

*Nature et ville dans la littérature française : visions écopoétiques du paysage urbain,
de l'ère industrielle à l'extrême contemporain*

Elena Meseguer Paños & Pedro Salvador Méndez Robles (coords.)

Victor Hugo et l'écopoétique de la ville au tournant de la Monarchie de Juillet

Karen QUANDT

Wabash College

quandtk@wabash.edu

<https://orcid.org/0009-0000-9084-1003>

Resumen

El entrelazamiento de la naturaleza y la ciudad en *Les Orientales* (1829) y *Les Feuilles d'automne* (1831) por Victor Hugo representa un modo de la ecopoesía lírica que toma su inspiración de la naturaleza material y los entornos urbanos. Al evitar retirarse de la ciudad y el tropo virgiliano del descanso campestre, Hugo en cambio dramatiza e insiste en las tensiones entre la naturaleza y la ciudad mientras intensifica el drama de su lírica dinámica y modernizada. Mientras escribía de las afueras rústicas de París, el hábitat liminal de Hugo proyectó la interrelación de paisajes naturales y urbanos al desarrollar una lírica cada vez más vibrante y experimental que ya no se podía limitar a las formas formales y las odas clásicas.

Palabras clave: Victor Hugo, poesía romántica, ecopoesía, panorama urbano, industrialización.

Résumé

L'imbrication de la nature et de la ville dans *Les Orientales* (1829) et *Les Feuilles d'automne* (1831) de Victor Hugo représente un mode lyrique écopoétique qui s'inspire à la fois de la nature matérielle et de l'environnement urbain. Refusant de se retirer de la ville et de suivre le trope virgilien du repos à la campagne, Hugo insiste au contraire sur les tensions entre la nature et la ville et les dramatise, tout en intensifiant le caractère dramatique de sa poésie lyrique dynamique et modernisée. Écrivant depuis la banlieue rustique de Paris, Hugo projetait dans son habitat liminal l'interdépendance des paysages naturels et urbains, développant une poésie de plus en plus vivante et expérimentale qui ne pouvait plus se limiter aux formes guindées des odes classiques.

Mots-clés : Victor Hugo, poésie romantique, écopoétique, paysage urbain, industrialisation.

* Artículo recibido el 4/05/2025, aceptado el 31/10/2025.

Abstract

Victor Hugo's enmeshment of nature and city in *Les Orientales* (1829) and *Les Feuilles d'automne* (1831) represents an ecopoetic lyric mode that draws from both material nature and urban surroundings. Eschewing a retreat from the city and the Virgilian trope of country respite, Hugo instead insists upon and dramatizes the tensions between nature and city as he heightens the drama of his dynamic and modernized lyric. As he wrote from the rustic outskirts of Paris, Hugo's liminal habitat projected the interrelatedness of natural and urban landscapes as he developed an increasingly vibrant and experimental lyric that could no longer be confined to the staid forms of classical odes.

Keywords: Victor Hugo, Romantic poetry, ecopoetry, urban landscape, industrialization.

1. Victor Hugo et l'“urbanature”

Les poèmes lyriques de Victor Hugo qui chevauchent la Révolution de Juillet de 1830 — un tournant décisif dans l'histoire environnementale de la France alors que les entreprises capitalistes ont stimulé l'extraction du charbon, la production de masse de produits chimiques, la croissance urbaine et les déchets et la pollution qui en résultent¹ — forgent une énergie écopoétique dans leur contact entre les environnements naturels et urbains, un contact qui reflète la dialectique générative entre le beau et le grotesque qui sert de racine au manifeste romantique d'Hugo dans la préface de *Cromwell* (1827) :

[...] le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires (Hugo, 1985, XII : 16-17).

Dans les premières décennies du dix-neuvième siècle, alors que « l'inévitable expansion urbaine modifie de plus en plus les rapports entre ville et campagne » (Sé-singer, 2023 : 15), le poète lyrique enhardi conçu par Hugo fait l'expérience d'une nouvelle liberté inspirée par les forces de la nature qui se mêlent à l'espace urbain de Paris. Dans le contexte de 1830, les vers de Hugo prennent une teinte démocratique et donc réaliste, car il embrasse tout ce que son œil filtre, de l'étoile filante à l'herbe qui pousse dans la rue :

C'est l'écho de ses pensées, souvent inexprimables, qui s'éveillent confusément dans notre esprit les mille objets de la création qui souffrent ou qui languissent autour de nous, une fleur qui s'en

¹ « [...] le charbon de terre conquiert le monde entre 1830 et 1914 au rythme de la diffusion des machines à vapeur et des techniques industrielles de fusion métallurgique » (Jarrige & Le Roux, 2017 : 109).

va, une étoile qui tombe, un soleil qui se couche, une église sans toit, une rue pleine d'herbe [...] (Hugo, 1985, IV : 562).

