sur l'édition de 1932], Châlon-sur-Saône, Ligan, 2015.

- COMPÈRE-MOREL Adéodat, *Grand dictionnaire socialiste du mouvement politique et économique national et international*, Paris, Publications sociales, 1924.
- La Croix*, 1914-1944, consultable à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb343631418/date>, consulté le 30 août 2018.
- DUPLESSY Eugène, *Victor Hugo « apologiste »* [1892], Paris, Téqui, 1935.
- Études*, 1914-1944, consultable à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34348593d/date>, consulté le 3 septembre 2018.
- HERRIOT Édouard, « Le patriotisme dans Victor Hugo », *Conferencia – Journal de l'Université des Annales*, 1^{er} mai 1916, p. 405-419.
- HERRIOT Édouard, *Esquisses*, Paris, Hachette, 1928.
- HERRIOT Édouard, *Jadis*, vol. 1, Paris, Flammarion, 1948.
- HERRIOT Édouard, Roger VERCEL, « Victor Hugo, contrebandier », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 26 mars 1938, p. 1.
- L'Humanité*, 1914-1920, consultable à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb327877302/date>, consulté le 30 août 2018.
- Index librorum prohibitorum (1600-1966)* (éd. Jésus Martinez DE BUJANDA), Montréal, Université de Sherbrooke, Médiaspaul – Genève, Droz, coll. « Index des livres interdits », 2002.
- Journal officiel de la République française (débat parlementaires : Chambre des députés)*, 1914-1940, consultable à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328020951/date.item>, consulté le 3 septembre 2018.
- La Nouvelle Revue socialiste*, 1925-1932, consultable à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34416203v/date>, consulté le 3 septembre 2018.
- L'Œuvre*, 1915-1944, consultable à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34429265b/date>, consulté le 31 août 2018.
- L'œuvre de Léon Blum*, Paris, Albin Michel, 1954-1972, 10 vol.
- Œuvres de Jean Jaurès* (éd. Michel LAUNAY, Camille GROUSSELS, Françoise LAURENT-PRIGENT), Paris, Fayard, 2000-..., 10 vol. parus.
- Le Populaire*, 1921-1939, consultable à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34393339w/date>, consulté le 30 août 2018.

II. 31. LA SECONDE GUERRE MONDIALE

- « Appel de Victor Hugo à l'union des Parisiens », *Les Lettres françaises* [clandestines], n° 8, juillet 1943, p. 4.
- ARAGON Louis, *Œuvres poétiques complètes*, vol. 1 (éd. Olivier BARBARANT), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.
- CHARDONNE Jacques, *Voir la figure*, Paris, Grasset, 1941.
- HUGO Victor, *Les Châtiments – L'Année terrible (extraits)*, Paris, Imprimerie spéciale du Parti communiste français, 1941.
- HUGO Victor, « Poèmes [sic] oubliés », *Les Lettres françaises* [Argentine], n° 7-8, février 1943, p. 43-45.
- HUGO Victor, extrait de l'appel « Aux Français », *Les Lettres françaises* [clandestines], numéro spécial, 1^{er} août 1944, p. 2.
- MAULNIER Thierry, « L'énigme Hugo », *Le Livre des lettres*, n° 3, avril 1944, p. 463-500.
- MENZEL Herybert, « Der Trank – La gorgée » (trad. René LASNE), in René LASNE, Georg RABUSE, *Anthologie de la poésie allemande des origines à nos jours*, vol. 2, Paris, Stock, 1943, p. 260-261.
- MORTIMER Raymond, « La loyauté des clercs », in *Nouvelles chroniques*, Paris, Éditions de

- Minuit, 1944, p. 41-48.
- PÉRET Benjamin, « Le Déshonneur des poètes » [1945], in Benjamin PÉRET, *Œuvres complètes* vol. 7, Paris, José Corti, 1995, p. 7-12.
- RAYMOND Marcel, *Génies de France*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. « Les Cahiers du Rhône », 1942.
- RAYMOND Marcel, « Puissance de Hugo », *Fontaine*, n° 17, janvier 1942, p. 255-260.
- SEGHERS Pierre, *La Résistance et ses poètes : France, 1940-1945*, Paris, Seghers, 1974.
- VERCORS, *Le Silence de la mer* [1942], Paris, Éditions de Minuit, 1945.
- L'Honneur des poètes*, Éditions de Minuit, coll. « Sous l'oppression », 1943, 2 vol.

II. 32. ROMANTISME ET MODERNITÉ

- BARTHOU Louis, *Autour de Baudelaire : « Le procès des Fleurs du mal », « Victor Hugo et Baudelaire »*, Paris, Maison du livre, 1917.
- BRAY René, *Chronologie du romantisme (1804-1830)*, Boivin et C^{ie}, Paris, coll. « Bibliothèque de la Revue des cours et conférences », 1932.
- FERRAN André, *L'esthétique de Baudelaire* [1933], Paris, Nizet, 1968.
- GIRAUD Jean, *L'école romantique française*, Paris, Armand Colin, coll. « Section de langues et littératures », 1927.
- MARTINO Pierre, *L'époque romantique en France (1815-1830)*, Paris, Boivin et C^{ie}, coll. « Le livre de l'étudiant », 1944.
- MOREAU Pierre, *Le classicisme des romantiques*, Paris, Plon, 1932.
- SOURIAU Maurice, *Histoire du romantisme en France*, Paris, Spes, 1927, vol. 3.
- VAN TIEGHEM Philippe, *Le romantisme français*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1944.

III. CORPUS SECONDAIRE

III. 1. TRAVAUX SUR LA RÉCEPTION DE VICTOR HUGO

- ALBOUY Pierre, « Victor Hugo et la critique bourgeoise » [1951], in Pierre ALBOUY, *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976, p. 85-97.
- ALBOUY Pierre, « La vie posthume de Victor Hugo », in Victor HUGO, *Œuvres complètes*, t. 16 (éd. Jean MASSIN), Paris, Club français du livre, 1970, p. I-XL.
- ANGENOT Marc, « Léon Daudet sur Victor Hugo : chose vue », in Maxime PRÉVOST, Yan HAMEL (dir.), *Victor Hugo (2003-1802) : images et transfigurations*, Montréal, FIDES, 2003, p. 139-150.
- ANGER Violaine, « La mélodie française et Victor Hugo : éléments pour une synthèse impossible », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/15-04-04anger.htm> (communication du 4 avril 2015), consulté le 1^{er} juin 2018.
- ANTOINE Gérald, « Hugo – Claudel : duo – duel », *Année Victor Hugo*, n° 1, 2002, p. 233-244.
- APRILE Sylvie, « De l'*Histoire d'un crime* à *La Haine* : destins croisés du proscrit Hugo et des bannis d'Hitler », in Jean-Claude CARON, Annie STORA-LAMARRE (dir.), *Hugo politique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 225-239.
- AUDINET Gérard, préface à *La cime du rêve : les surréalistes et Victor Hugo*, vol. 1, Paris-musées, 2013, n. p.
- BABILAS Wolfgang, « La prosopopée de Victor Hugo : à propos du poème "Langage des statues (fragment)" » [1995], in Wolfgang BABILAS, *Études sur Louis Aragon*, vol. 2, Münster, Nodus Publikationen, coll. « Münstersche Beiträge zur Romanischen Philologie »,

- 2002, p. 586-621.
- BARBARANT Olivier, « Avez-vous lu Hugaragon ? », *La lecture littéraire*, numéro spécial : « Écrivains, lecteurs », février 2002, p. 137-147.
- BARRÈRE Jean-Bertrand, « Vingt ans de recherche sur Victor Hugo », *L'Information littéraire*, vol. 13, n° 4, octobre 1961, p. 139-145.
- BASSAN Fernande, « La poésie de Victor Hugo jugée par Paul Claudel », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 19, n° 4, été 1991, p. 536-540.
- BÉCACHE Marianne, « Claudel et Hugo : "Écrasons l'infâme !" », *Bulletin de la société Paul Claudel*, n° 125, 1^{er} trimestre 1992, p. 20-24.
- BELLOSTA Marie-Christine, « La critique et le rayonnement littéraire – Le XX^e siècle », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 416-439.
- BEN AMOS Avner, « Les funérailles de Victor Hugo : apothéose de l'événement spectacle » [1984], in Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 425-464.
- BESNIER Patrick, « Les variations Hugo d'Edmond Rostand », *Année Victor Hugo*, n° 1, 2002, p. 133-145.
- BRAHAMCHA-MARIN Jordi, « La poésie de Victor Hugo dans les anthologies (1919-1949) », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/14-05-24brahamcha.htm> (communication du 24 mai 2014), consulté le 3 septembre 2018.
- BRAHAMCHA-MARIN Jordi, « La poésie de Victor Hugo dans les recueils scolaires de morceaux choisis (des années 1910 à la Libération) », site de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Brahamcha-Marin.pdf, 9 novembre 2014.
- BRAHAMCHA-MARIN Jordi, « Discours critiques sur la religion de Victor Hugo (1913-1942) », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/15-12-12Brahamcha.htm> (communication du 12 décembre 2015), consulté le 3 septembre 2018.
- BRAHAMCHA-MARIN Jordi, « Victor Hugo dans la Grande Guerre », *Dix-Neuf*, vol. 21, n° 1, 2017, p. 31-45.
- BRAHAMCHA-MARIN Jordi, « L'Action française face à Victor Hugo dans l'entre-deux-guerres », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/17-11-18Brahamcha.htm> (communication du 18 novembre 2017), consulté le 3 septembre 2018.
- CELLIER Léon, « Victor Hugo "lu" par Baudouin et Mauron », *Circé : cahiers du centre de recherche sur l'imaginaire*, n° 1, 1969, p. 81-131.
- « Châteaux », in *La cime du rêve : les surréalistes et Victor Hugo*, vol. 2, Paris-musées, 2013, n. p.
- CHICHE Didier, « Un héritier malheureux : Romain Rolland », in Naoki INAGAKI, Patrick REBOLLAR (dir.), *Fortunes de Victor Hugo*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 9-22.
- La cime du rêve : les surréalistes et Victor Hugo*, Paris-musées, 2013, 2 vol.
- CLAUDON Francis (dir.), *Le rayonnement international de Victor Hugo*, New York, Peter Lang, 1989.
- CONDÉ Gérard, « *Captive, La* », in Pierre CITRON, Cécile REYNAUD (dir.), *Dictionnaire Berlioz*, Paris, Fayard, 2003, p. 90-91.
- CURATOLO Bruno, « Le pastiche du style épique hugolien dans *Les Poulpes* de Raymond Guérin », in Catherine MAYAUX (dir.), *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004, p. 126-140.
- DENIS Benoît, « Le cabotin sublime et les pisse-froid : Sartre, Hugo et la modernité », in

- Maxime PRÉVOST, Yan HAMEL (dir.), *Victor Hugo (2003-1802) : images et transfigurations*, Montréal, FIDES, 2003, p. 163-174.
- DESNÉ Roland, « En relisant *Les Châtiments*, Aragon, P. Abraham et quelques autres », *La Nouvelle Critique*, n° 133, février 1962, p. 132-138.
- DEVERS Pascale, Edgar PETITIER *et al.*, « Hugo compté », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 329-391.
- DUMAS Marie-Claire, « Rencontre dans l'«éternèbre» », in *La cime du rêve : les surréalistes et Victor Hugo*, vol. 1, Paris-musées, 2013, n. p.
- FAYOLLE Roger, « Victor Hugo et les manuels scolaires », *Europe*, n° 671, mars 1985, p. 180-202.
- FAYOLLE Roger, « La critique et le rayonnement littéraire – le XIX^e siècle », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 393-416.
- FAYOLLE Roger, « Le Victor Hugo de la jeunesse : Hugo des écoliers, des collégiens et des lycéens », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 473-477.
- « Filmographie », in Delphine GLEIZES (dir.), *L'œuvre de Victor Hugo à l'écran : des rayons et des ombres*, Québec – Paris, Presses de l'Université Laval – L'Harmattan, coll. « Cinéma et société », 2005, p. 243-265.
- FROMILHAGUE Catherine, « Valéry, lecteur de Hugo », in Delphine DENIS, Mireille HUCHON *et al.* (dir.), *Au corps du texte : hommage à Georges Molinié*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 2010, p. 465-481.
- GASIGLIA-LASTER Danièle, « Femmes : bibliographie commentée », in Danièle GASIGLIA-LASTER (dir.), *Victor Hugo, 3 : Femmes*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des lettres modernes » – série « Victor Hugo », 1991, p. 225-241.
- GASIGLIA-LASTER Danièle, « Citations et situations de Hugo chez Proust », in Naoki INAGAKI, Patrick REBOLLAR (dir.), *Fortunes de Victor Hugo*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 67-90.
- GAUDON Jean, « Hugophobie et modernité », *Elseneur*, n° 10, juillet 1995, p. 9-34.
- GAUDON Jean, « Du surnaturalisme au surréalisme : Hugo – Breton », in *La cime du rêve : les surréalistes et Victor Hugo*, vol. 1, Paris-musées, 2013, n. p.
- GÉLY Claude, *Hugo et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles, Ducros, coll. « Tels qu'en eux-mêmes », 1970.
- GEORGEL Pierre, « Déboires, éclipses, déboulonnages », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 128-130.
- GEORGEL Pierre, « Le père Hugo », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 119-124.
- GEORGEL Pierre, « Le surhomme », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 88-89.
- GEORGEL Pierre, « Sara la baigneuse », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 591-594.
- GILLE Vincent, « La cime du rêve », in *La cime du rêve : les surréalistes et Victor Hugo*, vol. 1, Paris-musées, 2013, n. p.
- GILLE Vincent, « Oui, soit : Victor Hugo et le surréalisme », in Julia DROST, Scarlett RELIQUET (dir.), *Le splendide XIX^e siècle des surréalistes*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Œuvres en société », 2014, p. 55-84.
- La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985.
- GORILOVICS Tivadar, « *La Légende de Victor Hugo* » de Paul Lafague, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, coll. « Studia Romanica », 1979.
- GUINOT Jean-Noël, « Présence de Victor Hugo chez Bernanos, Claudel et Mauriac », *Bulletin*

- de l'institut catholique de Lyon*, n° 79, mars 1986, p. 9-26.
- GUYAUX André, « Bourget, Hugo et "l'esprit lyrique" », in Pierre LAFORGUE (dir.), *Pratiques d'écriture : mélanges de littérature et d'histoire littéraire offerts à Jean Gaudon*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 1996, p. 265-279.
- HELLÉGOUARC'H Pascale, « À la manière de Victor Hugo : un écrivain et ses pastiches », *TEM*, n° 13 – *Formules*, n° 5, 2001, p. 119-128.
- HUE Bernard, « Hugo et Claudel : poètes inspirés », *Bulletin de la société Paul Claudel*, n° 172, 4^e trimestre 2003, p. 22-35.
- HOURIEZ Jacques, « "Hymne du Saint Sacrement" : Claudel lecteur de "Booz endormi" », in Catherine MAYAUX (dir.), *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004, p. 118-125.
- INAGAKI Naoki, Patrick REBOLLAR (dir.), *Fortunes de Victor Hugo*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005.
- INCE Walter, « Valéry et Hugo dans les *Cahiers* », in *Valéry et la littérature du passé*, Southampton University Department of French, 1982, p. 179-192.
- JAN Isabelle, « Le Victor Hugo de la jeunesse : le cercle de famille », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 477-481.
- KOURIEH Jacqueline, « Victor Hugo à travers les *Cahiers* de Paul Valéry », *Rémanences*, n° 4-5, juin 1995, p. 141-154.
- LALOUETTE Jacqueline, « Hugo écolâtre pour écoliers hugolâtres ? La place de Victor Hugo dans les livres de lecture de l'école primaire (années 1880-1990) », in Jean-Claude CARON, Annie STORA-LAMARRE (dir.), *Hugo politique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 271-292.
- LAPLACE Roselyne, « Les parodies du théâtre », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 447-456.
- LASTER Arnaud, « La musique », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 633-657.
- LE MEN Ségolène, « L'édition illustrée, un musée pour lire », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 527-568.
- LE MEN Ségolène, « Les chevaliers errants », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 602-604.
- LERICHE Françoise, « L'obsession hugolienne de *La Recherche* », *Bulletin Marcel Proust*, n° 40, 1990, p. 65-87.
- LEULLIOT Bernard, « Éditer Victor Hugo », *Romantisme*, vol. 3, n° 6, 1973, p. 111-123.
- LILOURE Michel, « "Hugo, – hélas" (Gide et Hugo) », in Catherine MAYAUX (dir.), *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004, p. 57-70.
- MARTINET Chantal, « Les hommages publics », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 257-293.
- MARTINET Chantal, « Un dieu chasse l'autre : la "Ford" sur le piédestal de Victor Hugo », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 253.
- MARTINET Chantal, « Une "somme" : le monument de Barrias », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 314.
- MAYAUX Catherine (dir.), *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004.
- MILLET Claude, « Charles Renouvier lecteur de Hugo », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/91-12-14Millet.htm> (communication du 14 décembre 1991), consulté le 30 janvier 2016.
- MILLET Claude, « Actualité de Victor Hugo : réflexions sur le succès du bicentenaire de 2002 »,

- Revista da Universidade de Aveiro – Letras*, n° 19-20, 2002-2003, p. 7-17.
- MITRY Jean, « Le cinéma », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 771-778.
- NEELY Robert T., « Valéry on Victor Hugo, a Second Look », *The French Review*, vol. 42, n° 2, décembre 1968, p. 248-253.
- O'BRIEN Justin, « Hugo, – hélas ! », *The French Review*, vol. 37, n° 5, avril 1964, p. 554-556.
- OLIVIERI Laurence, « Mélanges », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 461-462.
- PARENT Yvette, « Robert Desnos admirateur de Hugo », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/04-12-11Parent.htm> (communication du 11 décembre 2004), consulté le 3 septembre 2018.
- PÉREZ Claude-Pierre, « Hugo avec filtre (Valéry lecteur de Hugo) », in Catherine MAYAUX (dir.), *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004, p. 29-40.
- PIROT Henri, « Études bibliographiques sur les parodies, pamphlets et charges contre Victor Hugo », *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, 1958, p. 177-270 ; 1959, p. 187-250.
- PRAT Reine, « On commémore trop ! », in Naoki INAGAKI, Patrick REBOLLAR (dir.), *Fortunes de Victor Hugo*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 209-211.
- PRÉVOST Maxime, Yan HAMEL (dir.), *Victor Hugo (2003-1802) : images et transfigurations*, Montréal, FIDES, 2003.
- PROVATA Despina, *Victor Hugo en Grèce (1840-1902)* (dir. Yves CHEVREL), thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 1994.
- RAFFIN Sandrine, « *Les Orientales* – La réception critique en 1829 », in Claude MILLET (dir.), *Autour des « Orientales »*, Paris – Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », série « Victor Hugo », 2002, p. 107-138.
- RAFFIN Sandrine, *Le centenaire de Victor Hugo en 1985 : la commémoration, l'œuvre et l'écrivain* (dir. Guy ROSA), thèse de doctorat, université Paris Diderot, 2004.
- REBÉRIOUX Madeleine, « 1885 : Les funérailles », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 214-222.
- REBÉRIOUX Madeleine, « 1935 – fascisme et antifascisme », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 228-235.
- REBÉRIOUX Madeleine, « 1952 : les communistes et Hugo », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 235-241.
- RICHER Laurence, « Tradition et réécriture dans le théâtre de Rostand : *ego Hugo* », in Guy LAVOREL, Philippe BULINGE (dir.), *Edmond Rostand : renaissance d'une œuvre*, Lyon, CEDIC, Centre Jean Prévost, université Jean Moulin, 2007, p. 105-117.
- ROSA Guy, « Hugo complet », in Béatrice DIDIER, Jacques NEEFS (dir.) *Éditer des manuscrits : archives, complétude, lisibilité*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 1996, p. 83-94.
- RUSHWORTH F. D., « Victor Hugo and his marxist critics », *French Studies*, vol. 4, n° 4, avril 1950, p. 333-344.
- SAVY Nicole, « La presse et les biographies – Les vies d'un homme illustre », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 173-185.
- SILVA RIBEIRO Odile, *La fortune des « Misérables » de Victor Hugo au Portugal : de la France au Portugal via « Les Misérables »*, Paris – Montréal, etc., L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2001.
- SPIQUEL Agnès, « Hu + Go = Audiberti », in Jeanyves GUÉRIN (dir.), *Audiberti : poète, romancier et dramaturge*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et

- conférences – Époque moderne et contemporaine », 2002, p. 9-24.
- TRUEL Myriam, *L'œuvre de Victor Hugo en Russie et en URSS* (dir. Serge ROLET, Vincent VIVÈS), thèse de doctorat, université Charles de Gaulle – Lille 3, 2017.
- UBERSFELD Anne, « La scène – depuis 1914 », in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 713-736.
- UBERSFELD Anne, « Claudel – Hugo, encore », *Bulletin de la société Paul Claudel*, n° 126, 2^e trimestre 1992, p. 15-16.
- VASSEUR Bernard, « Hugo devant Aragon », in Edouard BÉGUIN, Suzanne RAVIS (dir.), *L'atelier d'un écrivain : le XIX^e siècle d'Aragon*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, coll. « Textuelles littérature », 2003, p. 279-292.
- Victor Hugo vu par Rodin*, Paris Somogy – Besançon, Musée des beaux-arts et d'Archéologie de Besançon, 2002.
- VIELLEDENT Sylvie, « Les parodies de pièces de Victor Hugo », in *Victor Hugo*, Paris, La Comédie-Française – L'Avant-scène théâtre, coll. « Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française », 2013, p. 68-74.

III. 2. TRAVAUX DE CRITIQUE HUGOLIENNE (APRÈS 1944)

- ALBOUY Pierre, *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976.
- ALBOUY Pierre, « Raison et science chez Victor Hugo » [1952], in Pierre ALBOUY, *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976, p. 98-120.
- ALBOUY Pierre, « Hugo fantôme » [1974], in Pierre ALBOUY, *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976, p. 248-264.
- ALBOUY Pierre, *La création mythologique chez Victor Hugo* [1963], Paris, José Corti, 1985.
- ALEXANDRE Philippe, « Le pacifiste Victor Hugo et l'Allemagne », in Dominique PEYRACHE-LEBORGNE, Yann JUMELAIS (dir.), *Victor Hugo ou les frontières effacées*, Nantes, Pleins feux, coll. « Horizons comparatistes », 2002, p. 17-33.
- BARRÈRE Jean-Bertrand, *La fantaisie de Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1949-1960, 4 vol.
- BESNIER Charles, « Victor Hugo, poète de l'enfance », *L'École et la Vie : revue d'éducation et d'enseignement*, 29 mars 1952, p. 139-141.
- BIERMANN Karlheinrich, « Patriotisme idéaliste, socialisme humanitaire et l'épopée noire de l'histoire : *L'Année terrible* (1872) », in *Lectures de Victor Hugo*, Paris, Nizet, 1986, p. 33-41.
- CARON Jean-Claude, Annie STORA-LAMARRE (dir.), *Hugo politique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004.
- CHARLES David, Claude MILLET (dir.), *Dictionnaire Victor Hugo*, à paraître.
- « Discussions », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 19, n° 1, 1967, p. 247-308.
- CUCHET Guillaume, « Des muses, des esprits et des morts : Victor Hugo témoin et acteur culturel de son temps dans *Les Contemplations* (1856) », site du Groupe Hugo – Actes du colloque sur *Les Contemplations* des 4 – 5 novembre 2016, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Colloques%20agreg/Les%20Contemplations/Textes/Actes%20colloque%20Les%20Contemplations%202016.pdf>, 2016, consulté le 14 octobre 2017.
- DESCHAMPS Fanny, « L'enfant dans *Les Petites Épopées* de Victor Hugo », in Évelyne POIREL (dir.), « *Lorsque l'enfant paraît...* » : *Victor Hugo et l'enfance*, Paris, Somogy – Villequier, Musée Victor Hugo, 2002, p. 88-95.
- DOTOLI Giovanni, « Baudelaire – Hugo : une rencontre au bord de l'abîme », in David ELLISON, Ralph HEYNDELS (dir.), *Les modernités de Victor Hugo*, Fasano, Schena – Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Biblioteca della ricerca », 2004.

- DU BOUCHET André, « L'infini et l'inachevé » [1951], in *L'œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent, par Victor Hugo, suivi de L'infini et l'inachevé*, Paris, Seghers, 2001, p. 69-95.
- ERCHADI Armand, « Retour sur la pensée éducative de Victor Hugo : le pédagogue déguenillé et les enfants d'éléphant », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/10-12-18erchadi.htm> (communication du 18 décembre 2010), consulté le 6 septembre 2018.
- Eros Hugo : entre pudeur et excès*, Paris, Maison de Victor Hugo – Paris Musées, 2015.
- FIZAINÉ Jean-Claude, « Victor Hugo penseur de la laïcité – Le clerc, le prêtre et le citoyen », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/13-11-09fizaine.htm> (communication du 9 novembre 2013), consulté le 27 décembre 2015.
- GAUDON Jean, « Ambiguïtés hugoliennes », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 19, n° 1, 1967, p. 195-203.
- GAUDON Jean, *Victor Hugo et le théâtre : stratégie et dramaturgie* [1955], Paris, Eurédit, 2008.
- GAUDON Sheila, « Victor Hugo, poète de l'enfance », in Évelyne POIREL (dir.), « *Lorsque l'enfant paraît...* » : *Victor Hugo et l'enfance*, Paris, Somogy – Villequier, Musée Victor Hugo, 2002, p. 30-51.
- GOHIN Yves, *Sur l'emploi des mots « immanent » et « immanence » chez Victor Hugo*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Les archives des lettres modernes – Archives hugoliennes », 1968.
- GOUVARD Jean-Michel, « L'alexandrin de Victor Hugo : questions de méthode », in Jean-Louis AROUÏ (dir.), *Le sens et la mesure : de la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences : science du langage », 2003, p. 365-383.
- GOUVARD Jean-Michel, « L'alexandrin d'Hernani : étude des procédés de dislocation du vers dans le théâtre de Victor Hugo », in Christelle REGGIANI, Claire STOLZ, Laurent SUSINI (dir.), *Jean Bodel, Adam de la Halle, Des Périers, Viau, Voltaire, Hugo, Bernanos*, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Travaux de stylistique et linguistique françaises – Bibliothèque des styles – Styles, genres, auteurs », 2008, p. 163-193.
- GRIMAUD Michel, « Trimètre et rôle poétique de la césure chez Victor Hugo », *Romanic Review*, vol. 70, n° 1, janvier 1979, p. 56-68.
- Groupe Hugo (site internet du), <http://groupugo.div.jussieu.fr/>, consulté le 30 août 2018.
- HOVASSE Jean-Marc, *Victor Hugo*, Paris, Fayard, 2001-..., 2 vol. parus.
- HOVASSE Jean-Marc, « Victor Hugo créateur par la rime », in Michel MURAT, Jacqueline DANGEL (dir.), *Poétique de la rime*, Paris, Honoré Champion, coll. « Métrique française et comparée », 2005, p. 313-331.
- HOVASSE Jean-Marc, « Heredia – Hugo », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/06-04-29Hovasse.htm> (communication du 26 avril 2006), consulté le 3 mai 2018.
- HOVASSE Jean-Marc, « Les poèmes à Juliette ou les contemplations d'Olympio », in *Juliette Drouet, Victor Hugo : Mon âme à ton cœur s'est donnée*, Paris, Maison de Victor Hugo, Paris Musées, 2006, p. 29-42.
- JOURNET René, Guy ROBERT, *Le Manuscrit des « Contemplations »*, Besançon, Faculté des lettres, coll. « Annales littéraires de l'Université de Besançon », 1956.
- JOURNET René, Guy ROBERT, *Notes sur « Les Contemplations », suivies d'un index*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Annales littéraires de l'université de Besançon », 1958.
- JOURNET René, Guy ROBERT, « Le classement des papiers de Hugo à la Bibliothèque nationale : à propos du "Reliquat des Misérables" », in *Centenaire des « Misérables » (1862-1962) : hommage à Victor Hugo*, Faculté des Lettres de Strasbourg, 1962, p. 39-49.

