

RIEF

**Revue
italienne d'études françaises**
Littérature, langue, culture

7 | 2017
Figures littéraires de la haine

Châtiments à l'âge de l'Amour et de la poésie pure

Luciano Pellegrini



Éditeur
Seminario di filologia francese

Édition électronique

URL : <http://rief.revues.org/1583>
DOI : 10.4000/rief.1583
ISSN : 2240-7456

Référence électronique

Luciano Pellegrini, « *Châtiments à l'âge de l'Amour et de la poésie pure* », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 7 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 06 décembre 2017. URL : <http://rief.revues.org/1583> ; DOI : 10.4000/rief.1583

Ce document a été généré automatiquement le 6 décembre 2017.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Châtiments à l'âge de l'Amour et de la poésie pure

Luciano Pellegrini

« Quelle force que ceci : n'être rien »

Victor Hugo

- Qu'es-tu passant ? le bois est sombre,
Les corbeaux volent en grand nombre,
Il va pleuvoir.
- Je suis celui qui va dans l'ombre,
Le Chasseur Noir.
Les feuilles des bois, du vent remuées,
Sifflent... on dirait
Qu'un sabbat nocturne emplît de huées
Toute la forêt ;
Dans une clairière au sein des nuées
La lune apparaît.¹

- 1 Ces deux strophes constituent l'incipit du *Chasseur Noir* que Victor Hugo écrit en octobre 1852, un mois avant qu'un plébiscite ne ratifie le rétablissement de l'Empire. Ce poème trouvera donc place dans le recueil des *Châtiments* (VII, 3), imprimé en Belgique, que le poète en exil adresse à Napoléon III en 1853. Ces deux strophes n'ont pourtant rien de militant car le poème dont elles sont extraites procède de la réécriture d'une légende germanique connue : Bürger l'avait retravaillée dans *Der Wilde Jäger* (1778), et Gérard de Nerval en avait donné une traduction dans son édition du *Faust* (1828). À les lire, elles auraient pourtant pu être écrites par le jeune Victor Hugo pendant le débat sur le Romantisme. En effet, le *Chasseur noir* est digne des ballades fantaisistes et ludiques au moyen desquelles, entre 1823 et 1828, il s'était imposé comme chef de file de l'avant-garde romantique avec une poésie affichant son « inutilité ». Les *Ballades* avaient ainsi devancé les *Orientales* (1829) que le jeune Théophile Gautier tint ensuite pour une pièce fondatrice de l'école de l'art pour l'art.
- 2 Un décalage temporel marque donc ce poème situé comme en dehors de l'histoire. Quand Victor Hugo écrit ces vers, le débat sur le romantisme est déjà ancien et l'histoire entre

1848 et 1852 a connu l'accélération d'autres (contre)révolutions. Qui plus est, la composition du *Chasseur noir*, en octobre 1852, est à l'origine de la véritable période de rédaction du livre : « L'invention des *Châtiments* date de l'automne 1852 – sans doute en contrecoup de l'annonce du prochain "rétablissement" de l'Empire » (CH, p. 443). Comment une ballade « nocturne » et virtuose peut-elle déclencher « l'invention » d'un recueil éminemment politique et y trouver sa place ? En réalité, il suffit d'arriver à la troisième strophe pour s'apercevoir qu'il ne s'agit pas seulement d'une vieille légende. L'être infernal, le Chasseur Noir, est « à la fois le poète, le peuple, le destin » (CH, p. 317), il est la France du droit qui s'apprête à chasser le « brigand Bonaparte » et à « redevenir » la « France altièrre / [...] / ange blanc vêtu de lumière » (CH, p. 318-319). Pour autant, le caractère ouvertement politique de cette ballade ne rend pas vaine la question que nous avons posée. Au contraire, sa nature de *monstrum* appelle des considérations sur la position que ce recueil occupe dans l'histoire de la poésie de Victor Hugo et, plus largement, du XIX^e siècle.