Évitant une « anthropocentric myopia » (Gersdorf, 2016 : 1) et reconnaissant au contraire que les « environments created and inhabited by humans, and environments created by natural forces and inhabited by non-human animals, plants, and other living creatures » (Gersdorf, 2016: 1)² ne se distinguent pas nettement, Hugo cultive un mode lyrique dont la force dépend d'une compréhension plus large de l'environnement du poète. Dans sa formulation d'une « urbanature » comme « a complex web of interdependent interrelatedness » (Nichols, 2011 : xiii)³, Ashton Nicholas (2001 : XVIII) observe que : «Many of the great “nature” poems of the Romantic era were actually written in the suburbs, in the back gardens of great cities, or in the midst of the largest urban space on the planet at the time: London »⁴. Écrivant dans la « retraite silencieuse et fleurie » (Hovasse, 2001 : 342) de sa résidence dans la rue Notre-Dame-des-Champs, située dans ce qui était alors la périphérie de Paris⁵, l'habitat de Hugo évoquait un sens de cet « interrelatedness » (fr. interdépendant) alors qu'il développait un lyrisme de plus en plus dynamique et vibrant qui ne pouvait plus rester confiné aux odes statiques, à des motifs classiques, et à des paysages idylliques.

Inspiré par le dialogue établi par Lawrence Buell entre les paysages « verts » et « bruns », ou « the landscapes of exurbia and industrialization » (Buell, 2001 : 7)⁶, cet essai considère l'enchevêtrement de la nature et de la ville chez Hugo dans *Les Orientales* (1829) et *Les Feuilles d'automne* (1831) comme un mode lyrique écopoétique qui s'inspire à la fois de la nature matérielle et de l'environnement urbain. Bien qu'il s'agisse d'une rêverie expansive imprégnée d'ouvertures naturalistes à la flore, à la faune et aux effets atmosphériques, Hugo finit par filtrer *Les Orientales* à travers un paysage parisien gris dont l'atmosphère froide l'amène à envisager une muse qui situe la source créatrice du poète dans le jardin urbain. La production de poésie dans un environnement urbain inspire ensuite la métamorphose de Hugo en Pan vers la fin des *Feuilles d'automne*, un volume de poèmes qui insuffle une énergie « verte » au cadre urbain, une tension dialectique productive entre la nature et la ville qui reflète la compréhension plus expansive de Hugo de son environnement comme une écologie plus large et interactive. En

² « environnements créés et habités par les humains, et environnements créés par les forces naturelles et habités par les animaux non-humains, les plantes, et d'autres créatures animées ». Toutes les traductions de l'anglais au français sont celles de l'auteur du présent essai.

³ « un réseau complexe d'interparentés interdépendants ».

⁴ « Une grande quantité de grands poèmes de “nature” de l'ère romantique ont été écrits en banlieue, dans les jardins privés des grandes villes, ou au plein milieu de ce qui était alors la plus grande espace urbaine de la planète : Londres ».

⁵ Dans l'actuel 6^e arrondissement, près des jardins du Luxembourg, la maison d'Hugo était située sur une ancienne route de campagne et les environs étaient restés rustiques.

⁶ « les paysages d'exurbia et d'industrialisation ».

puissant dans la tension productive entre la végétation et l'architecture, entre le passé et le présent, et entre son environnement et son imagination poétique, Hugo lyrise l'énergie de la nature dans un espace urbain et éloigne le lyrisme romantique de ses tropes de lacs, de vallées et de paysages lunaires. Abandonnant la retraite de la ville et le trope virgilien du répit à la campagne, Hugo insiste au contraire sur les tensions entre la nature et la ville, tout en intensifiant le drame de son lyrisme modernisé. À l'intersection des paysages urbains et naturels, les textes de plus en plus expérimentaux de Hugo, alors que la France passe du spectre persistant de l'Ancien Régime à la Monarchie de Juillet et ses efforts capitalistes orientés vers le progrès, reflètent « l'emprise urbaine sur la vie des sociétés et les milieux naturels » (Jarrige & Le Roux, 2017 : 110) alors que les déchets, les effluves et l'augmentation de la population de Paris commençaient à empiéter sur le réseau plus large de l'écologie naturelle de la France.

