Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 39 (2001)

Artikel: Contribution à une histoire et à une rhétorique des cycles poétiques au XIXe siècle de Hugo à Mallarmé

Autor: Sudan, Philippe

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-267281

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CONTRIBUTION À UNE HISTOIRE ET À UNE RHÉTORIQUE DES CYCLES POÉTIQUES AU XIXe SIÈCLE DE HUGO À MALLARMÉ[1]

INTRODUCTION

Qu'est-ce qui distingue une collection « factice », considérée dans une dimension simplement matérielle ou économique, d'un recueil véritablement composé qui acquiert, par l'organisation des poèmes, une valeur textuelle ? Pour répondre à cette question, la critique italienne a élaboré le concept de « macrotexte » et elle a fourni des jalons théoriques et des définitions, en élargissant le champ à la prose (les recueils de nouvelles) et au vers (les recueils poétiques)[2]. Dès l'article important de Joachim Müller, paru en 1932, la critique allemande a réfléchi sur la notion de « cycle » en appliquant à la poésie *lyrique*, pour l'essentiel, un terme qui se rattache originairement à l'épopée. Dans la critique de langue anglaise enfin, on peut citer la synthèse historique de Ronald Greene sur la *séquence* lyrique depuis Pétrarque, et celle de Helen Mustard, sur la poésie allemande du XIXe siècle.

Dans le domaine français, il existe comme on sait de nombreuses études sur l'« architecture » des *Fleurs du Mal* – pour reprendre un terme consacré – ou sur les grands volumes exiliques de Hugo, mais le problème des recueils composés n'a pas été abordé de manière géné-

---

1 Thèse de doctorat présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg (Suisse) en 1998. Impression partielle autorisée par la Faculté des Lettres. Le texte complet de la thèse peut être consulté à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Fribourg.

2 Pour toutes les références indiquées dans ce paragraphe introductif, nous renvoyons à la sélection bibliographique fournie à la fin de l'article.

rale[3]. C'est cette lacune que tente de combler la thèse dont cet article est tiré. Cette thèse se fonde sur un corpus assez large, choisi à l'intérieur du XIXe siècle, et elle examine les choses dans une perspective essentiellement historique: en quels termes et selon quelles métaphores les cycles poétiques ont-ils été désignés et définis par les auteurs eux-mêmes? y a-t-il des types de cycles qui se dessinent? y a-t-il également des structures et des procédés de liaison entre les poèmes qui sont repérables de manière extensive? L'article qui est publié ici développe une hypothèse historique qui met l'accent sur les rapports entre l'épopée et les recueils «cycliques» tels qu'ils sont apparus et se sont définis au XIXe siècle.

LES STRUCTURES «CYCLIQUES» ET LE PROBLÈME DE L'ÉPOPÉE AU XIXe SIÈCLE : UNE RÉFLEXION CROISÉE

Il est possible que l'attention accordée à la composition des recueils soit liée, pour une part, au refus partiel des genres qui caractérise le romantisme à partir de 1830. Au «primat de la littérature»[4] et au classement des poèmes entre des genres distincts et fortement codifiés: l'ode, le poème, l'élégie, se substituerait une organisation plus complexe, un ordre plus souple et moins «extérieur» qui affirme le «primat de l'écrivain». Loin d'être une vue de l'esprit ou un anachronisme, cette idée s'inscrit dans les péritextes des recueils, titres ou préfaces, et dans les ouvrages de critique et d'histoire littéraire de l'époque, comme en témoignent ces remarques de Désiré Nisard, peu suspect de sympathie excessive pour les écrivains du Cénacle:

> Au dix-neuvième siècle, les plus belles poésies ne sont plus des peintures de l'homme dans des cadres appelés genres. Il n'y a qu'un genre sous divers titres particuliers de l'invention du poëte, et généralement sous la forme lyrique, comme la plus près du chant. Dans ce cadre unique, le poëte parle en son nom de tout ce qui l'a touché [...] tout ce qui a passé par l'âme de René, René, le type de la poésie personnelle[5].

---

3 Voir cependant l'article de Jean Rousset cité dans la bibliographie.

4 Voir Roger Laufer, *Introduction à la textologie*, Paris, Larousse, 1972, p. 92.

5 Désiré Nisard, *Histoire de la littérature française*, t. IV, 3e éd., Paris, Didot, 1863, p. 526. A la poésie personnelle qui caractérise le romantisme, l'auteur oppose la

Chambre d'«échos» qui recueille et amplifie les «bruits» du siècle[6] à travers un destin qui se veut exemplaire, tel apparaît en effet le poète-Hugo au fil des préfaces et des poèmes liminaires qui jalonnent les volumes de la tétrade lyrique: *Les Feuilles d'automne, Les Chants du crépuscule, Les Voix intérieures, Les Rayons et les ombres.* Les volumes publiés après 1830 annoncent ainsi *Les Contemplations* qui se présentent comme «les mémoires d'une âme», mais ils se rattachent aussi aux premiers recueils dans lesquels Hugo donne à voir, au fil des éditions, «une progression de liberté qui n'est ni sans signification, ni sans enseignement»[7], et dans lesquels il revendique une liberté, une autonomie de la «pensée» à l'égard des «limites» imposées par les genres qui lui donnaient, auparavant, un cadre et une légitimité[8].

Cet assouplissement des genres s'opère cependant dans le domaine de la poésie lyrique à laquelle est souvent assimilé le mouvement romantique. Or un deuxième facteur a probablement favorisé une réflexion sur la composition des recueils et la recherche de structures «cycliques», c'est le refus du poème long et en particulier de l'épopée qui s'exprime de manière tranchée, comme on sait, chez Baudelaire. Si la réflexion de Baudelaire procède largement d'Edgar Poe, elle se rattache aussi à Hugo et aux «petites épopées» de *La Légende des siècles.* Il serait donc utile de voir comment le problème de la poésie épique s'est posé aux écrivains à partir du romantisme et comment une réflexion authentique sur les structures cycliques s'est dégagée peu à peu des *membra disjecta* de l'épopée[9].

---

poésie classique soumise à l'autorité des genres et soucieuse d'exprimer des idées et des sentiments généraux.

6 Voir le «Prélude» des *Chants du crépuscule* pour les images du «bruit» et du poète «écho» sonore.

7 Victor Hugo, *Œuvres poétiques,* p.p. P. Albouy, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1964, t. I, p. 281.

8 Voir en particulier la préface des *Odes et ballades* de 1826, *ibid.,* p. 280, et également la préface des *Orientales.*

9 La métaphore des «membres dispersés» n'est pas sans légitimité dans le contexte de l'épopée romantique: s'élevant contre l'hypothèse de Wolf et des *Prolégomènes* selon laquelle l'épopée homérique ne serait que la synthèse de «rhapsodies» diverses, Edgar Quinet reprend en effet cette image dans son *Histoire de la poésie:* «L'hypothèse de Wolf fut promptement admise comme l'axiome fondamental de la critique nouvelle. Chacun sépara, divisa, disséqua à

LE PROBLÈME DE L'ÉPOPÉE

> La poésie d'imagination [il faut entendre les récits légendaires, l'épopée] ne fera plus de progrès en France: l'on mettra dans les vers des idées philosophiques, ou des sentiments passionnés; mais l'esprit humain est arrivé, dans notre siècle, à ce degré qui ne permet plus ni les illusions, ni l'enthousiasme qui crée des tableaux et des fables propres à frapper les esprits[10].

Malgré ce pronostic établi par Madame de Staël au début du siècle, les romantiques ont nourri des ambitions épiques, comme les poètes qui les ont précédés. En 1823, Lamartine lance les bases d'une vaste composition: *Les Visions,* qu'il ébauche en marge des *Méditations*. A la même époque, Vigny élabore le genre du «poème» et consigne de nombreux projets dans son journal. Il envisage de composer une «Théogonie Chrétienne. – Sur le modèle de celle d'Hésiode, ou avec l'ordre d'Ovide dans les fables» et il poursuit: «Tel peut être le sujet d'un poème immense qui achèverait l'œuvre de Dante et de Milton, continuée par Chateaubriand [...] Il y a là une place vacante pour asseoir un grand poète»[11]. Ce projet s'inscrit dans le droit fil du programme dressé par Chateaubriand dans le *Génie du Christianisme*: l'épopée y apparaît comme le genre majeur et le titre envisagé par Vigny indique le choix et la substitution d'une «mythologie chrétienne» aux divinités de l'antiquité greco-latine. Quant à Hugo, il exprime à cette époque des idées assez conservatrices sur le genre, mais il y a une veine épique qui est perceptible dès les *Orientales*, qui emprunte ensuite la forme du drame pour s'épanouir dans les grandes compositions de l'exil: *La Fin de Satan*, *Dieu*, *La Légende des siècles*.

---

son aise les rhapsodies ioniennes. C'est alors que les membres du poëte furent vraiment dispersés sur tous les monts de la Thrace», s.l., Editions d'aujourd'hui, 1986, p. 7. Reproduction du tome 9 des *Œuvres complètes* publiées à Paris, chez Pagnerre, en 1857.

10 Madame de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Seconde partie, chapitre V: «Des Ouvrages d'imagination», Genève, Droz, 1952, t. II, pp. 359 et 360.

11 Alfred de Vigny, *Journal d'un poète. Œuvres complètes,* p.p. F. Baldensperger, Paris, Conard, 1935, vol. 7, p. 7.

Si les poètes du XIXe siècle[12], romantiques comme parnassiens, n'ont pas renoncé à l'épopée, ils ont cependant cherché à la transformer. Dans leur souci de réaliser une synthèse à la fois philosophique et poétique du monde contemporain et de l'Histoire, ils ont pris peu à peu conscience des difficultés que présentait le cadre traditionnel du genre. Si l'on « superpose » les textes, on constate que les objections sont de deux ordres. Il y a d'abord le problème de la légende et du merveilleux soulevé par Chateaubriand : l'épopée traditionnelle apparaît, dans ses thèmes, comme un genre daté qui ne correspond plus à la « mentalité » moderne. C'est le verdict de Mme de Staël qui est repris à certains égards par Vigny et par les poètes ultérieurs. Il y a ensuite le problème de la forme et de la versification : l'épopée traditionnelle, composée d'alexandrins à rimes plates, selon le modèle de Voltaire, est jugée monotone ; le poème épique manque de variété.

UNE ÉCRITURE AU SECOND DEGRÉ

En 1838 Vigny revient sur la question du merveilleux qui se situait au centre du débat à l'époque de Chateaubriand et il note dans son *Journal* l'« impossibilité », « dans l'ensemble des poèmes humains, [d'un] merveilleux qui se puisse admettre »[13]. Alors qu'il acceptait dans les années 1820 l'éventualité de greffer sur la poésie épique une fable spécifiquement chrétienne, il rejette maintenant toute forme de merveilleux comme impropre à satisfaire un lecteur contemporain et semble avaliser, ce faisant, le jugement de Madame de Staël. On mesure l'évolution qui s'est opérée entre ses premiers projets d'épopée, liés à la composition d'« Eloa », d'« Héléna » ou du « Déluge », et l'œuvre de la maturité. C'est peut-être chez Vigny, qui « s'est toujours senti le génie épique », qu'on perçoit le mieux les infléchissements et

---

12 Dans un ouvrage très instructif, *The Epic in Nineteenth-Century France,* Oxford, Basil Blackwell, 1941, Herbert James Hunt a dressé un inventaire des épopées qui ont été écrites en France au XIXe siècle, de la littérature de l'Empire aux écrivains parnassiens. Ce panorama complet permet de vérifier ce qu'une lecture rapide des poètes du XIXe siècle montre à l'évidence, à savoir que la poésie narrative est très importante, d'un point de vue quantitatif en tout cas, à l'époque de Hugo ou de Leconte de Lisle.

13 Vigny, *op. cit.*, p. 474.

les difficultés d'un genre à travers l'élaboration concrète de l'œuvre et les réflexions du *Journal*.

Ce problème du «merveilleux» et des thèmes de l'épopée se retrouve d'une certaine manière dans la première édition des *Poëmes antiques* de Leconte de Lisle qui se rattachent, par le titre et par le genre, à Vigny[14]. Parue en 1852, cette première édition est loin d'avoir l'ordonnance rigoureuse (essentiellement historique) que l'auteur établira dans la série «définitive» de 1874: elle s'affiche clairement comme «un recueil d'études»[15] et non comme un «livre». Elle s'accompagne d'une préface importante qui développe à la fois une réflexion sur l'épopée et sur la situation du poète au milieu du siècle. Leconte de Lisle veut restaurer un genre et il propose, selon une formule tout à fait précise dont chaque terme est pesé, «un retour réfléchi à des formes négligées ou peu connues»[16]. Edgard Pich précise qu'il ne peut s'agir là du «poème» à proprement parler et encore moins de l'ode qui sont des genres connus à l'époque, mais, de manière plus générale, de l'«idée épique»[17], le terme de «forme» devant être pris dans le sens abstrait de conception. Cette réserve n'enlève rien cependant au projet de l'auteur: il s'agit de définir quelles sont les chances et les orientations qui s'offrent à l'épopée au XIXe siècle. Or, sur ce point, son analyse rejoint en partie celle de Madame de Staël: l'épopée traditionnelle, telle que l'ont connue les peuples anciens, n'est pas réalisable à l'époque moderne; elle suppose une naïveté et une spontanéité qui ne s'accordent pas avec un temps où prédominent la science et la réflexion:

> Nous sommes une génération savante; la vie instinctive, spontanée, aveuglément féconde de la jeunesse, s'est retirée de nous; tel est le fait irréparable. La Poésie, réalisée dans l'art, n'enfantera plus d'actions héroïques[18].

---

[14] Sur le rapport entre les auteurs, voir Pierre Flottes, *L'Influence d'Alfred de Vigny sur Leconte de Lisles,* Paris, Les Presses modernes, 1926.

[15] Leconte de Lisle, *Articles – Préfaces – Discours,* textes recueillis et présentés par E. Pich, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 108.