- 3 *Les Châtiments* est le seul recueil politique qui ait une place de premier rang dans le canon de la poésie moderne, les recueils les plus militants des Aragon, Éluard, Char et des Aimé Césaire n'ayant peut-être pas encore connu sa reconnaissance institutionnelle. Qui plus est, Hugo a publié son recueil le plus ouvertement engagé dans les années d'affirmation de l'autonomie du Beau et de la poésie pure. Pendant qu'en 1852 il écrit la plus grande partie des ses poèmes contre Louis-Napoléon Bonaparte, paraissent les *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle et Théophile Gautier publie ses *Émaux et Camées*. C'est un paradoxe que l'on a parfois souligné : les recueils les plus représentatifs de l'œuvre du poète se situent en décalage, si ce n'est en marge, de ce que l'on continue à appeler l'évolution de la poésie au XIX^e siècle. Premier recueil paru pendant l'exil du poète, *Les Châtiments* fut suivi, avant la fin de la première décennie de l'exil, par *Les Contemplations* (1856) et *La Légende des siècles* (1859). Il ouvre ainsi une nouvelle phase de l'œuvre d'Hugo que l'on tend à considérer comme le moment de réalisation définitive, par approfondissement, de sa poétique – et du romantisme – à un quart de siècle de distance de l'affirmation de ce que Chateaubriand a appelé « littérature qui exprime l'ère nouvelle »².
- 4 La question est désormais celle-ci : est-ce seulement sous le coup du hasard, ou des circonstances, que le premier des grands recueils de l'exil dans lesquels Hugo renouvelle son langage est un recueil de poésie politique militante ? Cette question en recouvre évidemment une autre : nous nous demanderons pourquoi et comment Hugo, à plus de douze ans de la parution de son recueil précédent, *Les Rayons et les Ombres* (1840), arrive à donner une nouvelle vie à sa poésie, avec un livre de vers intervenant directement dans l'Histoire, et cela pendant que les nouvelles générations faisaient de l'autonomie impersonnelle le mot d'ordre de la modernité poétique.
- 5 La volonté de répondre poétiquement au coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte risquait de saper les bases mêmes de la poétique de Hugo. La nécessité d'exprimer une haine à la fois personnelle et publique remet en question la tension entre gratuité et utilité du beau interne à sa poétique. L'expression de la haine politique coïncide avec une croissance vertigineuse du « taux de poéticité » de l'écriture du poète, voire l'engendre. L'engagement radical de l'exil, en déterminant une refondation poétique, l'amène également à rompre le silence en vertu duquel il n'avait plus publié de recueil depuis alors plus de dix ans.

- 6 En 1852, arrivé dans l'île de Jersey depuis un mois, Hugo écrit dans une lettre à son éditeur Pierre-Jules Hetzel, qui avait fait paraître à Bruxelles le pamphlet *Napoléon-le-petit*, et qui, proscrit lui aussi, était resté en Belgique :
- J'ai pensé, – et autour de moi c'est l'avis unanime – qu'il m'était impossible de publier en ce moment un volume de poésie pure ; cela ferait l'effet d'un désarmement, et je suis plus armé et plus combattant que jamais. *Les Contemplations*, en conséquence, se composeraient de deux volumes : premier volume : *Autrefois*, poésie pure. Deuxième volume : *Aujourd'hui*, flagellation de tous ces drôles et du drôle en chef.³
- 7 Ce que Hugo avait conçu comme la deuxième partie d'un seul livre, *Les Contemplations*, deviendra un recueil à part entière. C'est qu'au début de l'hiver de la même année, comme il l'écrit encore à Hetzel, « la veine a jailli » (Lettre du 21 décembre 1852, CFL, VIII, p. 1040) : il écrit des centaines et des centaines de vers, dont ceux du *Chasseur Noir*, et le volume d'« aujourd'hui » devient les *Châtiments*. L'antithèse est en quelque sorte bancale : à la « poésie pure », il n'oppose pas la « poésie de combat » mais la « flagellation ». C'est qu'évidemment le combat, l'idéologie militante et la contingence historique n'empêchent pas qu'il y ait de la poésie : ce que Hugo prépare pour flageller les drôles n'est pas un discours purement idéologique mais une réponse éminemment poétique. Toujours dans la lettre du 21 décembre 1852, Hugo qualifie tout de même de « lyrique » le recueil de flagellation qu'il est en train d'étoffer (CFL, VIII, p. 1040). Reste que, *primo* puisque poésie il y a, elle n'est pas pure, ou, à la limite, elle est moins pure que la « poésie pure », voire s'oppose à elle ; *secondo*, ce nouveau recueil de flagellation constituera le premier recueil du vertigineux approfondissement poétique de la période de l'exil.
- 8 Pour mieux comprendre l'importance, en termes de poétique, et d'histoire de la poétique, de la distinction que Hugo pose entre poésie pure et combat, il faut remonter à la première bataille romantique. Au milieu des années 1820, Hugo s'affranchit en effet du néoclassicisme de sa formation, celui de ses premières *Odes* (1822) militantes pour la cause du Trône et de l'Autel, pour se poser en chef de file d'une nouvelle poésie, avec les recueils des *Nouvelles Odes* (1824), des *Odes et Ballades* (1826 et 1828), des *Orientales* (1829) et des *Feuilles d'automne* (1831). Dans un même mouvement, il s'éloigne d'une forme de poésie militante, celle de ses odes légitimistes, et refonde sa poésie. S'il élabore un nouveau langage poétique, c'est avant tout par l'affirmation, de plus en plus forte, de l'autonomie de la poésie. Nouvelle poésie et éloignement de la politique sont alors une seule et même chose. Les *Orientales* en sont le parfait exemple. Dans la préface de l'édition originale, le poète présente son recueil comme un « livre inutile de pure poésie »⁴.
- 9 En vérité, le poète refuse fermement d'opposer poésie et politique. Il renvoie dos à dos utilité et autonomie du Beau. Le pouvoir d'opinion de la littérature reste pour lui un fait et une conquête des Lumières et de la Révolution. La participation à l'Histoire, l'osmose entre poésie et politique, demeure à la base de son écriture. Cependant, la poésie pourrait manquer de souffle, et donc de spécificité, et la participation devenir une servitude. Sa position équivaut à un compromis : il revendique l'autonomie de la poésie par rapport à la politique mais refuse tout autant de priver la poésie de toute portée politique. C'est justement parce qu'il situe cette tension entre utilité et autonomie au cœur de sa poésie, que Hugo se voit attaqué à droite et à gauche. Les libéraux, et Pierre Leroux en premier, lui reprochent la gratuité absolue de son recueil, son éloignement des problèmes sociaux et politiques du présent. Voltairiens, ces libéraux se situent dans la lignée des Lumières et expriment une forme précise de haine de la poésie : le soupçon jeté par la Raison sur l'irrationnel magique de la métaphore et de la poésie en général, l'artifice étant censé