- JULLIOT Caroline, Franck LAURENT, « L'âme romantique et la citoyenneté », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/15-06-13julliot-laurent.htm> (communication du 13 juin 2015), consulté le 27 décembre 2015.
- LAURENT Franck, « La guerre civile ? Qu'est-ce à dire ? Est-ce qu'il y aurait une guerre étrangère ? », in Claude MILLET (dir.), *Hugo et la guerre*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 133-156.
- LAURENT Franck, « La politique allemande de Victor Hugo », in Jean-Claude CARON, Annie STORA-LAMARRE (dir.), *Hugo politique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 171-188.
- LAURENT Franck, « L'Europe de Victor Hugo : des nations à la république », in Nicolas WEILL (dir.), *Existe-t-il une Europe philosophique ?*, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 265-273.
- LAURENT Franck, « Victor Hugo, la République et la Commune », in Franck WILHELM (dir.), *Actualité[s] de Victor Hugo*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 207-236.
- LAURENT Franck, « “Ma poésie est honnête, mais pas modérée” : violence politique et violence poétique chez Victor Hugo (autour de *Châtiments*) », in Pierre-Jean DUFIEF, Marie PERRIN-DAUBARD (dir.), *Violence politique et littérature au XIXe siècle*, Paris, Le Manuscrit, coll. « L'esprit des lettres », 2012, p. 185-199.
- LÉVY-LEBLOND Jean-Marc, « L'art et la science », in *Idéologies hugoliennes*, Nice, Serre, 1985, p. 86-86.
- LUNN-ROCKLIFFE Katherine, « Le progrès dans la poésie de Hugo », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/11-09-24Lunn-Rockliffe.htm> (communication du 24 septembre 2011), consulté le 26 juin 2018.
- MELKA Pascal, *Victor Hugo : un combat pour les opprimés. Étude de son évolution politique*, Paris, La Compagnie littéraire, 2008.
- MESCHONNIC Henri, « Poésie politique dans *Châtiments* », in Henri MESCHONNIC, *Écrire Hugo*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1977, p. 207-302.
- MILLET Claude, « La politique dans *La Légende des siècles* », *La Pensée*, n° 245, juin 1985, p. 59-69.
- MILLET Claude, « Nature et déterminisme historique dans la Nouvelle Série de *La Légende des siècles* », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/90-06-16Millet.htm> (communication du 16 juin 1990), consulté le 12 juillet 2016.
- MILLET Claude, « La dernière fanfare », in Claude MILLET (dir.), *Hugo et la guerre*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 419-432.
- MILLET Claude, « 1877 : la question de l'enfant », in Évelyne POIREL (dir.), « *Lorsque l'enfant paraît...* » : *Victor Hugo et l'enfance*, Paris – Villequier, Somogy – Musée Victor Hugo, 2002, p. 106-115.
- MILLET Claude, « Noir, blanc, couleurs », in *L'œil de Victor Hugo*, Paris, Édition des Cendres – Musée d'Orsay, 2004, p. 301-312.
- L'œil de Victor Hugo*, Paris, Édition des Cendres – Musée d'Orsay, 2004.
- POIREL Évelyne (dir.), « *Lorsque l'enfant paraît...* » : *Victor Hugo et l'enfance*, Paris, Somogy – Villequier, Musée Victor Hugo, 2002.
- REYNAUD Jean-Pierre, « Bible et roman chez Hugo : une passion orageuse », site du Groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/10-09-25reynaud.htm> (communication du 25 septembre 2010), consulté le 27 décembre 2015.
- ROMAN Myriam, *Victor Hugo et le roman philosophique : du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1999.
- ROSA Guy, « “De la taupe au lynx” : l'extension du domaine du visible dans la poésie de

- Hugo », in *L'œil de Victor Hugo*, Paris, Édition des Cendres – Musée d'Orsay, 2004, p. 413-440.
- SEEBACHER Jacques, « Poétique et politique de la paternité » [1969], in Jacques SEEBACHER, *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1993, p. 243-262.
- SPIQUEL Agnès, *Du passant au passeur : quand Victor Hugo devenait grand-père (1871-1877)*, Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit, 2002.
- TÉNINT Wilhelm, Gustaf AAE, Philippe MARTINON, *Pour une métrique hugolienne* (éd. Michel GRIMAUD), Paris, Minard, coll. « Reprint érudition poche », 1992.
- VAILLANT Alain, « Victor Hugo, le vers et la scène », in Judith WULF (dir.), *Lectures du théâtre de Victor Hugo : « Hernani », « Ruy Blas »*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Didact Français », 2008, p. 47-63.
- VANHOOSTHUYSE François, « Espaces, formes, objets des *Contemplations* », in *L'œil de Victor Hugo*, Paris, Édition des Cendres – Musée d'Orsay, 2004, p. 375-401.
- VENZAC Géraud, *Les origines religieuses de Victor Hugo*, Paris, Bloud et Gay, coll. « Travaux de l'Institut catholique de Paris », 1955.
- VICTOR Lucien, « Les chansons dans *Châtiments* », in *Linguistique de la strophe et du vers*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », série « Victor Hugo », 1988, p. 155-170.

III. 3. ÉTUDES DE RÉCEPTION

- BERTHIER Philippe, « Balzac, Stendhal et la lecture amoureuse », in Michel MURAT, Frédéric WORMS (dir.), *Alain, littérature et philosophie mêlées*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Figures normaliennes », 2012, p. 87-102.
- BLAISE Marie (dir.), *Réévaluations du romantisme : mutations des idées de littérature – I*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des littératures », 2014.
- BLAISE Marie, « Domestiquer le romantisme ? État des lieux », in Marie BLAISE (dir.), *Réévaluations du romantisme : mutation des idées de littérature – I*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des littératures », 2014, p. 9-29.
- BRAHWAITHE Harold McD., *André Gide vis-à-vis Charles Baudelaire: two literary artists* (dir. W. N. JEEVES), Master of Arts, Hamilton (Ontario), McMaster University, 1969.
- DIAZ José-Luis, Victoire FEUILLEBOIS, « Introduction à *Lectures critiques du romantisme au XX^e siècle* », *DIAL.pr : Digital access to libraries – Research Publications*, <https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/fr/object/boreal%3A181198/datastreams>, 2018, consulté le 3 septembre 2018.
- FEUILLEBOIS Victoire, José Luis DIAZ (dir.), *Lectures critiques du romantisme au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2018.
- FORGET Philippe, « Enchaînements dialectiques de l'histoire : marxisme et antiromantisme au temps de la guerre froide », in Claude MILLET (dir.), *Politiques antiromantiques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012, p. 155-171.
- GORILOVICS Tivadar, « Zola devant le tribunal de Georges Lukacs », in Tivadar GORILOVICS (dir.), *Lectures de Zola*, Debrecen, Debreceni Egyetem, coll. « Studia Romanica – Series litteraria », 1999, p. 3-49.
- GUYAUX André, « Aspects de la réception des *Illuminations* (1886-1936) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 87, n° 2, avril 1987, p. 221-230.
- HAMEL Jean-François, *Camarade Mallarmé : une politique de la lecture*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2014.

- HYTIER Jean, « Coup d'œil sur le changement des réputations poétiques du XIX^e siècle », *Romanic Review*, vol. 56, n° 2, avril 1965, p. 107-119.
- IZQUIERDO Patricia, « Antiromantisme et misogynie à la Belle Époque », in Claude MILLET (dir.), *Politiques antiromantiques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012, p. 105-115.
- JEUNE Simon, *Musset et sa fortune littéraire*, Bordeaux, Ducros, coll. « Tels qu'en eux-mêmes », 1970.
- KNEE Philip, « Antiromantisme et subjectivation de la politique : Schmitt et Sartre », in Claude MILLET (dir.), *Politiques antiromantiques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012, p. 173-186.
- KOPP Robert, « Maurras lecteur de Rousseau et de Chateaubriand », in Olivier DARD, Michel LEYMARIE, Neil MCWILLIAM (dir.), *L'Action française. Culture, société, politique (III) : Le maurrassisme et la culture*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2010, p. 147-160.
- KOSKO Maria, *Un « best-seller » 1900 : « Quo vadis ? » [1935]*, Paris, José Corti, 1961.
- LABBÉ Mathilde, *Héritages baudelairiens (1931-2013)* (dir. André GUYAUX), thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 2014.
- LAURENTI Huguette, « De Racine à Baudelaire : une vue des classiques et du classicisme », in *Valéry et la littérature du passé*, Southampton University Department of French, 1982, p. 99-115.
- MCWILLIAM Neil, « Qui a peur de George Sand ? Antiromantisme et antiféminisme chez les maurrassiens » in Olivier DARD, Michel LEYMARIE, Neil MCWILLIAM (dir.), *Le maurrassisme et la culture. L'Action française : culture, société, politique (III)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2010, p. 173-184.
- MILLET Claude (dir.), « Contre le romantisme », n° 61 de la revue *Textuel*, 2010.
- MILLET Claude (dir.), *Politiques antiromantiques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012.
- PEZARD Émilie, *Le romantisme « frénétique » : histoire d'une appellation générique et d'un genre dans la critique de 1821 à 2010* (dir. Bertrand MARCHAL), thèse de doctorat, Paris-Sorbonne, 2012.
- RAMBAUD Vital, « Le centenaire de 1910 », in André GUYAUX, Franck LESTRINGANT (dir.), *Fortunes de Musset*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », série « Études dix-neuviémistes », 2011, p. 115-123.
- RICHER Jean, « Albert Béguin, critique de Nerval », *Esprit*, vol. 26, n° 268, décembre 1958, p. 853-861.
- ROGER Thierry, *L'archive du « Coup de dés » : étude critique de la réception d'« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2010.
- SAYRE Robert, Michael LÖWY, « Marx, Engels et les écrivains romantiques », *Em Tese*, vol. 19, n° 2, octobre 2013, p. 11-24.
- SONNENFELD Albert, « Baudelaire et Gide : la porte étroite », *La Table ronde*, n° 232, mai 1967, p. 79-90.
- SPIQUEL Agnès, « L'antiromantisme d'Albert Camus », in Claude MILLET (dir.), *Politiques antiromantiques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012, p. 141-154.
- Valéry et la littérature du passé*, Southampton University Department of French, 1982.
- ZÉKIAN Stéphane, « L'antiromantisme d'extrême droite : programme, arguments, angles morts », in Marie BLAISE (dir.), *Réévaluations du romantisme : mutation des idées de*

littérature – I, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des littératures », 2014, p. 269-284.

III. 4. TRAVAUX D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

- ALBOUY Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française* [1969], Paris, Armand Colin, coll. « U – Lettres », 1998.
- AMADIEU Jean-Baptiste, « La littérature française du XIX^e siècle à l'index », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 104, n° 2, juin 2004, p. 395-422.
- AMADIEU Jean-Baptiste, « Nos censures au miroir de l'*Index librorum prohibitorum* », *Raisons politiques*, n° 63, août 2016, p. 67-83.
- ANGENOT Marc, *La critique au service de la révolution*, Louvain, Peeters – Paris, Vrin, 2000.
- ARON Paul, Jacques ESPAGNON, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Histoire de l'imprimé », 2009.
- AUERBACH Erich, *Mimèsis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946] (trad. Cornelius HEIM), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1968.
- BABILAS Wolfgang, « La querelle des mauvais maîtres », *Romanische Forschungen*, vol. 98, n° 1-2, 1986, p. 120-152.
- BAUDORRE Philippe, « Le réalisme socialiste français des années Trente : un faux départ », *Sociétés et représentations*, n° 15, 2003, p. 13-38.
- BÉNICHOU Paul, *Les mages romantiques* [1988], in Paul BÉNICHOU, *Romantismes français*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 987-1474.
- BERNARD Jean-Pierre, *Le Parti communiste français et la question littéraire (1921-1939)*, Presses universitaires de Grenoble, 1972.
- BERRANGER Marie-Paule, « ERRUTARETIL, ciel de lit du surréalisme », *Doucet littérature*, <http://www.doucet-litterature.org/spip.php?article55>, 8 mars 2012 (mis à jour le 10 mars 2012), consulté le 18 juillet 2017.
- BERRANGER Marie-Paule (dir.), *Évolutions/Révolutions des valeurs critiques (1860-1940) : mutations des idées de littérature – 2*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des littératures », 2015.
- BLAIN-PINEL Marie, *La mer, miroir d'infini : la métaphore marine dans la poésie romantique*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003.
- BRAHAMCHA-MARIN Jordi, « “Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie...” : la poésie des monuments aux morts », *Çédille*, n° 13, avril 2017, p. 83-95.
- BRIX Michel, *Éros et littérature : le discours amoureux en France au XIX^e siècle*, Louvain – Paris – Sterling (Virginie), Peeters, coll. « La République des lettres », 2001.
- BROGLIE Gabriel DE, *Histoire politique de la « Revue des deux mondes » de 1829 à 1979*, Paris, Librairie académique Perrin, 1979.
- CAMPA Laurence, *Poètes de la Grande Guerre : expérience combattante et activité poétique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2010.
- CANDAR Gilles, « Socialistes et littérature : la critique littéraire dans *La Nouvelle Revue socialiste* », in Vincent DUCLERT, Rémi FABRE, Patrick FRIDENSON (dir.), *Avenirs et avant-gardes en France, XIX^e-XX^e siècles : hommage à Madeleine Rebérioux*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1999, p. 145-159.
- CANDAR Gilles, « Critiques socialistes », *Recherche socialiste*, n° 9, décembre 1999, p. 49-58.
- CARIGUEL Olivier, *Panorama des revues littéraires sous l'Occupation (juillet 1940 – août 1944)*, Paris, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, coll. « Inventaires », 2007.
- CHAUBET François, « Les décades de Pontigny (1910-1939) », *Vingtième siècle*, vol. 57, n° 1, 1998, p. 36-44.

- CLÉBERT Jean-Paul (dir.), *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- COMPAGNON Antoine, *La Troisième République des lettres : de Flaubert à Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- COMPAGNON Antoine, « Maurras critique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 105, n° 3, juillet 2005, p. 517-532.
- COMPAGNON Antoine, « XX^e siècle », in Jean-Yves TADIÉ (dir.), *La littérature française : dynamique et histoire*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2007, p. 543-832.
- CURATOLO Bruno (dir.), *Dictionnaire des revues littéraires au XX^e siècle : domaine français*, vol. 1, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2014.
- DAGAN Yaël, « *La Nouvelle Revue française* » entre guerre et paix (1914-1925), Paris, Tallandier, 2008.
- DARD Olivier, Michel LEYMARIE, Neil MCWILLIAM (dir.), *Le maurrassisme et la culture. L'Action française : culture, société, politique (III)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2010.
- DÉCAUDIN Michel, *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française (1895-1914)* [1960], Paris – Genève, Slatkine, coll. « Références », 1981.
- DELON Michel, « Quarante ans de recherche sur un objet protéiforme », in Fabienne BERCEGOL, Stéphanie GENAND, Florence LOTTERIE (dir.), *Une « période sans nom » : les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études dix-neuviémistes », 2016, p. 37-49.
- DIAZ Brigitte, José-Luis DIAZ, « Le siècle de l'intime », *Itinéraires : littérature, textes, cultures*, n° 2009-4, 1^{er} décembre 2009, p. 117-146.
- DUMAS Marie-Claire, « ERUTARETTIL, ou la littérature selon André Breton (et Cie ?) », *Doucet littérature*, <http://www.doucet-litterature.org/spip.php?article51>, 1^{er} août 2011, consulté le 18 juillet 2017.
- DURAND Pascal, « De Nadar à Dornac : hexis corporelle et figuration photographique de l'écrivain », *COntEXTES*, n° 14, 2014, <https://journals.openedition.org/contextes/5933>, consulté le 3 septembre 2018.
- EUSTIS Alvin Allen, *Marcel Arland, Benjamin Crémieux, Ramon Fernandez : trois critiques de « la Nouvelle revue française »*, Paris, Debresse, 1961.
- FAURE Michel, Vincent VIVÈS, *Histoire et poétique de la mélodie française*, Paris, CNRS Éditions, 2000.
- FORTASSIER Rosa, *Le roman français au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1982.
- FRAISSE Emmanuel, *Les anthologies en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.
- FURMANEK Carole, « Tentatives de relégation – “l'art pour l'art”, “la poésie pure”, malentendus et constructions idéologiques douteuses », in *De l'absolu littéraire à la relégation : le poète hors les murs*, 2014, <https://www.fabula.org:443/colloques/document2464.php>, consulté le 26 mars 2016.
- GARNIER André, *Édouard Herriot homme de lettres : 5 juillet 1872 – 26 mars 1957*, Thiers, Cercle culturel Prométhée, 1991.
- GARVAL Michael D., *A dream of stone: fame, vision and monumentality in nineteenth-century French literary culture*, Newark, Delaware Press, 2004.
- HELBERT Catherine, « Benjamin Crémieux, un critique de *La NRF* », in Robert KOPP (dir.), *La place de « La NRF » dans la vie littéraire du XX^e siècle (1908-1943)*, Paris, Gallimard, coll. « Les entretiens de la Fondation des Treilles », 2009, p. 339-370.
- Intime, intimité, intimisme*, Université de Lille III – Éditions universitaires, 1976.
- JARRETY Michel (dir.), *La poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle* [1997], Paris, Presses

- universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007.
- JARRETY Michel, « La NRF et la poésie », in *La Nouvelle Revue française. Les colloques du centenaire : Paris, Bourges, Caen*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2013, p. 83-94.
- KARAKATSOULIS Anna, « La Revue des Deux Mondes à travers ses archives », *La Revue des revues*, n° 14, 1992, p. 37-46.
- KAUFFMANN Grégoire, « De Drumont à Maurras, une veine pamphlétaire », in Olivier DARD, Michel LEYMARIE, Neil McWILLIAM (dir.), *Le maurrassisme et la culture. L'Action française : culture, société, politique (III)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2010, p. 17-23.
- KECK Frédéric, « Le primitif et le mystique chez Lévy-Bruhl, Bergson et Bataille », *Methodos : savoirs et textes*, n° 3, 2003, <https://journals.openedition.org/methodos/111>, consulté le 5 février 2016.
- KOFFEMAN Maaïke, *Entre classicisme et modernité : « La Nouvelle Revue française » dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Études de langue et littérature françaises », 2003.
- KOPP Robert (dir.), *La place de « La NRF » dans la vie littéraire du XX^e siècle (1908-1943)*, Paris, Gallimard, coll. « Les entretiens de la Fondation des Treilles », 2009.
- LAFORGUE Pierre, « Romantisme ou modernité en 1848 ? À propos du *Spleen contre l'oubli* de Dolf Oehler », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 100, n° 6, décembre 2000, p. 1571-1580.
- LAHANQUE Reynald, *Le réalisme socialiste en France (1934-1954)* (dir. Guy BORRELI), thèse d'État, université Nancy II, 2002.
- LAPIE Pierre-Olivier, « Herriot humaniste », in *Édouard Herriot : études et témoignages*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Études », 1975, p. 141-150.
- LEROY-TERQUEM Mélanie, « « Enfoncé, Lanson ! », ou comment le surréalisme a changé l'histoire littéraire », *Labyrinthe*, n° 35, 2010, p. 133-150.
- MARCHAL Bertrand, « Max Müller, tueur de mythe », site de l'ITEM, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=434585>, 16 mai 2009, consulté le 27 octobre 2016.
- MASSON Pierre, « La NRF et le roman (1909-1939) », in *La Nouvelle Revue française. Les colloques du centenaire : Paris, Bourges, Caen*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2013, p. 68-82.
- MAZZONI Guido, *Sur la poésie moderne* [2005] (trad. Cécile FRIGAU MANNING), Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2014.
- MILLET Claude, *Le romantisme : du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, Paris, Librairie générale française – Le Livre de poche, coll. « Littérature », 2007.
- MOLE Gary D., *Beyond the Limit-Experience: French Poetry of the Deportation (1940-1945)*, New York – Washington – Baltimore, etc., Peter Lang, coll. « Currents in Comparative Romance Languages and Literatures », 2002.
- MOLLIER Jean-Yves, *La mise au pas des écrivains : l'impossible mission de l'abbé Bethléem au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2014.
- MURAT Michel, *La langue des dieux modernes* [2001], Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2012.
- MURAT Michel, *Le surréalisme*, Paris, Librairie générale française – Le Livre de poche, coll. « Références », 2013.
- MURAT Michel, « La bourse surréaliste des valeurs », in Marie-Paule BERRANGER (dir.), *Évolutions/Révolutions des valeurs critiques (1860-1940) : mutations des idées de littérature – 2*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des

- littératures », 2015, p. 97-114.
- NAUGRETTE Florence, « La périodisation du romantisme théâtral », in Roxane MARTIN, Marina NORDERA (dir.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée », 2011, p. 145-154.
- La Nouvelle Revue française. Les colloques du centenaire : Paris, Bourges, Caen*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2013.
- PARENTEAU Olivier, *Quatre poètes dans la Grande Guerre : Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Pierre Drieu la Rochelle, Paul Éluard*, Presses universitaires de Liège, coll. « Situations », 2014.
- PERNOT Denis, « Fernand Vandérem et la querelle des manuels », in Denis PERNOT (dir.), *Péguy au cœur : de George Sand à Jean Giono. Mélanges en l'honneur de Madame Julie Sabiani*, Paris, Klincksieck, coll. « Circare », 2011, p. 163-179.
- PEYRE Henri, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1971.
- PHILIPPE Gilles, « Du "style NRF" », in *La Nouvelle Revue française. Les colloques du centenaire : Paris, Bourges, Caen*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2013, p. 155-165.
- PRIGENT Michel (dir.), *Histoire de la France littéraire*, vol. 3, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2006.
- RACINE Nicole, « Commémorations d'écrivains entre les deux guerres », in *Europe (1923-1998) : une revue de culture internationale* (numéro hors-série de la revue Europe), Paris, Europe, 1998, p. 39-58.
- RENARD Paul, *L'Action française et « La vie littéraire »*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003.
- REYNAUD PALIGOT Carole, *Parcours politique des surréalistes (1919-1969)*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS Littérature », 1995.
- RICHARD Lionel, « Aux origines d'Europe », *La Revue des revues*, n° 16, 1993, p. 99-107.
- SABATIER Robert, *Histoire de la poésie française : la poésie du vingtième siècle*, Paris, Albin Michel, 1982, 3 vol.
- SABOT Philippe, « Primitivisme et surréalisme : une « synthèse » impossible ? », *Methodos : savoirs et textes*, n° 3, 2003, <https://journals.openedition.org/methodos/109>, consulté le 2 février 2016).
- SAMOYAUULT Tiphaine, « L'Ermitage : recherche d'une ligne entre esthétisme et avant-gardes », *La Revue des revues*, n° 31, 2002, p. 55-69.
- SAPIRO Gisèle, *La guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999.
- STEEL James, *Littératures de l'ombre : récits et nouvelles de la Résistance (1940-1944)*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1991.
- VAILLANT Alain, *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS Éditions, 2012.
- VIGNALE François, *La revue « Fontaine » : poésie, Résistance, engagement (Alger 1938 – Paris 1947)*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2012.

III. 5. ÉTUDES MONOGRAPHIQUES SUR LES AUTEURS ET ARTISTES

III. 5. A. ANNA DE NOAILLES, JEAN RICHEPIN, EDMOND ROSTAND

- ALLARD Marie-Lise, *Anna de Noailles : entre prose et poésie* (dir. Bruno CURATOLO), thèse de doctorat, Besançon, université de Franche-Comté, 2010.

- DEGOTT Bertrand, « Le comique en vers chez Rostand : le sous-rire du lecteur », *Études françaises*, vol. 51, n° 3, 2015, p. 77-97.
- FORRIER Michel, *Edmond Rostand dans la Grande Guerre (1914-1918)*, Orthez, Éditions Gascogne, 2014.
- HIGONNET-DUGUA Elisabeth, *Anna de Noailles, cœur innombrable : biographie – correspondance*, Paris, Michel de Maule, 1989.
- RIPERT Emile, *Edmond Rostand : sa vie et son œuvre*, Paris, Hachette, 1968.
- SUTTON Howard, *The Life and Work of Jean Richepin*, Genève, Droz – Paris, Minard, 1961.

III. 5. B. MAURICE BARRÈS

- BEM Jeanne, « Colette Baudoche et la “matrie” de Barrès », in André GUYAUX (dir.), *Barrès : une tradition dans la modernité*, Paris, Honoré Champion, coll. « Travaux et recherches des universités rhénanes », 1991, p. 193-202.
- CHIRON Yves, *Maurice Barrès : le prince de la jeunesse*, Paris, Perrin, 1986.
- CLERC Thomas, « L'écriture des Cahiers », in Emmanuel GODO (dir.), *Ego scriptor : Maurice Barrès et l'écriture de soi*, Paris, Kimé, 1997, p. 69-79.
- DARD Olivier, Michel GRUNEWALD *et al.* (dir.), *Maurice Barrès, la Lorraine, la France et l'étranger*, Berne, Peter Lang, coll. « Convergences », 2011.
- DUBOSSON Fabien, « L'autorité littéraire à l'épreuve d'elle-même : les contre-lectures de Maurice Barrès par Gide, Delteil et Aragon », *Colloquium Helveticum*, n° 41, 2010, p. 65-85.
- DUBOSSON Fabien, « Le “classicisme moderne” de Maurice Barrès, entre Maurras et la NRF », in Olivier DARD, Michel GRUNEWALD *et al.* (dir.), *Maurice Barrès, la Lorraine, la France et l'étranger*, Berne, Peter Lang, coll. « Convergences », 2011, p. 213-234.
- FRANDON Ida-Marie, *L'Orient de Maurice Barrès : étude de genèse*, Genève, Droz – Lille, Giard, coll. « Société de publications romanes et françaises », 1952.
- FRANDON Ida-Marie, « Barrès et la maîtrise de la création poétique », in *Maurice Barrès*, Nancy, Faculté des lettres, coll. « Annales de l'Est », 1963, p. 285-297.
- GODO Emmanuel (dir.), *Ego scriptor : Maurice Barrès et l'écriture de soi*, Paris, Kimé, 1997.
- GUYAUX André (dir.), *Barrès : une tradition dans la modernité*, Paris, Honoré Champion, coll. « Travaux et recherches des universités rhénanes », 1991.
- Maurice Barrès*, Nancy, Faculté des lettres, coll. « Annales de l'Est », 1963.
- MILZA Pierre, présentation de Maurice BARRÈS, *Les Diverses Familles spirituelles de la France* (éd. Pierre MILZA), Paris, Imprimerie nationale, coll. « Acteurs de l'Histoire », 1997, p. 1-35.
- NICKLAS Thomas, « Maurice Barrès, le “Génie du Rhin” et la politique en Rhénanie après 1918 », in Olivier DARD, Michel GRUNEWALD *et al.* (dir.), *Maurice Barrès, la Lorraine, la France et l'étranger*, Berne, Peter Lang, coll. « Convergences », 2011, p. 139-148.
- RAMBAUD Vital, « Écriture de soi et culture du Moi dans *Mes cahiers* », in Emmanuel GODO (dir.), *Ego scriptor : Maurice Barrès et l'écriture de soi*, Paris, Kimé, 1997, p. 99-109.
- ROTH François, « Maurice Barrès et Metz : une relation politique et culturelle », in Olivier DARD, Michel GRUNEWALD *et al.* (dir.), *Maurice Barrès, la Lorraine, la France et l'étranger*, Berne, Peter Lang, coll. « Convergences », 2011, p. 109-118.
- ROUSSEL Éric, « Barrès et l'Action française », in André GUYAUX (dir.), *Barrès : une tradition dans la modernité*, Paris, Honoré Champion, coll. « Travaux et recherches des universités rhénanes », 1991, p. 145-152.
- STERNHELL Zeev, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Paris, Armand Colin, coll. « Cahiers de la Fondation nationale des sciences politiques », 1972.

III. 5. C. MARCEL PROUST

- BOUILLAGUET Annick, Brian G. ROGERS (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2004.
- CHARDIN Philippe, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2006.
- COMPAGNON Antoine, « Proust dix-neuviémiste », in Alain CORBIN, José-Luis DIAZ *et al.* (dir.), *L'invention du XIX^e siècle*, vol. 2, Paris, Klincksieck – Presses Sorbonne nouvelle, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2002, p. 189-195.
- LANDES-FERRALI Sylvaine, *Proust et le Grand Siècle : formes et significations de la référence*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Œuvres et critiques », 2004.
- MAGILL Michèle M., *Répertoire des références aux arts et à la littérature dans « À la recherche du temps perdu » de Marcel Proust, suivi d'une analyse quantitative et narrative*, Birmingham, AL, Summa Publications, 1991.
- NATUREL Mireille, « La citation de salon ou une parodie de critique littéraire », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 22, 1991, p. 71-82.
- YOSHIKAWA Kazuyoshi (dir.), *Index général de la correspondance de Marcel Proust*, Presses de l'université de Kyoto, 1998.

III. 5. D. ANDRÉ GIDE

- CAZENTRE Thomas, « Gide, la littérature et l'Histoire : l'avenir d'une illusion », in Robert KOPP, Peter SCHNYDER (dir.), *André Gide et la tentation de la modernité*, Paris, Gallimard, 2002, p. 200-222.
- CAZENTRE Thomas, *Gide lecteur : la littérature au miroir de la lecture*, Paris, Kimé, 2003.
- KOPP Robert, Peter SCHNYDER (dir.), *André Gide et la tentation de la modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2002.
- LIGIER Christine, « Une paradoxale modernité : classicisme et ironie chez André Gide », in Robert KOPP, Peter SCHNYDER (dir.), *André Gide et la tentation de la modernité*, Paris, Gallimard, 2002, p. 363-381.
- MURAT Michel, « Gide ou "le meilleur représentant du classicisme" », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, n° 2, avril 2007, p. 313-330.

III. 5. E. PAUL VALÉRY

- AUSTIN Lloyd James, « Valéry's Views on Literature », *Australian Journal of French Studies*, vol. 8, n° 2, août 1971, p. 175-192.
- FROMILHAGUE Catherine, « La "figuralité mouvante" de l'hyperbate comme figure d'ajout dans les poésies de Rimbaud, Verlaine, Laforgue et Valéry », in Anne-Marie PAILLET, Claire STOLZ (dir.), *L'hyperbate : aux frontières de la phrase*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Travaux de stylistique et linguistique française », 2011, p. 321-335.
- HYTIER Jean, « Réminiscences et rencontres valéryennes », *French Studies*, vol. 34, n° 2, avril 1980, p. 168-184.
- HYTIER Jean, « Quelques échos valéryens », *Diderot Studies*, n° 20, 1981, p. 143-157.
- HYTIER Jean, « Cinq mépris littéraires de Valéry », *French Studies*, vol. 35, n° 2, avril 1981, p. 153-169.
- JARRETY Michel, « Valéry : du classique sans classicisme », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, n° 2, juin 2007, p. 359-369.
- MARCHAL Hugues, « Physiologie et théorie littéraire », *Fabula*, <http://www.fabula.org/>

colloques/document1416.php, consulté le 19 mai 2017.

MARX William, « Les deux poétiques de Valéry », in *Paul Valéry et l'idée de littérature* (actes de colloque), *Fabula*, <http://www.fabula.org/colloques/document1416.php>, consulté le 19 mai 2017.

NASH Suzanne, *Paul Valéry's "Album de vers anciens": A Past Transfigured*, Princeton University Press, 1983.

III. 5. F. PAUL CLAUDEL

ALEXANDRE-BERGUES Pascale, « "J'inventerai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre" : Claudel et le vers dramatique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 52, mai 2000, p. 349-366.