[16] *Ibid.*

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

[18] *Ibid.*, p. 110.

Leconte de Lisle n'établit pas seulement un lien entre le genre de l'épopée et un état donné de la société, selon une « histoire des mentalités », il réfléchit sur la situation du poète dans la société et sur la relation que la création poétique est en mesure d'établir avec l'événement historique et ce qu'on appellerait aujourd'hui l'actualité. Or ce lien qui unissait l'Histoire à sa narration solennelle et qui faisait de l'épopée un genre vivant est rompu au XIXe siècle. La poésie a perdu sa fonction sociale. Elle n'est plus « en avant », pour reprendre l'expression de Rimbaud qui prolonge curieusement ce débat ; elle s'est séparée de la foule et elle a renoncé à toute action immédiate, de même qu'elle doit renoncer à toute réaction immédiate, en évitant la tentation dangereuse de la poésie politique et engagée. Elle est donc devenue, par la force des choses, l'objet d'un culte distinct et d'un « art », avec toute l'ambivalence que peut prendre ce terme au XIXe siècle.

Leconte de Lisle applique dans sa préface les principes du déterminisme historique : à une civilisation vieillie, fondée sur la science, ne peut correspondre qu'une poésie savante. Telle est la solution qui se présente au poète, il doit suivre « la voie intelligente de l'époque »[19], c'est-à-dire se tourner vers le passé et appliquer à la reconstitution des civilisations anciennes les connaissances et l'érudition de la science philologique. C'est en quoi le terme d'« études » employé au début de la préface se trouve justifié. Celui-ci connote d'abord l'activité scientifique : c'est en ce sens que Balzac parle d'« Etudes de mœurs » ou d'« Etudes de la vie parisienne », dans la *Comédie humaine,* en recherchant, de même, une caution scientifique, mais il suggère également le caractère provisoire du travail auquel s'adonne le poète. Si l'idée épique et la poésie en général ont connu une « décadence », par la faute du romantisme et des siècles « barbares », l'écrivain consciencieux doit travailler à leur restauration. Suivra peut-être une ère où l'« âge d'or » sera rétabli, où un contact plus immédiat avec les sources du sentiment poétique sera possible :

> Et plus tard, quand les intelligences profondément agitées se seront apaisées, quand la méditation des principes négligées et la régénération des formes auront purifié l'esprit et la lettre, dans un siècle ou deux [...], peut-être la poésie redeviendra-t-elle le verbe inspiré et

[19] *Ibid.,* p. 112.

> immédiat de l'âme humaine. En attendant l'heure de la renaissance, il ne lui reste qu'à se recueillir et à s'étudier dans son passé glorieux[20].

C'est dire si l'époque contemporaine apparaît à Leconte de Lisle comme transitoire. Tout le passage est dominé par un vocabulaire «mythique» marqué: il faut renouer avec un «âge d'or» en passant par «une épreuve expiatoire», selon une conception cyclique de l'Histoire qui est très éloignée du messianisme téléologique de Hugo et qui réinvestit, de manière significative, le concept de «renaissance».

Sept ans après les *Poëmes antiques*, Hugo publie la «Première série» de *La Légende des siècles*, en envisageant clairement, comme le montre le sous-titre du premier volume, la constitution de séries ultérieures. Si l'on suit sa correspondance, il semble que cette publication différée soit due à des motifs politiques; il attend toujours la chute de Napoléon III et il pense que certains poèmes à contenu politique, qui évoquent des aspects de l'histoire contemporaine, ne peuvent paraître dans l'immédiat. Sans doute s'ajoute-t-il à ces considérations politiques une stratégie éditoriale. Hetzel presse Hugo de composer des «petites épopées» dans le genre des *Orientales*, par contre il le dissuade de poursuivre dans la voie de la «poésie métaphysique» qui n'a pas reçu un bon accueil dans *Les Contemplations*; il cherche donc à le confiner dans le genre narratif et dans le pittoresque. Dans ces conditions il est probable que Hugo a ajourné la publication de poèmes plus ambitieux et qu'il a réservé pour la première série «l'aspect légendaire», comme il l'écrit dans la préface.

Hugo esquisse à cet égard une défense «romantique» de la légende qu'il dresse, face à l'Histoire, dans sa vérité propre et dans sa fonction, qui est d'exprimer et de «condenser» l'esprit des peuples et des époques: «Tous ces poëmes, ceux du moins qui résument le passé, sont de la réalité historique condensée ou de la réalité historique devinée»[21]. Or c'est ce choix de la légende qui a retenu, pour une part, l'attention de Baudelaire dans le commentaire admiratif qu'il a consa-

---

[20] *Ibid.*, p. 118.

[21] Victor Hugo, Préface de *La Légende des siècles,* Première série, *Œuvres complètes,* édition chronologique publiée sous la direction de J. Massin, Paris, Le Club français du livre, 1969, t. X, p. 433.

cré à l'ouvrage, reprenant d'ailleurs en écho certaines formules hugoliennes[22].

On y retrouve l'opinion courante sur l'inadaptation et le décalage « historique » de l'épopée, mais Baudelaire fonde sa critique sur la distinction rigoureuse du Vrai, qui relève du domaine de la science et de l'histoire, et du Beau, qui relève du domaine de l'art et la poésie. Si le genre se justifie à « l'aurore de la vie des nations », où la spécialisation des formations sociales et discursives ne sont pas encore intervenues, il est impropre aux « nations âgées » dans laquelle elle s'opère :

> Excepté à l'aurore de la vie des nations, où la poésie est à la fois l'expression de leur âme et le répertoire de leurs connaissances, l'histoire mise en vers est une dérogation aux lois qui gouvernent les deux genres, l'histoire et la poésie ; c'est un outrage aux deux Muses. Dans les périodes extrêmement cultivées il se fait, dans le monde spirituel, une division du travail qui fortifie et perfectionne chaque partie ; et celui qui alors tente de créer le poème épique, tel que le comprenaient les nations plus jeunes, risque de diminuer l'effet magique de la poésie, ne fût-ce que par la longueur insupportable de l'œuvre, et en même temps d'enlever à l'histoire une partie de la sagesse et de la sévérité qu'exigent d'elle les nations âgées[23].

Il résulte de ce principe que la seule échappatoire, le seul salut de l'épopée réside dans le choix délibéré du légendaire, ce que Hugo a compris « d'instinct » (Baudelaire se réservant sans doute le privilège du raisonnement) :

> voulant créer le poème épique moderne, c'est-à-dire le poème tirant son origine ou plutôt son prétexte de l'histoire, il s'est bien gardé d'emprunter à l'histoire autre chose que ce qu'elle peut légitimement et fructueusement prêter à la poésie : je veux dire la légende, le mythe, la fable, qui sont comme des concentrations de la vie nationale, comme des réservoirs profonds où dorment le sang et les larmes des peuples[24].

---

22 Il s'agit de l'article sur « Victor Hugo » qui a paru d'abord dans la *Revue fantaisiste* du 15 juin 1861 puis dans *L'Art romantique* sous le titre : « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains ». Nous nous référons aux *Œuvres complètes,* p.p. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1976, t.II.

23 *Ibid.*, pp. 139-40.

24 *Ibid.*, p. 140.

Sur la question de la «légende» s'établit donc un premier point de contact entre les deux auteurs: Baudelaire est allé au centre de l'entreprise hugolienne sans renoncer à sa conception propre de la poésie; il a compris, mieux que Hugo lui-même selon Léon Cellier[25], que le choix de la légende maintenait l'épopée dans les limites du «chant» et de la magie poétique en excluant l'histoire.

Il faut préciser d'ailleurs que la légende n'est pas le «merveilleux» défini par Chateaubriand. Il ne s'agit pas pour Hugo de transformer et d'adapter à une forme moderne de l'épopée les «machines» et les éléments surnaturels de l'épopée ancienne ni de greffer sur un récit un merveilleux extérieur, fût-il «chrétien». Il s'agit de situer l'ensemble du poème dans le registre populaire, symbolique et culturel du légendaire. Deux options connexes apparaissent dès lors face au problème de l'épopée et à la «naïveté» qu'elle présuppose: alors que Leconte de Lisle envisage de restaurer le genre par le recours à la philologie, Hugo fait le détour de la légende, retrouvant d'ailleurs un type d'écriture auquel il s'est essayé jadis dans les «ballades» et dans *Les Orientales.*

Ce lien qui unit les deux entreprises ne pouvait échapper aux contemporains. Dans son *Petit Traité de poésie française,* Banville revient sur la question du légendaire lorsqu'il aborde le genre de l'épopée. Il souscrit d'abord à l'opinion wolfienne selon laquelle l'origine des épopées serait populaire et collective: «L'Epopée est un poëme de création essentiellement collective, né pour ainsi dire dans la conscience d'un peuple, exprimant dans leur nouveauté primitive les origines de sa religion et de son histoire»[26]. De cette origine résulte le caractère essentiel du genre, qui est la «naïveté». Or la force de Hugo et de Leconte de Lisle est d'avoir su recréer cette naïveté par le recours à la «légende» et par une transposition fidèle du vocabulaire et de la «vision» des temps primitifs:

> Si donc un poëte veut tenter d'écrire aujourd'hui une œuvre épique, il devra abolir son raisonnement et retrouver son instinct, en un mot

---

25 Léon Cellier, *L'Epopée humanitaire et les grands mythes romantiques,* Paris, SEDES, 1971, p. 328.

26 Théodore de Banville, *Petit Traité de poésie française,* nouvelle édition, Paris, Charpentier, 1935, p. 122. Première édition: 1872. Le concept de «naïveté», associé à la poésie des premiers âges, peut être rattaché à l'essai de Schiller *De la poésie naïve et de la poésie sentimentale,* publié au début du siècle (voir Paris, Aubier-Montaigne, 1947, pp. 105 et *sq.* pour la traduction française).

> redevenir un homme primitif, se refaire naïf et religieux dans les idées mêmes du peuple dont il adopte la légende, et laisser fleurir, en dehors des conventions modernes, l'héroïsme qu'il porte en lui, comme tout poëte. C'est ce qu'a fait dans *La Légende des siècles* Victor Hugo, parcourant, des âges bibliques à l'époque moderne, toutes les religions et toutes les civilisations, se mettant toujours non à son point de vue, mais à celui des héros qu'il réssuscite, et retrouvant en lui-même leur héroïsme et leur foi naïve. C'est ce qu'a fait Leconte de Lisle dans plusieurs de ses *Poëmes Barbares*, et surtout dans le *Kaïn*, qui reste le plus parfait modèle de ce que pourra être aujourd'hui le style épique[27].

L'exemple de « Qaïn » est d'autant plus judicieux que tout le poème se présente comme le songe de « Thogorma, le Voyant, fils d'Elam » et se termine par une strophe qui indique le caractère *intradiégétique* du récit, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette :

> Et l'homme s'éveilla du sommeil prophétique,
> Le long du grand Khobar où boit un peuple impur.
> Et ceci fut écrit, avec le roseau dur,
> Sur une peau d'onagre, en langue Khaldaïque,
> Par le Voyant, captif des cavaliers d'Assur[28].

La narration est donc assumée par le personnage biblique, narrateur de second degré auquel Leconte de Lisle peut prêter un style proprement épique et archaïsant. Il y a un décrochement énonciatif, une narration fictive qui illustre, de manière exemplaire, le caractère indirect de l'épopée.

Ce caractère transparaît également chez Hugo dans le titre même de *La Légende des siècles*. Le terme de « légende » annonce d'abord une forme populaire et édifiante de l'épopée qui trouverait son pendant romanesque dans *Les Misérables*. Mais il suggère aussi par son étymologie de *legenda* (« ce qui doit être lu ») que l'épopée hugolienne procède d'une lecture et d'une approche au deuxième degré de l'histoire, « écoutée aux portes de la légende »[29]. C'est dans cette perspective que pourrait être comprise et interprétée la référence aux sources et aux textes constitutifs de *La Légende des siècles* dans la préface de

---

27 *Ibid.*, pp. 125-26.

28 Leconte de Lisle, *Œuvres – Poèmes barbares*, éd. p.p. E. Pich, Paris, Les Belles Lettres, t. II, 1976, p. 18, dernière strophe du poème.

29 Préface de *La Légende des siècles, op. cit.*, p. 433.

la première série. En invoquant l'Evangile et les « feuillets détachés de la colossale épopée du moyen âge »[30], Hugo ne vise pas simplement à faire accroire l'exactitude historique de son travail, il témoigne aussi d'une approche réflexive et culturelle du genre qui s'inscrit dans le cadre d'une histoire des peuples.

UNE ÉCRITURE FRAGMENTÉE

Dans la note du *Journal* de 1838 que nous avons déjà citée, Vigny n'évoque pas seulement la question du thème ou du merveilleux dans l'épopée, il évoque aussi celle de la « forme » et de la versification en signalant une deuxième « impossibilité »: « Dans le détail de la forme, le vers héroïque. – Le lecteur ne peut pas vivre avec lui »[31]. L'expression « vers héroïque » est ambiguë: est-ce que Vigny condamne l'épopée en bloc ? Il est plus probable qu'il vise la suite d'alexandrins à rimes plates qui est traditionnellement utilisée. C'est donc la longue épopée, à la manière de Voltaire, qu'il rejette, en tenant compte du « lecteur » comme le fera Baudelaire. Cette interprétation est confirmée par le *Traité de poésie française* de Banville qui aborde la question et qui identifie clairement dans la formule voltairienne l'héritière illégitime de l'hexamètre virgilien:

> Un préjugé longtemps répandu en France a voulu que le poëme épique dût être écrit en vers alexandrins à rimes plates, pour rappeler les hexamètres de l'*Iliade* et ceux de l'*Enéide*. Une pareille opinion ne repose absolument sur rien[32].