côtoyer le faux. Quant aux conservateurs, ils lui reprochent le manque d'âme du recueil, son absence de souffle religieux à une époque où les vieilles institutions sont menacées par un monde devenu pluriel. Dans les deux cas, la poésie de Hugo se pose donc en rupture avec une conception « servile » de la poésie, selon laquelle elle ne serait qu'un moyen rhétorique au service d'une idéologie ou un simple divertissement.

- 10 Il répond à cette double accusation en défendant la valeur politique de l'autonomie du beau. Si la poésie a une portée politique, c'est parce qu'elle constitue, en tant que langage divin, l'expression d'un progrès, un pas en avant de l'idéal. De plus, les choix stylistiques sont une façon de prendre sa place dans la cité.
- 11 C'est ainsi que Hugo conçoit alors une poésie se définissant par son écart militant. Ce serait une « honte » si le poète « se mutil[ait] » en s'en allant, « chanteur inutile / Par la porte de la cité »⁵. Reste que la poésie doit surtout s'éloigner de la mêlée politique, elle ne doit pas participer à la « lutte servile » des différentes factions : sur le modèle de la création, elle est au dessus des haines contingentes. Le poète doit donc rester à l'écart, l'engagement direct, au milieu du « carrefour » des « vaines colères », étant un danger pour l'existence même de la poésie (*ŒP I*, p. 1028). Mais s'il doit être en retrait, au contact de la nature, le poète vit aussi au centre de la grande ville – de Paris conçue comme ville mère des « brumeuses capitales » (*ŒP I*, p. 1021), centre et cerveau de la civilisation – d'où il observe l'Histoire. L'attitude constante du poète des années 1830 est sa participation contemplative, il écoute et contemple en témoin, au centre du présent.
- 12 Si la poésie ne doit pas s'abstraire de l'histoire, elle ne doit pas non plus se faire l'expression d'une haine célébrant, cautionnant ou générant la violence. On reconnaît les origines lointaines de l'écriture de Hugo qui plonge ses racines dans la poésie contre-révolutionnaire du Consulat et de l'Empire quand les légitimistes, profitant du repli conservateur de la France après Thermidor, avaient donné lieu à une abondante production de poésie curieusement militante, très engagée mais larmoyante et condamnant tout excès.
- 13 La poésie ne doit donc jamais être violente, sauf en des circonstances exceptionnelles : au cas où le droit et la liberté seraient mis en danger par la tyrannie. C'est le sens du vers célèbre, « Et j'ajoute à ma lyre une corde d'airain ! », dernier mot des *Feuilles d'automne*, un recueil de poésie intime. Ce vers suit une série de phrases conditionnelles, dont le sens peut être résumé ainsi : « si un gouvernement autoritaire foule aux pieds les droits des peuples et leur liberté... », alors le poète s'indigne et a le droit de se mobiliser pour la liberté et pour l'émancipation des peuples en frappant avec force. Il faut remarquer que la liberté citée dans le poème n'est pas celle de la France mais celle des villes et nations d'Europe : la Grèce, l'Irlande, Lisbonne, Naples, la « Teutonie », Venise, Modène, Dresde, Madrid, Milan, la Belgique et Varsovie. Le poète de Paris, capitale universelle de la liberté moderne, doit veiller et être prêt à répondre à tout peuple « égorg[é] » qu'il entend « appeler et crier », pour s'élever en « juge » et laisser la « muse indignée », « marqu[er] au front » les « rois »⁶. Si, d'un côté, il est question surtout du rôle universel de Paris et du poète qui en est la voix, de l'autre, Hugo est bien loin de tout élan révolutionnaire et républicain. La date qu'il place à la fin du poème est Novembre 1831 : au lendemain de l'instauration de la Monarchie « bourgeoise » de Louis-Philippe, les puissants que le poète met en garde sont « ces rois que l'on aurait pu bénir » (*ŒP I*, p. 807), et l'épigraphe qu'il choisit pour accorder sa lyre d'airain est un vers d'André Chénier, la victime par excellence des excès de la Révolution.

