

**À propos du livre de Romain Vignest,
*Victor Hugo et les poètes latins, Poésie et réécriture pendant l'exil***

Georgette WACHTEL

À un moment où la discipline des lettres classiques est menacée en raison de l'abandon progressif de l'enseignement des langues anciennes, l'ouvrage de Romain Vignest, issu de sa thèse de doctorat, ouvrage qui montre et démontre l'intégration, disons même l'assimilation de la culture antique par Victor Hugo (aux sens étymologiques donnés par Littré), dès son plus jeune âge jusqu'à l'année qui précède sa mort, résonne comme un appel à défendre la littérature française dont la compréhension et l'appréciation seraient mises en danger si la médiation d'hellénistes et de latinistes venait à se tarir pour être réservée à un petit nombre de spécialistes, comme c'est le cas pour les langues rares. Rappelons seulement le vœu hugolien :

Alors, tout en laissant au sommet des études
Les grands livres latins et grecs¹...

D'ailleurs Romain Vignest déclare: « Le lecteur d'aujourd'hui, fût-il lettré aux critères du jour, peine à se représenter l'évidence des références latines en partage avec le public instruit de l'époque. » Et il répète que ce lecteur « s'il n'est latiniste lui-même, aura des difficultés à saisir la prégnance de cette culture dans l'œuvre de Victor Hugo ».

En introduction, Romain Vignest expose sa méthode : il montre sa maîtrise des concepts forgés par l'approche modernisée des phénomènes intertextuels ; il ne s'en sert que comme outils. Pour être concret, citons un exemple : la mention du « vallon arcadien » est faite au nom de trois démarches : intertextualité, hypertextualité et architextualité car ce motif, transposition de l'univers bucolique virgilien, a trois

¹. Classiques Garnier, 2011. On lira aussi le compte rendu de Christophe Bertiau : <https://journals.openedition.org/contextes/5670>

². *Les Contemplations*, Livre premier, « À propos d'Horace ».

fonctions différentes lorsqu'il se retrouve chez Hugo : il peut être « allusion », il peut faire figure d'archétype presque mythique, enfin il a, comme élément de l'épilogue, valeur générique. Au cours de ses commentaires Romain Vignest utilise ces concepts mais n'y a pas recours pour structurer sa thèse, il a préféré un plan pragmatique, organisé en fonction des poètes sollicités selon une « généricité ». Horace est confondu avec la fantaisie, Juvénal avec la satire, Lucrèce avec l'épopée cosmique ; quant à Virgile, il représente l'épique mais aussi la poésie métaphysique. Ce choix d'un plan par auteur en liaison avec le genre qu'il cristallise met en lumière les valeurs morales, philosophiques et métaphysiques, politiques et esthétiques que Victor Hugo doit à Rome : il en est ainsi du bachisme, du genre bucolique, des notions de *virtus* et de *res publica*. Le travail de Romain Vignest peut se définir comme la révélation systématique de la rencontre entre le poète français et ses maîtres latins. Son mérite est d'avoir traqué cette rencontre sous toutes ses formes. Pour rendre le discours plus clair et plus efficace, le corpus a été limité à l'œuvre écrite pendant l'exil. Le point de vue adopté est celui de la synchronie afin de sauvegarder l'unité des *Châtiments*, de *La Légende des siècles* et des *Chansons des rues et des bois*, un travail qui n'exclut ni les recherches qui s'imposent sur les sources bibliques convoquées par ces textes ni des intrusions ponctuelles chez d'autres poètes latins.

Pour comprendre qu'aucun autre substrat n'a l'importance de la littérature latine, Romain Vignest rappelle que le latin et le français sont les seules langues que connaît à fond Victor Hugo, mais il y a une raison fondamentale qui structure à la fois sa vision de l'histoire et l'unité de son œuvre à partir de son exil, celle de Rome, matrice de l'époque moderne, qui commence avec sa suprématie et s'achève à la Révolution. Cette vision n'est pas originale, elle s'inscrit dans la continuité d'une tradition culturelle européenne. Cependant pour saisir ce que le poète français doit à cette tradition et son originalité, il convenait de retracer son histoire latine avant l'exil, ce qui fait l'objet du préambule, soit l'histoire de sa formation¹ intellectuelle et littéraire précédée d'un résumé de l'histoire de l'enseignement du latin sous l'Empire et la Restauration. Ces programmes mettent en évidence la prééminence des auteurs latins, les textes français n'ayant qu'un rôle secondaire. L'attention du lecteur est attirée sur le souci moral des choix de textes et sur le critère de « bon goût », l'unanimité se fait autour de Virgile, Horace et Ovide, seuls poètes nommés à partir de 1809, l'année du début de la formation latine de V. Hugo jusqu'en 1818. La confrontation des programmes avec son œuvre donne un aperçu immédiat de son originalité : malgré une apparente communauté de destin, il refuse Ovide dans son panthéon mais y intègre Lucrèce, exclu de tous les programmes. Il est fait mention, dans ce préambule, d'un fait, (exact ou non), qui a valeur de mythe fondateur : sa rencontre² précoce avec Tacite que le Général Lahorie lui aurait fait expliquer à l'âge de huit ans, preuve manifeste de

¹. Annexe 1 : Auteurs latins au programme de la 6^e à la Rhétorique. Annexe 2 : *Conciones poeticae*.