Le problème qui s'est donc posé aux poètes est celui de la monotonie de l'épopée, monotonie qui tient à la fois à la forme traditionnelle du genre et aux particularités du vers syllabique français, tel qu'il est perçu aux alentours de 1820. C'est pourquoi les tentatives en vue de renouveler l'épopée sont intimement liées en France aux considérations sur la versification et à l'évolution des formes et des conceptions poétiques qui sont apparues au XIXe siècle.

---

30 *Ibid.*

31 Vigny, *op. cit.*, p. 474.

32 Banville, *op. cit.*, p. 128.

En regardant les choses d'un point de vue synoptique, on peut distinguer diverses options, diverses solutions « techniques » apportées au problème de l'épopée. Il y a d'abord le choix de l'épopée en prose auquel s'est résolu Chateaubriand, *nolens volens,* dans *Les Martyrs,* formule qui a abouti à une œuvre hybride et à un échec relatif, car l'auteur s'est contenté de reprendre les caractéristiques et les conventions signalétiques du genre : dédicace, invocation, comparaisons, etc., dans un récit en prose. Il y a ensuite la solution du verset auquel Ballanche a recouru dans *La Vision d'Hebal*, appliquant à l'épopée l'instrument développé par Lamennais dans les *Paroles d'un croyant.* Cette possibilité formelle ne doit pas être négligée, car elle annonce les réflexions de Claudel qui fera précisément du verset, « unité de souffle » libérée des contraintes du syllabisme, un moyen de renouveler la poésie d'inspiration épique et de traiter de sujets qui s'accommodent mal des limites du petit poème, essentiellement « lyrique », tel qu'il s'est développé au XIXe siècle :

> Peut-être [...] l'avènement d'une forme plus libre permettrait-il la restauration du poème long. [...] Parmi les jeunes écrivains, il me semble en voir plusieurs qui ont une veine épique et qui ne sont pas à leur aise dans les sempiternelles histoires de femmes qu'ils croient nécessaire de nous raconter à leur tour. A chaque instant, on croirait qu'il vont décoller. Mais, faute peut-être d'un engin approprié, ils ne voient pas l'immense carrière que leur ouvrent l'histoire, les affaires, la science, le droit social, la théologie, et ils se remettent tristement à l'analyse des sentiments de Babylas et d'Ernestine[33].

Si de la prose on passe au vers, on constate que les romantiques puis les Parnassiens ont tenté de renouveler l'épopée en recherchant la variété dans la structure métrique du vers et dans la structure strophique et formelle du poème. Dans une lettre adressée à Virieux en 1823, Lamartine évoque ainsi « La Mort de Socrate », morceau « coupé par couplets, comme Byron », et il ajoute : « Je crois qu'il n'y a pas moyen de soutenir l'épique autrement »[34]. La référence à Byron est

---

[33] Paul Claudel, « Sur le vers français », *Positions et propositions,* Paris, Gallimard, 1928, pp. 85 et 86. Ce programme fait songer aux *Grandes Odes* et au théâtre, mais aussi à l'œuvre de Saint-John Perse et à l'*Anabase* qui paraît en 1924.

[34] Cité dans Lamartine, *Les Visions,* édition critique par Henri Guillemin, Paris, Les Belles Lettres, 1936, p. 74.

significative. L'auteur de *Manfred* a exercé une grande influence sur toute la poésie européenne en acclimatant une forme condensée et généralement strophique du poème narratif. En témoignent, en France, des textes comme «Rolla» et «Namouna» de Musset, comme *Albertus*, la «légende théologique» de Théophile Gautier écrite en strophes complexes de douze vers, ainsi que les premiers «poèmes» de Théodore de Banville. Il n'est sans doute pas possible d'expliquer autrement que par la prégnance du modèle byronien le fait qu'un long poème narratif comme «Rolla» soit formé de «strophes», d'ailleurs approximatives, où alternent rimes croisées et embrassées, et non d'alexandrins à rimes plates comme on l'attendrait dans un pareil contexte[35].

Dans un texte sur lequel nous allons revenir, Emile Deschamps évoque pour sa part l'assouplissement de la versification prôné par les romantiques et illustré, dans le drame, par Vigny et Hugo. Il transpose ainsi l'argument dans le domaine de l'épopée en postulant que seul un vers aux coupes mobiles et au rythme varié, associant la régularité à la rupture, est susceptible de soutenir le récit et de maintenir en éveil l'attention du lecteur dans un poème étendu:

> Cette sorte de vers [il s'agit du vers de Ronsard et de Régnier] a le grand avantage d'avoir été beaucoup moins employé, et surtout d'offrir beaucoup plus de ressources et de variété; le récit poétique ne nous paraît même possible que de cette manière. Les repos réguliers et les formes carrées des autres vers sont insupportables dans un poème de longue haleine; l'admiration devient bientôt de la fatigue[36].

A côté de l'assouplissement prosodique du vers et du recours aux structures strophiques, Deschamps envisage enfin une autre voie qui consiste à écrire de petites épopées, des poèmes narratifs de dimension restreinte, en recherchant la condensation et la brièveté.

---

35 Musset, *Poésies nouvelles*, Paris, Gallimard, Poésie, 1991, p. 203 et suivantes. Poème publié dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 août 1833.

36 Emile Deschamps, *La Préface des Etudes françaises et étrangères,* Paris, Les Presses françaises, Bibiothèque romantique, 1923, pp. 61-62.

UNE POÉTIQUE DE LA BRIÈVETÉ

C'est dans l'article de 1823 consacré aux *Romances du Cid* de Creuzé de Lesser que s'amorce clairement une esthétique de la brièveté liée au genre du «poème»: «Un champ immense reste encore à moissonner par la génération nouvelle: c'est le poëme à proprement dit, depuis l'épopée *homérique* jusqu'à la ballade écossaise»[37]. En parlant de «poème à proprement dit», Deschamps désigne un genre précis qui se rattache à l'épopée, comme le montrent les exemples choisis, mais ce sens ne lui est pas propre, il est attesté par les dictionnaires et par les auteurs antérieurs. Le Richelet mentionne ainsi «les Poëmes où l'on raconte quelque action héroique et qui ont pour but l'instruction des Souverains tels que sont tous les poëmes Epiques bien faits»[38], faisant du «poëme» une espèce à l'intérieur du genre épique. Dans le «Discours préliminaire» sur le «Poème de Fontenoy», Voltaire situe de même son texte à l'intérieur du «genre héroïque»[39] et il le caractérise, formellement, par la brièveté relative et le refus des «ornements étrangers»[40]. La valeur générique du terme se retrouve chez Madame de Staël. Dans *De l'Allemagne*, le chapitre XII est intitulé «Des poèmes allemands»: il y est surtout question d'épopée avec *La Messiade* de Klopstock, ou, de manière plus générale, de «littérature d'imagination», avec «les contes de chevalerie de Wieland» et l'*Obéron*[41]; dans le chapitre suivant, par contre, il n'est question que des «poésies [...] détachées [qui sont cependant] plus remarquables encore que les poèmes»[42]. Si Rivarol, Hatzfeld et Darmesteter puis

---

37 Deschamps, «Les Romances du Cid», *La Muse Française,* 5e livraison, 1823-1824, p. 243.

38 Richelet, article «Poëme», Lyon, 1719. Sur ce point, voir Laurence Porter, *The Renaissance of the Lyric in French Romanticism: elegy, «poëme» and ode*, Lexington, Kentucky, French Forum, 1978, pp. 48 et 49. Voir aussi Jacques-Philippe Saint-Gérand, *Les Destinées d'un style: essai sur les poèmes philosophiques de Vigny*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1979, pp. 77 et *sq.*

39 Voltaire, *Œuvres complètes*, nouvelle édition conforme à l'éd. de Beuchot, Paris, Garnier Frères, 1877, vol. 8, p. 382.

40 *Ibid.*, p. 380.

41 Mme de Staël, *De l'Allemagne*, t. I, Seconde partie, chapitre XII, Paris, Flammarion, GF, 1991, p. 216 (et *sq.*).

42 *Ibid.*, chapitre XIII, p. 231.

Littré ne signalent plus l'emploi «absolu» du terme, au sens de «poème épique», cela ne signifie pas qu'il a perdu toute valeur spécifique au XIXe siècle. En effet, lorsque Leconte de Lisle publie les *Poèmes et poésies* en 1855, il établit une distinction qui rappelle Madame de Staël et qui n'aurait pas de sens si le premier terme ne désignait un genre précis, une sorte de récit qui prend souvent la forme d'un dialogue. Loin d'être une catégorie passe-partout, le terme de «poème» désigne donc un genre et une forme de poésie narrative qui est appelée, à travers Vigny et la postérité parnassienne, à une grande diffusion au XIXe siècle. Il équivaut à ce que l'*Encyclopédie* appelle, dans le supplément de 1776, la «petite *épopée*»[43], selon une formule qui annonce *La Légende des siècles* de Hugo.

Après avoir indiqué le domaine du «poème», Deschamps se réfère au modèle de Chénier et il dégage les qualités prédominantes d'un genre qui doit tendre en premier lieu vers la brièveté:

> André Chénier est le premier, parmi nous, qui ait fécondé ce champ. *Le Jeune Malade, le Mendiant, l'Aveugle,* sont des compositions ravissantes, qui, dans des proportions moyennes, renferment les principales conditions du genre. C'est l'intérêt du drame jeté à travers le luxe des descriptions. Le poëte pose, pour ainsi dire, les décorations, et les personnages viennent parler et agir devant le lecteur, comme sur la scène. Dans ces sortes de compositions, tout est tableau ou dialogue, et l'on évite ainsi la narration, toujours si fatigante dans le grand vers français[44].

«Le Mendiant» et «L'Aveugle» ne dépassent pas les quatre cents vers, en effet; comparés à l'épopée traditionnelle, ce sont des récits relativement brefs. Pour les romantiques, Chénier apparaît donc comme le précurseur de la «petite épopée», ce qui constitue une lecture partielle mais significative de l'œuvre ainsi que le rappelle Béatrice Didier: «il est difficile de savoir ce qui chez lui relève d'une esthétique du fragment et ce qui relève de l'inachèvement forcé par une mort précoce»[45].

Il faut également retenir l'importance accordée au dialogue et à l'aspect dramatique des poèmes qui tendent à substituer le discours au

---

43 *Supplément à l'Encyclopédie*, Amsterdam, Rey, 1776, article «Epopée».

44 Deschamps, *La Muse française, loc. cit.*

45 Béatrice Didier, *Histoire de la littérature française au XVIIIe siècle*, Paris, Nathan, 1992, p. 349.

récit. Dans «Le Mendiant», «L'Aveugle», «Le Jeune malade», il y a un dialogue des personnages comme dans les *Bucoliques* ou dans les *Idylles*[46]. Chaque fois, on a affaire à une action assez brève où le discours tient la part essentielle. Chénier privilégie ainsi le récit «mimétique» au détriment de la «narration» et il recentre le poème autour d'un épisode unique, comme le fera Vigny.

En 1828, Deschamps revient sur cette question dans *Les Etudes françaises et étrangères*. Composé de traductions, d'adaptations diverses et de poésies originales, ce recueil participe d'une ouverture aux littératures étrangères et d'un cosmopolitisme littéraire dont Madame de Staël a donné l'exemple. Il est précédé d'une longue préface qui présente une synthèse du mouvement littéraire et qui constitue un manifeste important en faveur du romantisme. L'auteur y développe en fait une argumentation tout à fait «classique» selon laquelle Hugo, Lamartine et Vigny sont appelés à illustrer les genres dans lesquels leurs prédécesseurs ont échoué, en complétant les monuments littéraires du passé:

> Le Lyrique, l'Elégiaque et l'Epique étaient les parties faibles de notre ancienne poésie. C'est donc de ce côté que devait se porter la vie de la poésie actuelle. Aussi, M. Victor Hugo s'est-il révélé dans l'Ode, M. de Lamartine dans l'Elégie, et M. Alfred de Vigny dans le Poème[47].

Selon cette perspective, qui ne manque pas de justesse, Vigny apparaît comme le successeur de Chénier dans l'illustration et le renouvellement du *poème*: il a compris que «la vieille épopée était devenue impossible en vers, et surtout en vers français» et «il a su renfermer la poésie épique dans des compositions d'une moyenne étendue et toutes inventées»[48].

Il est possible que l'amitié et la fréquentation de Deschamps, dans le contexte de *La Muse française,* ait aidé Vigny à définir sa spécificité

---

46 C'est d'ailleurs sous le titre d'«Idylles» que les trois textes ont été regroupés dans l'édition des *Œuvres complètes* de 1819. Du point de vue formel, il n'y a pas de différence entre les deux premiers poèmes et «Le Jeune Malade» qui a été classé parmi les «élégies» dans l'édition de Becq de Fouquières, Paris, Charpentier, 1872. Cette édition est reproduite dans le volume des *Poésies,* Paris, Gallimard, Poésie, 1994.

47 Deschamps, *Préface des Etudes françaises et étrangères, op. cit.,* pp. 12 et 13.

48 *Ibid.,* p. 13.

et sa poétique propre, au moment où il recueille l'ensemble des *Poèmes antiques et modernes*, soit entre 1829, date de la troisième édition, et 1837, date de l'édition définitive dans les *Œuvres complètes*. Car les premiers essais poétiques sont assez disparates et ils ressortissent aux genres divers qui sont liés au début du romantisme, « mystères » à la manière de Byron (« Eloa », « Le Déluge »), « contes » et « ballades » qui évoquent Hugo et annoncent Musset (« La Neige », « Le Cor »), poésie pittoresque et historique (« Madame de Soubise », « Le Trappiste »), décor espagnol (« Dolorida »), poésie antique et élégies à la manière de Chénier et de Millevoye (« La Dryade », « Symétha »). On observe d'ailleurs une modification significative des titres, d'une édition à l'autre. « La Neige » et « Le Cor » comportaient d'abord le sous-titre de « ballades », puis de « conte ». Du conte, en effet, ils retiennent la mise en scène du narrateur et du cadre énonciatif au début et à la fin du texte :

> Qu'il est doux, qu'il est doux d'écouter des histoires,
> Des histoires du temps passé,
> Quand les branches d'arbres sont noires,
> Quand la neige est épaisse et charge un sol glacé[49].