- 14 La nouvelle poétique de l'écart militant constitue à la fois un antidote et une sorte de caution légitimatrice de la haine publique. Qui plus est, garde-fou contre le fanatisme et l'anarchie, elle garantit en même temps l'autonomie souveraine et idéale de la poésie. La justification de cette position, Hugo la trouve dans l'Amour. En mesure de comprendre l'Amour universel exprimé par la création, et en mesure de comprendre aussi les souffrances et donc les fautes de l'humanité, le poète doit se faire le chantre d'une « bienveillance universelle et douce »⁷. Son rôle est antithétique à celui du prophète d'un Dieu des châtements.
- 15 Au-dessus de la mêlée des partis politiques, de la tribune et de la presse, le poète doit chanter le « psaume immense », il doit « verser » le « torrent d'amour » de son chant, « pur » comme l'« airain » et bienfaisant comme un « baume », qui « coule » sur les « maux cachés » de « chacun »⁸. La poésie pourra donc être pure et d'airain, complètement autonome et, à la fois, utile : elle sera originalement pure, non liée à l'étroite contingence mais se situant dans l'hors du temps de l'âme humaine et de la création divine, et fleurissant d'images nouvelles puisées dans le tissu symbolique de la réalité. Mais elle n'en sera pas moins participative comme secours et comme baume que le poète, compatissante sentinelle, diffuse sur la cité et sur ses plaies.
- 16 On voit comment le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte et l'exil, déclenchant la nécessité d'intervenir à la fois pour et contre la patrie, appellent une réélaboration de l'équilibre entre participation et autonomie au cœur de la poétique de Hugo. Les *Châtiments* sont à la fois l'expression et la solution de cette crise. Le poète doit-il être violent ? S'il l'est, la violence risque d'atteindre la nature supérieure et idéale de la poésie qui se rendrait responsable du sang d'un autre coup d'État – à moins que le peuple n'exerce volontairement son droit à la révolution, mais la poésie devrait alors veiller à en guider l'élan et en freiner les excès. C'est ce que Hetzel écrit à Hugo avant la publication du recueil. Hugo répond en appelant à une longue dynastie de poètes et de prophètes « violents » :
- Je vous déclare que je suis violent [...] Or, Dante est violent, Tacite est violent, Juvénal est violent [...] Jérémie et David sont violents [...] Oui, le droit, le bon sens, l'honneur et la vérité ont raison d'être indignés, et ce que l'on appelle leur violence n'est que leur justice (lettre du 6 février 1853, CFL, VIII, p. 1053).
- 17 « Leur violence n'est que leur justice » : c'est aussi l'argument éternel de la poésie prophétique, la Vérité divine justifiant le châtement. Le coup d'État donne au poète le droit de s'élever en juge et de toucher sa lyre aux cordes d'airain. En admettant que la haine soit légitime, c'est tout de même la première fois, depuis les odes légitimistes de sa jeunesse, que Hugo doit écrire une poésie violemment militante et, qui plus est, visant la patrie même de la civilisation. Pour ses odes militantes, il avait pu disposer d'une rhétorique toute prête, et son militantisme était au service du pouvoir en place. En 1852 en revanche, pour « flageller » les nouveaux « drôles » de Paris, il est dans l'obligation de créer un nouveau style militant, au risque d'abolir l'autonomie de la poésie au nom de laquelle il avait élaboré sa poétique.
- 18 C'est ainsi que, dans *Les Châtiments*, la recherche d'une autonomie absolue du langage répond à l'engagement de Hugo. Les invectives et les données de l'histoire se mêlent souvent à des vers autoréférentiels – comme si le poète nous rappelait que le recueil est aussi un « conflit de langues » et « une méditation en acte sur les pouvoirs de la parole » – dans lesquels la parole poétique doit atteindre son « maximum d'intensité concrète » (Gleize-Rosa, *CH*, p. 423, 427 et 424) :