2. *Les Orientales : Papillons urbains*

Avec leurs expérimentations iconoclastes dans la forme, les détails colorés de la surface et les mouvements à couper le souffle à travers multiples panoramas exotiques, les poèmes des *Orientales* reflètent la bravade d'un poète libéré qui obéit aux impulsions et aux mouvements créatifs plutôt qu'aux principes fixes des modèles classiques. Pourtant, malgré la prétention exotique de l'Orient et l'indulgence d'une imagination débridée, Hugo insuffle aux *Orientales* un sens aigu du naturalisme. Son attention croissante aux formes naturelles et son émulation de l'énergie de la nature suggèrent l'éclosion d'une écopoétique « où l'œuvre d'art ne peut être décrite du simple point de vue de l'intention de l'artiste, mais doit également l'être du point de vue de son insertion dans l'univers bio-physicso-chimique » (Blanc, Pughe & Chartier, 2011 : 10). Les nuages, les vagues de l'océan, les collines vertes, les champs dorés, les sables du désert et les créatures animales vivantes infusent le poème liminal « Le Feu du ciel » (I), l'interprétation atmosphérique par Hugo du récit biblique de Sodome et Gomorrhe. Une « expérimentation impressionniste » (Meschonnic, 1977 : 60) émerge de la confluence de la mer et du ciel, avec des apparitions sporadiques et éphémères d'oiseaux et de poissons :

La mer ! Partout la mer ! Des flots, des flots encor.

L'oiseau fatigue en vain son inégal essor.

Ici les flots, là-bas les ondes ;

Toujours des flots sans fin par des flots repoussés ;

L'œil ne voit que des flots dans l'abîme entassés

Rouler sous les vagues profondes.

Parfois de grands poissons, à fleur d'eau voyageant,

Font reluire au soleil leurs nageoires d'argent,

Ou l'azur de leurs larges queues.

La mer semble un troupeau secouant sa toison :

Mais un cercle d'airain ferme au loin l'horizon ;
Le ciel bleu se mêle aux eaux bleues (Hugo, 1985, IV : 418).

En filtrant les scènes bibliques, historiques et orientalistes à travers des paysages naturalistes, Hugo fonde sa poésie lyrique sur les sensations provoquées par l'atmosphère qui l'entoure. Ce sens de l'atmosphère est intensifié dans la pièce beaucoup plus intime « *Sara la baigneuse* » (XIX), réinvention de Hugo de l'histoire biblique de *Susannah* et des anciens, où les sensations de la nature — la fraîcheur de l'eau, l'ombre des feuilles, le parfum d'une grenade en fleur — sont amplifiées alors que le narrateur se concentre sur la réponse du corps à son environnement. La peau blanche de *Sara* rougit lorsqu'elle sent la fraîcheur de l'eau ou le frôlement d'une mouche, et les perles de son collier se dissolvent dans la pluie qui tombe sur un peuplier :

Elle bat d'un pied timide
L'onde humide
Où tremble un mouvant tableau,
Fait rougir son pied d'albâtre,
Et, folâtre,
Rit de la fraîcheur de l'eau.

[...]

Elle est là, sous la feuillée,
Éveillée
Au moindre bruit de malheur ;
Et rouge, pour une mouche
Qui la touche,
Comme une grenade en fleur.

[...]

L'eau sur son corps qu'elle essuie
Roule en pluie,
Comme sur un peuplier ;
Comme si, gouttes à gouttes,
Tombaient toutes
Les perles de son collier (Hugo, 1985, IV : 479).

Ce qui émerge de la réinterprétation par Hugo du *topos de la baigneuse exotique* n'est pas tant un corps sculptural en albâtre ou une morale de l'histoire, mais une jeune femme qui vit et respire, intensément à l'écoute du paysage naturel qui l'entoure. Hugo reflète ainsi un esthétique romantique qui « nourrit...de nombreuses réflexions sur notre appartenance au monde, sur la nature habitable, sur le paysage » (Jaquier, 2015), évoquant une écopoétique qui réinvente une histoire biblique à travers une pleine expérience du monde naturel.