². *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*. La médiation de ce personnage n'est pas indifférente tant du point de vue affectif que du point de vue politique

l'importance qu'il accorde à l'historien et à l'histoire. Sa formation latine s'est faite dans une relation directe, personnelle et libre avec les auteurs latins, selon la méthode libérale du bon Père La Rivière¹, et en révolte contre la formation rigide et autoritaire de la *Pension Cordier*². C'est à la poésie latine qu'il doit la découverte du charme des vers. Cette formation passionnée lui a donné une maîtrise exceptionnelle de la langue latine qu'il manie comme une seconde langue maternelle, acquise par une fréquentation assidue des poètes latins et par l'exercice de la traduction en vers français, comme ce fut le cas pour Ronsard, grâce auquel il s'approprie la maîtrise du vers français³.

La fréquence de l'usage du latin s'explique par le caractère particulier de cette langue, elle n'est plus qu'occasionnellement une langue de communication, ce qui, loin d'être un obstacle, lui confère l'intemporalité et l'universalité du verbe poétique. Le latin est aussi la langue du culte catholique et de la prière, elle est donc la langue du sacré, ce qui légitime des titres comme « *Mors* » ou « *Horror* », d'autres moins abstraits mais à caractère universel : « *Homo duplex* » ou « *Cadaver* ». Le poète donne une raison profonde à son recours au latin, c'est sa relation incoercible, physique, avec sa matérialité, son impossibilité de rendre l'idée autrement qu'en cette langue qui a le privilège de répondre le mieux à l'esthétique de la *brevitas*. Il est sensible à la sonorité des mots dont il joue en des jeux qui font sens, telles les paronomases *Horror / Dolor*, *Nomen / Numen / Lumen*. C'est par le latin que la poésie politique prend une ampleur cosmologique de « *Nox* » à « *Lux* » en passant par « *Luna* » et « *Stella* dans *Châtiments*.

La maîtrise de la langue latine acquise par une pratique continue des poètes romains a permis à V. Hugo de pénétrer en profondeur, par « innutrition », cette tradition qu'il vit en poète du XIX^e siècle, au contact du réel.

La thèse de Romain Vignest est organisée autour de deux thèmes, partagés par les contemporains du poète : La Nature et l'Histoire. Le premier thème, placé sous l'égide de Virgile, d'Horace et de Lucrèce, se décline en cinq chapitres : « L'inspiration bucolique » ; « La poétique du corps et fantaisie » ; « La poésie cosmique » ; « La poésie métaphysique » ; « Virgile et l'architecture des *Contemplations* ». La deuxième partie est consacrée à la relation de V. Hugo avec l'*Énéide* et à la satire : Juvénal.

Romain Vignest rappelle que l'inspiration bucolique est reliée au mythe d'Orphée revivifié par le romantisme, sous ses deux aspects : l'Orphée populaire, poète des bois et l'Orphée ésotérique, confondus chez les poètes pour lesquels la poésie a un pouvoir sur la nature, car leur chant ouvre sur la connaissance essentielle qu'ils révèlent au monde. Depuis *Les Feuilles d'automne* V. Hugo se réfère à l'orphisme et pour lui,

1. *Les Rayons et les ombres*, « Ce qui se passait aux Feuillantines en 1813 ».

2. *Les Contemplations*, I, 13 : « À propos d'Horace »

3. Annexe III de la thèse : Les traductions de 1815 à 1818.

4. *Les Contemplations*.

Virgile est l'incarnation historique du poète mythique, celui qui cherche à connaître les « *rerum ...causas* »¹. La vision de la nature, à travers une expérience vécue en communion avec son « maître divin » est une constante dans son œuvre. L'intertextualité imprègne la première partie des *Contemplations* et *Les Chansons des rues et des bois*, ce que montre d'une façon rigoureuse la confrontation constante de l'hypotexte virgilien avec les poèmes qui y font référence ostensiblement ou par allusion et quelquefois peut-être spontanément, par communauté d'idéal. Dans un paysage de Normandie ou d'Île-de-France sont transplantés les motifs de l'Arcadie virgilienne : le vallon, lieu idéal de la « *mediocritas* épicurienne », caractérisé par la douceur de ses formes, sa fraîcheur, et l'isolement qu'il procure, loin du bruit et des désordres de la ville ; la grotte, « *l'antrum* », dont la minéralité est adoucie par la végétation, les rivières, les arbres, les champs, les troupeaux, l'herbe grasse « *molliaprata* » fleurie ou les « *viridas ripas* »² qu'évoquent les rives de « Clôture »³ ; une nature généreuse qui offre bien-être et beauté. À ce propos, Vignest cite le premier vers de la première *Églogue*⁴ dont il rappelle la dimension fondatrice de la sensibilité occidentale qu'il rapproche de « Les troupeaux, les sommeils sous les arbres, les fleurs »⁵.