J'ai fermé sur ceux-ci [« les malfaiteurs »] mon livre expiatoire ;
 J'ai mis des verrous à l'histoire ;
 L'histoire est un bain aujourd'hui.
 Le poète n'est plus l'esprit qui rêve et prie ;
 Il a la grosse clé de la conciergerie [...]
 Je fouillerai les gens, les faits, les noms, les titres
 [...]
 Je les tiens dans mon vers comme dans un étau (I, 11, CH, p. 38-9)

- 19 Si la liberté est essentiellement droit à la parole, voilà que la parole poétique, pour s'opposer au nouveau régime – qui pour Hugo constitue aussi un affrontement à l'authenticité et à la libre circulation de la parole – affiche ouvertement son autonomie. Dans les *Châtiments*, les analogies se font plus immédiates et outrées, et, comme jamais avant, même pas dans les *Orientales*, le signifiant est régulièrement traité de façon purement ludique.
- 20 Dans le recueil, les voix, les éléments crient, profèrent des condamnations, vibrent, frissonnent et l'indignation prend les dimensions de l'univers entier. Le signifiant vibre aussi bien, échos et jeux de contrastes s'imposant jusqu'à donner aux invectives et aux ironies les plus violentes une dimension essentiellement ludique, parfois jusqu'à la gratuité la plus absolue. Les noms des personnages que le poète flagelle se perdent souvent dans des jeux de mots vibrant d'échos. Ces vers résonnent par exemple, comme dans une orgie de cuivres, d'assonances et d'allitérations : « Étant les cœurs de boue, ils sont les cœurs de roche ; / Ma strophe alors se dresse, et, pour cingler Baroche, / Se taille un fouet sanglant dans Rouher écorché » (VII, 13, *Force des choses*, CH, p. 349). Aux résonnances internes, Hugo rajoute un jeu d'écho entre deux rimes plates : roche/Baroche/écorché. C'est souvent la rime qui semble organiser le discours comme à la fin du poème *Aube* (IV, 10) :
- Le rayon, flèche d'or, perce l'âpre forêt ;
 Et plutôt qu'arrêter le soleil, on ferait
 Sensibles à l'honneur et pour le bien fougueuses
 Les âmes de Baroche et de Troplong, ces gueuses ! (CH, p. 192)
- 21 Tout se passe comme si Hugo était parti de la rime riche fougueuses / gueuses et y avait ensuite adapté le contenu politique. Les noms du ministre de Napoléon III, Baroche, et du président du Sénat, Troplong, attirent finalement moins l'attention que la rime et que les mouvements de la syntaxe. Les tensions entre celle-ci et l'alexandrin pourraient faire penser à des vers écrits dans l'urgence, mais elles constituent plutôt une parodie de l'hypocrisie du nouveau régime, dont elles paraissent singer les mouvements tordus. Finalement, la vengeance du poète et la *damnatio memoriae* à laquelle il condamne les deux personnages sont assurées par la gratuité mémorable d'une rime détachée en apposition. Le style à venir du poète, celui des *Contemplations*, de *La Légende des siècles*, de la *Fin de Satan* etc. ne sera que la conséquence de ce premier approfondissement où la fureur politique se révèle une condition nécessaire de la fureur poétique.
- 22 Dans les *Châtiments*, un jaillissement libérateur entraîne donc le lecteur. Victor Hugo semble s'abandonner à la possibilité de s'en prendre violemment à une autorité autre que Dieu. En même temps, ce retour à la poésie militante n'est pas sans poser quelques problèmes. Comment le poète de l'Amour, celui qui s'est souvent élevé contre le Dieu des châtements, peut-il encourager une révolution violente au nom d'une Justice supérieure ? Il risque en effet de prendre la place de ce même Dieu des châtements contre lequel il

avait osé élever la voix, et dont les mobiles, de surcroît, risquent cette fois de ne pas être parfaitement supérieurs ou impersonnels.