A la ballade hugolienne, ils empruntent le rythme, la structure cyclique et l'usage discret du refrain. Dès 1837 cependant, ces textes sont sous-titrés « Poèmes », sans doute par volonté de donner au recueil une cohérence et une unité que souligne la préface, mais qu'il ne pouvait avoir au départ. Ce n'est donc qu'après coup que Vigny dégage clairement le projet d'une poésie narrative qui contient une leçon morale ou philosophique et qui se rattache au genre du « poème ».

Dans la préface de 1829 et de 1837, l'auteur semble reprendre en effet la terminologie et les catégories de Deschamps en affirmant qu'une « pensée philosophique » est « mise en scène sous une forme Epique ou Dramatique »[50]. Juste après la publication des *Poèmes*, il précise dans le *Journal* :

> Concevoir et méditer une pensée philosophique ; trouver dans les actions humaines celle qui en est la plus évidente preuve ; la réduire à

---

[49] Vigny, « La Neige », *Œuvres complètes : Poésie – Théâtre,* éd. p.p. F. Germain et A. Jarry, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1986, p. 79.

[50] *Ibid.*, p. 5.

> une action simple qui se puisse graver en la mémoire et représenter en quelque sorte une statue et un monument grandiose à l'imagination des hommes, voilà où doit tendre cette poésie épique et dramatique à la fois[51].

Le mot «dramatique» ne signifie pas seulement que Vigny a recouru au dialogue, car tous les poèmes réunis dans le recueil ne comportent pas des discours rapportés, il signifie qu'il a resserré le récit autour d'une «action simple» pour reprendre les termes du *Journal*, qu'il a évité les épisodes multiples qui caractérisent généralement l'épopée au profit d'un moment «dramatique» choisi pour son caractère exemplaire[52]. Ainsi «La Neige» met en scène Emma et Eginard lorsqu'ils paraissent devant Charlemagne et montre la mansuétude de l'empereur; «Le Cor», qui constitue une sorte de suite cyclique et historique, représente Charlemagne au moment où il entend l'appel de Roland en approchant de Roncevaux.

Certains poèmes sont plus étendus et présentent un caractère plus proprement «épique». C'est le cas du «Déluge» et surtout d'«Eloa» qui se divise en trois «Chants» et qui constitue un récit complet résumé par les intertitres: «Naissance», «Séduction», «Chute». Le poème aurait pu être d'ailleurs plus ample si l'on en croit les nombreux projets de Vigny et la correspondance[53]. Quant à «Héléna», qui n'a pas été repris dans le recueil, c'est une vaste composition qui comporte presque mille vers et se divise de même en trois chants. Il y a donc une oscillation entre le pôle «épique» et «dramatique» qui est perceptible dans la production de l'auteur. Si «Eloa» est une épopée assez conventionnelle, qui contient tous les traits du genre: tableaux, descriptions étendues et comparaisons développées, «La Prison», écrit vers 1821, est déjà un «poème moderne» dont l'action se concentre sur un moment pathétique et dans lequel Vigny fait preuve d'un sens dramatique remarquable.

Cela dit, on observe une évolution générale de l'œuvre poétique vers la brièveté. Une note du *Journal* datée du 13 mai 1831 montre que

---

51 *Journal, op. cit.*, p. 56.

52 Voir L. Porter, *op. cit.*, pour une étude de ce problème et une analyse des postures et des actions typées décrites dans les *Poèmes antiques et modernes* et *Les Destinées*.

53 *Œuvres complètes: Poésie – Théâtre, op. cit.*, pp. 947-48.

Vigny prend peu à peu conscience des propriétés spécifiques du vers et tend à renoncer à la poésie épique, sinon à l'épopée. Depuis quelques années, il s'est surtout consacré à des œuvres romanesques et au théâtre : *Cinq-Mars* paraît en 1826 ; *Roméo et Juliette, Le Marchand de Venise, Othello* sont traduits ensuite ; des épisodes de *Stello* seront publiés à partir du 1er décembre 1831. C'est dans ce contexte qu'il fait un retour sur lui-même et consigne cette réflexion :

> Je me suis toujours trouvé le génie *épique*. – *Moïse, Eloa* ont le caractère épique ainsi que la plupart de mes poèmes, à ce que je crois. Mais comme l'une des conditions des vastes conceptions est l'étendue, et que l'étendue en vers français est insupportable, il m'a fallu tenter en prose : de là *Cinq-Mars, Stello* et *Astrolabe*, qui sera un poème tout épique[54].

L'ambition épique se prolonge, mais la prose se substitue à l'emploi du vers. Seul le roman correspond aux conditions de la forme épique qui implique la longueur et les vastes conceptions, le vers n'admettant pas l'étendue.

Avant Baudelaire, Vigny définit ainsi les conditions et les limites du vers et il perçoit clairement que la forme moderne de l'épopée, c'est le roman, selon une intuition qui recoupe la conception hégélienne du genre. Il se peut qu'il ait converti de la sorte un échec personnel en règle générale, qu'il ait justifié *a posteriori* une production épique qui demeure inégale. Il est plus vraisemblable cependant que sa réflexion sur la brièveté soit le résultat d'un choix esthétique, choix justifié d'ailleurs par l'évolution ultérieure de la poésie. Après la période intermédiaire des textes en prose, l'œuvre de Vigny s'oriente vers un refus du développement et une recherche de la densité qui se manifestent clairement dans *Les Destinées*[55].

On sait que cette esthétique de la brièveté prend toute son ampleur en France et se radicalise en quelque sorte dans la réflexion poétique de Baudelaire. Dans l'article sur Edgar Poe publié en 1857, l'auteur des *Fleurs du Mal* reprend d'abord en compte l'opinion d'Edgar Poe sur l'épopée et sa condamnation du genre. La prééminence généralement accordée au poème épique repose sur un préjugé qui tend à assi-

---

54 *Journal, op. cit.*, p. 197.

55 Voir à ce sujet la notice de François Germain : « Vigny poète », *Œuvres – Poésies, op. cit.*, pp. 920 et *sq.*

miler la qualité à l'étendue: plus un poème est ample et développé, plus il est estimable. C'est ce que Baudelaire appelle, à la suite de Poe: «l'hérésie de la longeur»[56]. Or c'est l'inverse qui est vrai: plus le poème est bref, plus l'«effet» qu'il produit sur le lecteur est intense. Il ne doit pas être trop bref, sans quoi l'excitation et l'empreinte laissées dans l'esprit seront insuffisantes, mais il ne doit pas dépasser la capacité d'attention de la mémoire et rester assez court pour conserver une «*totalité* d'effet»[57]. Loin de toute poétique objectiviste, Baudelaire considère donc l'œuvre en fonction de l'impression qu'elle est censée produire et il se place du côté du lecteur et de l'effet esthétique. C'est cette esthétique de la brièveté qu'il applique d'ailleurs à *La Légende des siècles* dans l'article de 1861 et qui explique, selon lui, la réussite de l'œuvre. Hugo a évité l'écueil de la longueur en écrivant des «petites épopées», selon le sous-titre de la première série, c'est-à-dire des textes relativement brefs: «les poèmes qui constituent l'ouvrage sont généralement courts, et même la brièveté de quelques-uns n'est pas moins extraordinaire que leur énergie»[58].

Pour revenir à la réflexion inspirée de Poe, Baudelaire établit ensuite un distinguo implicite entre «l'unité dans l'impression», qui est subjective, et «l'unité dans la conception»[59], c'est-à-dire la structure objective du texte. Cette distinction est intéressante car elle permet de situer le poème et la série de poèmes sur deux plans différents et de concilier «la *totalité* d'effet» et la longueur: si le poème bref produit «une unité dans l'impression», il ne peut en aller de même d'un volume entier comme *Les Fleurs du Mal* ou *La Légende des siècles*. Baudelaire invite donc à rechercher l'unité du recueil sur le plan de la composition et à imaginer une *dispositio* qui relève d'une

---

56 Baudelaire, *op. cit.*, p. 332.

57 *Ibid.*, p. 329.

58 *Ibid.*, p. 140. Que l'on pense à «Booz endormi», qui conserve une structure strophique, ou surtout au «Temple», le poème qui précède et qui se compose exclusivement de deux distiques. Mais il y a d'autres textes qui sont beaucoup plus étendus et l'on sait que Hugo, au moment où il édite la première série du recueil, a déjà entrepris d'écrire *La Fin de Satan* et *Dieu* qui sont des poèmes continus et organiques. Si le projet de *La Légende des siècles* correspond à la poétique de Baudelaire, il faut donc préciser que cette coïncidence est significative, mais momentanée.

59 *Ibid.*, p. 332.

organisation rationnelle, par opposition à l'effet proprement esthétique excercé par le poème isolé. C'est d'ailleurs ce qu'il a fait dans *Les Fleurs du Mal*: au lieu d'écrire un poème long, il a disposé une série de textes brefs en prêtant à l'ensemble une unité qui relève de la «conception», une «architecture», selon l'expression de Barbey d'Aurevilly.

Cette solution substitutive et compensatoire n'apparaît pas explicitement dans sa critique de l'épopée, mais elle se retrouve dans la réflexion de Claudel qui la rattache sans équivoque à la poétique baudelairienne:

> Il est compréhensible que les lecteurs aujourd'hui refusent de s'engager dans ces déserts centimétriques, du genre de la *Henriade*, de *Jocelyn* ou du *Runoïa*, interminablement jalonnés de rimes alternatives et que blanchissent les ossements des explorateurs. Et cependant les arguments que font valoir depuis Edgar Poe les fauteurs exclusifs (et pour cause) du poème court me paraissent loin d'être valables. Un long poème est tout autre chose qu'une collection de poèmes courts[60].

Avec la distance et le recul qui sont les siens, Claudel peut compléter la réflexion de Baudelaire et mettre en quelque sorte à jour un «non-dit». Mais il peut surtout retourner son argumentation en se plaçant, comme lui, du point de vue du lecteur en invoquant la «mémoire»:

> Il est certain que des épisodes comme la *Mort de César* ou les *Présages de la Pluie* dans les *Géorgiques*, ou la mort de Palinure dans l'*Enéide*, auraient un caractère bien différent s'ils n'étaient que des tableaux dans un cadre isolé, au lieu de compléter comme ils le font un immense paysage. Quand notre attention s'attache à eux, notre mémoire cependant conserve en elle la vibration, la couleur, les proportions d'étendues spirituelles et sonores que nous venons de parcourir et le temple enfin où nous montons et d'où nous découvrons ces vastes perspectives ne s'expliquerait pas sans elles[61].

Si le recueil «parnassien» construit comme une *Légende des siècles* est une galerie de «tableaux», l'épopée aux vastes dimensions est un véritable «paysage». Les poèmes d'une série sont isolés par leur «cadre» et ils jouissent d'une autonomie qui est souvent accentuée, pourrait-on ajouter, par le choix de structures strophiques ou de formes poétiques «fermées» comme le sonnet. Il s'en dégage donc une

---

[60] Claudel, *op. cit.*, p. 85.

[61] *Ibid.*, pp. 85-6.

impression qui n'est pas comparable à l'effet de continuité et d'accumulation produit par un poème long.

LES LÉGENDES DES SIÈCLES

«Une espèce d'œuvre cyclique»: c'est ainsi que Hugo définit le projet global de *La Légende des siècles* au moment où il publie la première série, en ajoutant, un peu plus loin, que les pièces seront «vaguement disposées dans un certain ordre chronologique»[62]. L'affirmation est prudente et fortement modalisée par l'adverbe «vaguement» et l'adjectif indéfini: «un certain ordre chronologique». C'est que Hugo ne veut pas se lier les mains dès la publication du premier volume et qu'il entend se réserver assez de jeu dans la composition des séries ultérieures. Il n'empêche que ses formules méritent d'être retenues, car elles caractérisent de manière heureuse un type de recueil important au XIXe siècle.

Littré définit le «Poëme cyclique» comme «une sorte de poëme épique qui ne s'astreint pas aux unités, ou qui raconte toute une histoire depuis ses premiers commencements, comme les *Métamorphoses* d'Ovide, les *Amadis* de Creuzé de Lesser». Dans ses grandes lignes cette définition peut être appliquée à *La Légende des siècles*: le recueil de Hugo ne respecte pas les «unités» dans le sens où il se compose de récits divers et variés (la référence à Creuzé de Lesser, comme on le verra, est intéressante); il remonte aux «commencements» de l'humanité (selon le modèle d'Ovide et plus évidemment, chez un poète romantique, de la *Genèse*), en élargissant le champ de l'épopée aux dimensions d'une histoire universelle. La nuance introduite par le modalisateur: «une espèce d'œuvre cyclique» se justifie cependant par le fait que *La Légende des siècles* n'est pas un poème continu, fût-il varié, comme les *Métamorphoses,* mais une collection, au sens textologique du terme.

Si Hugo a pour ainsi dire fixé la formule de *La Légende des siècles,* il ne l'a pas inventée. Le cycle de petites épopées remonte au-delà du XIXe siècle et il peut se rattacher d'abord au genre du «poème». Sylvain Menant signale le projet d'une *Louisiade,* au XVIIIe siècle, qui

---

62 «Préface» de la première série, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 432.

« n'a jamais été écrite » et qui « aurait été composée, apparemment, de « poèmes »[63]. Sur le même modèle, Barthélemy retrace les moments forts de la Révolution française à l'aide de « poëmes » distincts, selon le sous-titre du recueil, dans les *Douze Journées de la Révolution*: après la longue épopée impériale, dans *Napoléon en Egypte*, la geste révolutionnaire est célébrée dans des petites épopées, selon un souci de monumentaliser l'Histoire contemporaine qui est essentiel au XIXe siècle et qui se retrouve, à la même époque, chez Hugo[64].