ALEXANDRE-BERGUES Pascale, « La rime claudélienne : l'exemple de la *Corona benignitatis anni dei* », in Michel MURAT, Jacqueline DANGEL (dir.), *Poétique de la rime*, Paris, Honoré Champion, coll. « Métrique française et comparée », 2005, p. 413-429.

CAIDES VAGIANOS Sylvia, « Paul Claudel et la NRF de 1909 à 1939 : une association orageuse », *Claudel Studies*, vol. 13, n° 1, 1986, p. 3-11.

ESPIAU DE LA MAËSTRE André, *Humanisme classique et syncrétisme mythique chez Paul Claudel (1880-1892) : recherche de sources*, thèse d'État, université Paris IV, 1976, 2 vol.

LIOURE Michel, « Claudel et le temple du goût » [1999], in Michel LIOURE, *Claudeliana*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Cahiers de recherches du CRLMC », 2001, p. 179-189.

MILLET-GÉRARD Dominique, *Anima et la Sagesse : pour une poétique comparée de l'exégèse claudélienne*, Paris, Lethielleux, 1990.

PÉREZ Claude-Pierre, *Le visible et l'invisible : pour une archéologie de la poétique claudélienne*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Annales littéraires de l'université de Franche-Comté », série « Centre Jacques-Petit », 1998.

PÉREZ Claude-Pierre, « Claudel naturaliste et philosophe de la nature », *Francofonía*, n° 35, automne 1998, p. 3-16.

III. 5. G. ALAIN

ARTOUS-BOUVET Guillaume, « La prose comme pensée en discours », in Michel MURAT, Frédéric WORMS (dir.), *Alain, littérature et philosophie mêlées*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Figures normaliennes », 2012, p. 57-70.

BARRÉ André, « Alain et la poésie », bulletin de l'Association des amis du musée Alain, n° 7, octobre 1984, p. 15-17.

BOURGNE Robert (dir.), *Alain lecteur des philosophes de Platon à Marx*, Paris, Bordas, 1987.

CARNEC A., « Alain et Jean-Jacques Rousseau », bulletin de l'Association des amis d'Alain, n° 29, novembre 1969, p. 26-39.

FOULATIER François, « La priorité du poète », *Le site Alain*, <http://alinalia.free.fr/spip.php?article82>, consulté le 8 août 2017.

FROLOFF Nathalie, « Les Propos d'Alain : entre le clair et l'obscur », in Michel MURAT, Frédéric WORMS (dir.), *Alain, littérature et philosophie mêlées*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Figures normaliennes », 2012, p. 71-85.

JARRETY Michel, « Alain et Valéry : un malentendu ? », in Michel MURAT, Frédéric WORMS (dir.), *Alain, littérature et philosophie mêlées*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Figures normaliennes », 2012, p. 103-115.

- « Les journées Alain », *Alain et Mortagne-au-Perche*, <http://www.alainmortagne.fr/journees.html>, consulté le 9 août 2017.
- LETERRE Thierry, « Alain et le libéralisme », bulletin de l'Association des amis d'Alain, n° 79, juin 1995, p. 64-74.
- LETERRE Thierry, « Alain critique philosophe », *Mil neuf cent*, n° 26, janvier 2008, p. 91-104.
- MURAT Michel, Frédéric WORMS (dir.), *Alain, littérature et philosophie mêlées*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Figures normaliennes », 2012.
- MURAT Michel, « Le style d'idées », in Michel MURAT, Frédéric WORMS (dir.), *Alain, littérature et philosophie mêlées*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Figures normaliennes », 2012, p. 187-202.
- PASCAL Georges, « Le kantisme d'Alain », in Robert BOURGNE, *Alain lecteur des philosophes de Platon à Marx*, Paris, Bordas, 1987, p. 95-108.
- PERNOT Denis, « Alain : la littérature des "propos" », *Romantisme*, n° 121, 2003, p. 105-112.
- RÉGIS Georges, « La poésie comme charme et comme expérience selon Alain », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 154, 1964, p. 291-300.
- ROBINSON Judith, *Alain lecteur de Balzac et de Stendhal*, Paris, José Corti, 1958.

III. 5. H. GASTON BACHELARD

- BONTEMS Vincent, *Bachelard*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Figures du savoir », 2010.
- GINESTIER Paul, *Pour connaître Bachelard*, Paris, Bordas, coll. « Pour connaître », 1987.
- LIBIS Jean (dir.), *Les lectures de Gaston Bachelard*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires de l'université de Franche-Comté », 2011.
- PARIENTE Jean-Claude, *Le vocabulaire de Bachelard*, Paris, Ellipses, coll. « Vocabulaire de... », 2001.
- THERRIEN Vincent, *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire : ses fondements, ses techniques, sa portée. Du nouvel esprit scientifique à un nouvel esprit littéraire*, Paris, Klincksieck, 1970.

III. 5. I. AUTEURS DU XIX^E SIÈCLE

- BERTRAND Antoine, *Les curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Genève, Droz, 1996, vol. 2.
- CELLIER Léon, « D'une rhétorique profonde : Baudelaire et l'oxymoron » [1965], in Léon CELLIER, *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, A la Baconnière – Presses universitaires de Grenoble, coll. « Langages », 1977, p. 191-203.
- DUFOUR Philippe, « Flaubert lecteur : une histoire des écritures », *Flaubert : revue critique et génétique*, n° 2, 2009, <https://flaubert.revues.org/873#text>, consulté le 23 septembre 2009).
- FRIEDEMANN Joë, *Alexandre Weill, écrivain contestataire et historien engagé (1811-1899)*, Strasbourg – Paris, Istra, coll. « Recherches et documents », 1980.
- PICHOIS Claude, Michel BRIX, *Dictionnaire Nerval*, Tusson, Du Lérot, 2006.

III. 5. J. AUTEURS DU XX^E SIÈCLE

- BÉHAR Henri, *André Breton* [1990], Paris, Fayard, 2005.
- BÉHAR Henri, *Dictionnaire André Breton*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », 2012.
- CAMPA Laurence, *Apollinaire critique littéraire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de

- notre siècle », 2002.
- CHAOUÏ Mokhtar, « Jalons pour une biographie », in Bernard ALLUIN, Yves BAUELLE (dir.), *Marcel Arland ou la grâce d'écrire*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2004, p. 13-23.
- DANSET Françoise, Paul MAUNOURY, *Georges Duhamel parmi nous*, Saint-Ouen-l'Aumône, Éditions du Valhermeil, 2000.
- DUMAS Marie-Claire, préface à Robert DESNOS, *Les Rayons et les Ombres : cinéma* (éd. Marie-Claire DUMAS), Paris, Gallimard, 1992, p. 7-18.
- GASIGLIA-LASTER Danièle, « Jacques Prévert au groupe Octobre : un autre théâtre pour changer la vie », *Aden : Paul Nizan et les années trente*, n° 2, 2003, p. 287-306.
- HUGNET Georges, *Buffet-Picabia (Gabrielle)* [1976], Paris, Bartillat, 2013.
- JOLY Laurent, « Le préjugé antisémite entre "bon sens" et humour gaulois : Clément Vautel (1876-1954), chroniqueur et romancier populaire », *Archives juives : revue d'histoire des Juifs de France*, vol. 43, n° 1, semestre 2010, p. 23-38.
- MONTETY Etienne DE, *Thierry Maulnier*, Paris, Julliard, 1994.
- PAOLI Bruno, « Jean Gaulmier le Syrien », in *Jean Gaulmier, un orientaliste : recueil de textes publiés dans le Bulletin d'études orientales (1929-1972)*, 2006, <https://books.openedition.org/ifpo/2418?lang=fr>, consulté le 3 septembre 2018.
- PELLERIN Pascale, « Ernest Seillière, un contre-révolutionnaire au XX^e siècle », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 50, 2015, p. 141-153.
- PIÉGAY-GROS Nathalie, *L'esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », 1997.
- SALVUCCI Silvia, « L'initiation dans l'autobiographie de Julien Green », in Daniela FABIANI (dir.), *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*, Turin, L'Harmattan Italia – Paris, L'Harmattan, coll. « Indagini e prospettive », série « Collana di saggi critici », 2003, p. 137-152.
- SANGSUE Daniel, « Auguste Viatte et la littérature romantique », in Claude HAUSER, Yvan LAMONDE (dir.), *Regards croisés entre le Jura, la Suisse romande et le Québec*, Sainte Foy, Presses de l'université de Laval – Porrentruy, Office du patrimoine et de la culture de la République et canton du Jura, 2002, p. 65-76.
- SAURIN Marcel, *Les écrits de Georges Duhamel : essai de bibliographie générale*, Paris, Mercure de France, 1951.
- STÉTIÉ Salah, « Gabriel Bounoure : traversées », in *Vergers d'exil : Gabriel Bounoure*, Paris, Geuthner, 2004, p. 31-46.
- TRUNO Bernadette, *Raymond et Marie-Louise Escholier : de l'Ariège à Paris, un destin étonnant*, Paris, Trabucaire, 2004.
- VALLIN Marjolaine, « *Le Musée Grévin*, poème épique », *Annales de la Société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, n° 6, 2004, p. 230-245.
- YVERT Louis, *Bibliographie des écrits de Michel Leiris : 1924 à 1995*, Paris, Place, coll. « Les cahiers de Gradhiva », 1996.

III. 5. K. COMPOSITEURS ET ARTISTES GRAPHIQUES

- BESINGRAND Franck, *Louis Vierne*, Paris, Bleu nuit éditeur, coll. « Horizons », 2011.
- BRUNIAUX Philippe, « Une vie consacrée à l'art », in *Auguste Pointelin : clarté crépusculaire (1839-1933)*, 2013, p. 4-13.
- HAMM Christine, « L'itinéraire artistique de Richard Brunck de Freundeck », in *Richard Brunck de Freundeck (1899-1950)*, Strasbourg, Cabinet des estampes, 1980, p. 15-17.
- HEITZ Robert, *Le graveur Richard Brunck de Freundeck (1899-1949)*, Strasbourg, Les Dernières Nouvelles de Strasbourg, coll. « Artistes d'Alsace », 1950.

- HUNEAU Denis, *André Caplet (1878-1925) : debussyste indépendant*, Weinsberg, Musik-Edition Lucie Galland, 2007, 2 vol.
- KARP LUGO Laura, « Du Synthétisme à l'arrière-garde : le parcours d'Émile Bernard », in Neil MCWILLIAM (dir.), *Émile Bernard : au-delà de Pont-Aven*, Paris, INHA, coll. « Les catalogues d'exposition de l'INHA », 2014.
- LEEMAN Fred, *Émile Bernard (1868-1941)* Paris, Citadelles et Mazenod, Wildenstein Institute, 2013.
- RASSENDREN Yves, *André Caplet : langage et innovation* (dir. François DECARSIN), thèse de doctorat, université Aix-Marseille I, 2000.
- ROSTAND Claude, *L'œuvre de Pierre-Octave Ferroud*, Paris, Durand et C^{ie}, 1957.
- Richard Brunck de Freundeck (1899-1949)*, Strasbourg, Cabinet des estampes, 1980.
- « Liste alphabétique des œuvres d'André Caplet », www.andre-caplet.fr, <http://www.andre-caplet.fr/alphab%C3%A9tique.htm>, consulté le 23 juin 2018.

III. 6. THÉORIE LITTÉRAIRE

- ANGENOT Marc, *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés », 1982.
- ARON Paul, *Histoire du pastiche : le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2008.
- BENVENISTE Jacques, « Les relations de temps dans le verbe français », *Bulletin de la société linguistique de Paris*, t. 54, fasc. 1, 1959, p. 69-82.
- BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, 1991, p. 3-46.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2015.
- CHKLOVSKI Victor, « L'art comme procédé » [1917] (trad. Tzvetan TODOROV), in *Théorie de la littérature* (éd. Tzvetan TODOROV), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1965, p. 76-97.
- COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- DELFAU Gérard, Anne ROCHE, *Histoire, littérature : histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1977.
- DUMONT François, « Formes et fonctions de l'anthologie en poésie », *Méthode !*, n° 2, 2002, p. 33-39.
- GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- JAKOBSON Roman, « Linguistique et poétique » [1960] (trad. Nicolas RUWET), in Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, t. 1, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 209-248.
- LECLERC Gérard, *Le sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1998.
- MAINGUENEAU Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours : problèmes et perspectives*, Paris, Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1976.
- MAULPOIX Jean-Michel, « Le lyrisme, histoire, formes et thématique », *Jean-Michel Maulpoix et C^{ie}*, <http://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm>, consulté le 20 avril 2018.
- MCKENZIE Donald F., *La bibliographie et la sociologie des textes* [1986] (trad. Marc AMFREVILLE), Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991.
- MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique* [1992], in Michèle AQUIEN, Georges MOLINIÉ,

Dictionnaire de rhétorique et de poétique, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1996, p. 5-403.

MORIER Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* [1961], Paris, Presses universitaires de France, 1998.

PIÉGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

SANGSUE Daniel, *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007.

SARTRE Jean-Paul, « Qu'est-ce que la littérature ? » [1947], in Jean-Paul SARTRE, *Situations*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1975, p. 55-330.

III. 7. THÉORIE DE LA LECTURE, DE LA RÉCEPTION, DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

ANSEL Yves, « Pour une socio-politique de la réception », *Littérature*, n° 157, mars 2010, p. 93-105.

CHARTIER Roger, « Du livre au lire » [1985], in Roger CHARTIER (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1993, p. 79-113.

CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

ECO Umberto, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979] (trad. Myriem BOUZAHER), Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985.

ISER Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* [1972] (trad. Evelyne SZNYCER), Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985.

JARRETY Michel, *La critique littéraire en France : histoire et méthodes (1800-2000)*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2016.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* [1972-1975] (trad. Claude MAILLARD), Paris, Gallimard, 1978.

JEANNERET Michel, « L'école de Genève ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Colloque du centenaire (supplément au n° 6-95), décembre 1995, p. 54-63.

LANSON Gustave, « La méthode de l'histoire littéraire », *La revue du mois*, vol. 10, n° 58, octobre 1910, p. 385-413.

OUVRY-VIAL Brigitte, « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », *Communication et Langages*, n° 154, 2007, p. 67-82.

POULET Georges, « Une critique d'identification », in Georges POULET (dir.), *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1968, p. 9-23.

POULET Georges, *La conscience critique* [1971], Paris, José Corti, 1986.

SCHLANGER Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Verdier, coll. « Poche », 2008.

STEWART Philip, « Le roman de l'éditeur : la *Julie* de Bernard Guyon », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n° 2, 2003, p. 415-436.

THIBAUDET Albert, *Physiologie de la critique* [1930] (éd. Michel JARRETY), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le goût des idées », 2013.

VAILLANT Alain, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010.

III. 8. TRAVAUX SUR L'HISTOIRE LITTÉRAIRE DES ÉCRIVAINS

ALEXANDRE Didier (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Berne – Berlin – Bruxelles, etc., Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », 2011.

COMPAGNON Antoine, « L'autre histoire littéraire », in Vincent DEBAENE, Jean-Louis JEANNELLE et al., *L'histoire littéraire des écrivains*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2013, p. 7-15.

CURATOLO Bruno (dir.), *Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Besançon, Presses

- universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires de l'université de Franche-Comté », 2007.
- CURATOLO Bruno, « La part des revues », in Vincent DEBAENE, Jean-Louis JEANNELLE *et al.* (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2013, p. 203-234.
- DEBAENE Vincent, « Le point de vue de l'indigène, ou Comment on écrit l'histoire de la littérature », *Romanic Review*, vol. 100, n° 1-2, mars 2009, p. 15-28.
- DEBAENE Vincent, Jean-Louis JEANNELLE, *et al.* (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2013.
- « L'histoire littéraire des écrivains – Paroles vives », numéro de *Lieux littéraires – la revue*, n° 11-12, 2009.
- JEANNELLE Jean-Louis, « Pré-histoires littéraires : qu'est-ce que l'histoire littéraire des écrivains ? », in Bruno CURATOLO (dir.), *Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires de l'université de Franche-Comté », 2007, p. 13-30.
- « Literary Histories of Literatures », numéro de *The Romanic Review*, vol. 100, n° 1-2, mars 2009.
- MACÉ Marielle, « L'histoire littéraire à contretemps », *Fabula*, https://www.fabula.org/atelier.php?L%27histoire_litt%26acute%3Braire_%26agrave%3B_contretemps, 12 octobre 2006, consulté le 3 septembre 2018.
- MARX William, « Transmission et mémoire », in Vincent DEBAENE, Jean-Louis JEANNELLE *et al.* (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2013, p. 125-137.
- MURAT Michel, « La faiseuse d'histoires », in Bruno CURATOLO (dir.), *Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires de l'université de Franche-Comté », 2007, p. 9-11.
- MURAT Michel, « Les anthologies de la poésie française d'André Gide et de Marcel Arland », in Didier ALEXANDRE (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Berne, Berlin, Bruxelles, etc., Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », 2011, p. 19-38.
- PERNOT Denis, « Histoire littéraire et “jeune littérature” (1880-1925) », *Lieux littéraires – La Revue*, n° 11-12, 2009, p. 193-209.
- PÉTERMANN Stéphane, « L'anthologie poétique de C. F. Ramuz », in Didier ALEXANDRE (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Berne – Berlin – Bruxelles, etc., Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », 2011, p. 139-158.
- PRADEAU Christophe, « La littérature depuis le roman », in Vincent DEBAENE, Jean-Louis JEANNELLE *et al.* (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2013, p. 139-164.
- ROGER Thierry, Michel MURAT, « Bibliographie », in Vincent DEBAENE, Jean-Louis JEANNELLE *et al.* (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2013, p. 325-351.

III. 9. HISTOIRE DU LIVRE, DE LA PRESSE, DE L'ÉDITION

- BELLANGER Claude, Jacques GODECHOT *et al.*, *Histoire générale de la presse française*, t. 3, Paris, Presses universitaires de France, 1972.
- BLANCHARD Gérard, « La typographie française de 1830 à 1885 », in Henri-Jean MARTIN, Roger CHARTIER, Jean-Pierre VIVET (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 3, Paris, Promodis, 1985, p. 318-319.

- BOUJU Marie-Cécile, *Lire en communiste : les maisons d'édition du Parti communiste français (1920-1968)*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2010.
- CARTERET Léopold, *Le trésor du bibliophile : livres illustrés modernes, 1875 à 1945*, Paris, Carteret, 1946-1948, 5 vol.
- CONIHOUT Isabelle DE, « La conjoncture de l'édition », in Henri-Jean MARTIN, Roger CHARTIER, Jean-Pierre VIVET (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, Paris, Promodis, 1986, p. 75-89.
- CORON Antoine, « Livres de luxe », in Henri-Jean MARTIN, Roger CHARTIER, Jean-Pierre VIVET (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, Paris, Promodis, 1986, p. 409-437.
- FOUCHÉ Pascal, « Chronologie de l'édition française de 1900 à nos jours », *Chronologie de l'édition française de 1900 à nos jours*, <http://www.editionfrancaise.com/resultat.php>, consulté le 12 août 2015.
- GLEIZE Joëlle, Philippe ROUSSIN, « Métamorphose d'une bibliothèque », in Joëlle GLEIZE, Philippe ROUSSIN (dir.), *La Bibliothèque de la Pléiade : travail éditorial et valeur littéraire*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, p. 47-65.
- HAYMANN Emmanuel, *Albin Michel : le roman d'un éditeur*, Paris, Albin Michell, 1993.
- HYDEN-DAVID Kathleen, « Histoire d'une rencontre entre art et littérature », *Bibliophilie et création : Les Amis du Livre contemporain*, <http://www.les-amis-du-livre-contemporain.fr/societe-bibliophile/histoire.html>, consulté le 18 juin 2015.
- LECOQ Benoît, « Les revues », in Henri-Jean MARTIN, Roger CHARTIER, Jean-Pierre VIVET (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, Paris, Promodis, 1986, p. 333-339.
- LE MEN Ségolène, « La vignette et la lettre », in Henri-Jean MARTIN, Roger CHARTIER, Jean-Pierre VIVET (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 3, Paris, Promodis, 1985, p. 313-327.
- MARTIN Henri-Jean, Roger CHARTIER *et al.* (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1983-1986, 4 vol.
- MIDDENDORP Jan, *Dutch type* (trad. John KIRKPATRICK), Rotterdam, 010 publishers, 2004.
- MOTTIN Jean, *Histoire politique de la presse (1944-1949)*, Paris, Bilans hebdomadaires, 1949.
- NOESSER Laura, « Le livre pour enfants », in Henri-Jean MARTIN, Roger CHARTIER, Jean-Pierre VIVET (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, Paris, Promodis, 1986, p. 457-467.
- THIESSE Anne-Marie, *Le roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le Chemin vert, coll. « Le temps et la mémoire », 1984.

III. 10. HISTOIRE DE L'ENSEIGNEMENT

- BISHOP Marie-France, Anissa BELHADJIN (dir.), *Les patrimoines littéraires à l'école : tensions et débats actuels*, Paris, Honoré Champion, coll. « Didactiques des lettres et des cultures », 2015.
- BISHOP Marie-France, Anissa BELHADJIN, « Les patrimoines littéraires à l'école : une notion à (ré)interroger », in Marie-France BISHOP, Anissa BELHADJIN (dir.), *Les patrimoines littéraires à l'école : tensions et débats actuels*, Paris, Honoré Champion, coll. « Didactiques des lettres et des cultures », 2015, p. 17-27.
- CHALINE Jean-Pierre, « De la reconstruction aux années 1960 », in Jean-Robert PITTE (dir.), *La Sorbonne au service des humanités : 750 ans de création et de transmission du savoir*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007, p. 67-88.
- CHERVEL André, *Les auteurs français, latins et grecs au programme de l'enseignement secondaire de 1800 à nos jours*, Paris, Institut national de recherche pédagogique – Publications de la Sorbonne, coll. « Documents », 1986.
- CHERVEL André, *Histoire de l'agrégation : contribution à l'histoire de la culture scolaire*,

- Paris, Kimé, coll. « Le sens de l'histoire », 1993.
- CHERVEL André, *Histoire de l'enseignement du français du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, Retz, coll. « Les usuels Retz », 2008.
- DEBAENE Vincent, « Les histoires littéraires savantes », *Fabula*, http://www.fabula.org/atelier.php?Les_histoires_litt%26acute%3Braires_savantes, consulté le 20 juin 2014.
- DELAS Daniel, « Transmettre sans célébrer : de la poésie au poème », in Emmanuel FRAISSE, Violaine HOUDART-MÉROT (dir.), *Les enseignants et la littérature : la transmission en question*, SCEREN-CRDP de l'académie de Créteil – CRTH de l'université de Cergy-Pontoise, 2004, p. 263-273.
- DENIZOT Nathalie, *Genres littéraires et genres textuels en classe de français : scolarisation, construction, fonctions et usages des genres dans la discipline « français »* (dir. Yves REUTER), thèse de doctorat, université Lille 3 – Charles de Gaulle, 2008.
- DENIZOT Nathalie, « Patrimonialisation de la littérature (XIX^e siècle – XX^e siècle) », in Marie-France BISHOP, Anissa BELHADJIN (dir.), *Les patrimoines littéraires à l'école : tensions et débats actuels*, Paris, Honoré Champion, coll. « Didactiques des lettres et des cultures », 2015, p. 109-121.
- HOUDART-MÉROT Violaine, *La culture littéraire au lycée : devoirs d'élèves et discours officiels depuis 1880* (dir. Jean VERRIER), thèse de doctorat, université Paris 8, 1997, 3 vol.
- HOUDART-MÉROT Violaine, *La culture littéraire au lycée depuis 1880*, Presses universitaires de Rennes – Paris, ADAPT éditions, 1998.
- HOUDART-MÉROT Violaine, « Le patrimoine littéraire dans le secondaire en France : une histoire fluctuante et politique », in Marie-France BISHOP, Anissa BELHADJIN (dir.), *Les patrimoines littéraires à l'école : tensions et débats actuels*, Paris, Honoré Champion, coll. « Didactiques des lettres et des cultures », 2015, p. 31-44.
- MERGNAC Marie-Odile, Cécile RENAUDIN, *Histoire du baccalauréat*, Paris, Archives et cultures, coll. « Vie d'autrefois », 2009.
- MILO Daniel, « Les classiques scolaires » [1986], in Pierre NORA, *Les lieux de mémoire*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 2085-2130.

III. 11. HISTOIRE GÉNÉRALE

- AUDIGIER François, « Les modérés face au Front Populaire : les ambiguïtés de l'Alliance démocratique », *Annales de l'Est*, n° 2, 1997, p. 321-349.
- AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, Jean-Jacques BECKER (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre (1914-1944) : histoire et culture*, Paris, Bayard, 2004.
- BEN AMOS Avner, « La “panthéonisation” de Jean Jaurès : rituel et politique sous la III^e République » (trad. Laurence HUSSON), *Terrain*, n° 15, octobre 1990, p. 48-64.
- BERSTEIN Gisèle, Serge BERSTEIN, *Dictionnaire historique de la France contemporaine*, t. 1 Paris, Éditions Complexe, coll. « Bibliothèque Complexe », 1995.
- BONNET Claude, *Guerre 1914-1918 : les monuments aux morts dans le département du Doubs. Le culte du souvenir ou la mémoire collective de la nation*, François, Empreinte Éditions, 1998.
- CANDAR Gilles, *Jean Longuet (1876-1938) : un internationaliste à l'épreuve de l'histoire*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2007.
- CHERRIER Claude, *Lecture du monument aux morts et des traces commémoratives des grands conflits : l'exemple de la Seine-et-Marne*, Melun, Centre départemental de documentation pédagogique Seine-et-Marne, Commission départementale de l'information historique pour la paix, Souvenir français de Seine-et-Marne, 1991.
- CITTI Pierre, « La figure du primitif dans les années 1890 », *Revue des sciences humaines*,

- n° 227, septembre 1992, p. 67-78.
- DALISSON Rémi, *Les fêtes du maréchal : propagande festive et imaginaire dans la France de Vichy*, Paris, Tallandier, 2008.
- DESRAMAUT Francis, *Don Bosco en son temps (1815-1888)*, Turin, Società editrice internazionale, 1996.
- DUBOIS Jean, *Le vocabulaire politique et social en France de 1869 à 1872, à travers les œuvres des écrivains, les revues et les journaux*, thèse de doctorat, université de Paris, 1962.
- Entre pacifisme et révolution : « La Vague » de P. Brizon (1918-1923)*, Paris, CERMTRI, coll. « Les cahiers du CERMTRI », 2000.
- EPSTEIN Simon, *Un paradoxe français : antiracistes dans la Collaboration, antisémites dans la Résistance*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 2008.
- HARGROVE June, « Les statues de Paris » [1986], in Pierre NORA, *Les lieux de mémoire*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 1855-1886.
- HÉLIAS Yves, « Pour une sémiologie politique des monuments aux morts », *Revue française de science politique*, vol. 29, n° 4, 1979, p. 739-759.
- HELLMAN John, *The Knight-Monks of Vichy France : Uriage, 1940 – 1945*, Montréal – Kingston (Ontario) – Londres, McGill-Queen's University Press, 1993.
- LOUBET DEL BAYLE Jean-Louis, *Les non-conformistes des années 30 : une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Seuil, 1969.
- Le nationalisme français (1871-1914)* (éd. Raoul GIRARDET), Paris, Armand Colin, coll. « U », 1966.
- NICAULT Catherine, « De Pétain à de Gaulle : la trajectoire tourmentée du diplomate Jacques Truelle », in *Terres promises : mélanges offerts à André Kaspi*, Paris, Presses de la Sorbonne, coll. « Internationale », 2008, p. 349-363.
- NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire* [1984-1992], Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, 3 vol.
- NORA Pierre, « L'ère de la commémoration » [1992], in Pierre NORA, *Les lieux de mémoire*, vol. 3, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 4687-4719.
- NORDMANN Jean-Thomas, *Histoire des radicaux (1820-1973)*, Paris, La Table ronde, coll. « Mouvement d'idées », 1974.
- PERROT Michelle (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. 4, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 1987.
- PERROT Michelle, « L'enfance révolutionnée par la Révolution ? Parents et enfants au XIX^e siècle », in Marie-Françoise LÉVY (dir.), *L'enfant, la famille et la Révolution française*, Paris, Olivier Orban, 1990, p. 401-411.
- PROCHASSON Christophe, Anne RASMUSSEN, *Au nom de la patrie : les intellectuels et la Première Guerre mondiale (1910-1919)*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1996.
- PROST Antoine, *Les anciens combattants et la société française*, t. 3, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1977.
- PROST Antoine, « Les monuments aux morts : Culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? » [1984], in Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 199-223
- PROST Antoine, « Le sens de la guerre : les monuments aux morts de 1914-1918 en France », in *Comment (se) sortir de la Grande Guerre ? Regards sur quelques pays « vainqueurs » : la Belgique, la France et la Grande-Bretagne*, Paris, L'Harmattan, coll. « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2005, p. 11-35.
- RIOUX Jean-Pierre, Jean-François SIRINELLI, *Histoire culturelle de la France*, t. 4 [1998], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2005.

- ROTH François (dir.), *Les modérés dans la vie politique française (1870-1965)*, Presses universitaires de Nancy, coll. « Histoire contemporaine », 2000.
- SILVER Kenneth E., *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale* [1989] (trad. Dennis COLLINS), Paris, Flammarion, 1991.
- SIRINELLI Jean-François (dir.), *Dictionnaire historique de la vie politique française au XX^e siècle* [1995], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2003.
- STEIN Marieke, « Intimité et discours politique : l'intime dans les campagnes électorales de 1848 », *Itinéraires : littérature, textes, cultures*, n° 2012-2, 1^{er} novembre 2012, p. 35-46.
- WINOCK Michel, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1990.