- 23 Hugo écarte ce problème d'un oxymore. Dans sa lettre à Hetzel du 6 février 1853, il écrit que le Vengeur doit être guidé par une « clémence implacable » (CFL, VIII, p. 1044). Toutefois, cette clémence implacable, motivée par l'« honnêteté universelle » (« Préface de l'auteur, première édition 1853 », CH, p. 23), ne suffit pas à contenir la violence sanguinaire. Un poème comme *Le Manteau impérial* exprime parfaitement la composante sadique du recueil, le poète invitant les abeilles du manteau à percer et aveugler « l'homme [...] infâme » (V, 3, CH, p. 207-208). Nous citerons aussi les vers adressés à Napoléon III, dans *l'Homme a ri* (III, 2) :

Ah ! tu finiras bien par hurler, misérable !
 Encor tout haletant de ton crime exécration,
 Dans ton triomphe abject, si lugubre et si prompt,
 Je t'ai saisi. J'ai mis l'écrêteau sur ton front ;
 Et maintenant la foule accourt et te bafoue.
 Toi, tandis qu'au poteau le châtement te cloue,
 Que le carcan te force à lever le menton,
 Tandis que, de ta veste arrachant le bouton,
 L'histoire à mes côtés met à nu ton épaule,
 Tu dis : je ne sens rien ! et tu nous railles, drôle !
 Ton rire sur mon nom gaîment vient écumer ;
 Mais je tiens le fer rouge et vois ta chair fumer ! (CH, p. 122-123)

- 24 En 1832 une loi avait aboli la pratique de la flétrissure au fer rouge. La haine du proscrit est si forte qu'elle pousse le père de Jean Valjean à « marquer » le « misérable » en chef. Légitime ou pas, la haine risque d'affaiblir la parole d'un poète qui se veut la voix d'une Justice de Clémence et d'Amour et de brouiller les limites entre ressentiment et intérêt universel. Hetzel met en garde Hugo : on pourrait interpréter le recueil comme un simple acte de haine et de vengeance. De son côté, le poète décide finalement de changer son premier projet de titre, *Les Vengeresses*, en *Châtiments*. Car le droit à la violence face à la tyrannie, et la défense d'une révolution honnête et clémente ne pourront justifier ce basculement qui risque de faire périr le recueil.
- 25 À cela s'ajoute une autre contradiction. Napoléon III n'est pas le seul coupable. Le vengeur s'en prend aussi à la France, cette grande nation de la liberté qui s'est trahie elle-même. Nombreux sont les appels que Hugo adresse au peuple coupable d'être inerte : il dénonce le sommeil des Français qui ont élu le prince-président et acceptent un régime issu d'un coup d'État. La participation réelle du peuple à l'avènement de Napoléon III est souvent décrite comme une forme de torpeur. Le poète s'adresse alors au peuple : « O noir dormeur au dur sommeil ! » (II, 2, *Au peuple*, CH, p. 93). Et avec le célèbre « Waterloo, Waterloo, Waterloo » de *l'Expiation* (V, 13, CH, p. 236), il faut citer les nombreux appels adressés au peuple, comme celui-ci : « Lazare ! Lazare ! Lazare ! / Lève-toi ! (II, 2, CH, p. 91). Si le peuple est mort, ce n'est pas seulement parce que le tyran a tué sa liberté, c'est aussi parce que la « grande nation » (*Nox*, CH, p. 41) accepte la tyrannie. Au problème d'une poésie qui trahirait sa nature idéale en se faisant expression de la violence s'en ajoute donc un autre : comment flageller le tyran au nom de la liberté du peuple, quand le peuple auquel on s'adresse ne s'oppose pas au tyran ?
- 26 Proscrits et tyran risquent de communier dans une même volonté de pouvoir, au-dessus du droit. Dans *Le Chasseur Noir* le chasseur qui se transforme en ange blanc de la liberté est avant tout un être infernal. Dans l'ensemble du recueil, un réseau thématique et