Le développement par Hugo d'une esthétique qui capture une expérience plus directe de la nature reflète l'évolution de la littérature et de l'art français vers des représentations plus réalistes des paysages, de la société, et de l'histoire contemporaine, alors que la France passait d'une Restauration répressive et réactionnaire à une monarchie d'inspiration plus démocratique. Désireux de contrer les prétentions des conceptions néoclassiques (Gilman, 1958 : 144) et le voile vaporeux de la première poésie romantique dans laquelle l'émotion l'emportait sur la forme (Gilman, 1958 : 152), Hugo et ses contemporains romantiques ont forgé des images puissantes et des formes lyriques qui ont trouvé un écho dans le mouvement naissant de l'art et de la littérature réalistes⁷. Tout comme l'art est passé des inventions stylisées en studio aux peintures de paysages en plein air⁸, la « belle nature » idéalisée de la poésie de la fin de la Restauration a été délaissée au profit d'une « nature vivante dans tous ses détails et toute sa variété » (Gilman, 1958 : 160). L'influence des sensibilités impressionnistes de Sainte-Beuve sur l'esthétique libérée de Hugo est particulièrement évidente. Jeune, mais déjà éminent critique littéraire qui contribuait régulièrement au *Globe*, Sainte-Beuve défendait un lyrisme romantique qui prenait ses distances avec les conceptions exagérées : « Lorsque M. Hugo n'a pas à sortir de lui-même, et qu'il veut rendre seulement une impression personnelle [...] ses défauts disparaissent » (Sainte-Beuve, 2004 : 1271). Dans sa *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, publiée quelques mois seulement après *Les Orientales* en 1829, Sainte-Beuve, dans son poème « Promenade », établit à travers le personnage de son poète éponyme un *ars poetica* romantique tempéré qui privilégie les images naturalistes et un langage dépouillé :

Bien ; il faut l'aigle aux monts, le géant à l'abîme,
Au sublime spectacle un spectateur sublime.
Moi, j'aime à cheminer et je reste plus bas.
Quoi ? des rocs, des forêts, des fleuves ? ... oh ! non pas,
Mais bien moins ; mais un champ, un peu d'eau qui murmure,
Un vent frais agitant une grêle ramure ;
L'étang sous la bruyère avec le jonc qui dort ;
Voir couler en un pré la rivière à plein bord ;
Quelque jeune arbre au loin, dans un air immobile,

⁷ Publié aussi en 1829, le roman historique *Les Chouans* de Balzac résonne avec le désir d'Hugo de capturer « le tout » : « Dans ce genre, tout est dit » (Balzac, 1997: 465). Pour Stendhal, si les écrivains français de la Restauration devaient s'inspirer de Shakespeare, c'était pour sa « manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons » (Stendhal, 1970: 75).

⁸ « Increasingly French painters, inspired by the examples of Constable and the short-lived Anglo-French painter Richard Parkes Bonington (1802-1828), would turn away from the Italianate 'ideal' to concentrate on their own native scenery » [De plus en plus les peintres français, inspirés des exemples de Constable et du peintre anglo-français Richard Parkes Bonington (1802-1828), mort jeune, se détournent de l' 'idéal' d'un style italien pour se concentrer sur leurs propres paysages natifs] (Luijten, Morton & Monroe, 2020 : 29).

Découplant sur l'azur son feuillage débile ;
 À travers l'épaisseur d'une herbe qui reluit,
 Quelque sentier poudreux qui rampe et qui s'enfuit ;
 [...]
 C'est assez de bonheur, c'est assez pour un jour (Sainte-Beuve, 2006 : 123).

Le défi pour le poète moderne était d'évoquer l'énergie subtile, mais néanmoins puissante de son environnement plus familier.

La sensibilité réaliste de l'art et de la littérature au début de la Monarchie de Juillet s'étend aux *Orientales* de Hugo, en dépit de leurs envolées frénétiques. Les promenades routinières du poète, alors qu'il travaillait sur ses tableaux fantastiques, ont permis d'incorporer non seulement ses expériences réelles des couchers de soleil et des feuillages, mais aussi de Paris lui-même :

La mise en scène des promenades vespérales à Vaugirard ou à Montrouge, reprise dans la préface des *Orientales*, a aussi une dimension symbolique : il fallait abolir les frontières, prouver que l'Orient n'était pas plus loin que la banlieue, justifier dans ce livre la présence de Paris, de son automne et de ses fantômes (Hovasse, 2001 : 373).