IV. DIVERS

IV. 1. TEXTES SUR HUGO ET ÉDITIONS DE HUGO (AVANT 1914)

- BARBEY D'AUREVILLY Jules, « *Les Contemplations* » [1856], in Jules BARBEY D'AUREVILLY, *Victor Hugo*, Plan-de-la-Tour, Éditions d'aujourd'hui, coll. « Les introuvables », 1985, p. 111-146.
- BERRET Paul, *La philosophie de Victor Hugo en 1854-1859, et deux mythes de « la Légende des siècles » : « le Satyre » ; « Pleine Mer – Plein Ciel »*, Paris, Paulin, 1910.
- BERRET Paul, *Le Moyen Âge européen dans la « Légende des siècles », et les sources de Victor Hugo*, Paris, Paulin, 1911.
- BIRÉ Edmond, *Victor Hugo après 1852 : l'exil, les dernières années et la mort du poète*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1894.
- BRUNETIÈRE Ferdinand, *Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1902.
- GAUTIER Théophile, « *Hernani* » [1872], in Théophile GAUTIER, *Victor Hugo* (éd. Françoise COURT-PÉREZ), Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2000, p. 78-82.
- GUYAU Jean-Marie, *L'art au point de vue sociologique*, Paris, Alcan, 1889.
- HUGO Victor, *Les Enfants : le Livre des mères* (éd. P.-J. STAHL [Pierre-Jules HETZEL]) [1858], Paris, Hetzel, coll. « Bibliothèque d'éducation et de récréation », 1885.
- HUGUET Edmond, *Les métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1904-1905, 2 vol.
- Le livre d'or de Victor Hugo* (éd. Émile BLÉMONT), Paris, Launette, 1883.
- MABILLEAU Léopold, *Victor Hugo*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1893.
- PÉGUY Charles, « Victor-Marie, comte Hugo » [1910], in Charles PÉGUY, *Œuvres en prose complètes*, vol. 3 (éd. Robert BURAC), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 161-345.
- RENOUVIER Charles, *Victor Hugo, le poète* [1893], Paris, Armand Colin, 1900.
- RENOUVIER Charles, *Victor Hugo, le philosophe* [1900] (éd. Claude MILLET), Paris, Maisonneuve et Larose, coll. « Les champs de la liberté », 2002.
- SCHENCK Eunice Morgan, *La part de Charles Nodier dans la formation des idées romantiques de Victor Hugo jusqu'à la préface de Cromwell*, Paris, Honoré Champion, 1914.
- SOURIAU Maurice, *Les idées morales de Victor Hugo*, Paris, Bloud et C^{ie}, coll. « Philosophes et penseurs », 1908.

IV. 2. ŒUVRES PHILOSOPHIQUES ET LITTÉRAIRES DIVERSES

- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes* (éd. Claude PICHOS), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 vol.
- BLOCH Ernst, *Héritage de ce temps* [1935] (trad. Jean LACOSTE), Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1977.
- COCTEAU Jean, « Le Mystère laïc » [1928], in Jean COCTEAU, *Romans – Poésies – Poésie critique – Théâtre – Cinéma* (éd. Bernard BENECH), Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque », 1995, p. 687-721.
- DÉROULÈDE Paul, *Chants patriotiques*, Paris, Delagrave, 1882.
- « Discours de réception de José-Maria de Heredia », site de l'Académie française, <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-jose-maria-de-heredia>, discours prononcé en 1895, consulté le 3 mai 2018.
- LAMARTINE Alphonse de, « Pièces nouvelles de l'édition des *Œuvres complètes* » [1843], in Alphonse de LAMARTINE, *Œuvres poétiques complètes* (éd. Marius-François GUYARD), Paris, Gallimard, 1963, p. 1171-1183.
- LAUTRÉAMONT, *Poésies* [1870], in LAUTRÉAMONT, Germain NOUVEAU, *Œuvres complètes* (éd. Pierre-Olivier WALZER), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 257-292.
- LEMAÎTRE Jules, *Les contemporains : études et portraits littéraires*, 4^e série, Paris, Lecène et Oudin, coll. « Nouvelle bibliothèque littéraire », 1889.
- MALLARMÉ Stéphane, « Crise de vers » [1897], in Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, vol. 2 (éd. Bertrand MARCHAL), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 204-213.
- MARX Karl, *Le Capital*, vol. 1 [1867] (éd. et trad. Jean-Pierre LEFEBVRE), Paris, Éditions sociales – Messidor, 1983.
- MARX Karl, *Œuvres*, vol. 4 (éd. Maximilien RUBEL), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*, Eleuthéropolis [Poulet-Malassis], 1866.
- PÉGUY Charles, *Œuvres poétiques et dramatiques* (éd. Claire DAUDIN, Pauline BRULEY), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.
- Physiologie inodore illustrée, et propre à plus d'un usage*, Paris, sans nom d'éditeur, 1841.
- PLATON, *Œuvres complètes*, vol. 1 (éd. Léon ROBIN), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.
- RIMBAUD Arthur, lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, in Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes – correspondance* (éd. Louis FORESTIER), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. 231-238.
- VEUILLOT Louis, *Les Odeurs de Paris*, Paris, Palmé, 1867.

IV. 3. TÉMOIGNAGES

- Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, 1968.
- ARAGON Louis, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1964.
- BAUDOIN Charles, *Douceur de France*, Genève – Annemasse, Éditions du Mont-Blanc, 1941.
- BERNARD Émile, *L'Aventure de ma vie*, tapuscrit, 1938.
- BERNARD Émile, *Les lettres d'un artiste (1884-1941)* (éd. Neil MCWILLIAM), Dijon, Les Presses du réel, 2012.
- Le journal d'Adèle Hugo*, t. 4 (éd. Frances Vernor GUILLE, Jean-Marc HOVASSE), Lettres

- modernes Minard, coll. « Bibliothèque introuvable », 2002.
- HUGO Jean, *Le regard de la mémoire (1914-1945)*, Le Paradou, Actes Sud, 1983.
- MARTIN DU GARD Maurice, *Les Mémorables (1918-1945) [1957-1978]* (éd. Georges LIEBERT), Paris, Gallimard, 1999.
- RAYMOND Marcel, *Le Sel et la Cendre*, Lausanne, L'Aire, 1970.

IV. 4. RESSOURCES BIOGRAPHIQUES

- Archives municipales de Lyon (site internet des), http://www.archives-lyon.fr/archives/sections/fr/archives_en_ligne, consulté le 31 août 2018.
- BAKER Theodore, Nicolas SLONIMSKY, *Dictionnaire biographique des musiciens* (trad. Marie-Stella PÂRIS), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, 3 vol.
- « Base de données des députés français depuis 1789 », site de l'Assemblée nationale, <http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/recherche>, consulté le 18 juillet 2018.
- BEAU Stéphane, « Jules de Gaultier », *Calou, l'ivre de lecture*, http://calounet.pagesperso-orange.fr/biographies/gaultier_biographie.htm, consulté le 18 juillet 2016.
- BÉNÉZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1999, 14 vol.
- « Bio-bibliographie sommaire d'Auguste Viatte », in Chantal GERBER BAUMGARTER, Benoît GIRARD *et al.* (dir.), *Auguste Viatte : facettes d'une vie, facettes d'une œuvre*, Porrentruy, Office du patrimoine et de la culture, 2001, p. 13-17.
- BOUNOURE Briec, « Chronologie », in *Vergers d'exil : Gabriel Bounoure*, Paris, Geuthner, 2004, p. 389-391.
- CHARLE Christophe, *Les professeurs de la Faculté des lettres de Paris*, t. 2, Paris, INRP – Éditions du CNRS, coll. « Histoire biographique de l'enseignement », 1986.
- CHARLIER Gustave, « Georges Ascoli (1882-1944) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 25, n° 1, 1946, p. 465-466.
- CLARAC Pierre, *Notice sur la vie et les travaux de Maurice Levailant (1883-1961)*, Paris, Institut de France, Académie des sciences morales et politiques, 1965.
- COLLECTIF DE RECHERCHE INTERNATIONAL ET DE DÉBAT SUR LA GUERRE DE 1914-1918, *Témoignages de 1914-1918 : dictionnaire et guide des témoins de la Grande Guerre*, <http://www.crid1418.org/temoins/>, consulté le 31 août 2018.
- CONSTANTINIDÈS Yannis, « Vie d'Antoine Albalat », in Antoine ALBALAT, *Comment il ne faut pas écrire* [1921], Paris, Mille et une nuits, 2015, p. 119-122.
- Data.bnf.fr*, site de la Bibliothèque nationale de France, <http://data.bnf.fr/>, consulté le 30 août 2018.
- « Denis Saurat : de Toulouse à Londres, trois littératures et une pensée », *site du département de lettres modernes, cinéma et occitan de l'université Toulouse – Jean Jaurès*, <http://w3.letmod.univ-tlse2.fr/occitan/doc/events/denissaurat.php>, consulté le 29 février 2016.
- Dictionnaire de biographie française*, Paris, Letouzey et Ané, 1933-..., 22 vol. parus.
- DU PUY DE CLINCHAMPS Patrice, *Dictionnaire et armorial de la noblesse : recueil des familles nobles ou titrées en France subsistantes au XXI^e siècle*, Paris, Patrice du Puy, 2005, 5 vol.
- FRANÇOIS-SAPPEY Brigitte, Gilles CANTAGREL (dir.), *Guide de la mélodie et du Lied*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1994.
- GAUSSEN Ivan, *Poètes et prosateurs du Gard en langue d'oc depuis les Troubadours jusqu'à nos jours*, Paris, Les Belles Lettres, 1962.

- « Les immortels », site de l'Académie française, <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/les-quarante-aujourd'hui>, consulté le 15 août 2018.
- JULLIARD Jacques, Michel WINOCK *et al.* (dir.), *Dictionnaire des intellectuels français : les personnes, les lieux, les moments* [1996], Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- KINTZ Jean-Pierre (dir.), *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne*, Strasbourg, Fédération des sociétés d'histoire et d'archéologie d'Alsace, 1982, 49 vol.
- KOLB Philip, « Lettres de Marcel Proust à Madame Albert Hecht », *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 16, 1966, p. 395-398.
- LAFFONT – BOMPIANI, *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994, 3 vol.
- Le Maitron : dictionnaire biographique*, <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/>, consulté le 15 août 2018.
- MIJOLLA Alain DE (éd.), *Dictionnaire international de la psychanalyse : concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*, Paris, Calmann-Lévy, 2002, 2 vol.
- « Notices biographiques », *Médias19*, <http://www.medias19.org/index.php?id=66>, consulté le 31 août 2018.
- « Route des écrivains », site de l'Association haut-marnaise d'écrivains, <http://www.ecrivains-haute-marne.com/Routes.php>, consulté le 31 août 2018.
- SANVOISIN Gaëtan, « Ceux que le flot submerge », *Le Figaro*, 9 avril 1938, p. 1.
- TORNAY Nicolas, VINZENZ TREMP, « Revue de Fribourg : collaborateurs », site de l'université de Fribourg, <http://www.unifr.ch/grhic/revues/collaborateur.php?id=52>, consulté le 3 octobre 2017.
- Universalis.edu*, <http://www.universalis-edu.com/>, consulté le 30 août 2018.
- VAN HOOFF Henri, *Dictionnaire universel des traducteurs*, Genève, Slatkine, 1993.
- Who Was Who in America*, vol. 2, Chicago, Marquis Who's Who, 1983.

IV. 5. RESSOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bibliographie de la France*, Paris, Pillet, 1814-1971, 158 vol.
- « Bibliographie J. Cassier », site du Groupe Hugo, http://groupugo.div.jussieu.fr/BibliHugoNET/New_Question.htm, consulté le 17 août 2018.
- « Catalogue », site de la bibliothèque Sainte-Geneviève, <https://bsg-catalogue.univ-paris3.fr/iguana/www.main.cls?sUrl=search>, consulté le 17 août 2018.
- « Catalogue général », site de la Bibliothèque nationale de France, <https://catalogue.bnf.fr/index.do>, consulté le 7 août 2018.
- Catalogue SUDOC*, <http://www.sudoc.abes.fr/?COOKIE=U10178,Klecteurweb,I250,B341720009+,SY,NLECTEUR+WEBOPC,D2.1,E929c2ad51,A,H,R194.199.3.13,FY>, consulté le 30 août 2018.
- Internet Archive*, <https://archive.org/>, consulté le 31 août 2018.
- WorldCat*, <http://www.worldcat.org/>, consulté le 30 août 2018.

Index

Index des noms

3

3P [pseudonyme collectif des
auteurs du site *Nelson's
Collection*] 239, 241, 242

A

- Aae (Gustaf) 288, 496, 497, 499,
501
- Abetz (Otto) 915
- Abry (Émile) 39, 41, 44, 51, 56,
61, 64, 72, 77, 84, 87, 134
- Achard (Amédée) 657
- Aderer (Adolphe) 772
- Adler (Alfred) 477
- Aicard (Jean) 47
- Alain (Émile Chartier, dit) 17, 289,
395, 516, 594, 721-723, 727-
746, 759, 761, 874, 886, 939,
951, 962
- Albat (Antoine) 288, 322, 476,
477
- Albert (François) 877
- Albouy (Pierre) 12, 139, 294, 296,
325, 354, 380, 381, 382, 384,
392, 393, 424, 431, 479-481,
489, 492, 659, 792, 793, 800,
808, 811, 838
- Alexandre (Philippe) 791
- Alexandre-Bergues (Pascale) 646,
662, 663
- Allard (Marie-Lise) 521
- Allard (Marthe) 849
- Allem (Maurice) 121, 133, 134,
144
- Alméras (Henri d') 322
- Amadiou (Jean-Baptiste) 899-901
- Anacréon 337, 769
- Angenot (Marc) 812-814, 835,
836, 852, 858, 870
- Anger (Violaine) 252, 254
- Ansel (Yves) 26, 27
- Antignac (Gaston) 294
- Antoine (Gérald) 639, 641, 656,
657
- Apollinaire (Guillaume) 126, 129,
139, 146, 260, 356, 509, 516,
527, 680, 688, 784, 796, 839,
918
- Appell (Paul) 294
- Aprile (Sylvie) 722, 723
- Apulée 672
- Arago (Jacques) 205
- Aragon (Louis) 20, 22, 37, 38, 83,
88, 105, 129, 139, 140, 143,
206, 381, 395, 398, 409, 516,
542, 610, 611, 667-671, 673,
681-683, 685, 686, 688, 689,
691-693, 715, 720, 759, 813-
815, 828, 829, 832, 834-843,
846, 913, 920-927, 932-934,
937, 942, 953-955, 959, 963
- Arcos (René) 258, 715, 716
- Arène (Paul) 47
- Arham (Max) 254, 256, 257
- Aristophane 816
- Arland (Marcel) 115, 117-120,
126, 127, 132, 133, 135, 136,
142-144, 147, 149, 151, 607,
697, 958
- Arnaud (Raoul) 311
- Aron (Paul) 261, 263-266, 275,
- Artaud (Antonin) 689, 755
- Arthuis (Gaston) 301
- Artous-Bouvet (Guillaume) 730,
731, 734, 745
- Ascoli (Georges) 289, 295, 296,
300, 301, 304, 305, 333, 395,
396, 399, 400, 409, 431, 867,
956
- Aubanel (Théodore) 907
- Auber (Daniel-François-Esprit)
718
- Audiat (Pierre) 40, 42, 50, 52, 73,
79, 89, 134
- Audic (Charles) 41, 44, 56, 61, 72,
77, 87
- Audigier (François) 882
- Audinet (Gérard) 690
- Auerbach (Erich) 950
- Augier (Emile) 420, 640
- Augustin d'Hippone 643
- Aumeunier (Edouard) 40, 42, 73
- Auric (Georges) 252
- Aury (Dominique) 145
- Aussoleil (François) 819
- Austin (Lloyd James) 620
- Ayoub (Youssef) 415
- Azam (Henri) 263, 268, 271

B

- Baader (Franz von) 376
- Babilas (Wolfgang) 908, 921
- Bach (Johann Sebastian) 494
- Bachelard (Gaston) 17, 516, 747-
756, 951, 963

Baffo (Giorgio)	672	Barthou (Louis)	177, 222, 228-230, 289, 306, 431, 432, 434, 440, 442, 507, 553, 643, 707, 816, 817, 852, 875	Béguin (Albert)	14, 348, 353-357, 365-369, 371, 374-378, 380-384, 392, 393, 482, 490, 495, 507, 508, 510, 552, 652, 679, 690, 693, 703, 936, 958, 965, 966
Bailly (Louis)	241, 242	Bassan (Fernande)	650	Béhar (Henri)	668, 670, 689, 994, 1017
Bainville (Jacques)	847, 917	Bataille (Henry)	682, 686, 691	Belhadjin (Anissa)	948
Baker (Theodore)	252-254, 258	Batault (Georges)	304, 305, 388, 396, 722, 775, 864-867, 904, 939, 962	Bellanger (Claude)	768
Balant (Yannick)	450	Baudelaire (Charles)	11, 13, 27, 49, 51, 113, 117, 119, 124, 125, 129, 130, 134, 144, 223, 247, 248, 277, 292, 311, 322, 330, 356, 381-384, 432, 439, 449, 454, 457, 475, 507-509, 514, 520, 551, 557-561, 574, 579, 583, 585, 593, 595-598, 600, 601, 605, 606, 611, 613, 615, 619, 623-625, 627-631, 634, 637, 651, 656, 670, 672, 675, 678, 680, 682, 685, 688, 693, 702, 720, 724, 745, 759, 760, 765, 778, 821-823, 829, 849, 850, 885, 909, 918, 920, 948, 963-967	Bellessort (André)	147, 184, 298, 309, 312-315, 319, 322, 385, 389, 395, 396, 398-400, 404-406, 408, 415, 423, 475, 699, 710, 847, 851, 861, 939, 959, 962
Baldensperger (Fernand)	483, 484, 505, 966	Baudouin (Charles)	289, 317, 391, 477-482, 489, 502, 748, 750, 753-755, 757, 960	Bellières (Léon)	824
Balzac (Honoré de)	42, 47, 52, 57, 222, 259, 266, 292, 296, 322, 335, 402, 490, 557, 561, 573, 597, 607, 620, 681, 700, 702, 718, 727, 731, 734, 742, 822, 823, 830, 832-834, 836, 838, 842, 850, 881, 900, 909, 920, 950	Bauer (Henri-François)	321, 333-339, 505	Bellosta (Marie-Christine)	29, 287, 296, 578, 582, 765
Banville (Théodore de)	117, 121, 150, 558, 592, 600, 605, 803, 854, 917	Bayard (Pierre de)	546	Bem (Jeanne)	544
Barbarant (Olivier)	683, 921, 926	Beau (Stéphane)	456	Bemer (Sarah)	544
Barbès (Armand)	476	Beaumarchais (Pierre-Augustin Caron de)	78, 322, 920	Ben Amos (Avner)	12, 765, 780, 882
Barbey d'Aurevilly (Jules)	576, 849	Beaupré (Nicolas)	788	Benda (Julien)	396, 604, 920
Barbier (Auguste)	50, 147, 463, 678	Bécache (Marianne)	641, 642, 661	Bénichou (Paul)	351, 358, 394
Barbier (Jean-Pierre)	430	Becque (Henry)	292, 293, 558	Benjamin (René)	191, 196, 215, 219
Barbusse (Henri)	715, 830, 831	Beethoven (Ludwig van)	141, 255, 258, 300, 407, 490, 493, 495, 600, 718, 778, 787, 897, 930	Benoit (Pierre)	261, 262, 303, 516, 847
Barineau (Élisabeth)	325	Beffort (Anne)	288, 414, 417, 419-424	Benoit-Guyod (Georges)	707
Bark (Joachim)	112			Benoit-Lévy (Edmond)	298, 299, 322, 903
Baron (Jacques)	689			Benveniste (Émile)	205
Barré (André)	729			Béranger (Pierre-Jean de)	124, 138, 463, 718
Barrère (Jean-Bertrand)	136, 139, 636, 659			Bérard (Léon)	778, 779, 781, 877
Barrès (Maurice)	28, 118, 515, 520, 539-565, 594, 595, 611, 665, 706, 759, 761, 790, 795, 800, 881, 916, 920, 957, 964			Bérard (Victor)	333
Barrès (Philippe)	543, 545, 548, 549, 552, 992			Bergson (Henri)	920
Barret (Paul)	40, 74			Berl (Emmanuel)	717, 718
Barrias (Louis-Ernest)	917, 921, 932			Berlioz (Hector)	252, 774
Barribal (William H.)	241			Berman (Antoine)	670
Barthélémy (Auguste)	205, 216			Bernard (Émile)	224, 228-235, 276, 780, 875, 958

Bernard (Jean-Pierre)	821, 826, 834, 838, 839	Biermann (Karlheinrich)	792	Botrel (Théodore)	277
Bernard (Raymond)	252	Bigot (Marthe)	816	Boucher (François)	446
Bernardelli (Giuseppe)	67	Billy (André)	114, 302, 780, 885	Boucher (Marcel)	879
Bernardin de Saint-Pierre (Jacques-Henri)	217, 454	Biré (Edmond)	398, 429, 435, 698, 770, 800, 811, 865	Boucher de Perthes (Jacques)	359
Bernès (J.)	39, 51, 64, 84, 134	Bishop (Marie-France)	948	Bouchor (Maurice)	40
Berranger (Marie-Paule)	671, 673-675	Bisson (Charles)	224	Boucley (Albert)	64, 77, 78, 89
Berret (Paul)	34, 146, 147, 154, 181, 183-190, 192, 194-208, 211-216, 218-220, 263, 279, 282, 283, 288, 289, 292, 309-311, 313, 319, 321, 324, 333, 344, 348, 359, 361, 363, 364, 366, 371, 383, 389, 390, 392, 393, 396, 398, 399, 403, 407, 409, 428, 434, 441, 443, 444, 448, 504, 573, 691, 707-709, 780, 800, 903, 958, 959, 962	Bize (Maurice)	562	Boudeau (J. M. L.)	401
Berry (Marcel)	40, 72, 182, 978	Bizet (Georges)	252, 582	Bouglé (Célestin)	396, 399, 401, 405, 406
Berry (Walter)	569	Bizet (Jacques)	565	Bouillaguet (Annick)	557, 574
Berstein (Gisèle)	847	Blain-Pinel (Marie)	470	Bouillot (Victor)	42, 80, 81
Berstein (Serge)	847	Blaise (Marie)	967	Bouisson (Fernand)	779
Bertaut (Jules)	707	Blanchard (Claude)	772	Bouju (Marie-Cécile)	928, 929
Berthelot (Marcellin)	881	Blanchard (Gérard)	225	Boulanger (Louis)	171, 484
Berthier (Philippe)	727	Blanqui (Auguste)	476	Bounoure (Bricc)	353
Berthon (André)	827, 828, 876	Blavatsky (Helena, dite Mme)	349, 351	Bounoure (Gabriel)	348, 353-357, 365, 366, 368-370, 376, 378, 380-384, 392, 393, 482, 490, 495, 651, 652, 690, 693, 703, 936, 958
Bertin (Louise)	171, 188	Blémont (Emile)	158, 388, 1025	Bourdieu (Pierre)	20, 27, 925, 952
Bertrand (Aloysius)	672, 674, 675, 681	Bloch (Ernst)	954	Bourges (Elémir)	658, 751
Bertrand (Antoine)	129	Bloch (Jean-Richard)	719-723, 954	Bourget (Paul)	516, 539
Bertrand (Louis)	137	Blondé (Isabelle)	256	Bouteron (Marcel)	333
Besingrand (Franck)	253, 256, 257	Blum (Léon)	24, 868, 873, 875, 876, 879, 894-897, 899, 953,	Bouthillier (Yves)	274
Besnier (Charles)	74	Boeniger (Yvonne)	453, 454	Bovesse (François)	658
Besnier (Patrick)	521, 526	Boileau (Nicolas)	43, 54, 99, 125, 259, 560, 605, 920	Bowes (Walter Gordon)	415
Besson (Maurice)	771	Boitel (Julien)	74, 90	Bracke (Alexandre Desrousseaux, dit)	876, 880, 887, 888, 892, 893
Bessou (Auguste)	55-57, 88	Boivin (Patrick)	349	Braibant (Charles)	831
Bethléem (abbé Louis)	676, 899-902	Bonaparte (Louis-Napoléon)	<i>voir Napoléon III</i>	Branly (Édouard)	881
Biard (François Thérèse Biard, dit François-Auguste)	431	Bonaparte (Marie)	748	Brasillach (Robert)	263, 265, 267, 269, 271-273, 851, 859, 867
Biard (Léonie)	192, 430, 431, 448	Bonaparte (Napoléon)	<i>voir Napoléon I^{er}</i>	Brathwaite (Harold McD.)	606
Bidault (Georges)	899	Bonaparte (Napoléon-Jérôme)	[prince Napoléon] 54	Braunschvig (Marcel)	39, 42, 50-53, 57, 63, 66, 69, 71, 75, 80, 84, 85, 134, 417, 436
		Bonafous (Georges)	879	Bray (René)	121, 137, 505, 506
		Bonnard (Abel)	607, 608, 847	Bremond (abbé Henri)	373, 374, 376-378, 382, 393, 495, 554
		Bonnet (Claude)	802	Breton (André)	128, 129, 369, 380, 515, 667-671, 673-681,
		Borel (Pétrus)	335, 520, 676, 678, 680		
		Bosco (Jean, dit Don)	903		
		Bossuet (Jacques-Bénigne)	54, 83, 476, 590, 607, 623, 643, 646, 701, 785		

683, 685, 687-694, 696, 759, 956	Campa (Laurence) 516, 783, 796, 952	Chardon (Rachel Stefani, dite Pierre) 851, 855, 856
Briand (Aristide) 258, 311	Campistron (Jean Galbert de) 561	Chardonne (Jacques) 915
Bringuet (Pierre) 239	Camus (Albert) 114, 396	Charle (Christophe) 296, 397
Brix (Michel) 130, 438	Canaris (Constantin) 529	Charlemagne 207, 317, 878
Brizeux (Auguste) 146	Candace (Gratien) 881	Charles (Julie) 437
Brizon (Pierre) 784, 785	Candar (Gilles) 786, 874, 876	Charles X 683
Brogie (Gabriel de) 714	Caplet (André) 252-254, 256, 277	Charlier (Gustave) 300, 305, 453
Brosse (Jacques) 747	Carassou (Michel) 669, 670, 693	Charmes (Francis) 705
Brulat (Paul) 302	Carco (Francis) 260	Charpentier (John) 117, 270
Brun (Bernard) 566, 579	Cariguel (Olivier) 918, 919, 936	Charrier (Charlotte) 73-75, 78
Brunck de Freundeck (Richard) 224-228, 230-232, 235	Carnec (A.) 738	Chartier (Roger) 282
Brunet (Georges) 309, 315-319, 780	Carnot (Sadi) 777, 855	Chassé (Charles) 483, 484
Brunetière (Ferdinand) 53, 189, 288, 310, 343, 435, 438, 476, 705, 710, 808	Carrère (Jean) 909	Chaubet (François) 20, 391
Buchanan (Donald W.) 345-348, 393	Carroll (Lewis) 139	Chaumeix (André) 705
Buffard-Moret (Brigitte) 271	Carteret (Léopold) 221-223	Chénier (André) 119, 125, 649, 778, 851
Buffet (Gabrielle) 670, 671	Caserio (Sante Geronimo) 855	Chennevière (Georges) 716, 718
Buffon (Georges-Louis Leclerc de) 920	Cassard (Yves) 239	Chérel (Albert) 416, 418-420, 424, 425
Buloz (François) 705	Cassou (Jean) 516, 716, 720, 721	Cherrier (Claude) 803
Bur (Félix et Jean-Jacques) 262	Castelnaud (Jacques) 433	Chervel (André) 43, 92, 95, 291
Byron (George Gordon Byron, dit Lord) 138, 324, 325, 405, 442, 488, 919	Castéran (Jules) 787	Chételat (Emmanuel) 324
	Catusse (Marie-Marguerite) 565	Chevaillier (Justin René) 40, 42, 50, 52, 73, 79, 89, 134
	Cavé (Edmond) 171	Chevalier (Anne) 565
	Cazentre (Thomas) 588-590, 595, 596, 600-603, 605, 1015	Chiche (Didier) 716
	Céard (Henry) 301	Chinard (Gilbert) 456
	Céline (Louis-Ferdinand Destouches, dit) 516	Chiron (Yves) 541
	Cellier (Léon) 184, 475, 480-482	Chklovski (Victor) 942
	Cendrars (Blaise) 796	Chopin (Frédéric) 300, 599, 777, 805
	Chadeyras (François) 76, 77, 80, 81, 84, 805, 806	Choppin (Henri) 801
	Chaigne (Louis) 144	Cifali (Mireille) 477
	Chaigneau (Eugène) 463, 466, 470, 471	Citti (Pierre) 371
	Chaline (Jean-Pierre) 304	Citton (Yves) 789, 940
	Chaline (Nadine-Josette) 784, 788	Clarac (Pierre) 436
	Chamson (André) 721, 723	Claretie (Jules) 222
	Chancel (Jeannie) 933	Claudé (Paul) 20, 21, 27, 144, 515, 607, 626, 636, 639-665, 696, 703, 759-761, 769, 885, 920, 951, 953, 956
	Chantavoine (Henri) 48	Claudon (Francis) 12
	Chaoui (Mokhtar) 118	Claveau (C.) 40, 74
	Chappe (Claude) 688	
	Chardin (Philippe) 561	

C

Cachin (Marcel) 818-820, 846
Cahaigne (Joseph) 205, 902
Cahen (Albert) 42, 43, 50, 52, 56, 57, 61, 62, 65, 77, 79, 85, 134, 187, 219, 950
Caidés Vagianos (Sylvia) 664, 696
Caillaux (Joseph) 890
Caillois (Roger) 919
Calvet (abbé Jean) 39, 41, 42, 53, 54, 62, 65, 77, 84, 85, 87, 88, 414, 416, 417, 421-423, 425, 958