L'idée d'une « légende » fragmentée procède ensuite de l'intérêt pour les « cycles » épiques du Moyen-Age ou de l'Antiquité qui sont redécouverts et mis à jour sous l'impulsion du romantisme et des néo-latinistes. C'est dans le prolongement des travaux sur les chansons de geste, sur le *Romancero* et sur la poésie « populaire » qu'il faut inscrire le cycle du *Cid – Nach Spanischen Romanzen* de Herder (1805). Ce recueil a connu un retentissement européen[65] et il a probablement exercé une influence sur l'adaptation française des *Romances du Cid* par Creuzé de Lesser (1814), de même que sur le *Poëme du Cid* publié par Emile Deschamps à la fin des *Etudes françaises et étrangères*. Comme chez Herder, le « Poëme » de Deschamps se compose en fait de pièces distinctes que l'auteur a « tâché de coordonner [...] de manière à présenter un intérêt suivi, une espèce d'action dramatique ayant son exposition, son nœud et sa catastrophe »[66]. Il constitue donc un « cycle » de poèmes cohérent qui annonce le « cycle héroïque chrétien » dans la cinquième section de *La Légende des siècles*.

D'après Léon Cellier, il revient à Vigny d'avoir esquissé véritablement « le cadre d'une *Légende des siècles* » lorsqu'il « groupait ses poèmes en sections dans son recueil définitif »[67]. Du « Livre mystique » au « Livre moderne », *Les Poèmes antiques et modernes*

---

63 Sylvain Menant, *La Chute d'Icare – La Crise de la poésie française: 1700-1750*, Genève, Droz, 1981, p. 276.

64 Dans le genre de l'ode.

65 Voir V. M. Schirmunski, *Johann Gottfried Herder, Hauptlinien seines Schaffens*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1963, p. 75. L'œuvre a ainsi été traduite et publiée en russe. Elle remonte elle-même à une adaptation française des romances espagnoles publiée, de manière anonyme, dans la *Bibliothèque universelle des romans* en 1783.

66 *Préface, op. cit.*, pp. 67-8.

67 Léon Cellier, *op. cit.*, p. 78.

peuvent suggérer en effet une épopée de l'humanité[68] qui dépasse les limites du «cycle» épique unitaire, centré sur un personnage historique ou légendaire unique. Mais il faut ajouter, pour mettre les choses en perspective, que cet élargissement du champ couvert par les «petites épopées» n'est pas propre à Vigny et qu'il se retrouverait aussi bien dans les *Chroniques* de Madame Tastu (1829) que dans les *Fragmens épiques* de B. Aubry[69], à la même époque. Pour s'en tenir aux poètes secondaires, le recueil le plus remarquable de cette période est à cet égard celui des *Rimes héroïques* d'Auguste Barbier. Evoquant des figures historiques dans une série de sonnets groupés «par ordre des temps»[70], de Rolland aux morts de la Révolution de Juillet, il se réfère par la préface aux *Rime eroiche* du Tasse, mais il annonce surtout *Les Trophées* de Hérédia en appliquant délibérément la forme brève du sonnet à une évocation épico-héroïque.

La Légende des siècles marque néanmoins une étape essentielle dans la mesure où elle a représenté un modèle pour les poètes parnassiens: «The Parnassian era is essentially the age of what Victor Hugo called "la petite épopée"»[71]. On sait que les *Poëmes antiques* de Leconte de Lisle, dans l'édition de 1852, ne suivent pas l'ordre historique, ce qui peut être interprété comme un *refus*: c'est parce qu'il présuppose une conception cyclique de l'Histoire qui s'inscrit en contre face à la notion hugolienne et romantique du progrès que le recueil de Leconte de Lisle n'a pas une structure linéaire, comme le recueil de *Poëmes* publié par Louis Ménard en 1855[72]. Ce n'est que dans l'édi-

---

68 L'ordre chronologique est loin d'être rigoureux dans les *Poèmes antiques et modernes* et ce n'est pas le seul principe de classement et de regroupement des textes. Le Livre mystique» et le «Livre antique» s'opposent plutôt d'un point de vue thématique et impliquent une distinction de type: historique/légendaire, bien que l'aspect chronologique ne soit pas absent. Dans le «livre moderne», «La Prison, Poème du XVIIe siècle» et «Madame de Soubise, Poème, XVIe siècle» précèdent «La Neige» et «Le Cor», poèmes carolingiens. Dans cette section comme ailleurs, Vigny procède plutôt à des enchaînements thématiques et formels, les poèmes qui ressortissent à un genre (la «ballade») ou qui reposent sur des procédés similaires (le refrain pour «La Neige» et «Le Cor») étant regroupés.

69 Cité par J. H. Hunt, *op. cit.*

70 Auguste Barbier, *Rimes héroïques,* Paris, Paul Masgana, 1843, p. 3.

71 Hunt, *op. cit.,* p. 278.

72 *Poëmes,* Paris, Dentu, 1855. Composé de poèmes assez divers: un «Prométhée

tion dite «définitive» que les *Poëmes barbares* (1872), puis *antiques* (1874)[73], restituent l'ordre des époques et s'alignent sur le paradigme hugolien, constituant à leur tour un modèle invoqué, par exemple, dans *Les Trophées* (1893).

Dans la mouvance parnassienne, on peut signaler encore les *Contes épiques* de Catulle Mendès[74] qui se composent de récits légendaires, à la manière de Hugo, et qui reposent sur un classement à la fois historique et géographique des textes. A un groupe de trois poèmes qui rappellent le «Livre mystique» au début des *Poëmes antiques et modernes* de Vigny: «Le Vaincu», c'est-à-dire Satan, «L'Orgueil», «Les Fils des Anges», succède une série de «cycles» hébraïque, indien, grec et chrétien qui présentent un éventail des différentes antiquités. Puis le Moyen-Age est évoqué dans ses traditions française, germanique et surtout espagnole («Le Mendiant de son honneur», «Don Ruy Dias», «La bonne Infante», «L'Epée»). En célébrant la terre «Mère» qui recueille tous les hommes, le dernier poème constitue une conclusion de l'ensemble et inverse en quelque sorte l'«Hymne» à «La Terre» nourricière placé au début de *La Légende des siècles* de 1877. On peut citer aussi Coppée qui a composé des *Récits épiques* (1878) qui vont d'Eve à la guerre de 70! et qui procèdent largement, encore une fois, de *La Légende des siècles.* Le premier texte évoque en effet le réveil d'Eve, comme «Le Sacre de la Femme»; «Blasphème et prière» est un poème biblique qui met en scène des personnages de l'ancien testament, Sidon et Heth, et qui n'est pas sans rappeler le Caïn de Hugo («La Conscience») et celui de Leconte de Lisle («Qaïn») par le thème de la révolte; quant au dernier poème, «La Veillée», il rattache la série à l'histoire contemporaine et à la guerre franco-allemande, de même que «Le Crapaud» ou «Les

---

délivré», drame avec personnage et chœur, des «Chansons» allemandes et indiennes et plusieurs poèmes «grecs»: «Pygmalion», «Empédocle», etc., le recueil de Ménard a un peu la même physionomie que les premiers *Poëmes antiques* de Leconte de Lisle; il est introduit par une préface dans laquelle l'auteur affirme la permanence des mythes et dénonce l'illusion du progrès.

[73] Pour une analyse de ces recueils, voir l'ouvrage important d'Edgar Pich, *Leconte de Lisle et sa création poétique,* Thèse présentée devant l'Université de Paris IV, Université de Lille III, 1974, pp. 519 et *sq.*

[74] *Poésies,* Paris, Charpentier, tome second. Première édition: 1872 d'après Hunt (1870 d'après Thieme!).

Pauvres gens» rattachent la série de 1859 à l'aventure napoléonnienne dans «Maintenant» (section XIII).

On voit que l'intention épique et le souci de former un panorama, une synthèse philosophique de l'humanité sont patents, que ce soit au début du romantisme, où l'idée prend sa source, ou à l'époque parnassienne. Dans un article de jeunesse, Verlaine décrit l'œuvre de Leconte de Lisle en évoquant «ce vaste plan synthétique [...] où chaque religion vient à son tour fournir sa pierre à un monument sans analogue dans aucune littérature, et dont l'ensemble, large et profond, philosophiquement parlant, a comme art, la sérénité de la Grèce, la forme de Rome et la splendeur de l'Inde»[75]. Mais cette vaste ambition est rarement réalisée dans les faits. Les *Poèmes antiques et modernes* de Vigny sont un recueil lacunaire. Quant aux petites épopées de Coppée ou Mendès, elles se confinent généralement dans le pittoresque et manquent singulièrement d'ampleur. A cette insuffisance de la matière épique s'ajoute le problème de l'organisation du recueil. Les cycles épiques réunissent souvent des textes et des récits divers disposés dans l'ordre historique, ils respectent plus ou moins la succession des époques ou les divisions géographiques, mais ce classement rationnel suffit-il à en faire un «livre» au sens baudelairien du terme? C'est à cette question que tente de répondre Hugo dans la préface et dans le recueil de *La Légende des siècles*.

UNE DIALECTIQUE DE LA PARTIE ET DU TOUT

Après le succès en demi-teinte des *Contemplations* et des grands poèmes philosophiques qui terminent le volume de 1856, Hetzel suggère à Hugo un recueil de «petites épopées»[76], c'est-à-dire quelque

---

75 Critique de «*Les Œuvres et les hommes*, par J. Barbey d'Aurevilly» parue dans *L'Art*, le 2 novembre 1865, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1993, p. 613.

76 Voir la lettre de Hetzel à Hugo datée du 17 mars 1857: «j'imagine que vous avez dans votre portefeuille de quoi consterner tous ceux qui vous attendent [...] Je veux parler des Petites Epopées», *Œuvres complètes, op. cit.*, t. X, p. 1275; puis de Hugo à Paul Meurice: «Vous savez que je me suis décidé ou plutôt qu'on m'a décidé aux *Petites Epopées*» (8 décembre 1857, p. 1281). Voir encore la lettre essentielle du 6 mars 1859, pp. 1295-96, sur le problème du titre de «petites épopées», avec lequel Hugo ne s'accorde pas.

chose d'équivalent aux *Orientales*: un ensemble de récits pittoresques et relativement brefs qui soient susceptibles d'intéresser le public sans le choquer. Mais l'auteur ne se contente pas de ce modeste projet; ce qu'il veut, dans la lignée du grand romantisme et de Lamartine[77], c'est écrire une histoire de l'humanité qui montre la continuité d'un devenir à travers la succession des époques. Or en donnant à ce projet la forme d'une série de «petites épopées», comme le veut Hetzel, il rassemble des poèmes et des récits divers qui peuvent apparaître sans commune mesure les uns avec les autres. C'est pourquoi la préface de la première série insiste sur l'unité d'une œuvre qui s'affirme en dépit de sa fragmentarité.

Les poèmes qui composent le volume sont décrits comme des «empreintes successives du profil humain»[78] – image complexe qui suggère à la fois l'idée d'une épopée humanitaire et celle d'une reconstitution de l'Histoire à partir de récits fragmentaires. Le «profil humain», tel est en somme l'objet de *La Légende des siècles*, c'est-à-dire l'humanité dans ses avatars et dans son devenir historique. Comme il le fait souvent, Hugo précise sa pensée en filant la métaphore: «Pour le poëte comme pour l'historien, pour l'archéologue comme pour le philosophe, chaque siècle est un changement de physionomie de l'humanité»[79]. L'Humanité est donc une «figure» soumise aux variations de l'Histoire.

Le terme d'empreinte est également intéressant. Bien sûr il faut d'abord le prendre au sens d'effigie. *La Légende des siècles* se présente ainsi, de manière assez banale, comme une «galerie» de tableaux qui annonce *Les Trophées*. Mais le mot rappelle aussi Cuvier. Le modèle de la paléontologie et la référence aux sciences naturelles sont fréquentes depuis Balzac et se retrouveront par exemple chez Taine. Si toutes les productions d'une société portent la «marque d'une époque», il suffit de quelques éléments pour reconstituer l'ensemble de la civilisation et retrouver la «vie» des temps passés. C'est ce que fait Hugo en composant des poèmes «fragmentaires», à cela près que sa démarche n'est pas celle de l'Historien, qui part des docu-

---

77 Voir Léon Cellier, *L'Epopée humanitaire, op. cit.*, pp. 331 et *sq.*

78 *Œuvres complètes, op. cit.*, t. X, p. 432.

79 *Ibid.*

ments pour arriver à une réalité. A l'inverse, il fait un travail de poète: il «devine» et «condense» l'Histoire à travers des légendes.

Il y a une dernière image qui mérite d'être examinée. Hugo décrit les poèmes comme les pierres de couleurs et les nuances diverses qui forment une mosaïque en signifiant ainsi la diversité et la fragmentation du livre. En ce sens, *La Légende des siècles* n'est pas un livre unitaire, ce n'est qu'un assemblage. Chaque époque a sa physionomie propre; de même, «chaque pierre a sa couleur et sa forme propre»[80]. Chaque poème constitue donc une entité relativement autonome qui peut être isolée. Mais il suffit de prendre du recul pour voir se dessiner la «figure» des siècles et celle de l'humanité. Au delà des péripéties, des protagonistes et des époques multiples qui se succèdent, *La Légende des siècles* se présente donc comme un drame global mû par un actant unique: «le genre humain, considéré comme un grand individu collectif accomplissant d'époque en époque une série d'acte sur la terre»[81]. Hugo exprime cette idée de manière variée: il évoque «cette grande figure une et multiple, lugubre et rayonnante, fatale et sacrée, l'Homme» qui sera au centre de chaque série, puis il résume le propos dans une formule lapidaire: «La figure de ce livre [...] c'est l'Homme»[82]. Comme le montrent les adjectifs antithétiques et le rythme binaire de la phrase hugolienne, l'Humanité est une notion à la fois abstraite et concrète, générale et collective. Par un côté, elle désigne une entité et une abstraction, par un autre côté, elle renvoie à l'ensemble des hommes considérés dans leur existence discrète et particulière, en sorte que Hugo peut monnayer à juste titre une Histoire de l'Humanité dans une série d'histoires concrètes et de petites épopées, sans passer par le truchement de l'allégorie. C'est ce qui justifie la nature «cyclique» de *La Légende des siècles,* qui est une collection de «petites épopées», à la différence de *Dieu* ou de *Satan,* qui sont des poèmes unitaires. A un problème «technique», Hugo a donc su apporter une justification «philosophique», et vice versa.