Ce qui est exotique dans *Les Orientales*, ce n'est pas l'Orient — « l'Orient n'est pas si loin » (Laurent, 2000 : 15) — mais l'approche de Hugo vers un sens similaire du réalisme, alors qu'il emploie un langage de couleurs sans fioritures et bouleverse le langage ornemental traditionnel de la poésie classique :

As a consequence, the description looks realistic and exact. The redundancy of an epithet is justified so long as it is ornamental; but for a functional adjective used where an ornament was expected there can be only one motive: to tell the facts (Riffaterre, 2002 : 182-183)⁹.

Anticipant les critiques qui pourraient accuser le poète des *Orientales* d'incorporer « l'horrible, le grotesque, l'absurde » (Hugo, 1985, IV : 412), Hugo répond dans sa préface à l'édition originale que « tout est sujet ; tout relève de l'art ; tout a droit de cité en poésie » (Hugo, 1985, IV : 411). En retracant l'évolution du lyrisme de Hugo des *Nouvelles odes* (1824) aux *Orientales*, Claude Millet note le passage à l'attention croissante du poète pour l'environnement familier : « L'inspiration, sans cesser d'être sacrée, ne descend plus du ciel. Elle émane de tout, de Pan » (Millet, 2002 : 91). Le défi pour

⁹ « En conséquence, la description semble réaliste et exacte. La redondance d'une épithète est justifiée à moins qu'elle soit ornementale; mais pour un adjetif fonctionnel employé là où l'on s'attendait à un ornement, il ne peut y avoir qu'un seul motif : raconter les faits ».

le poète moderne n'était pas d'imposer des limites au sujet, mais plutôt de trouver des moyens de rendre « le tout » poétique.

Dans la préface de Hugo à l'édition originale des *Orientales*, nous apprenons que ce n'est pas l'Orient qui a inspiré le poète, mais plutôt sa vue d'un coucher du soleil : « [...] à quoi bon ces *Orientales*? [...] Il [l'auteur] répondra qu'il n'en sait rien, que c'est une idée qui lui a pris ; et qui lui a pris d'une façon ridicule, l'été passé, en allant voir coucher le soleil » (Hugo, 1985, IV : 412). Ainsi, l'environnement de Hugo dans la campagne en dehors de Paris sert de point fixe à partir duquel se déploie la vision du poète de vieilles villes espagnoles labyrinthiques où aucun détail n'est omis¹⁰. En une seule phrase qui s'étend sur une page entière, nous voyons l'imagination poétique produire des orangers, des rues sinuées, une architecture urbaine et une cathédrale gothique avant de s'épanouir dans une mosquée nichée au milieu de sycomores et de palmiers. Hugo termine sa description luxueuse en comparant la mosquée à une fleur épanouie et parfumée « épanouie au soleil comme une large fleur pleine de parfums » (Hugo, 1985, IV : 413). En situant son expérience d'un coucher de soleil comme motivant la création de ces poèmes, le poète émule une force naturelle puissante qui n'est pas seulement visible, mais parfumée. En mêlant végétation et architecture dans la préface des *Orientales*, Hugo établit une interaction symbiotique entre la nature et l'art — « Dans la mesure où l'écopoétique prend position à l'égard du "grand partage" et de ses effets en termes de rupture du lien entre l'homme et son environnement naturel, le romantisme lui offre un ancrage solide et pertinent » (Jaquier, 2015) — qui lui permet d'expérimenter des formes poétiques, d'adopter une lyrique picturale et musicale et de produire un vaste drame de l'Orient qui s'étend des temps bibliques à la guerre d'indépendance de la Grèce dans les années 1820.

En se tournant vers une esthétique plus naturaliste, *Les Orientales* suscite également l'éclosion d'un paysage urbain lyrique. Pierre Citron identifie la période 1825–1830 comme un « renouveau du thème poétique de Paris » (Citron, 1961 : 187), notant comment, à la suite de la publication posthume du *Dom Juan* de Lord Byron en 1827, Paris est devenu moins un motif grandiose que le lieu d'un rapport intime et unique avec le poète : « les poètes commencent à exprimer leurs réactions personnelles à ce Paris dans lequel ils vivent » (Citron, 1961 : 205). Après une vaste expansion dans l'Est de la rêverie, *Les Orientales* se terminent par l'« habitat naturel » du poète, un mois de novembre froid à Paris. Un sens aigu du réalisme clôt donc de manière surprenante *Les Orientales*, Hugo nous ramenant à son propre environnement urbain et ainsi prévoyant une écocrédit critique élargie qui pénètre « dans les espaces vécus et travaillés — non seulement bucoliques, forestiers ou sauvages, mais aussi urbains, périurbains, industriels » (Blanc, Breteau & Guest, 2017 : 130). Dans le dernier poème « Novembre »

¹⁰ Enfant, Hugo a passé plusieurs mois en Espagne (1811-1812) lorsque son père a été promu général d'un régiment créé par Napoléon après la prise de Madrid en 1808.