métaphorique associe Napoléon III aux fameux bandits de la littérature romantique. Ce dernier est tour à tour Jean Sbogor, le personnage de Nodier, puis le Soufflard rendu célèbre par Eugène Sue, et encore un personnage nocturne, un promeneur « aux traits pâlis ». Les « preux de France » sont devenus des « brigands de Calabre » (*Nox*, CH, p. 30), comme Fra' Diavolo que le père du poète avait arrêté en Italie du Sud, et qu'Auber a transformé en héros d'opéra. Du bandit, on passe aux monstres et aux héros grotesques déjà mis en scène dans *Le Roi s'amuse* (1832) : les acteurs du nouvel Empire sont « un tas de Triboulets » (VI, 5)⁹. Avec les *Châtiments* Hugo commence donc à traiter les *topoi* de son passé romantique au deuxième degré. À un certain niveau de lecture, l'empereur bandit et le grand romantique en rupture de ban semblent finir par avoir quelque chose en commun. Rosa et Gleize ont souligné que le rapport entre le « loup » Bonaparte et son « chasseur » prend la forme d'un véritable fantasme : « Il se peut qu'il n'y ait dans ce livre, en fait, que deux personnages : Bonaparte et Victor Hugo. Un face-à-face. » Ils vont jusqu'à faire disparaître l'objet de la haine comme s'il ne s'agissait que d'une projection du Moi : « Mais il se peut aussi bien que cette représentation du face-à-face soit un leurre : peut-être n'y a-t-il en réalité qu'un seul personnage qui est le Poète lui-même » (Gleize-Rosa, CH, p. 439-440). Nous préférons considérer l'identification troublante entre les deux personnages, véritables frères ennemis. Comment ne pas penser à *La Fin de Satan*, dont Hugo commence à rédiger des pans en 1854, après avoir publié les *Châtiments* : Satan y est à la fois l'envieux, le jaloux par excellence de la grandeur de Dieu – comme Napoléon-le-Petit, par ailleurs associé à Satan (*Nox*, CH, p. 38), l'est de la grandeur de son oncle ? – mais Lucifer est aussi l'Archange « de si haut précipité si bas », le grand proscrit que « la vaste obscurité [...] emplit de son délire »¹⁰.

- 27 Ces superpositions dangereuses entre bourreau et victime, entre vengeur et criminel, sujet et objet, sapent la possibilité d'une voix vengeresse et prophétique. Mais si Hugo arrive à formuler une forme d'épopée satirique, à la fois personnelle et polyphonique, c'est qu'à partir de ces impasses profondes il aboutit à une ouverture démesurée des formes. Comme l'ont démontré Jean-Marie Gleize et Guy Rosa, dans *Les Châtiments*, le Moi poétique hésite entre sa dimension historique et contingente d'une part et son ouverture à l'infini comme voix polyphonique du monde et medium impersonnel de la Justice de l'autre. L'engagement devient aussi une dynamique de construction du sujet en tant que Moi-Voix universel, en passant par une ouverture sans fin, jusqu'à l'effacement du moi personnel¹¹. Et à l'éclatement du moi en multitude de voix, en « immense dialogue ininterrompu » (Gleize-Rosa, CH, p. 427), et à son ouverture utopique correspond l'éclatement de la prosodie. C'est dans ce recueil que l'alexandrin est étiré de toutes parts et que le nombre de genres, de moules et de mesures adoptés démultiplie les formes en continu. À la limite de l'informe, comme par exemple dans ces poèmes conçus comme des torrents d'alexandrins à rimes plates, que tout à coup une image ou une épigramme endigue. La toile de fond des invectives et de l'écriture même du Poète devient l'océan : comme espace multiple, incontrôlable et sombre. Pendant que les jeunes poètes expérimentent d'autres formes d'exil, et que chez Mallarmé le Maître pur s'absente pour mouiller sa plume à l'encre du Styx, chez Hugo, le mouvement, la respiration, les inondations de l'océan noir se substituent au baume d'Amour qu'il versait avant l'exil à grands flots sur le monde.
- 28 En conclusion, la nécessité d'intervenir violemment dans l'histoire déclenche chez Hugo une régénération de sa poétique. Cette correspondance entre fureur politique et renouvellement poétique confirme, s'il en était besoin, le lien entre poésie et politique au

cœur de la modernité romantique. Elle encourage également à mettre en perspective le recueil, au milieu du siècle. On pourrait voir dans les *Châtiments* une sorte de réponse de Victor Hugo, en pleine lutte, aux nouvelles générations refusant la possibilité d'une poésie participant explicitement à la politique. Mais même pour lui, ce n'est pas évident : pour que le combat ne nuise pas à la poésie, la poésie non seulement doit afficher avec outrage sa propre nature littéraire, mais la voix prophétique doit devenir polyphonique et creuser l'hypertrophie du Moi. Pour que la poésie ne meure pas de sa propre violence, une distance doit se creuser entre sa verve et sa mise en acte, la violence doit être violence de loin, proférée par un absent, depuis ailleurs – comme du fond d'un « tombeau » : voici le dernier mot du recueil le plus militant du XIX^e siècle (*Lux, CH*, p. 384). Sa poéticité de combat peut être comprise comme la face d'une médaille dont l'autre sera créée par des poétiques à venir : celles des avant-gardes du XX^e siècle postulant un lien direct entre l'éversion linguistique et la révolution politique.