Virgile est le cœur même du rapport du poète français avec la nature, ce dernier se revendique lui-même comme poète orphique, chargé comme le Mantouan de faire entendre les voix de tous les êtres participant au « chant général » de l'univers, il est à son tour le *vates* d'une religion naturelle, dont il sera à nouveau question dans « la poésie métaphysique » : « *Jovis omnia plena* »⁶.

Étant donné cette haute conception virgilienne, visionnaire et prophétique, on peut être étonné de l'intérêt que Victor Hugo jusqu'à la fin de sa vie, a témoigné envers Horace dont l'inspiration (le vin, l'amour) a souvent été jugée triviale ou d'une bassesse morale en contradiction avec son « art poétique ». Comment l'exigence d'une poésie totalisante peut-elle admettre, d'un point de vue philosophique et métaphysique, la dualité entre esthétique et morale ? Sa lecture d'Horace lui inspire une réflexion subversive qui réhabilite le corps et voit dans l'art une puissance purificatrice en contradiction avec la conception judéo-chrétienne du péché originel. C'est en ce sens qu'il le considère comme un poète visionnaire. Rien d'étonnant que dans « Les Mages »⁷ il soit célébré parmi les fils de la nature : « Voilà les prêtres de la joie, / Voilà

1. *Les Géorgiques*, II, 489.

2. *Bucoliques*, X, 42.

3. *Bucoliques*, VII, 12. « Le beau lac brille au fond du vallon qui le mure. » (*Les quatre Vents de l'esprit*, « À Jersey », VI, 14.)

4. *Les Chansons des rues et des bois*.

5. « *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi...* » (*Bucoliques* I, 1).

6. *Toute La Lyre*, II, 9.

7. *Bucoliques*, III, 60.

8. *Les Contemplations*, VI, 23.

les prêtres de l'amour¹ ». D'ailleurs, il sait bien que le poète latin se proclamait « *musarum sacerdos*² » et dans *L'Esprit humain*, il le reconnaît comme la source de son inspiration gaie et charnelle. Il lui a repris le « parler vrai » des personnages. Le Priape de la *Satire*, I, 8, vers 42, est à l'honneur dans « Réalité³ » où il est placé à côté du Bottom de Shakespeare et du Silène de Virgile. C'est dans Horace qu'il apprend à libérer l'homme de son assujettissement aux nécessités du corps par le rire, « une aile qui nous soutient quand nous tombons⁴ ». La leçon de vie dispensée par Horace illumine *Les Chansons des rues et des bois*. Elle réhabilite l'amour et la pause à l'étude. Le traitement intertextuel qui est donné est joliment et finement analysé. Cette inspiration se manifeste par les noms de lieux ou de personnages issus des *Odes* et des *Bucoliques* sur lesquels se superposent des noms contemporains dont voici un exemple : « ... J'aperçus Lycoris / c'est-à-dire Turlurette ». Le travail du chercheur a consisté à détiiser un « texte » dont les fils sont latins, une véritable réécriture au contact du réel : l'hostilité d'Horace à la guerre — « les combats haïs par les mères⁵ » — est aggravée par le fléau du travail, surtout celui des enfants : « Que ce travail haï des mères soit maudit⁶ ! » Il s'inspire de l'« Ode à Barine » (*Odes*, II, 8) où l'inconstance féminine est traitée dans une tonalité pittoresque pour remettre en question la conception chrétienne et revendiquer le droit aux « *dulces amores* » et célèbre les contre-valeurs de la génération élégiaque, refus de la gloire et des honneurs, éloge de la paresse, refus également de l'engagement militaire et politique, rejet de l'argent corrupteur, la seule valeur positive étant le service de l'amour. C'est une morale subversive. Quand bien même le poète, créature humaine, ne serait pas moral, il se dégage une certaine « chasteté de toute poésie vraie⁷ ». Horace est l'exemple de la purification de la pensée et des instincts par la recherche du beau. C'est pourquoi, en raison de son franc-parler, de son esprit indépendant, malgré l'égoïsme de la morale individualiste du *Carpe diem*, Victor Hugo restera sensible « au chant léger et gracieux » de ce « franc moineau ».

Cette sagesse est une sagesse naturelle, primitive qui l'apparente à la nature de l'enfant. La partie intitulée « la sagesse d'oiseau d'Horace » développe l'idéal de vie du poète latin selon la raison dans le calme et les joies de l'amitié.