(XLI), le regard du poète se porte sur les réalités mondaines de Paris et sur l'espace intime du foyer du poète : « O ma muse ! en mon âme alors tu te recueilles, / Comme un enfant transi qui s'approche du feu » (Hugo, 1985, IV : 537). Les formes extrêmement expérimentales qui ont marqué de leur empreinte provocatrice l'ensemble du volume s'installent maintenant dans la forme statique de l'alexandrin. Alors que le soleil de l'Orient s'éteint, un Paris hivernal et brumeux réapparaît :

Devant le sombre hiver de Paris qui bourdonne,
Ton soleil d'orient s'éclipse, et t'abandonne,
Ton beau rêve d'Asie avorte, et tu ne vois
Sous tes yeux que la rue au bruit accoutumée,
Brouillard à ta fenêtre, et longs flots de fumée
Qui baignent en fuyant l'angle noirci des toits (Hugo, 1985, IV : 537).

Malgré toutes les couleurs vives qui scintillent dans *Les Orientales*, un panache de noir tourbillonne tout au long du volume : « Le noir prend sa vraie couleur pour Hugo dans *Les Orientales*. En contrastes ou isolé, il s'étend » (Meschonnic, 1977 : 56). Après avoir traversé les grands paysages de l'Est et raconté l'ascension et la chute spectaculaires de Napoléon, le poète se transforme en un Sainte-Beuve méditatif qui situe la place de la poésie dans les limites sombres de la ville. L'alter ego de Sainte-Beuve, Joseph Delorme, incapable de réaliser l'idéal idyllique du bonheur à la campagne, contemple plutôt le paysage urbain pollué de Paris et de ses faubourgs environnants :

Mais j'ai vu du faubourg fumer les cheminées ;
J'ai regagné la ville aux nuits illuminées
Et le pavé mouvant (Sainte-Beuve, « Bonheur champêtre », 2006 : 97).

De même, toute prétention à l'exotisme s'effondre lorsque Hugo juxtapose une journée grise et insistante de novembre aux images fugaces qui avaient embelli ses poèmes :

C'est Paris, c'est l'hiver. — A ta chanson confuse
Odalisques, émirs, pachas, tout se refuse.
Dans ce vaste Paris le klephte est à l'étroit ;
Le Nil déborderait ; les roses du Bengale
Frisonnent dans ces champs où se tait la cigale ;
A ce soleil brumeux les Péris auraient froid (Hugo, 1985, IV : 538).

Une flore et une faune réduites au silence menacent d'extinction les impulsions exotiques et colorées d'un lyrisme romantique.

Pourtant, *Les Orientales* ne s'achève pas avec la dissipation de la rêverie colorée du poète. Répondant à l'appel pressant de sa muse qui lui demande une chanson malgré le cadre peu inspirant, il se tourne vers ses souvenirs d'enfance des Feuillantines. Hugo a passé deux des années les plus marquantes de son enfance cloîtrée dans le jardin de l'ancien couvent des Feuillantines, « 5 acres of wilderness surrounded by high stone

walls » (Robb, 1993 : 24)¹¹. Les biographes et toutes les éditions critiques des œuvres de Hugo soulignent l'influence précoce et durable du jardin des Feuillantines sur son attention à la nature et, par la suite, sur ses poèmes :

Every path in Hugo's brain leads back eventually to the Feuillantines garden with its chattering birds, its 'flowers opening up like eyelids', the smoke from neighbouring chimneys and the moon moving behind branches. Confirmation that a safe, secret place existed in the world, a stone's throw from the turbulent city. This is what gives the commonplace of Mother Nature such resonance in Hugo's poetry (Robb, 1999 : 24-25)¹².