NOTES

1. V. Hugo, *Les Châtiments*, éd. G. Rosa et J.-M. Gleize, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2016, p. 317 (dorénavant *CH*).
2. F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, XIII, 11, éd. J.-Cl. Berchet, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1992, p. 55.
3. *Lettre à Pierre-Jules Hetzel*, le 7 septembre 1852, dans V. Hugo, *Œuvres complètes*, éd. J. Massin, t. VIII, Paris, Le Club Français du Livre, 1967-69, p. 1033 (dorénavant *CFL*).
4. V. Hugo, *Œuvres poétiques*, t. I, *Avant l'exil 1802-1851*, éd. P. Albouy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 578 (dorénavant *ŒP I*).
5. V. Hugo, *Les Rayons et les ombres*, I, *Fonction du poète*, *ŒP I*, p. 1025.
6. Id., *Les Feuilles d'automne*, XL, « Amis ! un dernier mot... », *ŒP I*, p. 807.
7. Id., *Les Rayons et les Ombres*, XLIV, *Sagesse*, *ŒP I*, p. 1125.
8. Id., *Les Chants du crépuscule*, XXXII, À M. Louis B., *ŒP I*, p. 894-895.
9. Anne Ubersfeld a souligné le fait que dans les *Châtiments*, le grotesque contestataire devient image du pouvoir et de l'ordre établi : « Hugo chante aussi la palinodie de sa réhabilitation de monstres, comme si sur ce théâtre impérial qui se donne pour de l'histoire figuraient les vrais bouffons monstres, les vrais laquais ministres », A. Ubersfeld, *Paroles de Hugo*, Paris, Messidor/ Editions sociales, 1985, p. 47. Gleize et Rosa parlent très à propos de « grotesque à l'envers », *CH*, p. 427.
10. V. Hugo, *Poésie IV, La Fin de Satan, Hors de la terre III*, 12 et 2, dans Id., *Œuvres complètes*, éd. J. Seebacher, Paris, Laffont, « Bouquins », 1986, p. 128 et 110.
11. Gleize et Rosa parcourent, tout au long du recueil, le processus de construction du Moi du Poète, un « archi-énonciateur », en distinguant trois « positions énonciatives » : « un sujet historico-biographique tout d'abord (celui qui signe le recueil et se dédouble en un sujet de l'énonciation, celui qui écrit ces vers, et un sujet de l'énoncé, le même, témoin et acteur des événements qu'il met en mots) ; un sujet abstrait-idéal d'autre part, où le "je" se désincarne dans les fonctions générales de son devoir de poète : le "je" comme représentant du peuple, conscience individuelle etc. ; un sujet enfin qu'il est difficile de nommer dans la mesure même où par lui le texte, si fortement signé, se "désénonce" pour ne venir plus que d'une Voix, d'une

Bouche, de "quelqu'un" qui est derrière le discours, par où le discours passe, sans être à proprement parler identifiable », J-M. Gleize et G. Rosa, « "Celui-là". Politique du sujet poétique : *Les Châtiments* de Hugo », dans *Littérature*, 24, 1976, p. 83-98, p. 84.

RÉSUMÉS

Cet article a pour objet le rapport entre « fureur poétique » et « fureur politique » dans les *Châtiments* (1853), le premier recueil que Victor Hugo publie depuis son exil. La nécessité de s'engager dans le présent après le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte correspond à la nécessité de refonder de façon radicale son écriture poétique. Il en va de la reformulation de la tension entre utilité et autonomie du Beau à la base de sa poétique. Pour que la voix justicière et prophétique du Poète s'exprime, l'engagement doit passer par un processus de dépersonnalisation de la haine et du moi. Et à l'intensification du militantisme doit correspondre une intensification quasi ludique des effets expressifs du signifiant. C'est ainsi que Hugo sort de son silence, qui durait depuis 1840, en publiant un recueil militant qui inaugure une nouvelle phase de son œuvre, et qui se situe moins en décalage que l'on n'a tendance à croire avec les expériences des nouvelles générations faisant de l'autonomie du Beau le mot d'ordre de la modernité.

INDEX

Mots-clés : Châtiments (Les), Empire, Napoléon III, engagement, exil, Hugo (Victor), Moi, prosodie, violence, haine, rhétorique