Si Horace est le poète humain dont l'hédonisme est dépourvu de toute mélancolie, Virgile incarne l'autre face de la poésie, il est le poète « sublime », un « ange », « presque un dieu » ; son œuvre est le modèle de la sublimation de la chair par la poésie, de la quête de la connaissance, la quatrième *Géorgique* offre à Victor Hugo le modèle d'un amour à la fois physique et chaste, celui des abeilles et de l'amour des

1. « Les Mages », VI, 23, vers 188-189.

2. *Odes*, III, 1, vers 3.

3. *Les Chansons des rues et des bois*, I, 2 vers 2.

4. *Id.*, « *Hilaritas* », I, 2, vers 6.

5. *Odes*, I, 1, vers 24-25, « *bellaque matribus / detestata* ».

6. *Les Contemplations*, III, 2 « *Melancholia* », vers 142.

7. *De l'utilité du beau*.

fleurs (IV, 197 sqq.). Plusieurs pages de la thèse sont consacrées à la récurrence du motif des abeilles dans l'œuvre hugolienne et à la richesse de sens qu'il prend dans *Les Contemplations*, autour de Léopoldine, l'enfant perdue de son « Aurore » ou le paradis virgilien. L'amour des fleurs est également associé à la relation amoureuse, la femme étant dans « le Temple nature », la « sainte chapelle », le « médium » entre le poète et les fleurs dont elle lui révèle les noms « comme eût fait une abeille » (« Sous les arbres », *Les Contemplations*, II, 17, vers 11), elle leur donne ainsi existence. La dimension érotique de la voyance orphique est au cœur des *Chansons des rues et des bois*, et particulièrement dans « Orphée au bois du Caystre ». Le motif virgilien de Galatée revient sous son nom en image obsédante de jeune fille fuyante qui invite le poète à poursuivre le secret. Cette fois encore, dans ce livre, le motif se double de l'intention d'opposer le paradis retrouvé dans un paysage bucolique à la conception judéo-chrétienne du péché originel. « Nous allions au verger cueillir les bigarreaux » montre son ascendance littéraire par l'interpellation directe de Virgile, concentre en quatorze vers érotisme et, par la transformation de la pomme en bigarreau, fruit à la couleur alchimique, confère au poème un sens « heuristique ».

La vérité que renferme la nature se révèle également au poète par l'inspiration panique et bachique et il lui revient de l'exprimer.

Victor Hugo prend au sérieux le symbolisme païen des divinités agrestes, expression des forces obscures de la vie : sylvains, satyres, Silène, fils de Pan, dieu tutélaire de l'Arcadie, Priape. À ses yeux, la vision païenne de l'homme est vraie parce que totale, elle tient compte de la réalité du corps illustrée par le hoquet de Silène dans la sixième églogue. De cette réalité éternelle, il prétend être l'héritier et en assumer le sacerdoce par la poésie.

Pan est le plus éminent de ces dieux agrestes, il se voit attribuer un caractère bachique, celui du Bacchus des *Odes* et du Silène des *Géorgiques* (IV). Le premier présente deux visages dans la continuité de Virgile, il est le symbole d'un pouvoir tyrannique et de mort par le don mortel du vin, il est représenté environné de tigres, « *Solitudines cæli* » et l'ivresse qu'il inspire est celle des banquets dans les *Châtiments*. À l'opposé, il existe un Bacchus à l'ivresse libératrice et visionnaire, assimilé à Pan, dieu des paysans aux mœurs simples qui vivent un vrai bonheur, tel le Silène de l'églogue six. Dans *La Légende des siècles*, « Le Satyre » est réécriture d'un mythe orphique où Pan est substitué à Dionysos. La vision des « satyres dansant » est déjà présente dans la pièce intitulée « À Virgile » dans *Les Voix intérieures*. Ils exécutent une danse sacrée en l'honneur du pâtre divin, Daphnis, les corps participent au rite dionysiaque et la poésie bucolique prend une dimension bachique. Ces danses représentent la poésie visionnaire de Virgile. Ce thème est repris dans « À propos d'Horace », dans *La Légende des siècles* où est évoquée la vision du même Horace qui « voit danser les faunes à l'œil vert ». Silène figure à la fois les deux maîtres latins de Victor Hugo et illustre l'idée constante que rien n'est « bas » quand l'âme est « en haut ». Ce dernier reconnaît en Horace un autre versant de son art, celui du « fantasque », du « rire nocturne », de l'« hilarité des ténèbres » qui associe vie et mort.