- Clemenceau (Georges) 543, 669, 688, 877, 879
- Clerc (Thomas) 547
- Cocteau (Jean) 717
- Coleridge (Samuel Taylor) 382
- Colette (Sidonie-Gabrielle Colette, dite) 516
- Colin (Paul) 715
- Colomb (Pierre) 879
- Combes (Emile) 397
- Compagnon (Antoine) 192, 508, 513, 515, 535, 560, 561, 567, 571, 698, 701, 734, 853, 877
- Compère-Morel (Adéodat) 874
- Comte (Auguste) 90
- Condé (Gérard) 252, 253
- Conihout (Isabelle de) 240
- Constans (Charles) 423, 429, 434, 437-440, 442-451
- Constant (Benjamin) 57, 879, 881, 890
- Constant (Éliphas Lévi, abbé) 680
- Constantinidès (Yannis) 476
- Cooper-Richet (Diane) 238
- Coppée (François) 698
- Coquet (Aristide) 74, 90
- Corneille (Pierre) 43, 48, 50, 52, 54, 92, 125, 146, 259, 292, 302, 322, 490, 543, 580, 583, 605, 623, 674, 701, 742, 760, 866, 920, 964
- Cornélius Agrippa 680
- Cornulier (Benoît de) 496, 502
- Coron (Antoine) 221, 222
- Corot (Jean-Baptiste) 229
- Courbet (Gustave) 229, 332
- Courier (Paul-Louis) 879
- Cousin (Victor) 718
- Coutagne (Aimé) 265, 272
- Crémieux (Albert) 715
- Crémieux (Benjamin) 697
- Crémieux (Francis) 671
- Crevel (René) 669
- Cros (Charles) 129, 682
- Crouzet (Paul) 39, 41, 44, 51, 56, 61, 64, 72, 77, 84, 87, 134
- Cuchet (Guillaume) 349
- Culleron (Pierre) 239
- Curatolo (Bruno) 21, 22, 513, 516
- Cury (Léon) 788, 791, 793, 800
- Cuvier (Georges) 881
- D**
- Dagan (Yaël) 696, 848, 849
- Dalissou (Rémi) 916
- Daltroff (Jean) 352
- Danset (Françoise) 116
- Dante 11, 442, 488, 524, 620, 643, 661, 885
- Dard (Olivier) 847
- Daroise (Gilbert) 854
- Darwin (Charles) 90
- Daubray (Cécile) 40, 59, 63, 72, 75-77, 82, 84, 136, 138, 155, 158-163, 165-168, 171-175, 177, 179, 220, 245, 246, 414, 424, 425, 635
- Daudet (Alphonse) 47, 849
- Daudet (Jeanne) voir Hugo (Jeanne)
- Daudet (Léon) 303, 312, 395, 400, 408, 559, 579, 673, 676, 681, 692, 710, 712, 715, 722, 820, 835, 836, 849-854, 857-864, 866-870, 908, 941, 957, 959, 966, 967, 998
- Daudet (Philippe) 859
- Daumier (Honoré) 229, 830
- Dautun (Yves) 779
- David (Jacques-Louis) 329
- David (Maurice) 40, 55, 66, 73, 74, 89
- De Boer (Johann Petrus Christian) 415, 417, 421, 423
- De Bujanda (Jesus Martinez) 999
- De Clercq (V.) 906
- De Roos (Sjoerd Hendrik) 231
- Debaene (Vincent) 41, 513, 514
- Debs (Eugène) 889
- Debussy (Claude) 252
- Décaudin (Michel) 585
- Dechêne (Abel) 797-800, 808, 902-904, 941, 960, 962
- Degott (Bertrand) 526, 527
- Delacroix (Eugène) 327, 329, 488, 607, 626, 774
- Delage (G.) 72, 76-78
- Delannoy (Marcel) 253, 255
- Delarue-Mardrus (Lucie) 519
- Delas (Daniel) 79
- Delavigne (Casimir) 124, 803, 954
- Delfau (Gérard) 192
- Delon (Michel) 505
- Delporte (Christian) 788
- Delteil (Joseph) 542, 689
- Deluc (Patrick) 239
- Delvincourt (Claude) 253, 254
- Démosthène 877
- Denizot (Nathalie) 42, 57, 948
- Derème (Tristan) 260
- Déroulède (Paul) 124, 543, 803
- Des Granges (Charles-Marc) 42, 43, 50, 52, 55-57, 65, 67, 86-90, 96
- Desbordes-Valmore (Marguerite) 146, 675
- Descartes (René) 268, 543, 625, 830, 920
- Descaves (Lucien) 156, 769, 779
- Descaves (Max) 296
- Deschamps (Fanny) 421
- Desjardins (Paul) 391
- Desmoulin (Camille) 311, 688
- Desné (Roland) 1002
- Desnos (Robert) 667, 668, 673-675, 681, 683-686, 688-691, 693, 759, 915, 917, 918, 924, 927
- Desportes (Philippe) 121
- Desramaut (Francis) 903

Desrousseaux (Alexandre) <i>voir</i> <i>Bracke</i>		Duhamel (Georges) 116, 119, 132, 138, 258, 594, 734, 887	Escholier (Raymond) 288, 309, 311, 312, 318, 319, 702, 769, 770, 780, 858, 862
Devars (Pascale) 247		Dukas (Paul) 257	Eschyle 375, 661
Devéria (Achille) 774		Dumas (Alexandre) [père] 11, 56, 57, 188, 239, 430, 632, 678	Espagnon (Jacques) 263-265, 275
Diaz (Brigitte) 411, 450		Dumas (André) 519, 772	Espiau de La Maëstre (André) 658, 659
Diaz (José-Luis) 13, 411, 450, 560, 966		Dumas (Lucien) 46, 73, 76, 84	Estève (Anita) 777, 894
Dickens (Charles) 727		Dumas (Marie-Claire) 673, 674, 683-685	Eustis (Alvin Allen) 697
Diderot (Denis) 47, 52, 83, 114, 322, 830, 834		Dumont (François) 120	Eychart (Marie-Thérèse) 921, 933
Diégo 907, 909		Dunois (Amédée) 889	
Dierx (Léon) 331, 803, 954		Dupin (André-Marie) 191	F
Ditchy (Jay K.) 456, 467-470		Duplessy (chanoine Eugène) 905	Fabié (François) 143
Dolto (Françoise) 414		Dupuy (Ernest) 288	Fabre (Annie) 414
Dombidau de Crouseilhès (Marie Jean Pierre Pie Frédéric) 890		Durand (Pascal) 949	Faguet (Émile) 53, 189, 428, 429, 434, 438-444, 476, 808
Dominguez (Oscar) 679, 681		Duras (Claire, duchesse de) 323	Fantin-Latour (Henri) 178
Dominique (Pierre) 771		Dürer (Albrecht) 226	Fargue (Léon-Paul) 139, 140, 508, 689, 761, 958, 964
Doumer (Paul) 306		Durkheim (Émile) 304	Farrère (Claude) 304, 396, 722, 775, 866, 867, 904, 939
Doumergue (Gaston) 306		Duwa (Jérôme) 671	Faucher (René) 519
Doumic (René) 41, 53, 56, 57, 61, 79, 87, 333, 424, 705, 709	E		Faure (Antoinette) 558
Dovalle (Charles) 870	Eco (Umberto) 26		Fauré (Gabriel) 252, 254
Doyen (Albert) 258, 275	Édouard VII [roi d'Angleterre] 563		Faure (Michel) 256
Drieu la Rochelle (Pierre) 129, 588, 692, 696	Einstein (Albert) 669		Faure (Paul) 892, 893
Drouet (Juliette) 85, 170, 192, 210, 311, 413, 429, 430-437, 440, 442-444, 448, 449	Élisabeth de Bohême [princesse palatine] 543		Fauriel (Claude) 324
Drumont (Edouard) 352, 868	Éluard (Paul) 113, 114, 129, 130, 132, 133, 137, 140, 151, 667, 668, 670, 671, 686-688, 690, 752, 759, 841, 920, 921, 923, 924, 956, 965, 984, 994, 1013		Fayard (Jean) 296, 303
Du Bouchet (André) 174-176	Elwall (George) 55-57, 88		Fayolle (Roger) 38-40, 51, 53, 67, 68, 72, 79, 398, 408, 473, 475
Du Puy de Clinchamps (Patrice) 397	Émery (Léon) 489-495, 502, 659, 778		Fénelon (Bertrand de) 568
Dubech (Lucien) 855, 860	Engels (Friedrich) 813-815, 826, 842-844, 873		Fénelon (François) 43, 54, 454, 557, 701, 920
Dubois (Jean) 793	Epstein (Simon) 864		Fernandez (Ramon) 697
Dubois (Pierre) 342, 344, 346, 348, 393	Épuy (Michel) 117		Fernand-Laurent (Jean) 876- 878
Dubosson (Fabien) 541, 542	Érasme 672		Féron (Alain) 253
Ducasse (Isidore) <i>voir</i> <i>Lautréamont</i>	Erb (Marie-Joseph) 256, 257, 277		Feron (Alexandre) 729
Dufay (Pierre) 298, 343	Erchadi (Armand) 770		Ferran (André) 507
Dufour (Philippe) 701			Ferrat (Jean) 953
Duguet (Camille) 772			Ferré (Léo) 953
			Ferroud (Pierre-Octave) 253, 255
			Ferry (Jules) 41, 874
			Fescourt (Henri) 107

- Feuillebois (Victoire) 13, 966
 Féval (Paul) 657, 678
 Fichte (Johann Gottlieb) 672, 673, 676
 Fié (Arsène) 878
 Firschbach (Paulette) 258
 Fizaïne (Jean-Claude) 359
 Flamel (Nicolas) 681
 Flament (Albert) 311
 Flandin (Pierre-Etienne) 779
 Flaubert (Gustave) 11, 27, 47, 130, 137, 227, 259, 292, 322, 402, 456, 557, 561, 579, 613, 698, 701, 830, 850, 854, 920, 950, 965
 Fléchier (Esprit) 476
 Fleischmann (Hector) 430
 Florian (Jean-Pierre Claris de) 47, 48, 834
 Forget (Philippe) 396
 Forneret (Xavier) 667, 681, 965
 Forrier (Michel) 523
 Fort (Paul) 277
 Fortassier (Rose) 950
 Foucart (André) 569
 Fouché (Pascal) 155-158
 Foucher (Adèle) voir Hugo (Adèle Foucher, épouse)
 Fouchet (Max-Pol) 919
 Fouinet (Ernest) 324
 Foulatier (François) 729, 731, 732, 735, 736
 Fourier (Charles) 216, 359
 Fourrier (M^e) [avocat] 824
 Fragonard (Jean-Honoré) 446
 Fraisse (Emmanuel) 39, 79, 111, 112, 114, 115, 128, 129, 133-135, 142
 France (Anatole) 101, 222, 290, 435, 436, 437, 539, 540, 549, 558, 667, 672, 677, 689, 827, 831, 956, 957
 François de Sales 293
 Frandon (Ida-Marie) 551, 552
 Franklin (Benjamin) 600
 Freud (Sigmund) 27, 748
 Fréville (Jean) 812, 813, 815, 825, 828, 832, 834, 839, 842, 843, 844, 846, 888, 939
 Friedemann (Joë) 352
 Froloff (Nathalie) 733, 741
 Fromentin (Eugène) 300
 Fromilhague (Catherine) 613, 615, 633, 634, 637
 Fromilhague (René) 613, 615, 634, 637
 Frossard (Ludovic-Oscar) 889
 Fua (Albert) 141-790
 Fulton (Robert) 600
 Furmanek (Carole) 330
- ## G
- Gabory (Georges) 717, 718, 725
 Galmiche (Xavier) 425
 Galpérine (Charles) 639, 640
 Gambetta (Léon) 688, 916
 Gao Fang 13
 Garaudy (Roger) 840
 Garinot (Léon) 64, 77, 78, 89
 Garmy (René) 828
 Garnier (André) 897
 Garnier (Robert) 126
 Garval (Michael D.) 702
 Gasiglia-Laster (Danièle) 424, 429, 559, 568, 571, 572, 573, 574, 576, 580, 581, 583, 584, 953
 Gaudon (Jean) 130, 133, 363, 475, 480, 491, 496, 507, 509, 679, 686, 921, 1003
 Gaudon (Sheila) 418
 Gaulmier (Jean) 259, 260, 263, 265, 274
 Gaultier (Jules de) 289, 454, 456-459, 470
 Gaussen (Ivan) 118
 Gautier (Théophile) 67, 106, 117, 121, 146, 197, 211, 216, 386, 387, 463, 466, 483, 488, 496, 593, 605, 615, 632, 634, 720, 774, 854, 890, 920, 990, 1025
 Gay (Delphine) voir Girardin (Delphine de)
 Gay (P.-H.) 47, 48
 Gayman (Vital) 825
 Gayot (André) 265
 Gély (Claude) 12, 288, 460
 Genette (Gérard) 34, 132, 204, 251, 258-263, 281, 283, 571
 George (Marguerite-Joséphine Weimer, dite Mademoiselle) 137
 Georgel (Pierre) 12, 73, 598, 765, 775
 Georges V [roi d'Angleterre] 563
 Ghéon (Henri) 277, 536, 603
 Gide (André) 12, 17, 28, 37, 38, 113-115, 117, 119, 120, 122, 123, 126-128, 131-136, 141, 143, 146-151, 191, 246, 454, 515, 542, 560, 566, 570, 585-615, 624, 632, 636-639, 664, 665, 694-696, 727, 759, 760, 813, 848, 908, 920, 951, 957, 958, 960, 964-966
 Gill (André) 821
 Gillard (Georges) 46, 47, 49
 Gille (Vincent) 676, 691, 692
 Gillouin (René) 402
 Gil-Robles (José-Maria) 832
 Ginestier (Paul) 750
 Giono (Jean) 114, 727
 Giorio (Maria-Beatrice) 804
 Girard (René) 12
 Girardet (Raoul) 793
 Girardin (Delphine Gay, épouse de) 323, 349
 Giraud (Agathe) 13, 15
 Giraud (Jean) 503
 Giraud (Victor) 710-714, 725
 Giraudoux (Jean) 516, 834
 Giscard d'Estaing (Valéry) 874

Gleize (Joëlle)	114, 115	Guillaume de Lorris	322	Heitz (Robert)	226, 227
Gleizes (Delphine)	18	Guillaume I ^{er} [empereur d'Allemagne]	934, 936	Hekker (Wilhelm Johannes Cornelis)	255
Gluck (Christoph Willibald)	600	Guillaume II [empereur d'Allemagne]	524, 669, 940	Helbert (Catherine)	697
Gobineau (Arthur de)	260, 607, 721	Guillaumie-Reicher (Gilberte)	295	Hélias (Yves)	804
Godechot (Jacques)	768	Guillemin (Henri)	174, 659, 702	Hellman (John)	955
Goebbels (Joseph)	915	Guimbaud (Louis)	192, 288, 289, 300, 321-332, 339, 429-432, 434, 440, 483, 505, 958	Hennequin (Victor)	359
Goethe (Johann Wolfgang)	11, 114, 324, 325, 405, 490, 543, 623, 718, 721, 728, 753, 785, 815, 829, 895, 918	Guinot (Jean-Noël)	660, 661	Hennig (Elisabeth)	415
Gogol (Nicolas)	829	Guyau (Jean-Marie)	214, 288, 361, 500	Henri IV	161, 688, 932
Gohier (Urbain)	771	Guyaux (André)	508, 539	Henriot (Emile)	136, 158, 214, 603
Gohin (Yves)	351	Guyon (Bernard)	214	Henrot (Geneviève)	558, 565
Goldenstein (Jean-Pierre)	681	Guyot (Maurice)	305	Heredia (José-Maria de)	101, 292, 331, 605
Goncourt (Edmond et Jules de)	483, 557	H		Hermant (Abel)	824
Gorilovics (Tivadar)	811, 815, 834	Habert (P.)	80, 81	Héroid (Ferdinand)	257, 801, 803, 804
Gorki (Maxime)	868	Habekorn (Daniel)	383	Herr (Lucien)	876
Goublier (Gustave)	257	Haedens (Kléber)	111, 112, 115, 116, 123, 125, 127, 128, 131, 132, 137, 142, 151, 851, 913	Herriot (Edouard)	305, 531, 773, 852, 875, 894, 897-899, 953, 962
Gourmont (Remy de)	429, 476, 585, 587, 606	Hahn (Reynaldo)	562-564, 567, 570	Hervieu (Paul)	565
Gouvard (Jean-Michel)	496	Halévy (Daniel)	558	Hetzel (Pierre-Jules) [écrit aussi sous le pseudonyme de P.-J. Stahl]	47, 73, 112, 200, 203, 255, 389, 412, 413, 427, 573, 926, 933
Gräf (Karl)	500	Halévy (Ludovic)	558, 582	Heugel (Jacques)	349-351, 359, 370
Green (Julien)	425	Hamel (Jean-François)	13, 692, 934, 940	Heugel (Jacques-Léopold)	349
Gregh (Fernand)	40, 162, 295-299, 302-304, 306, 309, 310, 313, 319, 358, 389, 396, 408, 415, 416, 519, 698, 699, 777, 867, 950, 957	Hamelin (Jacques)	780	Higonnet-Dugua (Elisabeth)	529
Grillet (abbé Claudius)	148, 230, 263, 267-269, 271-274, 297, 341, 342, 349, 351-354, 359, 362-367, 370, 385-388, 391, 392, 509, 693, 780, 865, 958	Hamm (Christine)	227	Hitler (Adolf)	599, 715, 771, 832, 836, 915, 930, 932, 934, 936, 940
Grimaud (Michel)	496, 500	Hamon (P.)	184	Hoffenschefer (Beniamine)	815, 826
Grousselas (Camille)	888	Haraucourt (Edmond)	294, 295, 519	Hoffmann (Ernst Theodor Amadeus)	476, 750, 756
Guéhenno (Jean)	516, 715, 721, 723, 724	Hargrove (June)	917	Hofmannsthal (Hugo von)	295
Guérin (Jean) voir <i>Paulhan (Jean)</i>		Harkness (miss)	842	Homère	661, 728, 729, 736, 737, 745, 769, 828
Guérin (Jeanyves)	565, 705, 715, 716	Hauser (Lionel)	566, 570	Honegger (Arthur)	252-254
Guérin (Maurice de)	751	Haymann (Emmanuel)	157	Horace	337, 369, 630, 728
Guérini (D.)	906	Hazard (Paul)	333, 707	Houdart-Mérot (Violaine)	79, 94, 96-100, 102, 104, 105, 947
		Hecht (Mme)	568, 569		
		Hegel (Georg Wilhelm Friedrich)	672, 676		
		Heine (Heinrich)	407, 829		

Houriez (Jacques) 21, 22, 650
Houssais (Yvon) 516, 706
Hovasse (Jean-Marc) 101, 107,
150, 409, 431, 550, 592, 634,
960
Hue (Bernard) 643, 659-663
Huet (Paul) 327
Hughes (Edward) 903
Hugnet (Georges) 670
Hugo (Abel) 181, 182, 324
Hugo (Adèle Foucher, épouse)
140, 299, 311, 418, 419, 429,
431-435, 442, 443, 448
Hugo (Adèle) [fille de Victor
Hugo] 858
Hugo (Alice Lehaene, épouse)
[puis Alice Lockroy] 422, 798
Hugo (Charles) 40, 349, 363, 422,
798
Hugo (Eugène) 182, 417
Hugo (François-Victor) 75, 424
Hugo (Georges) [ou Georges
Victor-Hugo] 172, 241, 422,
792, 858
Hugo (Jean) 158, 159, 178
Hugo (Jeanne) [puis Jeanne
Daudet, puis Jeanne
Négroponde-Hugo] 158, 172,
178, 241, 422, 849, 858
Hugo (Léopoldine) 60, 73, 102,
133, 179, 279, 349, 413, 423,
425, 468, 469, 481, 858, 862,
990
Huguet (Edmond) 288, 480, 483
Huneau (Denis) 254
Hunt (Herbert James) 289, 398-400
Huysmans (Joris-Karl) 570, 673
Hyden-David (Kathleen) 222
Hytier (Jean) 507, 509, 510, 613,
615, 636

I

Ibert (Jacques) 253

Ibsen (Henrik) 333, 682
Ignace de Loyola 359
Ince (Walter) 620, 621
Ingrao (Christian) 788
Ingres (Jean-Auguste-Dominique)
561, 607, 774
Iser (Wolfgang) 26
Izquierdo (Patricia) 853

J

Jacob (Max) 129
Jakobson (Roman) 499
Jammes (Francis) 585, 609
Jan (Isabelle) 37, 411-414, 419,
426
Janin (Jules) 188
Jardin (Prosper) 263, 271-273
Jarrety (Michel) 20, 614, 615, 624,
633, 634, 697, 727, 732, 742,
746
Jarry (Alfred) 303, 672, 680, 682,
839
Jasinski (Max) 91-93, 95-104, 106
Jaurès (Jean) 381, 785, 815, 876,
877, 881, 882, 887-889
Jauss (Hans Robert) 26
Jean de Meung 322
Jean Paul (Johann Paul Richter,
dit) 383
Jeannelle (Jean-Louis) 513, 514,
760
Jeanneret (Michel) 357
Jeanroy (Alfred) 333
Jésus de Nazareth 233-235, 342,
349, 359, 390, 669, 705
Jeune (Simon) 438
Joffre (maréchal Joseph) 81, 543
Joly (Laurent) 769, 770
Jourdan (Louis-Charles) 770
Journet (René) 168, 169, 171, 180,
196, 352, 353

Joussain (André) 202, 232, 328,
484-491, 493, 494, 506, 535,
861
Jouve (Pierre-Jean) 954
Joyce (James) 379
Jubinal (Achille) 196
Julliot (Caroline) 40, 255
Jung (Carl Gustav) 477, 748, 757

K

Kahn (Simone) 691
Kant (Immanuel) 456, 625, 718
Karakatsoulis (Anna) 705, 706
Kardec (Allan) 359
Karp Lugo (Laura) 230
Karr (Alphonse) 879
Karsenti (Élie) 463
Kauffmann (Grégoire) 868
Keats (John) 382, 829
Keck (Frédéric) 371, 373
Keller (Luzius) 570
Kessel (Joseph) 516, 923
Knee (Philip) 396
Koffeman (Maaïke) 697
Kolb (Jean) 824
Kolb (Philip) 557, 562, 564, 569
Kopp (Robert) 189
Kosko (Maria) 26
Kourieh (Jacqueline) 613, 622
Krieg (Georgette) 256
Kroupskaïa (Nadejda) 846
Krudener (Barbara Juliane, baronne
de) 386

L

La Barre (François-Jean Lefebvre,
chevalier de) 688
La Batut (Guy de) 137
La Bruyère (Jean de) 47, 515, 596,
730
La Chesnaie 906
La Fontaine (Jean de) 37, 47, 51,
82, 86, 92, 113, 117, 125, 216,

222, 261, 264, 277, 454, 497, 529, 554, 596, 605, 616, 623, 626, 667, 674, 676, 678, 778, 920, 932	459, 463, 465, 466, 470, 476, 477, 503, 504, 514, 519, 537, 540, 543, 560, 585, 598, 607, 608, 624, 626, 627, 632, 635, 650, 667, 670, 676, 680, 684, 691, 692, 700-702, 711, 735, 774, 778, 817, 821-823, 849, 850, 853, 855, 866, 885, 890, 897, 901, 907, 908, 920, 921, 947, 954, 963, 965-967	Le Braz (Anatole) 917 Le Breton (André) 295, 296, 298- 300, 309, 385, 415, 505, 520, 707, 903, 987, 995 Le Breton Grandmaison (Henri) 520 Le Cardonnel (Georges) 777 Le Dantec (Yves-Gérard) 121, 713, 715, 721, 725 Le Dû (Anatole) 497- 499, 502 Le Goffic (Charles) 118, 121 Le Gras (Joseph) 322 Le Men (Ségolène) 48, 89, 178, 221, 224, 225, 227, 775 Le Normand-Romain (Antoinette) 643 Le Senne (Camille) 302 Le Verrier (Urbain) 881 Lebrun (Albert) 306 Lecache (Bernard) 817 Leclerc (Gérard) 262, 266 Leclerc (Max) 294, 295 Leconte (Sébastien-Charles) 519 Leconte de Lisle (Charles) 51, 63, 122, 184, 292, 454, 459, 541, 558, 574, 605, 646, 676, 881 Lecoq (Benoît) 695, 706 Leeman (Fred) 232 Lefas (Alexandre) 881 Lefèvre (Ernest) 154 Léger (J.) 39, 51, 64, 84, 134 Lehaene (Alice) voir Hugo (Alice Lehaene, épouse) Leibniz (Gottfried Wilhelm) 672 Leiris (Michel) 922, 937 Lejeune (Philippe) 491 Lemaître (Jules) 189, 302, 438, 463 Lénine (Vladimir Ilitch) 813, 830, 846, 873 Léon-Martin (Louis) 773 Leopardi (Giacomo) 102 Leriche (Françoise) 571-573, 584 Leroux (Pierre) 216, 332, 359, 401, 405
La Rochefoucauld (François de) 50, 785	Lamennais (Félicité de) 229, 322, 342, 387, 401, 405, 707	
La Rocque (colonel François de) 768, 884	Landes-Ferrali (Sylvaine) 570, 582	
La Tailhède (Raymond de) 536, 863	Langlois (Charles-Victor) 303	
Labbé (Mathilde) 13, 507	Lanson (Gustave) 41, 44, 53, 56, 87, 89, 90, 181, 183, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 197, 198, 213, 216, 217, 303, 333, 334, 343, 428, 429, 435, 691	
Lacordaire (Henri) 881	Lapie (Pierre-Olivier) 897	
Lacretelle (Charles de) 166	Laplace (Pierre-Simon de) 881	
Lacretelle (Jacques de) 397	Laplace (Roselyne) 264	
Lacretelle (Pierre de) 289, 395-397, 399-400, 404, 407-409, 962	Laprade (Victor de) 37, 48, 147, 217	
Lafargue (Paul) 811-815, 821, 825, 826, 844, 888	Larguier (Léo) 519, 780	
Lafon (René) 267, 270	Lasserre (Pierre) 302, 658, 849, 870, 896	
Lafont (Charles) 196, 197, 216	Laster (Arnaud) 184, 252-254, 258, 277, 362, 777, 807, 930	
Laforgue (Jules) 129, 146, 633	Lauchin (Louis) 832	
Laforgue (Pierre) 165, 167, 168, 422, 509	Launay (Michel) 888	
Lagana (Marc) 825	Laurens (Jean-Paul) 177	
Lagarde (Pierre) 269, 272	Laurent (Franck) 145, 244, 791, 794, 806, 815, 816, 818, 926, 931, 933	
Lagneau (Jules) 733	Laurent (Jules) 295	
Lagrange (Madeleine) 892	Laurenti (Huguette) 623	
Lahanque (Reynald) 839, 843	Laurent-Prigent (Françoise) 888	
Lalou (René) 587, 702, 722, 724, 761, 964	Lauris (Georges de) 568	
Lalouette (Jacqueline) 38, 39, 42, 47, 49, 81	Lautréamont (Isidore Ducasse, dit) 379, 427, 672-674, 676, 677, 680, 687, 749, 756, 840, 853	
Lamaison (Jacques) 40, 55, 66, 73, 74, 88, 89	Laval (Pierre) 831	
Lamande (André) 311	Le Botry (F.) 890	
Lamartine (Alphonse de) 40, 43, 47, 48, 50, 51, 55, 63, 66, 67, 77, 85, 92, 93, 101, 106, 119, 124, 125, 126, 143-146, 189, 197, 211, 216, 223, 247, 292, 302, 310, 323, 345, 351, 381, 382, 387, 392, 401, 405, 429, 432, 434, 436-440, 442, 443, 447, 449-451, 453, 454, 457,		

Leroy-Terquem (Mélanie) 673, 691
 Lestra (Antoine) 907
 Lestrangle (Robert) 465, 466, 470
 Leterre (Thierry) 727, 738, 745
 Leteuré (Stéphane) 777
 Letombe (Albert) 143
 Leuilliot (Bernard) 140, 157, 163, 164, 669
 Levallant (Maurice) 40, 59, 61-63, 68, 72, 75-77, 82, 84, 106, 136, 224, 289, 333, 414, 424, 425, 434-440, 519, 708, 709, 780
 Levesque (Robert) 594, 600
 Lévi (Éliphas) voir Constant (abbé)
 Lévy (Georges) 816, 818, 820, 827, 828
 Lévy-Bruhl (Lucien) 369, 371, 373
 Lévy-Leblond (Jean-Marc) 455
 Lewis (Matthew Gregory) 672, 681
 Ley-Deutsch (Maria) 295
 Leymarie (Michel) 847
 Libis (Jean) 749
 Lièvre (Pierre) 521
 Liguori (Alphonse de) 54
 Linder (Max) 672
 Liou Kin-Ling 500-502
 Lioure (Michel) 17, 123, 127, 150, 586, 588, 589, 591, 592, 593, 608, 636, 637, 661-663, 960
 Liouville (Matthieu) 527
 Liszt (Franz) 252, 300, 777
 Littré (Emile) 550
 Lockroy (Alice) voir Hugo (Alice Lehaene, épouse)
 Lockroy (Edouard) 798, 799, 859
 Longuet (Jean) 785, 873, 889
 Lorrain (Jean) 570
 Lote (Georges) 500
 Loti (Pierre) 47, 300, 333, 539, 558, 706, 755
 Loubet (Emile) 777
 Loubet del Bayle (Jean-Louis) 875
 Loubier (Pierre) 504, 853

Louis XIII 103
 Louis XIV 292, 688
 Louis XVIII 323
 Louis-Philippe I^{er} 488, 842
 Louÿs (Pierre) 222, 585, 594, 615, 617, 682
 Löwy (Michael) 843
 Loyson (Paul-Hyacinthe) 788-791, 795, 800, 808, 940
 Lucain 787
 Lucrèce 620, 728
 Lukacs (Georg) 396, 833-835
 Lunn-Rockliffe (Katherine) 455