Cette dialectique de la partie et du tout n'est pas seulement appliquée par Hugo à la notion d'Humanité envisagée dans sa diversité et sa totalité, elle sous-tend aussi la conception de la temporalité et du

---

80 *Ibid.*

81 *Ibid.*

82 *Ibid.*

devenir historique qui gourverne le recueil. Les poèmes se suivent en effet selon l'ordre chronologique des époques, mais y a-t-il des liens entre eux tels qu'ils forment non seulement une succession, mais une «histoire» avec sa logique propre? Hugo donne d'abord une réponse forte et positive à cette question. Comme il publie un premier volume qu'il entend prolonger et compléter par des volumes ultérieurs, il tient à préciser que cette «première série» n'est pas un «fragment», mais qu'elle constitue en elle-même un tout qui a sa cohérence propre. Or il recourt pour ce faire aux termes qui définissent le *mythos* dans la *Poétique* d'Aristote: «Ce livre est-il donc un fragment? Non. Il existe à part. Il a [...] son exposition, son milieu et sa fin»[83]. La première série de *La Légende des siècles* se définit d'abord par son «cadre» – au sens de Lotman[84] – qui la distingue des séries ultérieures: elle est «à part»; mais elle se définit aussi par la cohérence narrative qui fait des poèmes, au delà de la simple succession temporelle, un tout, au sens de la *Poétique*: «Forme un tout, ce qui a commencement, milieu et fin»[85]. Hugo étend donc à l'épopée universelle de *La Légende des siècles* le principe de construction qu'Emile Deschamps avait indiqué dans le cadre étroit des romances du Cid.

Si l'on suit les analyses de Paul Ricœur consacrées à la *Poétique,* on peut préciser que les notions de «début», de «milieu» et de «fin» sont loin d'être des catégories simplement temporelles, ce sont au contraire des termes qui rendent compte de l'organisation «logique» du récit et de la tragédie, en particulier, chez Aristote. On ne peut parler de début, de milieu et de fin que dans la mesure où il y a une mise en ordre des événements et de la temporalité à l'intérieur d'une «intrigue» qui leur confère une signification et une cohérence internes. Cette organisation du temps et des événements par le fait d'un récit, c'est ce que Ricœur appelle la «configuration»[86]. Cette notion de configuration est extrêmement productive et elle peut être

---

83 *Ibid.*, p. 431.

84 Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique,* trad. par A. Fournier *et alii* sous la dir. de H. Meschonic, Paris, Gallimard, 1973, pp. 299 et *sq.*

85 Aristote, *Poétique,* trad. et annotation par M. Magnien, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1990, p. 114.

86 Paul Ricœur, *Temps et récit – L'intrigue et le récit historique,* Paris, Seuil, Point, 1991, t. I, pp. 66 et *sq.* pour le commentaire de la *Poétique*; pp. 105 et *sq.* en particulier pour la notion de «configuration».

appliquée au travail hugolien dans *La Légende des siècles.* En effet, Hugo cherche un « sens » à l'Histoire, une cohérence qui s'affirme au-delà de la simple successivité temporelle, surtout après le Coup d'Etat de 1851 qui est venu infirmer son messianisme politique. Or l'originalité de *La Légende des siècles* réside dans le fait que Hugo ne recherche pas ce sens en *écrivant* une histoire ou une épopée, mais en composant des poèmes et des « petites épopées » à l'intérieur d'un recueil. Il y a bien une activité configurante, mais cette activité relève d'une composition au sens propre du terme, d'une « écriture seconde » si l'on veut.

Comment cette logique narrative se traduit-elle dans les faits? C'est la notion de progrès qui permet à Hugo de relier les poèmes et de définir globalement *La Légende des siècles* comme un récit: « La doctrine du progrès humain reçoit seule dans l'œuvre épique un entier développement: non seulement elle était à sa place dans la *Légende des siècles*, mais elle était nécessaire pour donner à l'œuvre au moins une apparence d'unité »[87]. L'évolution de l'humanité a un sens, c'est-à-dire une orientation générale et une signification, elle tend vers un but dans lequel s'accomplissent un ensemble de valeurs. Le terme et la finalité de cette évolution sont clairement indiqués: « L'épanouissement du genre humain de siècle en siècle, l'homme montant des ténèbres à l'idéal, la transfiguration paradisiaque de l'enfer terrrestre, l'éclosion lente et suprême de la liberté »[88]. Paul Berret a justement attiré l'attention sur deux poèmes qui contiennent la philosophie de Hugo et qui préparent la publication de *Dieu* et de *La Fin de Satan*: « Le Satyre » et « Pleine Mer – Plein Ciel »: « ces mythes étaient les amorces de ses idées philosophiques: ils reproduisaient les principes métaphysiques de *Dieu*, de la *Fin de Satan*, de l'*Ane.* Selon l'expression même de Hugo dans sa préface, ils *entr'ouvraient*, et largement, le grand poème philosophique que l'esprit de l'exilé de Jersey avait conçu et presque achevé pendant les années 1854-56 »[89]. Ces poèmes sont d'autant plus importants qu'ils sont situés à des positions clefs, au

---

87 Paul Berret, *Le Moyen Age européen dans* La Légende des siècles *et les sources de Victor Hugo,* Paris, Paulin, 1911, p. 64.

88 *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 434.

89 Paul Berret, *La Philosophie de Victor Hugo en 1854-1859 et deux mythes de* La Légende des siècles: *« Le Satyre » – « Pleine mer – Plein ciel »*, Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paulin, 1910, p. 20.

«milieu» et à la «fin» du recueil. «Le Satyre» développe l'idée poético-panthéiste d'une âme universelle et décrit la libération progressive de l'esprit à l'égard de la matière. «Plein Ciel» complète cette image en évoquant la transfiguration radieuse de l'homme et de la société. Si l'on se tourne maintenant vers le début du recueil ou vers «l'exposition», pour reprendre le terme employé par Hugo, on est confronté au problème de l'origine. «Le Sacre de la femme» déploie le tableau chatoyant de l'innocence et du paradis terrestre. Ce premier texte suggère ainsi que l'homme a connu, au début, un état paradisiaque et une proximité avec la divinité qu'il a perdus par l'effet d'une «faute» ancienne. C'est ce que laisse entendre le poème suivant: «Conscience», qui évoque le meurtre de Caïn, de même que ce passage d'un *Journal de l'Exil* rédigé par Adèle et inspiré, naturellement, par Hugo: «De la bonne ou de la mauvaise conduite de l'homme dépend sa rentrée dans l'existence primitive et heureuse»[90]. Dans son projet et son architecture globale, *La Légende des siècles* apparaît ainsi comme l'histoire de cette réintégration, sous l'influence des courants illuministes[91] et de la philosophie «progressiste» de Hugo.

Mais la préface donne une image nuancée et plus complexe du livre, si l'on regarde les choses de près. En effet, lorsque Hugo invoque le fil d'Ariane du progrès, il n'omet pas la métaphore symétrique du labyrinthe qui signifie les détours et les incohérences de l'histoire humaine:

> ces poèmes, divers par le sujet, mais inspirés par la même pensée, n'ont entre eux d'autre nœud qu'un fil, ce fil qui s'atténue quelquefois au point de devenir invisible, mais qui ne casse jamais, le grand fil mystérieux du labyrinthe humain, le Progrès[92].

Il suggère ainsi une dialectique de l'ordre et du désordre en précisant à quelles limites se heurte l'idée providentialiste. S'il indique vigoureusement, d'une part, quel est le sens et la fin de l'Histoire, il reconnaît d'autre part que la première série de 1859 accorde une place importante aux «usurpations» et aux crimes du pouvoir: «Les tableaux riants sont rares dans ce livre, cela tient à ce qu'ils ne sont pas fré-

---

90 Cité dans Berret, *ibid.*, pp. 33-34.

91 Voir Léon Cellier, *L'épopée humanitaire, op. cit.*, p. 317 (chapitre sur *La Légende des siècles*).

92 *Œuvres, op. cit.*, p. 432.

quents dans l'histoire»[93]. *La Légende des siècles* transpose et recule ainsi dans le passé le problème qui s'est posé dans *Les Châtiments*, à savoir la justification du Coup d'Etat de Louis Napoléon dans une conception linéaire et téléologique de l'Histoire. Il ne fait pas de doute que l'histoire ait un sens (le fil du progrès) et qu'elle puisse constituer, à ce titre, un récit, mais ce sens est souvent perdu, occulté par la contingence et la discordance des faits. Il y a une tension entre la recherche d'une logique et la dimension factuelle, une difficulté, mais non pas une impossibilité, qui tient à la nature même du travail historique et du souci de compréhension. Si l'on suit la réflexion complexe et parfois sinueuse de Hugo, telle qu'elle se développe dans la préface, *La Légende des siècles* est fondée sur deux principes: le souci d'une logique du récit et l'affirmation d'un sens de l'Histoire, la conscience d'éléments discordants et l'affirmation inverse d'un échec de l'Histoire, qui est à surmonter. Elle articule donc les deux pôles de la «concordance» et la «discordance» qui sont au cœur de tout récit et de toute activité configurante, selon Paul Ricœur.

Cette polarité se retrouve dans la structure du livre. La série de 1859, en effet, ne présente pas seulement l'image d'un progrès historique et d'une évolution linéaire entre les poèmes du début, du milieu et de la fin qui constituent l'ossature du recueil. On ne peut considérer par exemple «Le Satyre», qui évoque une ascension de l'idée et de la liberté humaine, comme la ligne de crête à partir de laquelle l'Histoire basculerait de son versant obscur dans le versant lumineux. Les poèmes qui suivent insistent chacun à leur manière sur une forme d'asservissement et d'oppression. «La Rose de l'Infante» met en cause la force expansionniste de l'Espagne de Philippe II, et de manière plus générale, le jeu et le conflit des puissances nationales qui définit l'Europe moderne et contre lequel s'élève le poème clausural: «Pleine mer». «Les Raisons de Momotombo» dénonce les violences de l'Inquisition et la colonisation, autre forme de la volonté de puissance exprimée par les nations européennes. «Le Régiment du baron Madruce» déplore dans le mercenariat la compromission d'un idéal démocratique, la force au service de l'oppression comme dans *Les Châtiments*[94]. A l'inverse, les textes qui précèdent «Le Satyre» pré-

---

[93] *Ibid.*, p. 434.

[94] Voir à ce sujet l'article de Pierre Laforgue: «La Légende d'un enfant du siècle», *Romantisme, Hugo,* no 60, 1988, pp. 83-89.

sentent un tableau nuancé où le mieux suit le pire et où un principe de régénération est souvent affirmé. Après «Le Sacre de la femme» qui peint magnifiquement la fécondité et l'innocence foncière de la nature, le poème de Caïn décrit «La Conscience» du mal, le drame de la culpabilité. Les pièces suivantes: «Booz endormi», «Dieu invisible au philosophe», «Première rencontre du Christ avec le tombeau» retracent l'harmonie des époques religieuses qui contraste, de manière profonde, avec la «Décadence de Rome» qui fait suite. Les poèmes sur «L'Islam» renouent avec les exemples de sainteté et établissent un lien avec les figures marquantes du judéo-christianisme («Le Cèdre»), selon une intuition qui ne manque pas de justesse. A l'époque des «Cycles héroïques chrétiens» et des «Chevaliers errants», on retrouve le conflit du bien et du mal, la tyrannie étant représentée par le seigneur, le roi, le puissant, le sens de la justice étant maintenu par les chevaliers. Puis «Les Trônes d'Orient», avec ses récits de violence et d'orgueil démesuré, est à «L'Islam» ce que les contre-épopées chrétiennes sont aux fondements du christianisme, une usurpation, une perversion de l'Histoire et du pouvoir.

Ainsi, des origines à la fin de l'Histoire, c'est chaque période qui se voit gouvernée, de manière successive ou simultanée, par un principe du Bien et du Mal. Le recueil de Hugo est fondé sur l'antithèse ou, pour reprendre une expression baudelairienne, sur une double postulation que l'Histoire exprime à chaque moment de son développement. Aussi le «Vingtième Siècle» ne se caractérise-t-il pas par une assomption du Bien mais par une dualité qui est maintenue: dans deux poèmes antithétiques et parallèles, Hugo évoque aussi bien le «naufrage» de la civilisation que l'envol, la victoire sur la matière et la pesanteur d'une manière allégorique. Dans «Pleine mer», l'échec de la civilisation est décrit comme une rupture dans la continuité du «progrès», comme une désunion et une désarticulation des éléments qui constituent l'Histoire:

> Pas d'unité, divorce et joug; diversité
> De langue, de raison, de code, de cité;
> Nul lien, nul faisceau; le progrès solitaire,
> Comme un serpent coupé, se tordait sur la terre
> Sans pouvoir réunir les tronçons de l'effort[95].

---

[95] *Œuvres, op. cit.*, p. 645.

L'image du serpent coupé suggère que l'Histoire ne mène à rien, que le «fils du progrès» est rompu et qu'il n'y a plus de continuité perceptible; mais elle évoque aussi la désarticulation potentielle du livre. Car le livre se présente comme une relecture de l'Histoire, une reconstitution opérée à partir des éléments du passé. Dans «Plein ciel» au contraire, la «nef» qui relie les points du globe dans son vol suscite l'idée de la cité universelle – avatar laïc de la Cité de Dieu – qui abolit les frontières et rétablit l'unité:

> Nef magique et suprême ! elle a, rien qu'en marchant [...]
> Etablit l'ordre vrai, montré le chemin sûr,
> Dieu juste ! et fait entrer dans l'homme tant d'azur
> Qu'elle a supprimé les patries !
>
> Faisant à l'homme avec le ciel une cité,
> Une pensée avec toute l'immensité,
> Elle abolit les vieilles règles;
> Elle abaisse les monts, elle annule les tours;
> Splendide, elle introduit les peuples, marcheurs lourds,
> Dans la communion des aigles[96].