Le sentiment de la présence du divin dans la nature amène Victor Hugo à saisir l'unité dans son « infini foisonnement » qui peut être senti comme une menace de chaos et c'est dans Lucrèce qu'il va trouver la poésie de « l'universelle cohésion du cosmos », une vision rivale de la *Genèse* biblique. Pourtant, d'une manière inattendue, il fait du *De Rerum Natura*, une lecture qui situe l'œuvre dans la continuité bucolique virgilienne. Romain Vignest montre que « Le sacre de la femme » s'inspire de cette œuvre avec de vraies « traductions » d'expressions lucrésiennes pour évoquer le matin du monde. L'impression de fécondité et de puissance de l'accouplement cosmique émane de Lucrèce (V) mais avec contamination de la deuxième Géorgique. Victor Hugo travaille le texte de Lucrèce pour le libérer du « matérialisme » et l'orienter dans le sens de la métaphysique virgilienne. L'image de la croissance instantanée à profusion « hors mesure », s'inspire de la luxuriance des espèces végétales du livre V pour évoquer les tâtonnements de la nature qui produisent des « monstres », êtres non viables, mais malgré la similitude du phénomène chez les deux poètes, pour le matérialiste, il s'opère ce qu'on peut appeler une sélection naturelle tandis que pour le spiritualiste, la nature serait dotée d'une intelligence immanente proche du *mens agitat molem*¹. Victor Hugo a reçu de Virgile la révélation de l'*Aether Pater omnipotens*. Les débuts du monde, avant l'apparition du Mal, rappellent l'âge d'or virgilien où s'accordent fécondité et innocence à la différence de la *Genèse*. L'amour physique participe à la fécondité universelle et infinie selon la volonté divine même s'il insiste sur le caractère universel de l'instinct de vie et de reproduction qu'il a trouvé dans Lucrèce.

Il n'empêche que la fécondité continue, sans autre finalité qu'elle-même, engendre une angoisse devant un monde matériel qui n'aurait aucun autre sens que sa reproduction à l'infini. De nombreux exemples d'intertextualité dans la thèse illustrent ce thème du triomphe de la matière par la loi tyrannique du désir. Deux poèmes témoignent de la relation dynamique qu'entretient Victor Hugo avec ses maîtres antiques autour de la question que soulève la poésie cosmique. Il s'agit de deux poèmes de *La Légende des siècles*, « Le Satyre » et « L'épopée du ver » où l'hypotexte lucrétien occupe une place essentielle, bien que le « matérialisme » soit rejeté comme négation « de l'âme du monde ». C'est cette « âme du monde » que le Satyre prétend retrouver, telle qu'elle se manifeste dans « le Sacre de la femme ». Quelle est cette question ? Peut-il exister une poésie athée ou matérialiste ? Le Ver ne nie pas l'existence de Dieu qui fait les mondes mais se déclare à l'autre extrémité de l'univers, travaillé par le mouvement perpétuel de création et de destruction, tous les mondes étant soumis à cette loi immuable. La confrontation du livre II de Lucrèce avec le poème de Victor Hugo montre que l'« épopée du Ver » suit de près les principes matérialistes. Pourtant le poète éprouve le besoin d'une réponse : l'œuvre poétique est la manifestation même de l'âme universelle. Les plaintes de l'homme qui provoquent la « prosopopée de la nature », sont longuement paraphrasées dans « Tout le passé et tout l'avenir ». Cependant les voies proposées divergent : Lucrèce propose une sagesse

¹. Virgile, *Énéide*, VI, 727 : « C'est l'Esprit qui meut la matière. »

pratique d'acceptation de la réalité, Hugo appelle l'homme à se montrer sensible à l'harmonie du monde, à faire confiance à l'ordre divin. La mort elle-même est un événement joyeux : par la dispersion des atomes, la chair qui retourne à la terre prend une dimension cosmique exaltée dans « *Cadaver* » qui fait référence aux livres II et V du *De Rerum Natura*.

Dans le cycle universel de la vie, le paysan vit le rythme des saisons. L'étude de la richesse symbolique du vers fameux de la deuxième *Géorgique* renvoie « aux arbres », fait ressortir l'accord de l'homme avec le Temps de l'univers, senti en communion avec Virgile, « *Mugitusque bouum mollesque sub arbore somni...* » qui unit le thème du travail des paysans et celui du doux sommeil de la mort sous la protection maternelle de la terre. Victor Hugo considère le paysan comme l'exécutant sacré de l'ordre cosmique, garanti par son travail contre la menace du chaos. Sa mission lui a été assignée par le Père à la fin de l'âge d'or. Le « *Labor... / improbus* » est investi d'un sens religieux, particulièrement le travail de la vigne. Il participe à la conquête d'une nouvelle Arcadie. Il ne s'agit pas de brutaliser la nature mais de la cultiver pour donner voix à son âme. Le poète, comme le paysan, accomplit une égale mission sacrée. La parenté de vision du monde paysan entre Victor Hugo et Virgile est illustrée par de nombreux exemples. Romain Vignest fait remarquer que, face au défi lancé à l'humanité par l'ère industrielle, brutale envers la nature, cruelle envers les pauvres, le poète français n'est nullement grisé par les progrès techniques dont il voit les limites et les dommages mais il ne choisit pas pour autant la voie réactionnaire du refus de la modernité.