M

Mabille de Poncheville (André) 910
 Mabileau (Léopold) 202, 288, 316, 328, 460, 483, 484
 Macdonald (Étienne) 299
 Macé (Marielle) 513, 759, 760
 Machiavel (Nicolas) 114
 Macquet (Auguste) 657
 Magallon (Xavier de) 849
 Magill (Michèle M.) 582
 Magne (Émile) 106
 Mahomet 669
 Maïakovski (Vladimir) 921
 Maingueneau (Dominique) 882, 891
 Maistre (Joseph de) 607
 Maîtrejean (Louis) 73
 Malherbe (François de) 50, 97, 125
 Mallarmé (André) 776, 778
 Mallarmé (Stéphane) 13, 53, 117, 121, 125, 378, 379, 383, 384, 508, 509, 535, 558, 579, 597, 615, 616, 619, 623-625, 631-633, 641, 646, 675, 680, 692, 723, 728, 732-734, 749, 756, 759, 849, 850, 918, 934, 941, 942, 950, 955, 963, 966, 967
 Malon (Benoît) 873

Mandel (Georges) 876, 877
 Manet (Édouard) 229, 561
 Manis (Hervé) 643
 Mann (Heinrich) 721, 724
 Manuel (Eugène) 698, 849
 Manzoni (Alessandro) 829
 Marchal (Bertrand) 492
 Marchal (Hugues) 619, 620
 Marchasson (Catherine) 670, 673
 Marcou (François-Léopold) 42, 43, 45, 55, 57, 66
 Maréchal (Christian) 342, 348, 393, 907
 Margueritte (Victor) 884, 886
 Marie (Aristide) 130, 384
 Marinetti (Filippo Tommaso) 129
 Maritain (Jacques) 936
 Maritain (Raïssa) 378, 379
 Marsan (Jules) 34, 154, 181-183, 220
 Martal (L.) 41, 258
 Martin (Claude) 585
 Martin (Eugène-Louis) 500
 Martin (Georges) 773, 774
 Martin (P.) 906
 Martin du Gard (Maurice) 657, 658, 774
 Martin du Gard (Roger) 114, 887
 Martinet (Chantal) 14, 917, 921, 939, 949
 Martinet (Marcel) 819
 Martino (Pierre) 434-437, 439, 505
 Martinon (Philippe) 496, 500
 Marty (André) 816, 827, 828
 Marty (Cédric) 561
 Marx (Karl) 785, 811, 813-815, 826, 829, 830, 834, 843, 844, 873, 888, 889
 Marx (William) 620, 621, 850
 Massenet (Jules) 252
 Massin (Jean) 25, 182, 325, 424, 427, 431, 437, 438, 480, 481, 909
 Masson (Pierre) 127, 603, 609, 697

Mastronardi (B.)	133, 141, 144	Mérimée (Prosper)	582, 720	Monod (Gabriel)	303
Maturin (Charles Robert)	681	Mermod (Henry-Louis)	116	Montaigne (Michel de)	50, 292, 311, 322, 333, 476, 515, 607, 613, 702, 716, 728, 730, 920
Maublanc (René)	716, 828, 829, 831	Mermoud (Albert)	116	Montalembert (Charles de)	881
Maulnier (Jacques Talagrand, dit Thierry)	17, 112, 113, 115, 117, 123-129, 132-134, 137, 142, 143, 149-151, 263, 270-273, 587, 594, 603, 606, 608, 609, 851, 863, 867, 869, 913, 914, 964, 966	Meschonnic (Henri)	12, 501, 502	Montesquieu (Charles-Louis de Secondat, baron de)	265, 381, 476, 730, 920
Maulpoix (Jean-Michel)	20	Meurice (Paul)	40, 140, 154, 155, 156, 161, 163, 165, 166, 168, 172, 179, 185, 188, 220, 349, 397, 634	Montesquiou (Robert de)	569, 570
Maunoury (Paul)	116	Michel (Louise)	820	Montety (Étienne de)	115
Maupassant (Guy de)	47, 484, 830, 833	Michel-Ange	828	Montherlant (Henry de)	516, 547, 834, 836
Mauriac (François)	311, 834	Michelet (Jules)	57, 292, 401, 405, 454, 465, 549, 558, 573, 613, 640, 711, 712, 716, 719, 792, 822, 850, 852, 854, 855, 877	Morand (Paul)	565, 834, 836
Maurras (Charles)	126, 303, 312, 370, 396, 400, 535, 536, 540- 542, 553, 560, 579, 637, 692, 717, 718, 722, 847-849, 851- 853, 855-858, 860-865, 868- 870, 873, 899, 905, 907, 909, 916, 954	Middendorp (Jan)	231	Moréas (Jean)	118, 322, 535, 536, 609, 692, 850
Maxime-Léry	519	Miguet-Ollagnier (Marie)	566	Moreau (Pierre)	489, 506
Mayaux (Catherine)	12, 22	Mihalovici (Marcel)	253-255	Moréri (Louis)	196
Mayeur (Pierre)	893	Milhaud (Darius)	252, 253	Morier (Henri)	474
Maynard (François)	124	Millet (Claude)	11, 13, 63, 67, 75, 185, 204, 224, 225, 328, 360, 369, 374, 376, 396, 412, 421- 423, 426, 454, 455, 506, 532, 740, 770, 798, 926, 955	Morillot (Paul)	40
Mazade (Fernand)	116-119, 122, 132-134, 136, 141, 146, 149- 151, 957	Millet (Jean-François)	90, 229,	Mornet (Daniel)	189, 192, 214, 218, 453, 505
Mazaleyrat (Jean)	502	Millet-Gérard (Dominique)	654	Morny (Charles de)	831
Mazzoni (Guido)	67	Millevoye (Charles-Hubert)	334	Mortier (Édouard)	299
McKenzie (Donald F.)	282	Milo (Daniel)	43, 50, 51, 56, 93, 95	Mortimer (Raymond)	920
McWilliam (Neil)	853	Milton (John)	201, 211	Mortreux (O.)	47, 48
Meilhac (Henri)	582	Milza (Pierre)	541	Mottin (Jean)	847, 883
Mélandri (Achille)	73, 422	Mironneau (A.)	55, 68, 77, 79, 89	Mourre (Antoine)	18
Mélesville (Anne-Honoré-Joseph Duveyrier, dit)	141, 255, 930	Mistral (Frédéric)	47, 607, 907	Mourre (Michel)	540, 727, 824, 851
Mélison-Lepage (Gil)	294-295	Mistral (Paul)	818	Mozart (Wolfgang Amadeus)	600
Melka (Pascal)	792	Mitry (Jean)	18, 107	Müller (Charles)	265
Mendès (Catulle)	519	Moissonnier (Maurice)	490	Müller (Max)	492
Menzel (Herybert)	916	Mole (Gary D.)	950, 953	Murat (Michel)	115, 126, 128, 136, 143, 507, 513-516, 604, 607, 667, 671, 672, 674, 676, 679, 680, 730, 760, 924, 964-966
Mergnac (Marie-Odile)	91	Molière	43, 47, 48, 50, 54, 86, 92, 125, 189, 292, 296, 302, 322, 349, 490, 557, 605, 607, 610, 613, 674, 773, 821-823, 828, 866, 920	Murry (Middleton)	382
Méric (Victor)	819, 820	Molinié (Georges)	474, 613	Musset (Alfred de)	40, 47-52, 56, 93, 117, 124, 125, 146, 223, 292, 302, 345, 382, 392, 401, 405, 429, 434, 436-440, 442, 443, 447, 449-451, 453, 457, 459, 463, 503, 540, 543, 557, 558, 560, 578, 585, 598, 608,
		Mollier (Jean-Yves)	238, 901, 902		
		Mondadon (Louis de)	903		
		Monglond (André)	505		

613, 618, 624-627, 632, 649,
650, 670, 672-675, 680, 681,
683, 684, 688, 692, 700, 701,
711, 720, 732, 735, 774, 778,
822, 823, 849, 850, 861, 866,
890, 907, 909, 963, 965, 966
Mussolini (Benito) 832, 836

N

Napoléon (prince) voir Bonaparte
(Napoléon-Jérôme)
Napoléon I^{er} [Napoléon
Bonaparte] 142, 207, 609, 643,
705, 771, 817-819
Napoléon III 62, 82, 142, 186, 192-
194, 203, 214, 218, 262, 303,
349, 397, 466, 609, 770, 789,
827, 828, 830-832, 837, 846,
862, 864, 934, 936, 940
Narsy (Raoul) 343
Nash (Suzanne) 627, 628
Naturel (Mireille) 576, 578, 579
Naugrette (Florence) 13, 773, 775
Neely (Robert T.) 613, 614, 627-
629, 636
Nerval (Gérard de) 27, 123-125,
129, 130, 134, 146, 181, 222,
223, 374, 375, 382-384, 508,
509, 579, 615, 626, 680-682,
694, 948, 963, 965, 966, 968
Nicault (Catherine) 566
Nicklas (Thomas) 546
Nicole (Eugène) 557
Nietzsche (Friedrich) 456, 607,
750, 785
Nisard (Désiré) 11
Nizan (Paul) 813, 828, 831, 832,
838, 839, 844, 846
Noailles (Anna, comtesse de) 457,
515, 519-522, 527-530, 532-
538, 570, 603, 751, 759, 760,
956, 965, 966
Noailles (Mathieu, comte de) 520

Nodier (Charles) 138, 324, 334,
335, 343, 387, 774
Noesser (Laura) 224
Nora (Pierre) 12, 765, 779
Nordmann (Jean-Thomas) 884,
886, 887
Nouveau (Germain) 672, 682, 698
Novalis 750, 756
Nozière (Fernand) 301

O

Offenbach (Jacques) 558, 582
Offenstadt (Nicolas) 820
Ohnet (Georges) 157, 678
Olivieri (Laurence) 262
Ormesson (Jean d') 125
Orsenna (Erik) 11
Oudin (Bernard) 859
Oudinot (Nicolas) 299
Oulman (M.) 568, 569
Ouvry-Vial (Brigitte) 281, 282

P

Palestrina (Giovanni Pierluigi da)
483
Panhard (René) 688
Paoli (Bruno) 260
Papadopoulos [compositeur] 257
Paraf (Pierre) 132, 138, 140
Parent (Yvette) 685
Parenteau (Olivier) 527, 796
Pariante (Jean-Claude) 748
Parijanine (Maurice) 824
Pâris (Alain) 252, 253
Parisot (Henri) 139, 140, 147, 151,
385, 651
Parvillez (Alphonse de) 904, 905,
910
Pascal (Blaise) 83, 333, 373, 454,
476, 543, 605, 607, 613, 625,
643, 672, 674, 702, 785, 877,
920
Pascal (Félicien) 343

Pascal (Georges) 738
Paskevitch (Ivan) 716
Pasteur (Louis) 670, 769, 881
Patry (Jacques) 520, 588
Paulhan (Jean) 516, 703, 721
Pavie (Victor) 323
Payr (Bernhard) 915
Pédron (Jean) 777-779
Péguy (Charles) 81, 82, 119, 146,
607, 916, 918, 920, 922, 955
Pellerin (Jean) 260, 266, 271-273
Pellerin (Pascale) 396
Pelletan (Camille) 397
Péret (Benjamin) 669, 671, 689,
693, 694, 927
Pérez (Claude-Pierre) 616, 617,
622, 623, 625, 628, 629, 633,
634, 637, 658, 659, 660
Pergolèse (Jean-Baptiste) 600
Périn (P.) 463
Pernot (Denis) 49, 57, 514, 729,
731, 849
Perrot (Michelle) 412, 416
Pétain (Philippe) 851, 877, 906,
934, 936
Peter [auteur de *Droit d'asile*] 830
Pétermann (Stéphane) 116
Petit (Jacques) 639, 643
Petitier (Edgar) 21, 247
Pétrarque 442
Peynet (Guillaume) 255
Peyre (Henri) 659
Pezard (Emilie) 13, 335
Pforte (Dietger) 112
Philippe (Gilles) 695
Philippe [contributeur au site
Maurras.net] 856
Philippe II [roi d'Espagne] 200,
564
Philippon (Paul) 76, 77
Picabia (Francis) 670
Picard (Gaston) 107, 950
Pichois (Claude) 130
Picon (Jérôme) 567

- 790, 791, 800, 861, 898, 956,
966
- Richer (Jean) 130, 384
- Richer (Laurence) 521
- Richter (Johann Paul) *voir Jean Paul*
- Rictus (Jehan) 322
- Rieux (Jean) 261, 263, 265
- Rigal (Eugène) 155, 156, 387, 800
- Rimbaud (Arthur) 124, 129, 130,
134, 144, 146, 376, 378, 379,
382-384, 457, 508, 509, 531,
633, 641, 643, 645, 646, 649,
651, 654, 670, 672, 675-678,
680, 682, 688, 693, 694, 723,
745, 749, 756, 761, 765, 829,
839, 918, 921, 933, 942, 948,
963, 965-967
- Rioux (Jean-Pierre) 20, 952
- Ripert (Émile) 525
- Ritter (Raymond) 264
- Rivaz (Alice) 116
- Rivière (Jacques) 516, 695-697,
703
- Robert (Guy) 180, 196, 352, 353,
430
- Robert (Pierre-Edmond) 569
- Robespierre (Maximilien de) 683,
688
- Robinson (Judith) 614-616, 623,
636, 727, 731, 742
- Roche (Anne) 192
- Rochefort (Henri) 821
- Rochette (Auguste) 288, 496, 497,
499, 501, 527, 694
- Rodin (Auguste) 643, 644, 663,
877
- Rodriguez (Antonio) 853
- Roger (Thierry) 13, 513
- Rogers (Brian G.) 557, 582
- Roland-Marcel (Pierre-René) 773,
774
- Rolland (Romain) 157, 672, 715,
716, 721-724, 813, 828, 832,
846
- Rolland de Renéville (André) 378,
383, 936
- Rollin (Louis) 879
- Rollinat (Maurice) 48, 465
- Romains (Jules) 734, 887, 889, 890
- Roman (Myriam) 854
- Ronsard (Pierre de) 119, 125, 126,
184, 449, 454, 596, 605, 907,
921
- Rosa (Guy) 25, 179, 180, 237, 238,
243, 244, 247, 461, 811
- Rossini (Gioachino) 476
- Rostand (Claude) 253
- Rostand (Edmond) 124, 143, 515,
519-528, 530, 537, 665, 676,
706, 759, 966
- Rostand (Maurice) 519
- Roth (François) 544, 874
- Rouanet (Gustave) 890
- Roumanille (Joseph) 907
- Rousseau (Jean-Jacques) 50, 52,
93, 95, 189, 214, 218, 292, 401,
402, 453, 454, 476, 505, 613,
674, 700-702, 711, 712, 738,
822, 823, 827, 830, 909
- Rousseau (Pierre) 885, 886
- Rousseaux (André) 304, 908
- Roussel (Éric) 540
- Roussel (Raymond) 12, 672, 689
- Roussin (Philippe) 114, 115
- Roustan (Mario) 333
- Roy (Pierre) 785
- Royer (Edmond) 55, 68, 77, 79, 89
- Rozès de Brousse (Joseph) 122
- Rubel (Maximilien) 814, 815
- Rude (François) 830
- Rudler (Gustave) 192
- Rudwin (Maximilien) 385-387,
391, 392
- Ruty (P.-M.) 221, 224, 227
- S**
- Sabatier (Robert) 20, 118, 260,
519, 530
- Sabot (Philippe) 369
- Sade (Donatien Alphonse François
de) 672, 676
- Sadoul (Georges) 829, 831, 832,
846
- Sagaert (Martine) 586, 588, 607
- Sainte-Beuve (Charles Augustin)
138, 150, 170, 195, 311, 333,
334, 432, 433, 435, 477, 484,
559, 592, 613, 858
- Saint-John-Perse (Alexis Leger,
dit) 12, 516, 689, 954
- Saint-René (Martin) 439-441, 443,
451, 780
- Saint-Saëns (Camille) 252, 254,
256, 277, 777
- Saint-Simon (Claude-Henri de
Rouvroy de) [penseur
socialiste] 401, 405
- Saint-Simon (Louis de Rouvroy
de) [mémorialiste] 189, 259,
557, 561
- Saint-Victor (Paul de) 567, 568
- Salet (Pierre) 117
- Salmon (André) 768, 769
- Salvucci (Silvia) 425
- Samoyault (Tiphaine) 13, 585
- Sand (George) 57, 143, 401, 405,
437, 558, 674, 700, 719, 727,
861, 901, 909
- Sangsue (Daniel) 259, 264-266,
343, 353
- Sanson (Rosemonde) 874
- Santelli (César) 83
- Sanvoisin (Gaëtan) 297, 302, 351
- Sapiro (Gisèle) 908, 909, 923, 954
- Sartre (Jean-Paul) 396, 934, 940,
941, 955, 965
- Satie (Erik) 252

Saurat (Denis) 84, 148, 230, 298, 349, 351-354, 358, 360-378, 391-393, 490, 495, 509, 690, 693, 703, 711, 723-725, 867, 903, 958, 965	Shakespeare (William) 11, 114, 178, 301, 349, 473, 474, 488, 524, 661, 718, 728, 816, 885, 922	Spinoza (Baruch) 268
Saurin (Marcel) 116	Shaw (George Bernard) 813	Spiquel (Agnès) 396, 422, 705
Savy (Nicole) 298, 398	Shelley (Percy) 382, 750, 829	Staël (Germaine de) 189, 265, 322, 701, 897, 967
Sayre (Robert) 843	Sienkiewicz (Henryk) 26	Stahl (P.-J.) voir Hetzel (Pierre- Jules)
Scève (Maurice) 121, 125, 609	Signac (Paul) 830	Staline (Joseph) 813, 846, 873
Schenck (Eunice Morgan) 334, 335	Silva Ribeiro (Odile) 12	Steeg (Jules) 41, 68, 78
Schiller (Friedrich von) 579, 589, 785	Silver (Kenneth E.) 796	Steeg (Théodore) 880
Schinz (Albert) 289, 361, 362, 364, 393, 397, 399, 400	Silvestre de Sacy (Samuel) 728	Steel (James) 919, 920
Schlanger (Judith) 63, 757	Simmonds (W. G.) 241	Stein (Marieke) 422
Schlegel (August) 967	Simon (Gustave) 40, 138, 140, 141, 146, 148, 155-163, 165, 172, 177, 179, 220, 245, 263, 288, 294, 298, 348, 349, 351, 359- 361, 363, 365, 392, 429, 430, 432, 434, 440, 468, 509, 773, 790, 792, 807, 902, 958	Stendhal 27, 54, 57, 333, 402, 700, 702, 728, 730, 731, 742, 909, 918, 920, 950
Schlumberger (Jean) 594, 695	Simon (Jules) 140	Sternhell (Zeev) 541
Schneeberg (Francine) 909	Sirinelli (Jean-François) 20, 952	Stewart (Philip) 214, 218
Schöne (Maurice) 885	Slonimsky (Nicolas) 252-254, 258	Stratton (Charles) 208
Schubert (Doris) 415	Socrate 729	Straus (Émile) 565, 567
Schubert (Franz) 494	Soleiland (Albert) 686	Straus (Geneviève) 565, 566, 568, 569
Schuster (Jean) 694	Sonnenfeld (Albert) 606	Suarès (André) 191, 718
Schwab (Raymond) 391, 698, 699	Sophocle 579	Sue (Eugène) 657, 719, 843
Scott (Walter) 488	Sorel (Albert) 265, 266, 268, 271, 274	Sully-Prudhomme (René-Armand Prudhomme, dit) 37, 558
Sée (Edmond) 885	Souché (Aimé) 40, 55, 66, 73, 74, 88, 89	Supervielle (Jules) 129
Seebacher (Jacques) 25, 423, 811	Souchon (Paul) 429, 434, 449	Suthcliffe (John E.) 241
Segalen (Victor) 457	Souday (Paul) 156, 157, 191, 196, 214, 215, 216, 217, 219, 298, 299, 303, 393, 408, 531, 567, 589, 633, 698, 705, 852, 957, 984, 985	Sutton (Howard) 520, 531
Seghers (Pierre) 924	Soult (Jean-de-Dieu) 299	Swedenborg (Emanuel) 167, 680
Segond-Weber (Caroline-Eugénie) 769, 777	Soumet (Alexandre) 102, 138, 216, 388, 391	Swift (Jonathan) 672, 675, 689
Seignobos (Charles) 303	Soupault (Philippe) 129, 668, 670, 689, 723, 724	Sylva (Berthe) 917
Seillière (Ernest) 395, 396, 399, 401-404, 711	Souriau (Maurice) 288, 342, 348, 505, 506, 855	
Sembat (Marcel) 876, 897	Soutzo-Doudesco (princesse) 565	
Senancour (Etienne Pivert de) 57, 405, 454		
Sénèque 661		
Senghor (Léopold Sédar) 955		
Servoz (H.) 255		
Séverac (Jean-Baptiste) 892, 893		
Sévigné (Marie de Rabutin- Chantal, marquise de) 47, 189, 264, 557, 561		

T

Tachard (Pierre Albert) 880
Taine (Hippolyte) 292, 438, 476, 549, 558, 701, 850, 854
Talagrand (Jacques) voir Maulnier (Thierry)
Tardieu (Jean) 751
Taveneaux (René) 546
Taylor (Marisa Gatti) 415
Ténint (Wilhelm) 496
Terrin (Charles) 907, 908
Therrien (Vincent) 748, 749, 751

- Theuriet (André) 47, 48, 678
- Thibaudet (Albert) 24, 29, 191, 197, 198, 216, 287, 288, 302, 303, 306, 354, 513, 514, 516, 698-703, 705, 725, 765, 855, 904
- Thibaut de Champagne 121
- Thieme (Hugo) 500
- Thierry (Augustin) 558
- Thiers (Adolphe) 57
- Thiesse (Anne-Marie) 21, 951, 952
- Thomas (John Heywood) 295
- Thoreau (Henry David) 755
- Thorez (Maurice) 813, 832, 840, 844, 846
- Timar 222, 224
- Tirard (Paul) 545
- Tolstoï (Alexis) 828
- Tolstoï (Léon) 678, 721, 723
- Ton-That (Thanh-Vân) 528
- Toulet (Paul-Jean) 260
- Toussenel (Alphonse) 751
- Toutey (Émile) 78
- Tribout de Morembert (Henri) 349, 710
- Triolet (Elsa) 924
- Truc (Gonzague) 604
- Truel (Myriam) 13
- Truelle (Jacques) 566
- Truno (Bernadette) 311
- Tuc (Pierre) 303, 860, 862
- Tuffrau (Paul) 41, 53, 56, 87, 89, 90
- Tzara (Tristan) 129, 667, 670, 671, 674, 677, 687
- U**
- Ubersfeld (Anne) 18, 641, 642, 659, 660, 773, 811
- Uhry (Jules) 876-878
- V**
- Vaché (Jacques) 672, 673
- Vacquerie (Auguste) 154, 155, 164, 194, 541, 859
- Vacquerie (Charles) 194, 468
- Vaillant (Alain) 15, 17, 21, 23, 26, 192, 195, 198, 217, 247, 354, 438, 447, 506, 854, 968
- Valéry (Paul) 12, 20, 53, 86, 124, 125, 150, 191, 246, 289, 514, 515, 517, 560, 591, 607, 613-640, 646, 651, 658, 659, 663-665, 692, 696, 702, 723, 727, 731-735, 742-746, 759-761, 850, 920, 923, 941, 942, 950, 951, 953-956, 960, 964-966
- Valincourt (Jean) 261, 265, 275
- Vallery-Radot (Robert) 145, 146
- Vallès (Jules) 407, 473, 520, 828, 849
- Vallin (Marjolaine) 933
- Van Hoof (Henri) 139
- Van Tieghem (Paul) 505, 966
- Van Tieghem (Philippe) 504, 506
- Vandérem (Fernand) 49, 57, 191, 849
- Vanhoosthuysse (François) 491
- Vasseur (Bernard) 682, 814, 815
- Vasseur (Éliette) 182, 325, 424, 427, 431, 437, 438, 909
- Vassevière (Maryse) 670
- Vaulabelle (Achille Tenaille de) 573
- Vautel (Clément) 303-305, 408, 769, 770, 781, 831, 862, 962
- Vavasseur-Desperriers (Jean) 875
- Venzac (chanoine Géraud) 343
- Vercel (Roger) 897
- Vercors (Jean Bruller, dit) 919, 920, 923
- Verdi (Giuseppe) 776
- Verhaeren (Émile) 292, 293, 457, 585, 754
- Verlaine (Paul) 121, 126, 134, 143, 144, 223, 277, 429, 446, 448, 457, 528, 558, 585, 609, 619, 633, 728, 778, 849, 850
- Vernay (François-Alexandre) 72, 76-78
- Veillot (Louis) 655, 861
- Vial (Francisque) 40
- Vianey (Joseph) 34, 154, 181-184, 187, 188, 189, 191, 192, 194-198, 208-220, 247, 282, 283, 288, 324, 337, 361, 362, 385, 431, 454-456, 460-465, 468, 470, 471, 475, 483, 691, 960
- Viatte (Auguste) 14, 343, 344, 348-351, 353, 354, 361-364, 367, 371, 380, 393, 510, 680, 690, 693, 958, 965
- Victor (Lucien) 926
- Victor-Hugo (Georges) *voir Hugo (Georges)*
- Vidal de La Blache (Paul) 303
- Vielé-Griffin (Francis) 585
- Vielledent (Sylvie) 264
- Vierne (Louis) 253, 256, 257, 277
- Vignale (François) 918, 919, 927, 936, 954
- Vignaud (Jean) 768, 770
- Vigny (Alfred de) 47-53, 56, 77, 83, 92-94, 106, 119, 124, 125, 138, 146, 223, 247, 292, 300, 302, 334, 382, 386, 387, 392, 401, 405, 438, 453, 463, 466, 484, 503, 504, 557, 558, 560, 561, 575, 583, 585, 598, 608, 626, 627, 635, 649, 670, 680, 691, 692, 700, 701, 706, 707, 711, 714, 732, 774, 778, 822, 823, 849, 850, 866, 901, 907, 963, 967
- Vildrac (Charles) 258, 819, 832
- Villèle (Joseph de) 299
- Villon (François) 119, 125
- Vincent (José) 710, 907
- Virgile 210, 325, 369, 620, 630, 661, 861, 908, 925

Vitrac (Roger) 689
 Voiture (Vincent) 121
 Vollard (Ambroise) 228
 Volney (Constantin-François
 Chassebœuf de La Giraudais,
 dit) 260, 324
 Volta (Alessandro) 600
 Voltaire 47, 48, 50-52, 54, 93, 197,
 198, 222, 292, 300, 390, 529,
 640, 676, 701, 702, 738, 785,
 821, 822, 827, 830, 920
 Vuillemin (Henri) 832

W

Wagner (Richard) 300, 494, 581,
 616, 623
 Wallez (Vincent) 226

Watteau (Antoine) 446, 447, 485
 Weill (Alexandre) 352, 359, 865,
 867, 868
 Wenstein (Georges) 688
 Weygand (Maxime) 847
 Whitman (Walt) 921
 Widor (Charles) 254, 256
 Wilde (Oscar) 868
 Winock (Michel) 792, 793, 798
 Wordsworth (William) 382
 Worms (Frédéric) 516, 746
 Wu Tianchu 13
 Wulf (Judith) 203

Y

Yoshida (Jo) 565
 Yoshikawa (Kazuyoshi) 557, 568

Young (Edward) 672, 675
 Yvert (Louis) 922

Z

Zay (Jean) 42
 Zékian (Stéphane) 870, 967
 Zenner (Paul) 269, 271
 Zimmermann (Mme) 137
 Zola (Émile) 11, 484, 576, 579,
 678, 682, 686, 691, 821-823,
 827, 830-836, 838, 840, 845,
 850, 854, 855, 881, 909, 950
 Zyromski (Ernest) 301, 304

Index des œuvres et poèmes de Hugo

A

Actes et paroles 49, 159, 165, 166,
249, 398, 539, 785, 787, 794,
818, 825, 878, 880, 895, 896,
919
« *Mentana* » 165
Alpes et Pyrénées 753, 756, 757
Amy Robsart 159
Âne (L') 97, 158-162, 177, 240,
244, 245, 269, 279, 352, 388,
389, 468, 493, 550, 551, 553,
554, 599, 678, 719, 739, 746
Angelo, tyran de Padoue 264, 346,
522
Année terrible (L') 41, 64, 65, 69,
75, 77, 80-82, 98, 100, 103,
140, 141, 149, 156, 168, 178,
240, 241, 245, 249, 310, 313,
316, 317, 380, 400, 404, 406-
408, 466, 467, 469, 493, 522,
524, 530, 532, 544, 699, 717,
769, 784, 788-798, 800, 806,
808, 809, 820, 821, 845, 846,
896, 898, 919, 922, 923, 928-
932, 934, 937, 940, 957
« À ceux qui reparlent de
fraternité » 794, 919
« À la France » 81, 791, 793
« À petite Jeanne » 530
« À qui la faute ? » 80, 407, 931
« À qui la victoire
définitive ? » 800
« À Vianden » 77

« *Ah ! c'est un rêve ! non !
nous n'y consentons point...* »
791
« Au canon le V. H. » 932
« Choix entre les deux
nations » 791, 798
« Corruption » (reliquat) 922
« *De tout ceci, du gouffre
obscur, du fatal sort...* » 898
« Deux trophées (Les) » 931
« Du haut de la muraille de
Paris » 82
« En voyant flotter sur la Seine
des cadavres prussiens » 789
« *Le penseur est lugubre au
fond des solitudes...* » 919
« Loi de formation du progrès »
316
« Nos morts » 80, 544, 806, 807
« Paris incendié » 931
« Pas de représailles » 931
« Pigeon (Le) » 466
« *Sur une barricade, au milieu
des pavés...* » 931
« Un cri » 806, 931
« *Un jour, je vis le sang couler
de toutes parts...* » 931
« *Une femme m'a dit ceci...* »
931
« *Vision sombre ! Un peuple en
assassine un autre...* » 798
Années funestes (Les) 155, 159,
163, 165-168, 172, 220, 240,
241, 249, 899
« Châtiments (Les) » 163
« Entendu dans le ciel » 166