La Légende des siècles constitue donc un recueil d'une ampleur et d'une complexité rarement égalées à l'époque. Par sa préface, elle constitue aussi une source essentielle dans la réflexion sur le «livre» conçu comme un ensemble cohérent.

CONVERGENCES

Dans une lettre à Vigny du 16 décembre 1861, Baudelaire distingue implicitement le «livre» et l'«album», introduisant une ligne de partage essentielle sur laquelle s'est fondée la critique ultérieure: au livre unitaire et «architecturé», selon des principes formels ou thématiques, s'oppose le recueil, la simple collection qui n'a pas de «statut textuel» et qui ne constitue pas un ensemble. Or Baudelaire définit

---

[96] *Ibid.*, p. 657. Cette dialectique de l'ordre et du désordre se retrouverait dans «La Vision d'où est sorti ce livre», le grand poème qui ouvre *La Légende des siècles* de 1877. Ce poème mériterait assurément une analyse, mais nous le laissons ici de côté, car notre commentaire se limite à la première série, qui a sa cohérence propre.

l'unité des *Fleurs du Mal* et la notion de «livre» dans des termes qui rappellent précisément Hugo: «Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un début et une fin [c'est nous qui soulignons]»[97]. Il y a donc une parenté de pensée qui apparaît dès *La Légende des siècles*, comme l'a remarqué Léon Cellier: «A mesure que le projet prenait corps, *La Légende des siècles* cessait d'être un "album" de petites épopées pour devenir un "livre" selon le distinguo de Baudelaire. C'est que le poète avait tiré de l'évolution de l'humanité une philosophie de l'histoire que rend manifeste [...] l'ordre de succession des poèmes»[98]. S'il est vain de se demander à qui revient la priorité *chronologique,* les deux définitions apparaissant, de manière significative, au même moment, il est légitime de prêter à la réflexion hugolienne une prépondérance et une influence plus large, d'un point de vue *paratextuel,* car elle s'inscrit dans la préface elle-même du volume, c'est-à-dire dans un lieu textuel qui est plus visible, pour le lecteur, et plus important que la correspondance.

Cette proximité dans la conception du «livre» explique peut-être la convergence qui s'établit à ce moment là entre les deux poètes, convergence que la critique, à d'autres égards, a souvent remarquée. C'est par exemple le moment où Baudelaire dédie à Hugo plusieurs des poèmes appelés à entrer dans la deuxième édition des *Fleurs du Mal.* C'est surtout le moment où il écrit le passage élogieux et compréhensif que nous avons cité sur *La Légende des siècles*, dans la *Revue fantaisiste* du 15 juin 1861.

Léon Cellier s'est demandé pourquoi Baudelaire a préféré *La Légende des siècles* aux *Contemplations*: «*La Légende des siècles* a décidément un meilleur air de livre que *Les Contemplations*» écrit-il en effet à son éditeur en 1859[99]. Plusieurs raisons peuvent être invoquées. Il semble d'abord que le jugement de Baudelaire ne fasse que refléter celui de la plupart des contemporains, si on se réfère à Jacques Robichez[100]. Mais il se peut également qu'au moment où Baudelaire

---

[97] Baudelaire, *Correspondance,* p.p. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1973, t. II, p. 196.

[98] «Introduction» de *La Légende des siècles,* par L. Cellier, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 21.

[99] *Correspondance, op. cit.,* t. I, 1er octobre, p. 605.

[100] Jacques Robichez, «L'incohérence des *Contemplations*», *Œuvres et Critiques,* Réception de textes lyriques, V, 1, automne 1980, pp. 83-90.

est en train de préparer la deuxième édition des *Fleurs du Mal*, et qu'il s'interroge lui-même sur la notion de livre, il trouve un écho à ses préoccupations dans la préface de *La Légende des siècles* qui constitue, il ne faut pas l'oublier, la «vitrine» du volume. Il n'aura pas manqué d'être attentif aux remarques de Hugo sur l'unité du cycle, alors que l'avant-propos des *Contemplations*, à l'inverse, présente en gros le volume comme un «journal», c'est-à-dire ce qu'il y a, dans l'ordre de la poésie lyrique et de la confession, de plus discontinu. Il y a dès lors une double condamnation qui pèse sur *Les Contemplations* et que Baudelaire partage avec les poètes de sa génération, de Leconte de Lisle à Deltuf: celle de la poésie autobiographique fondée sur la confession, stigmatisée dans Lamartine, et celle de la confusion et du mélange des styles, en sorte que son jugement s'inscrit dans une sorte de paradigme critique. Par contre un véritable dialogue, attesté par la correspondance, peut s'établir à partir de *La Légende des siècles*, ensemble d'épopées organisé. Dans la critique identificatoire de 1861, Baudelaire peut appliquer au recueil deux catégories majeures de sa réflexion poétique: le choix esthétique et la valorisation de la brièveté, l'agencement des poèmes à l'intérieur d'un livre cohérent.

Cette convergence de vue sur la question de la petite épopée et sur celle du livre nous autorise à formuler l'hypothèse qui sous-tend cette enquête: à savoir que la question des cycles poétiques s'est posée *à partir* du poème bref au XIXe siècle. C'est la priorité accordée au poème bref qui a rendu possible et qui a favorisé l'émergence d'une réflexion sur les cycles poétiques et sur la définition du «livre». Il faut ajouter que cette définition procède d'un déplacement significatif du vocabulaire, de Deschamps à Baudelaire, en passant par Hugo, dans la mesure où les catégories du *mythos,* généralement réservées au poème long, au texte dramatique ou à l'épopée, sont appliquées à la série; le cycle poétique est décrit dans des termes et des notions qui ressortissent habituellement au domaine de la poétique et de la rhétorique du texte. On peut donc parler d'un «macrotexte» au sens de Cappello et de la critique italienne[101].

---

[101] Entre intertextualité et cotextualité, Giovanni Cappello définit le «macrotexte» comme un ensemble de textes autonomes dont l'organisation produit un effet unificateur tel qu'on peut lui appliquer les critères d'analyse et de cohérence qui gouvernent en général le texte: «Il macrotesto è quell'insieme di testi autonomi [...] il cui ordinamento, semantizzandosi, produce effetti unificanti, che giustificano e

Ce déplacement s'accompagne d'ailleurs d'une interférence des genres. D'un côté l'épopée tend à se rapprocher de la poésie lyrique par le recours aux formes et au ton de la «ballade» et de la «romance». Lorsque Creuzé de Lesser publie le *Romancero du Cid* sous le titre de «Romances du Cid», il adopte en effet une traduction qui est un peu ambiguë mais qui est significative, car si le *romancero* espagnol relève surtout de l'épopée, le terme français de «romance», au féminin, désigne un petit poème lyrique beaucoup moins ambitieux qui a été illustré au XVIIIe siècle par Moncrif et Berquin et qui se rapproche de la «ballade» romantique. Ainsi Madame de Staël parle-t-elle indifféremment des «ballades» et des «romances» de Bürger et de Goethe dans *De l'Allemagne*[102]. Or, dans la préface de l'ouvrage, Creuzé de Lesser présente les «romances» comme des «chansons» qui sont à une geste médiévale ce que les rhapsodies sont à l'épopée homérique:

> Qu'on veuille même bien s'en souvenir: tout le monde sait que ce n'est pas par séries de six à sept cents vers, mais par morceaux détachés que les rapsodes et Homère chantaient aux nations l'Iliade et l'Odysée: or, ces morceaux détachés, ces *rapsodies* chantées ont quelque ressemblance avec les grandes romances de ce recueil[103].

Puis il établit un rapprochement avec l'ode:

> les romances du Cid sont moins modestes que leur titre. Elles sont souvent naïves et touchantes comme les nôtres, mais elles ne se défendent pas par les mouvements plus hardis et les beautés les plus nobles; et si quelques-unes ne sont que des chansons, plusieurs sont de véritables odes[104].

---

permettono criteri di analisi di solito applicabili solo nel quadro della *relazione testuale* e *cotestuale*», *La Dimensione macrotestuale: Dante, Boccaccio, Petrarca,* Ravenna, Longo Editore, 1998, p. 17.

[102] Première partie, chapitre XIII.

[103] Cité dans la thèse d'Henri Girard, *Un bourgeois dilettante à l'époque romantique, Emile Deschamps*, Paris, Champion, 1921, p. 256. Ces considérations sur l'origine «lyrique» de l'épopée constituent un thème récurrent au XIXe siècle et on les retrouve également chez Baudelaire: «Il est possible que les anciens âges aient produit des séries de poèmes lyriques, reliées postérieurement par les compilateurs en poèmes épiques [...] Le temps de ces anomalies artistiques est passé, et il est même fort douteux qu'un long poème ait jamais pu être vraiment populaire dans toute la force du terme», *Œuvres,* t. II, *op. cit.,* p. 332.

[104] Girard, *op. cit.,* p. 256.

La romance se rattache à la poésie lyrique, mais elle contient en germe une épopée. Elle permet donc «de faire porter au lyrisme le fardeau du drame et de l'épopée»[105]. Et quand Deschamps adaptera le *Romancero du Cid*, il s'efforcera de conserver à son tour «la forme lyrique des romances» et de «varier continuellement les rythmes et les tons»[106].

Un glissement analogue est observable chez Hugo. En effet, les odes «historiques»[107] du jeune poète royaliste évoquent des épisodes de la contre-révolution et elles présentent un caractère narratif et dramatique marqué. Elles occupent de la sorte la place qui pourrait être réservée à l'épopée ou au «poème», par un déplacement d'accent qui est indiqué dans la préface de 1823:

> Il a donc pensé [il s'agit du «il» de modestie qui désigne l'auteur lui-même] que si l'on plaçait le mouvement de l'Ode dans les idées plutôt que dans les mots, si de plus on en essayait la composition sur une idée fondamentale quelconque qui fût appropriée au sujet, et dont le développement s'appuyât dans toutes ses parties sur le développement de l'événement qu'elle raconterait [...], on pourrait jeter dans l'Ode quelque chose de l'intérêt du drame [c'est nous qui soulignons][108].

Cette aspiration à une «dramatisation» de l'ode correspond à une réalité. Si l'on considère par exemple la quatrième pièce du premier livre intitulée «Quiberon», on remarque qu'elle est fondée sur un principe de construction qui fait alterner partie lyrique (au début et à la fin) et partie narrative (au centre). Alors que la partie lyrique repose sur une énonciation fortement subjective et contient toutes les figures que l'on «prodigue» habituellement dans l'ode, pour paraphraser Hugo[109], la partie narrative développe un petit drame dans lequel on retrouve tous les éléments du récit fictif: dialogue, description, prétérit «épique», etc. A l'instar de la ballade, l'ode hugo-

---

105 *Ibid.*, p. 232. L'image est empruntée à Quintilien et s'applique en fait à Emile Deschamps, mais Girard montre comment Creuzé de Lesser est à cet égard un précurseur.

106 *Préface, op. cit.*, p. 67.

107 Selon le terme de la préface de 1828, *Œuvres poétiques, op. cit.*, t. I, p. 284.

108 *Ibid.*, p. 267.

109 *Ibid.*, p. 266.

lienne pourrait être ainsi caractérisée comme un «genre mixte», pour reprendre la typologie de Käte Hamburger[110]: elle importe des éléments du récit épique dans l'espace du lyrisme. Un demi siècle plus tard, Banville radicalise d'ailleurs cette évolution en postulant que l'ode a investi tous les genres, lyriques et non lyriques, à partir de Hugo:

> Victor Hugo ramena l'ode, ardente, rayonnante, animant tout de son sourire d'or [...] Elle enflamma, incendia, pénétra, remplit d'elle, anima de sa lumière et de sa vie tous les genres poétiques, Epopée, Tragédie, Drame, Comédie, Eglogue, Idylle, Elégie, Satire, Epître, Fable, Chanson, Conte, Epigramme, Madrigal. Elle se mêla à eux et les mêla à elle, si bien que les poëmes de tous les genres n'existèrent plus qu'à la condition de contenir de l'Ode en eux, et que l'Ode fondit et absorba en elle toutes les vertus et toutes les forces des différents genres de poëmes[111].

Si l'épopée se rattache au lyrisme, par le biais de l'ode et de la ballade, la poésie lyrique tend à acquérir, par la composition des poèmes en série et par la «mise en intrigue», selon l'expression de Ricœur, une dimension narrative et temporelle qui la rapproche, à l'inverse, du récit[112]. Ainsi Baudelaire ne définit pas seulement *Les Fleurs du Mal* comme une sorte de *mythos,* il recourt également à d'autres catégories qui relèvent du drame ou du récit, au sens large de ces termes, comme celles de «décor», de «personnage» ou même de représentation mimétique. Dans *Le Messager de l'Assemblée* du 9 avril 1851, il annonce la publication prochaine des *Limbes,* qui devien-

---

110 Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires,* trad. par P. Cadiot, Paris, Seuil, 1986. Sur la notion de «formes mixtes», voir les pages 259 et *sq.* Si l'on se réfère à cette typologie de K. Hamburger, on voit que le recueil des *Odes et ballades* présente, en dépit des différences de thème et de ton, une véritable unité fondée sur la situation particulière des deux genres à l'intérieur du système de la littérature.