À l'harmonie universelle échappe un espace, symbole du chaos, le latiniste a en tête les trois tempêtes affrontées par Énée qui ont profondément marqué la littérature et l'art européens. Chez les deux auteurs l'élément marin n'apparaît paisible qu'aux abords des paysages côtiers. De nombreuses métaphores suggèrent l'hostilité à l'homme de cet élément, « cavale impossible à ferrer ». Sous l'effet des vents qui déchaînent la tempête, l'Océan donne le spectacle de la colère avec des images de chaos. Souvent s'y mêle la Nuit. Comme pour les matelots en lutte avec la mer, il revient au poète de donner forme à ce combat, de maîtriser la matière.

Cependant, malgré les nombreux rapprochements entre Virgile et Victor Hugo, il n'en reste pas moins que, pour ce dernier, Lucrèce est le maître du « *genus grande* », le grand genre, débarrassé de toute contrainte, tradition mythologique et service du prince, autre que celle de chanter l'« *infinitum omne* » en vers épiques, faisant coïncider vérité philosophique et grandeur. Il a accompli le projet poétique que Virgile n'a pu réaliser : c'est dans une intertextualité dynamique que Victor Hugo puise sa réflexion sur le présent et son inspiration poétique.

¹. Virgile, *Géorgiques*, I, 145-146 : « *Labor omnia vicit/ improbus* », « le travail, ingrat, est venu à bout de tout. »

C'est ainsi qu'à travers les différents genres hérités du latin, Hugo trouve sa propre voie vers une quête qui se révélera de plus en plus métaphysique. L'usage de la langue latine dans les textes et, surtout, dans les titres, est lié à cette quête ontologique. L'étude de la progression très sensible de l'occurrence des titres latins est révélatrice de son évolution.

C'est en dominant sa frayeur, soutenu par l'espoir d'atteindre la Lumière, [*ad luminis oras*, métaphore lucrétienne pour désigner la connaissance à atteindre, que le poète, guidé par celui de la « catabase » du chant VI de l'*Enéide*, s'engage, dans l'ombre et l'obscurité, angoisse commune aux poètes, pour entreprendre son initiation.

L'analyse de la structure du Livre VI des *Contemplations* met en évidence l'importance de ses titres et de leur disposition les uns par rapport aux autres, annonçant les étapes successives de la quête ontologique. Il en est de même pour *Les Chansons des rues et des bois*. Il va de soi que la puissance de la langue est inséparable de la poésie qu'elle porte. C'est Virgile qui est le « *Vates* » de l'initiation précoce du poète à une poésie métaphysique. Il a été son guide comme il l'a été pour Dante. Le Chant VI de l'*Enéide*, la « Catabase » et le chant VIII, « La forge de Vulcain », inspirent le poème métaphysique, « La Bouche d'ombre », avant-dernier poème des *Contemplations*. Romain Vignest signale les nombreux détails qui rappellent la Sibylle de l'épopée virgilienne. Même si l'on peut reconnaître des sources bibliques, c'est le Verbe divin assimilé à l'*Anima mundi* qui se fait entendre, « l'âme universelle » qu'évoque Anchise aux vers 726-727. La confrontation du texte latin et du texte hugolien fait apparaître le poète français comme un disciple de la métaphysique virgilienne : métempsycose, origine ignée des âmes, Dieu, Jupiter pour Virgile, est personnel, intelligence transcendante, en même temps infuse dans le cosmos.

Après l'épreuve du deuil suivie de celle de l'exil, V. Hugo cherche une réponse à l'obsédante question de l'origine du Mal et du sens de l'Histoire. Il refuse d'incriminer la Divinité et il s'éloigne de la réponse chrétienne. La mort est un de ces maux pour lesquels il n'existe aucun remède terrestre. Au terme de son initiation en compagnie de son maître, il a compris la leçon que délivre l'allégorie de la mort des abeilles dans la quatrième Géorgique, l'expérience de la mort d'un être cher, le Trépas, est un passage obligé dans la quête ontologique pour renaître à la vie. Ce n'est pas pour rien que, dans sa préface, Hugo trouve la formule « mémoire d'une âme ». Cela n'explique pas les maux qu'infligent les méchants. Le spectre de « Ce que dit la Bouche d'ombre » lui fait voir l'échelle des êtres de la création « *qui, lente et par degrés / S'élève à la lumière* ». Le Mal, c'est la matière que Dieu n'a pas créée, « l'*infectum scelus* » (v. 740-741). Il s'ensuit, chez les deux poètes, une même vision de châtiments sans bourreaux pour les damnés qui, de leur vivant, n'ont su maîtriser la matière. Dans « *Inferi* » (*La Légende des siècles*), réécriture hugolienne des enfers selon Virgile, la matière constitue les chaînes de l'âme coupable. Le châtiment est dans le crime lui-même, « Tout être... / Est un esprit traînant la forme qu'il s'est faite. »

Cette conception donne aussi aux *Châtiments* une dimension métaphysique.