Jean-Marc Hovasse (2001 : 72) souligne à quel point le jardin des Feuillantines était véritablement un espace parisien exceptionnel qui a eu une influence considérable sur l'imagination de Hugo : « il y avait vraiment la place d'un grand jardin sauvage comme une forêt vierge où les lisserons qu'il aimera toute sa vie faisaient office de lianes, d'une immense allée gazonnée, d'une double rangée de marronniers, d'un puisard desséché et d'une chapelle en ruine ». La recherche approfondie de Jean-Bertrand Barrère (1949 : 16) sur la nature comme exutoire de la « fantaisie » créative de Hugo l'amène même à conclure que le jardin « fut son maître de poésie », tandis que Claude Gély (1994 : 94) situe l'importance du « microcosme du jardin » dans sa création romanesque (du *Dernier Jour d'un condamné* à *L'Homme qui rit*). Dans *Victor Hugo raconté*, une biographie écrite par Adèle Hugo pendant l'exil de la famille dans les îles Anglo-Normandes, le jardin devient dans l'imagination de Hugo une vaste étendue de campagne inculte et donc féconde :

Il y avait des fleurs autant qu'on en pouvait rêver, mais il y avait surtout des coins qu'on n'avait pas cultivés depuis longtemps et où poussait tout ce qui voulait, herbes, plantes, buissons, arbustes, une forêt vierge d'enfant. Il y avait tant de fruits qu'on ne ramassait pas ceux qui tombaient des branches (Hugo, 1880-1885 : 35)¹³.

Cette « forêt vierge » a non seulement inspiré les jeux de son enfance, mais aussi, dans un élan similaire qui a stimulé son imagination, l'ensemble de l'œuvre littéraire du poète. Dans « Novembre » des *Orientales*, le jardin du poète continue de hanter son imagination et de créer une atmosphère enivrante qui stimule son imagination poétique :

¹¹ « 5 hectares de nature sauvage entourés de hauts murs de pierre ».

¹² « tout chemin dans le cerveau de Hugo revient finalement au jardin des Feuillantines, avec ses oiseaux qui gazouillent, ses 'fleurs s'ouvrant comme des paupières', la fumée des cheminées voisines et la lune en mouvement derrière les branches. C'était confirmation qu'un endroit sûr et secret existait dans le monde, à deux pas de la ville turbulente. C'est ce qui donne au lieu commun de Mère Nature une telle résonance dans la poésie de Hugo ».

¹³ Bien que Victor Hugo soit cité comme auteur, c'est sa femme Adèle qui a rédigé le manuscrit.

Je te raconte aussi comment, aux Feuillantines,
Jadis tintaient pour moi les cloches argentines ;
Comment, jeune et sauvage, errait ma liberté,
Et qu'à dix ans, parfois, resté seul à la brune,
Rêveur, mes yeux cherchaient les deux yeux de la lune,
Comme la fleur qui s'ouvre aux tièdes nuits d'été (Hugo, 1985, IV : 538).

La fleur qui s'épanouit à la fin de « Novembre » fait non seulement écho à l'épigraphie du poème, qui fait référence à une rose de jardin mentionnée dans un poème persan de Sadi (Hugo, 1985, IV : 537), mais elle renvoie également à la fleur de mosquée figurative qui s'ouvre au soleil dans la préface des *Orientales*. Ainsi, à travers le souvenir du jardin des Feuillantines, le poète distille lumière et couleur même dans un Paris obstinément gris. À la fin du poème, et donc du recueil, l'action tourbillonnante des *Orientales* se métamorphose en un volet de papillons fragiles, colorés, mais presque immatériels, planant, mais silencieux. La préférence de la muse pour les chansons d'amour inspire au poète de se concentrer sur la tension génératrice entre l'éphémère et la présence durable de la nature :

Mais surtout tu te plais aux premières amours,
Frais papillons dont l'aile, en fuyant rajeunie,
Sous le doigt qui la fixe est si vite ternie,
Essaim doré qui n'a qu'un jour dans tous nos jours (Hugo, 1985, IV : 539).