« *J'ai dit à l'Océan : – Salut !
Veux-tu que j'entre...* » 166
« *J'applique mon oreille à
travers mon cachot...* » 166
« Lesurques » 166
« Mal du pays (Le) » 898
« *Toi qui derrière moi vantes la
guillotine...* » 166
Art d'être grand-père (L') 47, 54,
60, 61, 64, 69, 70, 73-76, 84,
136, 138, 140, 149, 170, 240,
241, 243, 245, 249, 254, 296,
310, 402, 408, 411-413, 417,
420-425, 427, 464, 466, 487,
488, 492, 493, 522, 539, 601,
958, 959
« À des âmes envolées » 138
« À Georges » 76
« Chanson de grand-père » 47,
60, 73, 254
« Choses du soir » 488, 493
« Épopée du lion (L') » 539
« Georges et Jeanne » 75, 417
« Griffonnages de l'écolier
(Les) » 422, 426
« *Jeanne était au pain sec...* »
54, 60, 69, 70, 73-75, 78, 412,
421, 426, 958
« *Les bêtes, cela parle...* » 76
« Mise en liberté (La) » 466

B

Bug-Jargal 296, 298, 299, 615,
654, 681, 900

Burgraves (Les) 15, 56, 102, 103,
201, 202, 221, 224, 293, 338,
481, 531, 546, 769, 773, 775-
777, 837

C

Chansons des rues et des bois

(Les) 34, 41, 48, 61, 65, 69, 71,
76, 80, 85, 87, 121, 124, 126,
137, 138, 143, 144, 148, 155,
158, 159, 161-164, 167, 178,
196, 220, 223, 240, 242, 245,
246, 249, 253, 256, 265, 313,
403, 418, 428, 448, 464, 466,
477, 487, 492, 599, 655, 713,
717, 769, 785-787, 797, 857,
861, 898, 926, 941, 958
« À doña Rosita Rosa » 137
« À une âme qui ne s'aperçoit
pas qu'elle est une femme » 167
« Cheval (Le) » 464,
« Choses écrites à Créteil » 137,
138
« Clôture » 137
« Comédie dans les feuilles »
487
« Depuis six mille ans la
guerre... » 785, 797
« L'enfant avril est le frère... »
137
« Lendemain (Le) » 487
« Méridienne du lion (La) » 76,
464, 488
« Orphée, au bois du
Cajstre... » 487
« Saison des semailles – le
soir » 48, 69, 71, 87, 89-91,
134, 135 144, 196
« Tuileries (Les) » (reliquat)
162
« Une alcôve au soleil levant »
418

« Vrai dans le vin (Le) » 785,
797

« ΨΥXH » 253

Chants du crépuscule (Les) 48, 64,

69, 77, 79-81, 108, 134, 141,
143, 240, 248, 252-254, 257,
275, 277, 280, 301, 311, 312,
345, 372, 400, 409, 432-434,
449, 529, 536, 545, 549, 577,
578, 580, 655, 771, 784, 792,
801, 807, 808, 817-819, 827,
857, 861, 879, 881, 957-959
« À Canaris » 529, 536
« À la colonne » 409, 771, 817,
« Au bord de la mer » 143
« Dans l'église de X... » 432
« Date lilia » 311, 432
« Dicté après juillet 1830 » 400
« Fleur et le papillon (La) » 77
« Hymne » 48, 80-82, 108, 141,
252, 254, 257, 258, 275, 277,
280, 545, 800, 802, 804-807,
817, 818, 827, 957, 959
« L'aurore s'allume... » 253-
254
« Napoléon II » 48, 63, 69, 108,
134, 143, 312, 771, 879
« Oh ! N'insultez jamais une
femme qui tombe... » 549
« Puisque j'ai mis ma lèvre à ta
coupe encor pleine... » 879
« Que nous avons le doute en
nous » 345
Châtiments (Les) 18, 34, 59-61, 63,
65-71, 75, 76, 79-83, 88, 93,
98, 100, 103, 108, 121, 125,
134, 140-142, 148, 154, 158,
163, 165-168, 181, 183, 184,
186, 187, 190, 191, 193, 195,
198, 203, 205-208, 212, 214,
217-220, 224, 240, 241, 245,
249, 255, 261, 262, 264, 265,
273, 274, 280, 297, 301, 310,
312, 314, 319, 364, 388, 398,

400, 404, 406, 408, 409, 417,
462, 464, 466, 485, 488, 497,
501, 504, 507, 524, 529, 532,
536, 553, 565, 575, 610, 644,
647, 648, 660, 678, 699, 705,
708, 710, 711, 720, 723, 724,
737, 743, 774, 777-779, 785,
787-789, 794, 797, 817-821,
824, 826, 828, 831, 832, 834-
836, 839-842, 845, 846, 855-
862, 864, 885-887, 890-894,
896, 897, 901-904, 908, 916,
918, 923, 925, 926, 928-934,
937, 940-942, 951, 957, 959,
962
« À ceux qui dorment » 923
« À l'obéissance passive » 66,
70, 88, 108, 141, 224, 777, 797
« À Pauline Roland » 886
« À propos de la loi Faider »
929
« Art et le peuple (L') » 141
« Autre président (L') » 191
« Bord de la mer (Le) » 212,
855, 893
« Caravane (La) » 464
« Carte d'Europe » 785
« Cette nuit-là » 818
« Ceux qui vivent, ce sont ceux
qui luttent... » 79, 93, 100
« Chant de ceux qui s'en vont
sur mer (Le) » 255
« Commissions mixtes (Les) »
930
« Éblouissements » 890
« Expiation (L') » 48, 60, 62,
66, 69, 70, 89, 90, 134, 136,
141, 205, 207, 241, 400, 462,
485, 497, 609, 647, 797, 817,
885
« Fable ou histoire » 76, 82
« Floréal » 206
« L'empereur s'amuse » 929,
305, 453

« <i>L'histoire a pour égout des temps comme les nôtres...</i> »929	406, 418, 423, 425, 431, 444-446, 449, 453, 455, 456, 458, 461, 462, 465-468, 471, 474-476, 478, 482, 485, 486, 488, 491, 496, 498, 510, 521, 528-530, 532, 536, 541, 549, 559, 565, 566, 570, 572, 574, 576-581, 583, 591, 592, 597, 599-602, 611, 637, 643, 648, 653, 655, 665, 682, 707, 708, 713, 717, 720, 724, 732, 754, 756, 774, 777, 778, 799, 819, 841, 857-860, 862, 879, 885, 886, 894, 896, 897, 900, 906, 914, 917, 940, 951, 957-959	« Chanson » (« Si vous n'avez rien à me dire... ») 210, 254
« <i>Lux</i> » 80, 141, 406, 525, 532, 587		« Charles Vacquerie » 468
« Non » 212, 855		« Chouette (La) » 229
« <i>Nox</i> » 141, 203, 207, 212, 214, 785, 789		« Claire » 147, 318, 717
« <i>Ô drapeau de Wagram ! ô pays de Voltaire !...</i> » 529		« <i>Demain, dès l'aube...</i> » 74, 411
« <i>Ô Robert, un conseil...</i> » 929		« <i>Dolor</i> » 271, 455, 465
« On loge à la nuit » 208, 708		« Éclaircie » 491
« <i>Patria</i> » 141, 255, 929, 930		« Écrit au bas d'un crucifix » 144, 476, 906
« <i>Reculade (La)</i> » 405		« Écrit en 1846 »425, 478, 528, 549
« <i>Sacer esto</i> » 193, 212, 855		« <i>Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin...</i> » 48, 74, 75
« <i>Sacre (Le)</i> » 255		« <i>Elle était déchaussée, elle était décoiffée...</i> » 559
« <i>Saint-Arnaud</i> » 165		« <i>Elle était pâle, et pourtant rose...</i> » 529
« <i>Sonnez, sonnez toujours, clairs de la pensée...</i> » 141, 926	« 15 février 1843 » 476	« En écoutant les oiseaux » 210
« <i>Souvenir de la nuit du 4</i> » 75, 205, 206, 214, 417, 422, 536, 842, 933, 934	« À Aug. V. » 194	« <i>Enfance (L')</i> » 578, 580
« <i>Splendeurs</i> » 819	« À celle qui est restée en France » 637	« <i>Fête chez Thérèse (La)</i> » 134, 431, 446, 485, 574, 778, 779
« <i>Stella</i> » 206, 485, 777	« À celle qui est voilée » 194	« <i>Hier au soir</i> » 445
« <i>Trois chevaux (Les)</i> » 464, 841	« À la fenêtre pendant la nuit » 271, 455, 592, 600	« <i>Horror</i> » 271, 455
« <i>Ultima verba</i> » 565, 566, 575	« À ma fille » 48, 566	« <i>Ibo</i> » 653, 655
<i>Choses vues</i> 25, 531, 589, 698, 699, 786, 857, 862, 863	« À propos d'Horace » 879	« Il fait froid » 196
<i>Claude Gueux</i> 177, 905	« À Villequier » 102, 133, 134, 146, 148, 312, 530, 536, 572, 573, 584, 648, 649, 712, 717, 777, 778, 857, 885, 921	« Intérieur » 209
<i>Contemplations (Les)</i> 18, 34, 48, 55, 59-62, 64-66, 68, 71, 73-76, 78, 83-85, 87, 93, 102, 103, 121, 122, 126, 129, 130, 133, 138, 141, 142, 144, 145, 147-149, 154-156, 160, 179, 181, 183, 184, 187-192, 196, 208, 210, 214-216, 218-220, 229, 240-242, 244, 245, 247, 249, 253-256, 265, 271-273, 277, 279, 280, 297, 301, 310, 312-314, 318, 319, 333, 337, 344, 349, 351, 352, 361, 362, 364, 370, 373, 385, 394, 402, 403,	« À vous qui êtes là » 491	« <i>J'ai cueilli cette fleur pour toi sur la colline...</i> » 312, 894
	« <i>Aimons toujours, aimons encore...</i> » 444	« <i>J'aime l'araignée et j'aime l'ortie...</i> » 720
	« Aux arbres » 87, 213, 217	« <i>Je payai le pêcheur qui passa son chemin...</i> » 76
	« Aux Feuillantines » 73, 418	« <i>Je respire où tu palpites...</i> » 138
	« <i>Baraques de la foire</i> » 76	« <i>Je sais bien qu'il est d'usage...</i> » 444
	« <i>Cadaver</i> » 455	« <i>La clarté du dehors ne distrait pas mon âme...</i> » 196
	« Ce que dit la Bouche d'ombre » 140, 144, 146-148, 200, 209, 265, 314, 349-353, 356, 360, 362-364, 366-368, 383, 385, 388, 391, 456, 521, 599, 600, 602, 637, 655, 674, 703, 708, 713, 714, 732, 756, 903, 914, 935, 940, 948	« <i>Les femmes sont sur la terre...</i> » 445
	« Cérigo » 147, 600	« <i>Lettre</i> » 195, 210
		« <i>Lueur au couchant</i> » 83, 897

« Mages (Les) » 61, 84, 314,
370, 600, 653, 655, 857, 935,
940
« *Magnitudo parvi* » 352
« Malheureux (Les) » 78, 147,
167
« *Melancholia* » 76, 314, 406,
453
« Mendiant (Le) » 48, 78, 89,
529
« Mes deux filles » 196, 209,
486
« *Mes vers fuiraient, doux et
frêles...* » 192, 254
« *Mon bras pressait ta taille
frêle...* » 210, 254, 255
« *Mugitusque boum* » 122, 144,
461
« *Ô ! souvenirs ! printemps !
aurore !...* » 75, 417
« Paroles dans l'ombre » 446
« Paroles sur la dune » 591,
599, 600, 602, 778
« Pasteurs et troupeaux » 491,
734, 885
« Pleurs dans la nuit » 160, 271,
455, 456, 461, 465, 467, 486,
637
« Pont (Le) » 597
« Ponto » 458, 465
« *Quand nous habitons tous
ensemble...* » 413, 425, 426
« Quelques mots à un autre »
496
« *Religio* » 147, 271
« Réponse à un acte
d'accusation » 129, 142, 561,
982, 841
« Rouet d'Omphale (Le) » 211,
431, 475
« Statue (La) » 717
« Trois ans après » 210, 373
« *Tu peux, comme il te plaît,
me faire jeune ou vieux...* » 474

« *Veni, vedi, vixi* » 126, 134,
210
« *Vere novo* » 462
« Vie aux champs (La) » 74,
148, 425, 889
« Vieille chanson du jeune
temps » 138
« *Viens ! – Une flûte
invisible...* » 212, 252, 254, 280
« Voyage de nuit » 532
Cromwell 25, 52-54, 102, 140, 176,
201, 243, 253, 255, 257, 267,
288, 292, 294, 296, 299, 334,
335, 387, 402, 498, 499, 506,
531, 532, 772, 773, 816, 903?
908, 967

D

Dernier Jour d'un condamné (Le)
177, 299, 654, 905
Dernière Gerbe 76, 138, 140, 155,
159, 165-169, 172, 220, 241,
432, 458, 886, 919
« *Ami, tu m'es présent en cette
solitude...* » 166
« Billet à Charles Nodier » 138
« *Le Hartz est un pays de
frênes et d'érables...* » 166
« *Le soir je m'assieds,
grave...* » 76
« *N'écoutez pas, mon ange, en
votre rêverie...* » 432
« Nos amusements avec
Lamartine, Soumet, Vigny, les
deux Deschamps, Sainte-Beuve
et Nodier, vers 1827 » 138, 140
« *Oh ! de mon ardente
fièvre...* » 432
« *Oh ! pour le reste de ta
vie...* » 432
« *Quand je ne serai plus
qu'une cendre glacée...* » 432

« Raconté en rêve par lord
Byron (peut-être) » 919
Dieu 64, 71, 84, 125, 133, 144,
145, 147, 148, 151, 155, 164,
230, 240, 242, 245, 248, 265,
268, 297, 298, 310, 313, 319,
349-351, 360, 362-364, 368,
371, 378, 385, 390, 391, 394,
402, 468, 481, 482, 491, 492,
494, 510, 523, 533, 596, 597,
600-602, 611, 634, 655, 679,
680, 691, 703, 705, 707, 708,
713, 723, 724, 740, 741, 752,
753, 756, 862, 886, 910, 914,
940, 958

F

Feuilles d'automne (Les) 48, 61,
63, 64, 68, 73, 74, 77-79, 82,
84, 86, 87, 95, 102, 136, 139,
142, 145, 149, 158, 240, 243,
244, 247-249, 255, 279, 297-
299, 372, 398, 411-413, 418,
422-424, 426, 428, 436, 440,
444, 453, 460, 467, 485, 496,
562, 564-566, 570, 576-578,
580, 615, 655, 716, 718, 771,
860, 861, 865, 909, 917, 958
« À M. Louis B. » 562
« À un voyageur » 565, 566,
578, 580
« *Amis, un dernier mot...* » 398
« Bièvre » 255
« *C'est une chose grande et
que tout homme envie...* » 95
« *Ce siècle avait deux ans...* »
86, 87, 102, 298, 418, 566, 568,
569, 865, 917
« *Contempler dans son bain
sans voile...* » 467
« Dans l'alcôve sombre » 48, 74
« Dicté en présence du glacier
du Rhône » 860

« Laissez. – Tous ces enfants sont bien là... »	424, 425				
« Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées... »	77, 95, 139, 453	496, 500, 505, 531, 568, 575, 583, 642, 675, 677, 707, 719, 772-774, 776, 777, 870, 878, 881, 900, 924, 927	577, 579-581, 583, 589, 591, 593, 594, 599, 602, 611, 619, 620, 622, 623, 635, 637, 639-641, 648, 650, 65, 655, 659, 683-685, 705, 713, 717, 720, 739, 752-754, 756, 757, 769, 771, 774, 775, 777, 780, 781, 794, 797, 800, 816, 824, 851, 857, 858, 862, 863, 885, 886, 889, 890, 893, 894, 896, 901, 904, 906, 908, 909, 914, 916, 919, 951, 957, 959		
« Lorsque l'enfant paraît... »	73, 75, 136, 149, 412, 413, 416, 421, 424, 426, 427, 576, 771, 772, 909, 958	<i>Histoire d'un crime</i>	787, 795, 928		
« Oh ! qui que vous soyez, jeune ou vieux, riche ou sage... »	299	<i>Homme qui rit (L')</i>	177, 264, 301, 402, 481, 599, 655, 698, 744, 753, 799		
« Où donc est le bonheur ?... »	84, 436	I			
« Pan »	460	<i>Inez de Castro</i>	298		
« Pour les pauvres »	78, 79, 87, 142, 149	<i>Irtamène</i>	298		
« Prière pour tous (La) »	48, 79, 426, 427	J			
« Rêverie d'un passant à propos d'un roi »	82	<i>Journal de ce que j'apprends chaque jour</i>	430		
<i>Fin de Satan (La)</i>	63, 64, 71, 76, 84, 125, 133, 144, 145, 147, 148, 151, 155, 200, 221, 222, 224, 228-232, 235, 240, 242, 245, 246, 248, 271, 276, 282, 297, 298, 310, 313, 318, 319, 338, 349, 351, 363, 385-388, 391, 394, 402, 468, 477, 481, 482, 486, 487, 492, 494, 500, 501, 510, 523, 525, 594, 596, 600, 602, 611, 616, 622, 623, 634, 636, 655, 680, 691, 705, 707, 708, 713, 720, 723, 724, 741, 751, 753, 780, 862, 875, 900, 914, 958	<i>Jumeaux (Les)</i>	159, 255, 256, 481		
H		L			
<i>Han d'Islande</i>	177, 296, 299, 335, 442, 615, 654, 681, 684	<i>Le roi s'amuse</i>	102, 177, 346, 400, 440, 531, 707, 776, 895		
<i>Hernani</i>	93, 103, 105, 131, 158, 176, 221, 293, 305, 311, 318, 333, 338, 400, 433, 440-442,	<i>Légende des siècles (La)</i>	18, 25, 33, 34, 43, 44, 48, 55, 59-65, 67-71, 76, 78, 82, 84, 86, 88, 99, 104, 106, 108, 119, 121, 131-133, 135, 140, 141, 143, 145, 147, 148, 154, 155, 171, 178, 181, 183-187, 189-193, 199, 201-204, 207-209, 213-215, 218-220, 224, 225, 227, 231, 233, 235, 240, 242, 245, 247, 249, 255, 260, 261, 264, 265, 278-280, 292-294, 297, 310-314, 317-319, 321, 333, 338, 349, 351, 352, 359, 363, 364, 371, 387-389, 398, 402-404, 417, 419, 421, 421, 427, 428, 440, 454, 455, 461, 462, 464, 465, 471, 478, 482, 486, 487, 491, 494, 497, 504, 521, 524, 529, 532, 533, 546, 549, 554, 558, 563-565, 570, 573, 574,	« An neuf de l'Hégire (L') »	482
			« Après la bataille »	48, 69-71, 78, 82, 135, 148, 261, 265, 411, 421, 591, 824, 906, 916	
			« Autrefois j'ai connu Ferdousi dans Mysore... »	919	
			« Aymerillot »	43, 69, 71, 134, 135, 317, 421, 648, 904	
			« Bey outragé (Le) »	204	
			« Bivar »	99, 224	
			« Booz endormi »	21, 63, 71, 126, 130, 133, 134, 136, 140, 147, 148, 261, 265, 276, 313, 318, 419, 435, 521, 550, 551, 554, 558, 560, 565, 568, 574, 575, 583, 615, 618, 623, 636, 717, 752, 857, 894, 906	
			« Chanson des doreurs de proue »	260, 266	
			« Cid exilé (Le) »	193	
			« Cimetière d'Eylau (Le) »	199, 544, 563	
			« Colère du bronze (La) »	191	
			« Confiance du marquis Fabrice (La) »	486	

« Conscience (La) » 43, 70, 71, 99, 215, 255, 264, 478, 482, 739, 771, 772
 « Conseillers probes et libres (Les) » 486
 « Crapaud (Le) » 76, 200, 364, 464, 465
 « Dieu invisible au philosophe » 191
 « Enterrements civils (Les) » 858
 « Épopée du ver (L') » 187, 211, 637
 « Eviradnus » 521, 546, 574, 589, 590, 593, 596, 597, 599, 602, 615, 623, 636, 640, 777, 904
 « France et âme » 889
 « Gaiffer-Jorge » 486, 640
 « Géant, aux dieux (Le) » 756
 « Guerre civile » 421
 « *Inferi* » 209
 « *Je ne me sentais plus vivant...* » 389
 « Jour des rois (Le) » 185
 « Lions (Les) » 464
 « Mahomet » 190, 191
 « Mariage de Roland (Le) » 43, 88, 196, 224, 521, 914
 « Masferrer » 486
 « *Ô Dieu, dont l'œuvre va plus loin que notre rêve...* » 389
 « Paroles dans l'épreuve » 214
 « Parricide (Le) » 193, 242, 478, 885
 « Paternité (La) » 529
 « Pauvres gens (Les) » 18, 43, 48, 69, 70, 78-80, 89, 87, 89
 « Paysans au bord de la mer (Les) » 752
 « Petit Paul » 421
 « Petit roi de Galice (Le) » 71, 224, 421, 521

« Pleine mer – plein ciel » 200, 404, 539, 543, 641, 642, 752
 « Première rencontre du Christ avec le tombeau » 145, 233
 « Puissance égale bonté » 388, 486, 756
 « Quatre jours d'Elciis (Les) » 185, 202-204, 260, 266, 273
 « Question sociale » 421
 « Ratbert » 186
 « Retour de l'Empereur (Le) » 82, 186, 400, 771
 « Romancero du Cid (Le) » 193
 « Rose de l'infante (La) » 70, 71, 197, 200, 201, 242, 417, 521, 564, 659
 « Sacre de la femme (Le) » 461
 « Satyre (Le) » 131, 139, 144, 146, 147, 190, 200, 201, 211, 352, 364, 388, 461, 478, 508, 521, 593, 594, 602, 652, 684, 720, 754-756, 851, 914
 « Sept merveilles du monde (Les) » 187
 « Sultan Mourad » 215
 « Temple (Le) » 191
 « Terre (La) » 143
 « Titan (Le) » 756
 « Tout le passé et tout l'avenir » 209, 465, 637
 « Travail des captifs (Le) » 203
 « Trois cents (Les) » 640
 « Trompette du jugement (La) » 201, 215
 « Un malheureux » 78
 « Vision d'où est sorti ce livre » 486
 « Vision de Dante (La) » 315
 « Welf, castellan d'Osbor » 18, 203, 564, 909
 « Zim-Zizimi » 215, 685
Littérature et philosophie mêlées
 159, 182, 346, 376, 377, 599, 871

« Épître à Brutus » 182
Lucrece Borgia 102, 177, 432, 437, 698, 777, 885

M

Marie Tudor 403
Marion de Lorme 103, 177, 583, 773, 777
Mes fils 791
Mille francs de récompense 159
Misérables (Les) 40, 49, 52, 56, 57, 67, 78, 107, 138, 218, 301, 310, 312, 318, 322, 333, 380, 393, 402, 405, 406, 414, 420, 465, 477, 521, 531, 533, 541, 549, 553, 652, 655-657, 684, 705, 717, 719-721, 724, 739, 744-746, 753, 754, 793, 820, 828, 829, 832-836, 841, 845, 846, 863, 866, 887, 889, 893, 896, 898, 900, 904, 905, 909, 923, 950

N

Napoléon le Petit 262, 264, 312, 404, 814, 820, 831, 832, 897, 928
Notre-Dame de Paris 51, 56, 57, 155, 162, 177, 221, 222, 224, 292, 310, 338, 405, 521, 531, 553, 583, 615, 639, 661, 681, 777, 898, 899
Nouvelles Odes 328, 498, 499

O

Océan 159, 168, 169, 171-174, 177, 179, 642
 « À Mademoiselle L. B. » 171
 « À S.-B. » 170
 « Au tournebride » 171
 « *D'autres disent – c'est là leur sagesse – : que sert...* » 171

« Dieu de fraternité, d'égalité, de joie... »	171	524, 655, 720, 777, 792, 793, 797, 817, 834, 857, 861, 898, 909, 958	« Vierges de Verdun (Les) »	182	
« Écréaux – Écueil (Les) »	169		<i>Odes et poésies diverses</i>	19, 182, 298, 449	
« Enfant, le peuple te regarde... »	171	« À l'Arc de Triomphe de l'Étoile »	524	« Derniers bardes (Les) »	182
« Foule (La) »	169	« À la colonne de la place Vendôme »	299, 300, 399, 400, 409, 817, 898	<i>Orientales (Les)</i>	18, 61, 63, 64, 75, 97, 135, 138-141, 145, 149, 176, 181, 201, 202, 240, 242- 245, 248, 249, 252-254, 256, 260, 265, 279, 296, 298, 300, 310, 321-328, 330-332, 339, 350, 413, 421, 426, 428, 453, 464, 465, 485, 488-491, 505, 506, 521, 531, 533, 535, 578, 580, 581, 590, 595, 596, 600, 602, 611, 630, 655, 720, 743, 753, 773, 775, 777, 834, 857, 861, 900, 922, 923, 958
« Fuite des nuées. Avenir »	171	« Chant du cirque (Le) »	499	« Adieux de l'hôtesse arabe (Les) »	464
« Janvier doit grelotter près du vieillard qui tremble... »	169	« Chasse du burgrave (La) »	335	« Bounaberdi »	63, 705
« Je vous l'ai déjà dit, un soir, sur le chemin... »	170	« Destins de la Vendée (Les) »	182	« Captive (La) »	252, 300
« Jeanne disait : toujours je te serai fidèle... »	170	« Deux archers (Les) »	337	« Chanson de pirate »	256
« Joyeux fils de Nature et d'Amour (Les) »	169	« Écoute-moi, Madeleine »	338	« Clair de lune »	138, 325, 329
« La Révolution fait le tour de l'Europe... »	171	« Encore à toi »	498	« Derviche (Le) »	329
« Les morts – songez aux morts et laissez là vos bibles ! –... »	171	« Fée et la Péri (La) »	324, 335, 337	« Djinns (Les) »	256, 257, 265
« Louis, je te connais. Quoi que dise l'envie... »	171	« Fiancée du timbalier (La) »	257, 337, 581, 777	« Enfant (L') »	73, 75, 135, 141, 421, 426, 521, 922
« Nuit (La) »	170	« Fille d'O-Taiti (La) »	138	« Enthousiasme »	139
« Ô foyer paternel ! Ô foyer domestique !... »	171	« Géant (Le) »	335	« Extase »	145, 254
« Ô terre qui verdit sous le fourmillement... »	172	« Génie (Le) »	182, 315	« Fantômes »	775
« Oui, tu veux saisir Dieu, le tenir et n'y croire... »	171	« Grand-mère (La) »	74, 337	« Feu du ciel (Le) »	325
« Promeneurs qui hantent la terrasse sablée... »	169	« Jehovah »	144, 521	« Lui »	63
« Querelle du 6 et du 9 »	171	« Jeune banni (Raymond à Emma) (Le) »	182	« Mazeppa »	139, 300, 465, 775
« Vous dites : – De nos jours nul n'est impunément... »	171	« Légende de la nonne (La) »	335, 337, 338	« Navarin »	326
<i>Odes</i>	19, 54, 55, 60, 66, 98, 103, 122, 138, 144, 201, 299, 301, 328, 387, 403, 404, 409, 443, 449, 505, 598	« Liberté (La) »	498	« Nourmahal-la-Rousse »	720
<i>Odes et Ballades</i>	19, 25, 54, 61, 64, 74, 176, 182, 240, 242, 243, 245, 255, 257, 293, 296, 298, 300, 310, 315, 324, 330, 344, 387, 398, 399, 409, 417, 428, 432, 442-444, 449, 485, 521,	« Louis XVII »	54, 60	« Novembre »	244, 298
		« Matin (Le) »	255	« Sara la baigneuse »	300, 581, 775
		« Moïse sur le Nil »	182, 417	« Têtes du sérail (Les) »	329
		« Mon enfance »	298, 499, 720		
		« Ode sur la mort du duc de Berry »	182		
		« Ode sur la naissance du duc de Bordeaux »	909		
		« Pas d'armes du roi Jean (Le) »	335, 581		
		« Rétablissement de la statue de Henri IV (Le) »	182		
		« Ronde du sabbat (La) »	338		
		« Sylphe (Le) »	334		

P

- Pape (Le)* 158-162, 177, 221, 229, 230, 240, 244, 245, 279, 388-390, 552, 554, 699, 712, 900
- Paris* 818, 822, 830
- Pierres* 174
- Pitié suprême (La)* 158-162n 177, 178, 240, 244, 245, 279, 386, 388, 389, 391, 468, 493, 552-554
- Post-scriptum de ma vie* 159, 376, 385, 886
- Premières publications
- « Ce que j'aime » 182
 - « Imitation d'Owen » 182
- ## Q
- Quatre Vents de l'Esprit (Les)* 18, 25, 64, 65, 69, 70, 73, 76, 80, 83, 97, 149, 161, 206, 240, 242-245, 254, 256, 258, 292, 293, 468, 486, 524, 541, 570, 636, 637, 688, 691, 698, 736, 743, 746, 769, 777
- « Chanson d'autrefois » 254, 256
 - « Chanson » (« Proscrit, regarde les roses... ») 73, 83
 - « Deux trouvailles de Gallus (Les) » 18, 698
 - « Écrit après la visite d'un baigne » 80
 - « En plantant le chêne des Etats-Unis d'Europe » 258, 275
 - « Exil » 83
 - « Fulgur » 468
 - « Ils sont toujours là » 736
 - « Nuits d'hiver » 486
 - « Oui, vous avez raison, je suis un imbécile... » 777
 - « Promenades dans les rochers » 69, 70, 108