Le poème « *Pauca meae* » adressé à l'enfant perdue est repris textuellement de la dixième *Églogue* ; judicieux est le commentaire de Romain Vignest à propos de

« *Ibo* », (« J'irai ») et du fameux « *ibant obscuri...* ». Le motif de l'ombre prend un sens métaphysique, celui du passage de l'ombre bucolique et de la nuit qui enveloppent les Enfers. Cette quête, forte du motif virgilien de la forge de Vulcain où l'on voit les Cyclopes mêler des éléments physiques et moraux, se fait image du supplice de l'incarnation pour l'âme. Ce serait le fondement de l'esthétique dramatique unissant sublime et grotesque. Le motif des « *tres imbris torti radios* » (vers 492), trois rayons de pluie tordue, figure le geste créateur du poète qui est un artisan du verbe. Ce dernier participe au dessein divin dans lequel entrent également la peine et la souffrance des hommes.

Au terme de cette « catabase » il y a vision d'un temps édénique du retour de l'âge d'or et de la fin des expiations, « Les enfers se refont édens » (vers 703).

L'étude précise des *Contemplations* rend compte de l'accompagnement intime du poète latin dans la construction de l'œuvre de son disciple moderne.

Avant que n'arrive l'âge d'or, il n'est pas temps de se retirer et de s'adonner à la poésie bucolique, il revient au poète de se faire justicier et de travailler au retour de l'Arcadie perdue. Bien que Victor Hugo ait dégradé Virgile comme poète épique au profit de Lucrèce, Romain Vignest consacre un chapitre à la relation de l'épopée hugolienne avec l'*Énéide*, considérée comme le modèle du genre. C'est une histoire orientée et providentialiste. Sensible aux valeurs qu'elle illustre, il estime cependant que les valeurs démocratiques nées de la Révolution rendent caduques celles de l'héroïsme aristocratique propre à un élitisme guerrier, dégradé en césarisme. La *Légende des siècles* inaugure une épopée à la fois héritière de la tradition et révolutionnaire : la dédicace « À la France » montre clairement le dessein de peindre « l'ascension vers la lumière » ; la nation française est appelée à apporter à toute l'humanité la paix et la civilisation, non par une répétition de l'Histoire dans un autre lieu, mais par l'instauration d'une nouvelle ère marquée par sa devise, « Liberté, égalité, fraternité » et dont le point de départ est la chute de la Royauté. Cette mission émancipatrice n'est pas dévolue à un héros mais à un peuple comme l'affirme le géant chevalier devant Constantinople¹. Le « Mariage de Roland » qui appartient au cycle du Moyen-âge, montre la part « romaine » de la France et se charge d'un message républicain anti-césariste par allusion au « Grand Pompée ». Dans l'empire guerrier de Charlemagne, les chevaliers perpétuent les valeurs romaines : sens du devoir, de la justice, courage, la « *virtus* » qui se confond avec la république. Or, les actions héroïques sont une réécriture du récit par Evandre du combat d'Hercule contre Cacus (*Énéide* VIII). Les nombreuses références à cet exploit inscrivent l'histoire de France dans la continuité de l'épopée romaine avec un travail de dépassement du modèle en cohérence avec la métaphysique hugolienne : les monstres qu'il faut vaincre sont des êtres enfoncés dans la matière, demi-hommes, demi sauvages, « *semi homo, semi ferus* ». Leur apparence monstrueuse reflète leur monstruosité morale. Dans le combat

¹. La *Légende des siècles*, VI, II, « 1453 » troisième strophe : « Mon nom sous le soleil est France / Je reviendrai dans la clarté / J'apporterai la délivrance / J'amènerai la liberté. » (Éd. « La Pléiade », p. 277.)

qui oppose Roland à Rostabat, Victor Hugo abandonne le merveilleux pour camper des personnages qui incarnent des types humains. Le discours républicain avant la lettre est ostensible si on considère que les adversaires des chevaliers sont des rois carnassiers, des barons « dans leur bauge » et non des personnages mythiques tandis que les métaphores signalent leur animalité, leur dégradation en cours dans l'échelle des êtres. L'évolution du traitement d'Hercule, héros tutélaire de Rome, est idéologique et elle s'inscrit dans la cosmogonie hugolienne lorsqu'il est représenté comme l'exécuteur des ordres de la tyrannie des Olympiens dans « Le Satyre ».