111 Banville, *Petit Traité, op. cit.,* p. 116.

112 Sur cet aspect, voir Rolf Fieguth qui introduit l'idée d'une «diégèse cyclique»: alors que le poème lyrique se caractérise par une temporalité faible, la composition en cycles produit une forme de narrativité qui demeure essentiellement ambiguë et qui n'est jamais prédominante. «Zur Theorie des Gedichtzyklus», *Verzweigungen zyklische und associative Kompositionsformen bei Adam Mickiewicz,* Freiburg/Schweiz, 1998, Seges, Nouvelle suite, vol. 21.

dra *Les Fleurs du Mal,* en précisant que le cycle visera « à retracer l'histoire des agitations spirituelles de la jeunesse moderne »[113]. Si cet avant-projet coïncide avec la période « socialiste » de l'auteur, il n'en témoigne pas moins d'une volonté de généralisation et d'une réflexion sur le statut particulier du « Je » et de l'énonciation lyrique qui ne s'alignent pas sur l'autobiographie, mais qui tendent au contraire à représenter et à typifier une situation à la fois sociale et spirituelle (« la jeunesse moderne »). Le projet d'une préface conçue pour la deuxième édition des *Fleurs du Mal*, dans lequel Baudelaire consigne, de manière cursive: « Une âme de mon choix. Le Décor. Ainsi la nouveauté »[114], va dans le même sens. Outre le « choix » d'un personnage ou d'un Je lyrique défini, sinon caractéristique, *Les Fleurs du Mal* étendent le domaine de la poésie, selon cette note, par l'adoption d'un « décor » parisien, si l'on suit le commentaire judicieux de l'édition Blin-Crépet: « en mettant une âme de son choix en face du décor de la capitale (Paris), Baudelaire fait jaillir une nouvelle source de poésie »[115]. Or cette notion de décor, à laquelle Sainte-Beuve lui-même a recouru au sujet du recueil *Marie* d'Auguste Brizeux[116], est reprise et appliquées en 1866 aux *Poésies de Joseph Delormes* avec lesquelles Baudelaire se reconnaît d'ailleurs, de manière très intéressante, une

---

[113] Baudelaire, *Œuvres complètes,* p.p. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1990, t. I, p. 793.

[114] *Ibid.*, p. 183.

[115] Note retranscrite dans les *Œuvres complètes, ibid.*, p. 1169. Sur la question générale du « sujet lyrique » et de son évolution, du romantisme à l'époque moderne, on peut consulter D. Rabaté, *Figures du sujet lyrique,* Paris, PUF, 1996. On se référera aussi à l'ouvrage de K. Hamburger, *op. cit.*, pp. 207 et *sq.* Cela dit, notre propos n'est pas ici d'examiner le caractère plus ou moins autobiographique ou « impersonnel » de la poésie et de l'énonciation lyrique, de Lamartine à Baudelaire, ce qui supposerait une lecture attentive des textes (poétiques et programmatiques), mais de relever un ensemble de catégories, appliquées aux cycles, qui relèvent globalement du récit.

[116] Sainte-Beuve, article intitulé « Marie – Roman » repris dans les *Portraits contemporains.* Le terme paradoxal de « roman », s'agissant d'un cycle d'élégies et de poésies diverses, figure dans le sous-titre de la première édition du recueil lui-même, publié chez Urbain Canel, en 1832. Il pourrait être rattaché à Friedrich Schlegel qui caractérisait le *Canzoniere* de Pétrarque comme le fragment de roman.

relation de filiation[117]: «Ce que j'appelle le Décor (paysage ou mobilier) est toujours parfait»[118].

La critique qui a parlé en faveur de la première édition des *Fleurs du Mal* témoigne également de ce croisement entre le lyrisme et l'épopée au sein du «livre». A l'encontre des juges qui incriminent certaines pièces isolées, il s'agit d'insister sur l'unité qui a présidé à sa composition. Or, dans cette perspective «apologétique» et architecturale, le livre de Baudelaire n'a pas été rattaché au *Canzoniere* ou aux recueils lyriques du début du siècle, qu'il s'agisse des *Méditations* de Lamartine ou des *Consolations* de Sainte-Beuve, mais à *La Divine Comédie* conçue comme un drame ou comme une épopée. Pour Edouard Thierry, *Les Fleurs du Mal* sont une *Divine Comédie* à laquelle il manque «une sorte de fable pour en déterminer le sens»[119], une histoire dépourvue d'un récit unificateur du fait de la fragmentation inhérente au recueil. Pour Barbey d'Aurevilly, «Il y a du Dante, en effet, dans l'auteur des *Fleurs du mal,* mais c'est du Dante d'une époque déchue, c'est du Dante athée et moderne, du Dante venu après Voltaire, dans un temps qui n'aura point de saint Thomas»[120]. Le paradigme est donc celui du drame, de l'épopée ou du narratif en général, selon un glissement qui est répétitif et qui est significatif du discours sur les cycles au XIXe siècle:

> Ce que nous tenons seulement à constater, c'est que contrairement au plus grand nombre des lyriques actuels, si préoccupés de leur égoïsme et de leurs pauvres petites impressions, la poésie de M. Baudelaire est moins l'épanchement d'un sentiment individuel qu'une ferme conception de son esprit. Quoique très lyrique d'expression et d'élan, le poète des *Fleurs du mal* est, au fond, un poète dramatique. Il en a l'avenir. *Son livre actuel est un drame anonyme dont il est l'acteur universel*[121].

C'est Robert Vivier qui a poussé la comparaison jusqu'à ses conséquences légitimes. Recherchant les «sources» des *Fleurs du Mal* dans

---

117 «*Joseph Delorme*, c'est *Les Fleurs du mal* de la veille», *Correspondance, op. cit.*, lettre du 15 mars 1865, p. 474.

118 *Ibid.*, p. 583.

119 Article publié le 14 juillet 1857 dans *Le Moniteur universel* et reproduit dans Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 1188.

120 *Ibid.*, p. 1195.

121 *Ibid.*, p. 1193.

leur ensemble et dans leur valeur «architecturale», il remonte, bien au-delà du romantisme et du classicisme français, jusqu'à l'épopée de Dante: «il faut remonter au-delà même de toutes les œuvres classiques (dont l'ordonnance est souvent extérieure et la subdivision chronologique), jusqu'à la *Divine Comédie*». Si Baudelaire n'a pu suivre ce modèle pour créer une véritable «affabulation allégorique et narrative», cela s'explique par deux raisons. La première tient à la nature de la poésie au XIXe siècle: le romantisme tend à privilégier «le mode d'expression direct et occasionnel», c'est-à-dire la poésie lyrique. La deuxième tient aux limites du «génie» poétique propre à Baudelaire: l'auteur des *Fleurs du Mal* est sans doute incapable de «conduire un récit de quelque envergure». De ces deux faits se dégage naturellement la conclusion: «l'unité potentielle des *Fleurs du Mal* ne s'est réalisée que dans une disposition assez rigoureuse de poèmes qui restent néanmoins séparés». Le recueil de Baudelaire se situe ainsi entre «la grande construction allégorique et narrative» et «la gerbe de poésies éparses»[122]. C'est par le regroupement des poèmes que le cycle acquiert une dimension narrative, qui demeure lacunaire mais qui est suggérée, et qu'il se rapproche du «livre».

Il y a donc un chiasme qui se noue au cœur de la réflexion sur le recueil au XIXe siècle, chiasme qui réunit les valeurs croisées, qui sont constitutives de la poésie moderne, du cycle long et du poème bref, de la fragmentation et de la totalité, du «lyrisme» et du récit[123]. Cette dialectique tient peut-être à la nature même du cycle – que l'on songe au titre même du *Canzoniere* de Pétrarque: «Rerum vulgarium fragmenta», qui présente le recueil comme un ensemble de *fragments* poétiques. On pourrait cependant la prolonger au-delà de Baudelaire et examiner à cette lumière les grands recueils du XXe siècle qui s'inscrivent dans la postérité des *Fleurs du Mal*, de Pierre Jean Jouve à Yves Bonnefoy. Quel lien le cycle «lyrique» des *Noces*, par exemple, entretient-il avec le cycle romanesque de *Paulina* et du *Monde déserts*, mais aussi avec *Le Paradis perdu* qui renvoie à l'œuvre, fondamentale pour tout romantisme, de Milton? Dans quelle mesure cette composition –

---

[122] Robert Vivier, *L'Originalité de Baudelaire*, Bruxelles, Palais des Académies, 1926, pp. 117-118.

[123] Sur les rapports entre poésie et récit au XIXe siècle, voir D. Combe, *Poésie et récit: une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.

essentiellement «dramatique» pour reprendre le terme de Jouve[124] – constitue-t-il un modèle sous-jacent aux poèmes plus fragmentaires des *Noces* qui condensent eux-mêmes, selon un travail d'écriture complexe, des symboles et des motifs à la fois bibliques, mythologiques et freudiens? Quant à Yves Bonnefoy, on sait que le recueil «fragmentaire» *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* s'est inscrit entre deux récits: *Rapport de l'agent secret* et *L'Ordalie,* dont il procède[125].

Philippe SUDAN
Université de Fribourg

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE

I. Etudes générales sur la question du cycle

Corti, M., «Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo», *Strumenti critici,* n° 27, 1975, repris dans *Il viaggio testuale: le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 185-200.

– *Principi della comunicazione letteraria,* Milano, Bompiani, 1976.

Segre, C., «Sistema e strutture nelle *Soledades* di A. Machado», *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 95-134.

– «Macrotesto», *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 40-42.

Testa, E., *Il libro di poesia – Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo, 1983.

Cappello, G., *La dimensione macrotestuale. Dante, Petrarca, Boccaccio*, Ravenna, Longo, 1998.

Müller, J., «Das zyklische Prinzip in der Lyrik», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, XX, 1932, pp. 1-20.

Ort, C.-M., «Zyklische Dichtung», dans K. Kanzog/A. Masser (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 4., Berlin/New York, W. de Gruyter, 1984, pp. 1105-20.

---

[124] Notice insérée dans l'édition collective de 1966 et reproduite dans *Œuvre,* p.p. J. Starobinski, Paris, Mercure de France, 1987, t. I, p. 3.

[125] Voir à ce sujet la «Lettre à John E. Jackson», dans Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, La Baconnière, 1981, pp. 135 et *sq.*

Ibler, R., *Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik: dargestellt am Beispiel ausgewählter Gedichtzyklen Karel Tomans*, Neuried, Hieronymus, 1988.

Fieguth, R., «Zur Theorie des Gedichtzyklus», *Verzweigungen zyklische und associative Kompositionsformen bei Adam Mickiewicz*, Freiburg/ Schweiz, Seges, 1998, Nouvelle suite, vol. 21, pp. 29-60.

Mustard, H.M., *The Lyric Cycle in German Literature,* New York, Columbia University, Germanic Studies – New Series, n° 17, 1946.

Katz, Richard A., *The Ordered Text. The Sonnet Sequences of Du Bellay,* New York, Berne..., Peter Lang, 1985.

Greene, R., *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*, Princeton, University Press, 1991.

Rousset, Jean, «Les Recueils de sonnets sont-ils composés?», *The French Renaissance and its Heritage*, essays présented to Alan M. Boase, London, Methuen and Co Ltd, 1968, pp. 203-15.

II. Etudes sur «L'architecture des *Fleurs du Mal*»

Benedetto, L. F., «L'Architecture des *Fleurs du Mal*», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur,* vol. 39, 1912, pp. 18-70.

Vivier, R., *L'Originalité de Baudelaire,* Bruxelles, Palais des Académies, 1926, pp. 19-23.

Ruff, M.A., «Sur l'architecture des *Fleurs du Mal*», *Revue d'Histoire littéraire de la France,* t. 37, 1930, pp. 51-64 et pp. 393-402.

Feuillerat, A., «L'Architecture des *Fleurs du Mal*», *Studies by Members of the French Department of Yale University,* Decennial Volume, New Haven, Yale University Press, 1941, pp. 220-330.

Mathieu, Jean-Claude, *Les Fleurs du Mal de Baudelaire,* Paris, Hachette, 1972, chapitre II, pp. 49-61.

Lawler, J.R., *Poetry and Moral Dialectic: Baudelaire's 'Secret Architecture'*, Hardcover, Fairleigh Dickinson University Press, 1997. Reprend en partie les articles suivants: «The order of Tableaux parisiens», vol. 76, n° 1, janvier 1985, pp. 287-306; «L'ouverture des *Fleurs du Mal*», *Dix Etudes sur Baudelaire,* réunies par M. Bercot et A. Guyau, Paris, Champion, 1993, pp. 7-33.

III. Etudes sur *La Légende des siècles*

Berret, P., *La Légende des siècles,* Paris, Mellottée, 1935.

– *Le Moyen Age européen dans* La Légende des siècles *et les sources de Victor Hugo,* Thèse pour le doctorat présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Paulin, 1911.

– *La Philosophie de Victor Hugo en 1854-1859 et deux mythes de la* Légende des siècles: «Le Satyre» – «Pleine mer – Plein ciel», Thèse de doctorat, Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Paulin, 1910.

Cellier, L., «Introduction» de *La Légende des siècles,* Paris, Garnier-Flammarion, 1979, pp. 19-30.

Laforgue, P., «La légende d'un enfant du siècle», *Romantisme,* n° 60, 1988, pp. 82-89.

Millet, C., *La Légende des siècles,* Paris, PUF, 1995.

Laforgue, P., *Victor Hugo et* La Légende des siècles. *De la publication des* Contemplations *à l'abandon de* La Fin de Satan, Orléans, Ed. Paradigmes, 1997.

IV. Etude sur l'épopée en France au XIXe siècle

Pour nous limiter à la littérature secondaire, nous ne donnons pas la liste des recueils «épiques» cités dans cet article. Sur l'épopée au XIXe siècle, on peut se référer aux synthèses suivantes:

Hunt, J.H., *The Epic in Nineteenth-Century France,* Oxford, Basil Blackwell, 1941 (contient une bibliographie très abondante).

Cellier, L., *L'Epopée humanitaire et les grands mythes romantiques,* Paris, SEDES, 1971 (contient un chapitre sur *La Légende des siècles).*