« Révolution (La) » 161, 524, 526, 688, 932

« Un groupe tout à l'heure était là sur la grève... » 70, 76

« Zénith et nadir » 636

Quatrevingt-Treize 155-159, 162, 176-178, 301, 402, 652, 655, 720, 724, 773, 820

R

Rayons et les Ombres (Les) 19, 48, 61, 64, 68, 69, 73, 84, 85, 88, 97-99, 102, 103, 133, 134, 138, 141, 149, 240, 248, 254, 265, 269, 280, 290, 292, 293, 302, 310, 312, 314, 343, 345, 401, 402, 417, 428, 434, 439, 444, 453, 455, 458, 460, 465, 466, 474, 476, 483, 485, 490, 530, 536, 544, 553, 567, 568, 570, 577, 578, 599, 655, 659, 683-685, 709, 713, 717, 718, 724, 769, 777, 854, 856, 958

« À Laure, duch. d'A. » 476

« À un poète » 567

« À une jeune femme » 455, 659

« Autre guitare » 254, 280, 281

« Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813 » 73, 314, 417

« Coeruleum mare » 343

« Fonction du poète » 19, 61, 85, 98, 100, 269, 270, 402, 718, 854

« Guitare » 138, 254

« J'eus toujours de l'amour pour les choses ailées... » 466

« Monde et le siècle (Le) » 460

« Oceano Nox » 69, 77, 88-91, 134-136, 265, 278, 314, 453, 465, 530, 683, 684

« Par votre ange envolée ainsi qu'une colombe... » 476

« Quand tu me parles de gloire... » 444

« Que la musique date du seizième siècle » 483, 544

« Regard jeté dans une mansarde » 401

« Rencontre » 48

« Sagesse » 88, 100, 465, 485, 528

« Tout est lumière, tout est joie... » 460

« Tristesse d'Olympio » 84, 131, 133, 134, 136, 290, 302, 314, 428, 429, 434, 436-439, 451, 458, 459, 470, 503, 536, 540, 568, 584, 599, 684, 709, 717, 735, 769, 777, 958

Religions et Religion 158-162, 177, 178, 229, 230, 240, 244, 245, 279, 388-391, 522, 554, 591, 594, 599, 600, 611, 712, 900

Retour de l'Empereur (Le) 771

« Retour de l'Empereur (Le) voir à Légende des siècles (La)

Rhin (Le) 49, 56, 58, 155, 221, 338, 347, 387, 476, 546, 634, 637, 654, 752, 753, 756, 757, 791, 792, 797, 915

Ruy Blas 96, 100, 103, 104, 221, 273, 292, 293, 338, 340, 531, 553, 599, 641, 698, 720, 773, 777, 900

T

Tas de pierres 159, 163, 167-169, 172-174, 176, 177, 179, 180, 642

« Et maintenant veux-tu savoir le résultat... » 173

Théâtre en liberté 121, 167, 203, 521, 698, 894

Torquemada 159, 245, 481, 698, 867, 894
Toute la lyre 25, 64, 78, 82, 130, 138-140, 155, 159, 163-168, 177, 220, 240, 242, 246, 255, 524, 573, 632-634, 636, 637, 684-686, 751, 752, 777, 787, 794, 795, 841, 919
 « À Théophile Gautier » 573, 632, 634, 751, 777
 « Ave, Dea ; moriturus te salutat » 140
 « Blasphème de l'amour (Le) » 139
 « Bon conseil aux amants » 841
 « Bourgeois parlant de Jésus-Christ » 919
 « Braves gens, prenez garde aux choses que vous dites... » 78
 « Ce que Gemma pense d'Emma » 684
 « Chansons » 164
 « Cité décrépite (La) » 167
 « Comédies non jouables qui se jouent sans cesse » 164
 « En Afrique » 919
 « Hacquoil (le marin) » 841
 « Invocation du mage contre deux rois » 164
 « L'oiseau passe... » 255
 « La belle s'appelait Mademoiselle Amable... » 130, 686

« Les mères ont senti tressaillir leurs entrailles... » 82
 « Les révolutions, ces grandes affranchies... » 165
 « Margot » 164
 « Pensée (La) » 637
 « Pourboire royal » 139
 « Quinze cents ans avaient fait sur l'homme la nuit... » 165
 « Talaveyra » 164
 « Umbra » 634
 « Un tableau d'Albert Dürer » 138
 « Verba volant » 64
 « Vois-tu, mon ange, il faut accepter nos douleurs... » 167
Travailleurs de la mer (Les) 270, 301, 393, 402, 567, 655, 752, 753, 755-757, 774, 832, 900

V

Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie 182
 « À Lydie » 182
 « Achéménide » 182
 « Antre des Cyclopes (L') » 182
 « Avarice et l'Envie (L') » 182
 « Cacus » 182
 « César passe le Rubicon » 182
 « Deux âges (Les) » 182
 « Enrôleur politique (L') » 182
 « Vieillard de Galèse (Le) » 182

Voix intérieures (Les) 48, 64, 73, 75, 77, 79, 82, 95, 240, 248, 301, 315, 316, 400, 416, 417, 425, 428, 433, 444, 446, 449, 453, 464, 465, 485, 524, 529, 577, 578, 615, 684, 819, 857, 861, 922, 923
 « À Eugène, V^{te} Hugo » 75, 416, 417
 « À l'Arc de Triomphe » 95, 498, 524
 « À Ol. » 315
 « Ce siècle est grand et fort... » 82
 « Charité (La) » 529
 « Dieu est toujours là » 79, 819
 « Pendant que la fenêtre était ouverte » 446
 « Regardez : les enfants se sont assis en rond... » 425, 433
 « Sunt lacrymae rerum » 400
 « Vache (La) » 48, 77, 453, 464, 465, 485
 « Venez que je vous parle, ô jeune enchanteresse... » 446

W

William Shakespeare 159, 178, 301, 352, 363, 366, 393, 403, 404, 455, 473, 474, 477, 492, 700, 753, 785, 787, 797, 865, 941

Table des matières

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	9
INTRODUCTION.....	11
<i>Explication du sujet</i>	14
Cadrage géographique et chronologique.....	14
Cadrage générique	17
« Réception critique »	21
<i>Approches, méthodes et plan</i>	24
Sources, corpus et outils	24
« Esthétique » ou « socio-politique » de la réception.....	25
Plan de la thèse	28
PREMIÈRE PARTIE : LA POÉSIE DE VICTOR HUGO REPRODUITE ET DIFFUSÉE	31
INTRODUCTION À LA PREMIÈRE PARTIE	33
CHAPITRE PREMIER : À L'ÉCOLE	37
<i>Introduction</i>	37
Présentation du corpus	37
Remarques de méthode.....	44
<i>La gloire scolaire de Hugo poète</i>	46
À l'école primaire	46
Dans l'enseignement secondaire.....	49
<i>Une hiérarchie des recueils</i>	58
Importance des trois grands recueils de l'exil.....	59
Place des recueils antérieurs et postérieurs à l'exil	64
Déséquilibre en fonction des classes.....	70
Conclusion	71
<i>Thèmes hugoliens</i>	71
Hugo poète de l'enfance	72
Hugo poète de la nature et des animaux.....	76
Hugo poète moral	77
Hugo poète politique et social.....	79
Hugo poète philosophe	83
Hugo poète de l'amour ?.....	85
Conclusion	85
<i>Discours critiques sur la poésie de Hugo</i>	86
<i>Sujets de baccalauréat et copies d'élèves</i>	91
Présentation des sources et repérages quantitatifs.....	91
Genres, sous-genres, recueils, thèmes : quel Hugo ?	96
Jugements de valeur.....	100
Considérations stylistiques.....	104
Conclusion	105

<i>Conclusion du chapitre</i>	107
CHAPITRE 2 : DANS LES ANTHOLOGIES	111
<i>La gloire contestée de Victor Hugo</i>	118
Une gloire tranquille	118
L'hugophobie maurrassienne et la querelle des anthologies	123
Hugo à l'écart de la modernité ?	128
Conclusion	130
<i>Figures et canons hugoliens</i>	131
Le canon anthologique hugolien au miroir du canon scolaire.....	131
Trois figures de Hugo poète.....	136
Bilan sur le « canon anthologique ».....	148
<i>Conclusion</i>	149
CHAPITRE 3 : L'ÉDITION DE L'IMPRIMERIE NATIONALE	153
<i>Histoire et présentation de l'édition de l'Imprimerie nationale</i>	154
Genèse et lancement (1901-1914).....	154
Difficultés (après 1914)	156
<i>Les volumes de poésie après la Première Guerre mondiale (1927-1942)</i>	159
Réédition des recueils et poèmes non posthumes	160
Réédition des posthumes.....	163
Un recueil d'inédits : <i>Océan – Tas de pierres</i>	168
<i>Les illustrations</i>	176
<i>Conclusion</i>	179
CHAPITRE 4 : LES AUTRES ÉDITIONS CRITIQUES	181
<i>L'édition par Jules Marsan du Conservateur littéraire</i>	181
<i>Les Contemplations de Joseph Vianey, La Légende des siècles et Les Châtiments de Paul Berret</i> ..	183
Composition et organisation des ouvrages.....	184
La pratique lansonienne : « critique de sources » et élucidation des allusions.....	191
Remarques sur l'art et le style hugoliens	199
Jugements de goût et polémiques.....	213
Choix des textes édités.....	217
Conclusion	219
<i>Conclusion du chapitre</i>	220
CHAPITRES 5 : LES LIVRES DE LUXE	221
<i>L'Aigle du casque de Brunck de Freundeck</i>	224
<i>La Fin de Satan d'Émile Bernard</i>	228
<i>Conclusion</i>	235
CHAPITRE 6 : LES ÉDITIONS POPULAIRES	237
<i>Nelson</i>	238
... <i>et les autres</i>	243
<i>Conclusion</i>	246
CHAPITRE 7 : MISES EN MUSIQUE ET PAROSTICHES	251

<i>Mises en musique</i>	252
<i>Hypertextualité : pastiches et parodies</i>	258
Mise au point terminologique.....	258
Repérage quantitatif et remarques générales.....	264
Quelques hugolèmes pastichés.....	268
Conclusion.....	274
<i>Conclusion du chapitre</i>	275
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE	279
<i>Cinq opérations critiques</i>	279
<i>Critique présentative et critique de commentaire</i>	281
 DEUXIÈME PARTIE : LA CRITIQUE SAVANTE FACE À LA POÉSIE DE VICTOR HUGO... 285	
INTRODUCTION À LA DEUXIÈME PARTIE	287
CHAPITRE 8 : FORTUNE UNIVERSITAIRE DE HUGO POÈTE.....	291
<i>Hugo poète à l'agrégation</i>	291
<i>La chaire Victor Hugo à la Sorbonne</i>	294
Origine et histoire de la chaire.....	294
La période Gregh.....	295
La période Le Breton.....	298
La période Ascoli.....	300
Polémiques.....	301
<i>Conclusion</i>	306
CHAPITRE 9 : MONOGRAPHIES SUR L'ŒUVRE ET LA VIE DE HUGO	309
<i>Le Victor Hugo de Paul Berret</i>	309
<i>La vie glorieuse de Victor Hugo par Raymond Escholier</i>	311
<i>Le Victor Hugo d'André Bellessort</i>	312
<i>Le Victor Hugo de Georges Brunet</i>	315
<i>Conclusion</i>	319
CHAPITRE 10 : LES MONOGRAPHIES SUR LES ŒUVRES POÉTIQUES DE HUGO.....	321
« <i>Les Orientales</i> » de Victor Hugo par Louis Guimbaud	322
Ton de l'ouvrage.....	322
Éléments de critique.....	326
« <i>La Légende des siècles</i> » de Victor Hugo par Paul Berret	333
<i>Les « Ballades » de Victor Hugo par Henri-François Bauer</i>	334
<i>Conclusion</i>	339
CHAPITRE 11 : HUGO POÈTE RELIGIEUX ET MÉTAPHYSIQUE.....	341
<i>Discours critiques sur la religion de Hugo avant l'exil</i>	342
Auguste Viatte	343
Paul Berret	344
Donald W. Buchanan	345
<i>Discours critiques sur la religion de Hugo pendant et après l'exil</i>	348

La religion et la métaphysique du Hugo de l'exil : passage en revue de la critique (première et deuxième vagues)	348
La « religion » de Victor Hugo ? Discussions sur la nature de ses « croyances »	358
Hugo irrationnel	369
Hugo politique ?	380
Reconfigurations du corpus hugolien et de l'histoire littéraire	382
<i>Conclusion</i>	391
CHAPITRE 12 : HUGO POÈTE POLITIQUE	395
<i>Présentation du corpus</i>	396
<i>Poésie, littérature et politique</i>	399
Neutralité de la forme poétique ou littéraire	399
Politique et littérature	401
Politique et poésie	403
<i>Fortune de quelques œuvres</i>	406
<i>L'Année terrible</i>	406
<i>Les Châtiments</i>	408
L'ode « À la colonne de la place Vendôme »	409
<i>Conclusion</i>	410
CHAPITRE 13 : HUGO POÈTE DE L'INTIME	411
<i>Hugo poète de la famille, des enfants, du foyer</i>	411
Famille et enfance	411
Un Hugo des marges	414
Un thème conformiste ou réactionnaire ?	416
Quelques zones problématiques du corpus	420
Traits caractéristiques des poèmes centraux du corpus	423
<i>Conclusion</i>	426
<i>Hugo poète de l'amour</i>	428
Contestations	428
Quelques études sur Hugo amoureux, sur sa femme, sur ses maîtresses	429
Réception de « Tristesse d'Olympio »	434
Deux monographies des années 1930	439
<i>Conclusion du chapitre</i>	449
CHAPITRE 14 : HUGO POÈTE DE LA NATURE ET DES ANIMAUX	453
<i>Considérations philosophiques</i>	454
Joseph Vianey	455
Jules de Gaultier	456
<i>Considérations esthétiques</i>	460
Joseph Vianey	460
Eugène Chaigneau	463
<i>Considérations psychologiques</i>	464
Joseph Vianey	464
Robert LeStrange	465

Eugène Chaigneau	466
Jay K. Ditchy	467
<i>Conclusion</i>	470
CHAPITRE 15 : SUR L'ART ET LE STYLE HUGOLIENS	473
<i>Hugo « faiseur d'antithèses »</i>	473
Enjeux de la question	473
La « facticité symétrique » des antithèses hugoliennes (Antoine Albalat)	476
Conflit psychique et disposition antithétique (Charles Baudouin)	477
<i>Hugo poète visuel</i>	483
Poète visuel ou auditif ?	483
Pittoresque réaliste et pittoresque romantique (André Joussain)	484
L'image, entre style et philosophie (Léon Émery)	490
<i>La métrique hugolienne</i>	496
État de la critique à la veille de la Grande Guerre (Gustaf Aae, Auguste Rochette)	496
Pauvreté des discours critiques entre 1914 et 1944 (Anatole Le Dû, etc.)	497
La monographie de Liou Kin-Ling sur le style de <i>La Fin de Satan</i>	500
<i>Conclusion</i>	502
<i>Conclusion du chapitre</i>	502
CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE	503
<i>Hugo poète romantique (et classique ?)</i>	503
<i>Hugo poète moderne</i>	506
<i>Bilan</i>	510

TROISIÈME PARTIE : LES ÉCRIVAINS ET INTELLECTUELS FACE À LA POÉSIE DE VICTOR HUGO 511

INTRODUCTION À LA TROISIÈME PARTIE	513
<i>La critique des écrivains : enjeux théoriques</i>	513
<i>Plan de la troisième partie</i>	515
CHAPITRE 16 : LES NÉO-ROMANTIQUES (ROSTAND, RICHEPIN, NOAILLES)	519
<i>Présentation des auteurs</i>	519
Éléments de biographie	519
Antécédents hugoliens	520
<i>L'hugolisme ironique d'Edmond Rostand</i>	522
Hugo dans <i>Le Vol de la Marseillaise</i> : recension des occurrences	522
Hugo dans <i>Le Vol de la Marseillaise</i> : analyse	524
<i>L'hugolisme enthousiaste de Jean Richepin et d'Anna de Noailles</i>	527
Dans leurs œuvres poétiques et autobiographiques	527
Dans leurs textes critiques	530
<i>Conclusion</i>	537
CHAPITRE 17 : LES MAÎTRES À PENSER DES ANNÉES 1900 (LOTI, BOURGET, FRANCE, BARRÈS)	539
<i>Loti, Bourget, France</i>	539

<i>Maurice Barrès</i>	540
Barrès, Maurras et Hugo.....	540
Barrès lecteur de Hugo : vue d'ensemble.....	542
Hugo lorrain, Hugo rhénan.....	545
Hugo poète inspiré.....	547
« Tâcher de comprendre ses vertus en même temps que ses défauts ».....	552
<i>Conclusion</i>	553
CHAPITRE 18 : MARCEL PROUST.....	557
<i>Jugements critiques de Proust sur Hugo poète</i>	558
<i>Références à Hugo poète dans la correspondance</i>	562
<i>Dans La Recherche</i>	571
<i>Conclusion</i>	583
CHAPITRE 19 : ANDRÉ GIDE.....	585
<i>Admirations et réserves</i>	588
Justifier le « Hugo, – hélas ».....	588
« Hugo », ou « hélas » ?.....	593
Quel Hugo ?.....	599
<i>Hugo, l'histoire et l'histoire littéraire</i>	602
Hugo romantique.....	603
Hugo populaire.....	609
<i>Conclusion</i>	611
CHAPITRE 20 : PAUL VALÉRY.....	613
<i>Valéry contre Hugo (dans les Cahiers)</i>	615
Quelques griefs valéryens.....	616
De quoi Hugo est-il le nom ?.....	622
<i>Hugo tout de même ?</i>	626
Hugo, grand poète.....	626
« Situation de Baudelaire ».....	627
« Victor Hugo créateur par la forme ».....	629
L'avant-propos à <i>Victor Hugo et ses correspondants</i>	635
<i>Conclusion</i>	636
CHAPITRE 21 : PAUL CLAUDEL.....	639
<i>Survol général</i>	640
Reproches.....	640
Nuances.....	641
Physiognomonie, graphologie.....	643
<i>Quelques textes sur Hugo</i>	645
Les « Réflexions et propositions sur le vers français » (sections 11 à 13).....	645
La « Digression sur Victor Hugo ».....	651
« Sur Victor Hugo ».....	656
<i>Romantisme, inspiration, joie</i>	658
<i>Conclusion</i>	663

CHAPITRE 22 : LES SURREALISTES	667
<i>Quatre documents manifestaires</i>	669
Le tableau de notes	669
« ERUTARETTIL »	672
La liste du <i>Manifeste du surréalisme</i>	675
« Lisez / Ne lisez pas »	676
Conclusion	677
<i>Divergence des jugements critiques</i>	677
Hugophilie	678
Indifférence et hostilité	686
<i>Conclusion</i>	690
CHAPITRE 23 : DANS LES REVUES LITTÉRAIRES	695
<i>La Nouvelle Revue française</i>	695
Une réticence <i>a priori</i> envers Hugo poète	696
Grandes lignes du discours critiques sur Hugo	697
1935	703
<i>La Revue des deux mondes</i>	705
Approches biographiques, historiques, génétiques, psychologiques.....	706
L’anti-hugolisme modéré de Victor Giraud.....	710
Un article d’hommage par Yves-Gérard Le Dantec.....	713
Bilan	714
<i>Europe</i>	715
De Rolland à Cassou.....	716
Le numéro spécial de 1935	721
<i>Conclusion</i>	724
CHAPITRE 24 : ALAIN.....	727
<i>Alain contre la poésie</i>	728
<i>Alain lecteur de Valéry</i>	731
<i>Autour de l’« Hommage à Victor Hugo »</i>	736
Une défense de la séduction poétique	736
Un éloge de la technique poétique	741
La poésie dans les autres genres	744
<i>Conclusion</i>	745
CHAPITRE 25 : GASTON BACHELARD	747
<i>Bachelard et la psychanalyse</i>	748
<i>Hugo dans la « critique littéraire directe »</i>	749
<i>Hugo dans la « critique littéraire indirecte »</i>	750
Le feu, l’eau, l’air	750
La terre.....	753
<i>Conclusion</i>	756
CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE	759

QUATRIÈME PARTIE : PRÉSENCES SOCIALES ET POLITIQUES DE LA POÉSIE DE	
VICTOR HUGO	763
INTRODUCTION À LA QUATRIÈME PARTIE	765
CHAPITRE 26 : PRÉSENCES PUBLIQUES ET MÉDIATIQUES DE HUGO POÈTE	767
<i>La poésie de Hugo dans la grande presse d'information</i>	767
<i>Commémorations</i>	772
1927	773
1930	774
1935	775
<i>Conclusion</i>	781
CHAPITRE 27 : LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE	783
<i>Usages pacifistes de Hugo</i>	784
<i>Hugo au service de l'Union sacrée</i>	788
Remarques générales	788
Usages nationalistes	791
Usages bellicistes	793
Bilan	795
<i>Hugo germanophile ?</i>	796
« <i>Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie...</i> » : <i>Hugo sur les monuments aux morts</i>	800
Repérage quantitatif et analyse sémantique	801
De 1830 à 1914-1918 : quelles inflexions ?	805
<i>Conclusion</i>	808
CHAPITRE 28 : LE PARTI COMMUNISTE	811
<i>Avant 1935</i>	814
La faible influence de Marx, Engels, Lafargue sur la critique communiste	814
Hugo poète dans <i>L'Humanité</i>	815
Hugo à la Chambre	827
<i>1935 et après</i>	828
Présence de Hugo : usages et canon hugoliens	828
Hugo bourgeois	833
Hugo réaliste	838
<i>Conclusion</i>	844
CHAPITRE 29 : L'ACTION FRANÇAISE ET L'EXTRÊME DROITE	847
<i>L'« aberration romantique » : antiromantisme et hugophobie</i>	848
<i>Hugo « grand poète »</i>	856
<i>Hugo juif ?</i>	864
<i>Conclusion</i>	868
CHAPITRE 30 : LES AUTRES COURANTS POLITIQUES (SOCIALISTES, RADICAUX, MODÉRÉS, CATHOLIQUES)	
.....	873
<i>Hugo à la Chambre</i>	876
<i>Presse, revues, entreprises éditoriales</i>	883

Les modérés	883
Les radicaux	884
Les socialistes	887
Conclusion	894
<i>Deux figures : Blum, Herriot</i>	894
Léon Blum	895
Édouard Herriot	897
<i>Les catholiques</i>	899
L'Index, l'abbé Bethléem et la poésie de Hugo	899
Dans la revue <i>Études</i>	902
Dans le journal <i>La Croix</i>	906
Conclusion	910
CHAPITRE 31 : LA SECONDE GUERRE MONDIALE	913
<i>Le Hugo des autorités allemandes et des collaborateurs</i>	913
<i>Le Hugo des résistants</i>	918
Deux types d'usage de Hugo	919
La poésie, la rime, le chant	923
<i>Les Châtiments</i> et <i>L'Année terrible</i>	928
Hystérésis hugolienne	934
Conclusion	936
CONCLUSION DE LA QUATRIÈME PARTIE	939
<i>Gauche et droite</i>	939
<i>Actualisation, annexion, hystérésis</i>	940
<i>Poésie et politique</i>	941
CONCLUSION GÉNÉRALE	945
CONCLUSION GÉNÉRALE	947
<i>Hugo, auteur patrimonial</i>	947
Hugo « poète »	949
<i>Situation de la poésie en 1914-1944</i>	951
<i>Jugements de valeur et hiérarchies</i>	955
<i>Thèmes critiques</i>	959
<i>Lectures politiques</i>	961
<i>Hugo poète dans l'histoire littéraire</i>	963
ANNEXES	969
LISTE DES ŒUVRES DE VICTOR HUGO (AVEC LEUR DATE DE PREMIÈRE PUBLICATION)	971
ILLUSTRATIONS	975
BIBLIOGRAPHIE	999
BIBLIOGRAPHIE	1001
I. <i>Œuvres de Hugo</i>	1001

I. 1. Éditions de référence	1001
I. 2. Autres éditions critiques	1001
<i>II. Corpus primaire.....</i>	<i>1002</i>
II. 1. À l'école	1002
II. 2. Dans les anthologies.....	1007
II. 3. L'édition de l'Imprimerie nationale	1008
II. 4. Les autres éditions critiques	1009
II. 5. Les livres de luxe	1009
II. 6. Les éditions populaires.....	1009
II. 7. Mises en musique et parostiches	1010
II. 8. Fortune universitaire de Hugo poètes.....	1011
II. 9. Monographies sur l'œuvre et la vie de Hugo.....	1011
II. 10. Monographies sur les œuvres poétiques de Hugo	1012
II. 11. Hugo poète religieux et métaphysique	1012
II. 12. Hugo poète politique	1013
II. 13. Hugo poète de l'intime	1013
II. 14. Hugo poète de la nature et des animaux	1014
II. 15. Sur l'art et le style hugoliens	1015
II. 16. Les néoromantiques.....	1015
II. 17. Les maîtres à penser des années 1900	1016
II. 18. Marcel Proust	1016
II. 19. André Gide.....	1017
II. 20. Paul Valéry.....	1017
II. 21. Paul Claudel	1017
II. 22. Les surréalistes	1017
II. 23. Dans les revues littéraires.....	1018
II. 24. Alain.....	1020
II. 25. Gaston Bachelard	1020
II. 26. Présences publiques et médiatiques de Hugo poète.....	1020
II. 27. La Première Guerre mondiale	1021
II. 28. Le Parti communiste.....	1021
II. 29. L'Action française et l'extrême droite.....	1022
II. 30. Les autres courants politiques	1022
II. 31. La Seconde Guerre mondiale	1023
II. 32. Romantisme et modernité.....	1024
<i>III. Corpus secondaire.....</i>	<i>1024</i>
III. 1. Travaux sur la réception de Victor Hugo.....	1024
III. 2. Travaux de critique hugolienne (après 1944).....	1029
III. 3. Études de réception.....	1032
III. 4. Travaux d'histoire littéraire.....	1034
III. 5. Études monographiques sur les auteurs et artistes	1037
III. 6. Théorie littéraire.....	1043
III. 7. Théorie de la lecture, de la réception, de la critique littéraire	1044
III. 8. Travaux sur l'histoire littéraire des écrivains	1044

III. 9. Histoire du livre, de la presse, de l'édition.....	1045
III. 10. Histoire de l'enseignement.....	1046
III. 11. Histoire générale	1047
<i>IV. Divers</i>	<i>1049</i>
IV. 1. Textes sur Hugo et éditions de Hugo (avant 1914).....	1049
IV. 2. Œuvres philosophiques et littéraires diverses	1050
IV. 3. Témoignages.....	1050
IV. 4. Ressources biographiques.....	1051
IV. 5. Ressources bibliographiques.....	1052
INDEX	1053
INDEX DES NOMS.....	1055
INDEX DES ŒUVRES ET POÈMES DE HUGO	1073

Titre : La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)

Mots clés : histoire littéraire, critique littéraire, romantisme, modernité littéraire, XIX^e siècle, XX^e siècle

Résumé : Cette thèse étudie la réception critique de la poésie de Hugo en France entre 1914 et 1944. Elle se fonde sur une conception large et englobante de la « réception critique ». Ainsi, elle envisage la manière dont l'œuvre poétique hugolienne est reproduite et diffusée (dans des éditions savantes, des éditions populaires bon marché, des livres de luxe, des manuels scolaires, des anthologies...) ou fait l'objet d'adaptations (mises en musique, parodies et pastiches) ainsi que les discours tenus sur la poésie de Hugo, que ceux-ci émanent d'universitaires, d'écrivains et intellectuels, de journalistes, de militants, d'hommes politiques, etc. En mobilisant un corpus riche et varié, en confrontant des démarches critiques provenant de champs très différents, notre travail fait apparaître quelques problématiques récurrentes.

Celles-ci sont notamment relatives au statut de Hugo comme auteur patrimonial, à la centralité de la poésie dans son œuvre (et en particulier à la centralité des trois grands recueils de l'exil, *Les Châtiments*, *Les Contemplations*, *La Légende des siècles*), aux lectures et aux appropriations politiques auxquelles cette poésie donne lieu, à la manière de situer Hugo dans l'histoire de la poésie française (selon les cas, aux côtés de Lamartine et Musset ou aux côtés de Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé). Au-delà du seul cas Hugo, notre travail jette aussi quelques éclairages sur la place de la poésie dans l'imaginaire du premier XX^e siècle et sur la manière dont cette période se définit par rapport à un double héritage poétique, « romantique » et « moderne ».

Title : The critical reception of Victor Hugo's poetry in France (1914-1944)

Keywords : literary history, literary criticism, romanticism, literary modernism, 19th century, 20th century

Abstract : This dissertation studies the critical reception of the poetry of Victor Hugo in France over the period 1914-1944. Relying on an inclusive conception of "critical reception", it considers the way in which Hugo's poetic work was reproduced and circulated (in scholarly editions and cheap popular editions, in luxury books and school textbooks, in poem collections...) or adapted (turned into parody or pastiche and set to music by various composers). It also looks at the many discourses that were held on Hugo's poetry, whether by academics, professional writers and intellectuals, journalists, political men and activists, etc. Drawing on an extensive corpus and a wide range of sources, confronting methodological approaches borrowed from different study fields, our work helps to throw light on Hugo's importance as an

integral part of French cultural heritage; on the centrality of poetry (especially of the three major collections published while Hugo was in exile, *Les Châtiments*, *Les Contemplations*, *La Légende des siècles*) within his work; on the political readings and the political uses that were made of Hugo's poetry; on the competing ways of categorising Hugo's work within French poetry and among French poets, as a Romantic akin to Lamartine and Musset or as a modernist equated with Baudelaire, Rimbaud and Mallarmé. Beyond the sole case of Hugo, our dissertation also sheds light on the importance of poetry in the imagination of the early 20th century, and on the way in which the literature of the period sought to define itself in relation to a two-fold poetic legacy, that of romanticism and that of modernism.