Cette métamorphose résulte de la réflexion du poète sur l'héritage latin dont il déduit la spécificité française qui n'accepte le recours à la force que de façon transitoire et il prend du recul par rapport au projet virgilien proclamé dans le premier vers de l'*Énéide*.

De même que Lucrèce est le chantre épique de la réalité de la nature, de même Juvénal est le modèle de l'histoire réelle. Il est le poète tutélaire de l'exil et du combat politique, combat que Hugo mènera en poète. Honni par les théoriciens du classicisme, le satiriste latin figure dans *William Shakespeare* comme représentant de la latinité entre Lucrèce et Tacite (section II « Les génies » § 7). Il s'est établi un rapport intime entre le génie du poète latin, marqué par l'idéal stoïcien, nostalgique des vertus républicaines, et celui du poète français assimilant la situation politique et morale du Second Empire à la décadence de l'Empire romain. Les deux régimes sont tombés dans les « égouts de l'Histoire » par une inversion des valeurs qui aboutit à faire des criminels les puissants du jour. Ce sentiment de similitude impose une poétique des *Châtiments* imprégnée par celle des *Satires* : reproduction de situations semblables, transposées au XIX^e siècle, mêmes personnages, même écriture qui joue des sons, des images et des effets. Les deux auteurs fustigent une société déchue, engluée dans la matière, vouée au culte de l'argent : la Satire XIII, 78-81, met en scène des magistrats cupides qui invoquent tous les dieux pour conserver un dépôt d'argent. De même « Force des choses » (*Châtiments*, VII, XII, 31-32) fustige les faux dévots : « Que l'or soit le seul culte, et qu'en ce temps vénal / Coffre-fort étant Dieu, Gousset soit cardinal ». Parmi ces effets, nous retenons particulièrement la théâtralisation avec déconstruction du modèle épique par le burlesque. Il s'agit d'un monde de masques à démasquer. Cela renvoie à « Éblouissements¹ » où l'on voit les saltimbanques au pouvoir, tandis que la Satire VIII montre les nobles romains s'avilir dans les jeux de cirque ou déshonorer leurs ancêtres en se faisant acteurs de mime, tel Napoléon III qui devient « Néron-Scapin ». La convocation de tous les personnages de la tradition qui réalisent la satire de Juvénal dans un mélange des genres, des tonalités et des registres les inscrit dans une réalité qui prend des dimensions a- temporelles dans l'Histoire de l'humanité en marche vers la lumière. La mission du poète est donc d'en accélérer l'avènement en maniant le fouet non par plaisir sadique, mais inspiré par la nostalgie de l'Arcadie « perdue », « Juvénal transparent laisse entrevoir Virgile² ». L'esthétique

1. *Châtiments*, VI, 5.

2. *Les Années funestes*, (1875), XLVIII, vers 27.

classique ne peut convenir pour rendre le spectacle de la réalité, c'est celle du grotesque qui permet d'opposer la bassesse à l'idéal. C'est pourquoi le satiriste est aussi un poète inspiré par la « Muse Indignation ».

Le lecteur de la thèse de Romain Vignest a la surprise de découvrir que l'œuvre immense de Victor Hugo, en apparence protéiforme, est un corps régi par un principe d'unité vécu en communion avec Virgile et Horace qu'il reconnaît dans Lucrèce et Juvénal. Ce principe infuse les moindres détails, ce n'est pas un viatique ultime, mais l'espérance de sortir des Ténèbres. Le recueil *Chansons des rues et des bois* ne peut désormais plus être lu comme le recueil anodin d'une fantaisie retrouvée après le choc de la mort mais comme la conquête d'une sagesse qui intègre la mort dans le cycle de la vie. Ce même principe est à l'origine de l'évolution de la pensée politique du poète fondée sur l'égalité. Il en est de même pour sa théorie esthétique qui veut rendre leur dignité aux genres « bas », comme l'épique qui peut s'élever au sublime ou comme l'ode qui tient compte du caractère double de la nature. Il s'ensuit, évidemment, le refus de la distinction des genres et « l'acte d'accusation » contre un lexique incapable de rendre le réel. « Le Satyre » peut être considéré comme un mythe fondateur de la vision cosmique, métaphysique, politique et poétique de Victor Hugo.

Car c'est bien Victor Hugo qui est le sujet de thèse de Romain Vignest, « classique » selon son propre terme, héritier plus authentique de la Renaissance que du Baroque par sa recherche constante de l'harmonie des contraires. Le mérite de cette thèse est bien d'avoir montré l'humanisme et l'humanité du poète, par sa connaissance des humanités et de l'exercice de la liberté. Laissons le dernier mot au poète français :

Il faut que la bonté soit au fond de nos pleurs [...]

Il faut que la bonté soit au fond de nos rires¹.

¹. *Les Contemplations*, livre I, première section « L'Aurore », VI, « La vie aux champs », vers 64 et 66.