Tous les tableaux lyriques des *Orientales*, des récits bibliques à l'ascension et à la chute de Napoléon, en passant par la sombre journée de novembre du poète à Paris, s'évanouissent en un instant fugace, celui d'un papillon issu de la jeunesse du poète qui, aussi éphémère soit-il, continue d'inspirer et d'animer sa poésie. L'accent mis sur le mouvement et la couleur dans *Les Orientales* reflète non seulement une préoccupation esthétique pour les formes libérées et expérimentales, mais aussi les possibilités poétiques du jardin urbain, un espace particulier qui s'est développé au cours des premières décennies du XIX^e siècle, lorsque les médecins, les urbanistes et les responsables gouvernementaux ont cherché des moyens de lutter contre la pollution industrielle qui envahissait rapidement les villes à l'aide d'arbres et de parcs :

Si, à la fin de l'Ancien Régime, Paris semblait être un « laboratoire des pollutions industrielles », il pouvait aussi être envisagé comme un terrain d'expérience offert aux ingénieurs, médecins, naturalistes et autres architectes qui entendaient multiplier les jardins au cœur de la ville pour pallier les désagréments de l'insalubrité endémique (Synowiecki, 2023 : 23).

Les Feuillantines, le domaine verdoyant d'Hugo, n'est pas un simple refuge romantique isolé de Paris, mais un espace où s'émerge une écopoétique qui s'efforce à évoquer la ville environnante et son atmosphère en pleine mutation.

3. *Les Feuilles d'automne* : « une fleur dans un torrent »

Après *Les Orientales*, et surtout après les troubles provoqués par la révolution de Juillet, Hugo adopte le personnage d'un poète fatigué qui se tourne vers les paysages sereins et la tranquillité domestique pour trouver le réconfort. Il explique dans sa préface aux *Feuilles d'automne* : « Ce n'est point-là de la poésie de tumulte et de bruit ; ce sont des vers sereins et paisibles, des vers comme tout le monde en rêve, des vers de la famille, du foyer domestique, de la vie privée ; des vers de l'intérieur de l'âme » (Hugo, 1985, IV : 562). Alors que les panoramas grandioses construits dans *Les Orientales* s'inspirent principalement des réinterprétations et des visions imaginatives du poète sur des légendes, des tableaux exotiques ou les drames de l'histoire contemporaine, *Les Feuilles d'automne* se tournent vers des paysages romantiques, le foyer familial et la nostalgie mélancolique du poète : « C'est un regard mélancolique et résigné, jeté ça et là sur ce qui est, surtout sur ce qui a été » (Hugo, 1985, IV : 562). À la croisée de la mort (sa mère est décédée en 1821, son fils en bas âge en 1823 et son père en 1828) et d'une nouvelle vie (il a eu quatre enfants entre 1824 et 1830), et à un moment irréversible de désillusion dans son mariage¹⁴, Hugo présente *Les Feuilles* comme « un volume de pauvres vers désintéressés » (Hugo, 1985, IV : 559) qui semble prendre ses distances par rapport à la gravité du moment politique. Contrairement à la fantaisie exubérante des *Orientales*, *Les Feuilles* sont une bouffée d'air frais et apaisante.

Cependant, malgré son attitude résignée, le revirement brusque d'Hugo vers des réflexions élégiaques n'est pas simplement une complaisance dans la rêverie sentimentale ou les paysages séduisants. En posant l'hypothèse d'un « Hugo duplex » dans son introduction aux *Feuilles d'automne*, Franck Laurent (2000 : 36) note l'équilibre entre les poèmes mélancoliques et intimes et ceux qui évoquent la grandeur, la vigueur et l'héroïsme. Jean Gaudon (1986 : 227) va plus loin, suggérant que le Hugo de l'après-1830 a si habilement manœuvré les clichés et les tropes contemporains qu'il a ouvert une nouvelle voie à la poésie qui lui est entièrement propre : « on n'a pas voulu reconnaître que la révolution littéraire de 1830 avait été pour lui le moment de la rupture avec les clans, le ronron des cénacles et des idées reçues. [...] Hugo est, dès cette époque, un écrivain solitaire, c'est-à-dire un véritable écrivain ». Malgré l'image tranquille qu'il donne dans sa préface, Hugo exprime une voix lyrique qui, bien qu'elle semble fuir le drame de la révolution ou les troubles urbains, est en réalité audacieuse et affirme sa conscience inébranlable. *Les Feuilles*, d'apparence modeste, amplifient ironiquement l'engagement de Hugo en faveur d'une poésie libérée, car elles démontrent à quel point il creuse sous la surface de la rhétorique pour faire émerger une voix lyrique unique, puissante et pertinente. Il troque la présence immuable des navires majestueux contre le vol difficile, mais tenace du poète romantique libéré :

¹⁴ Adèle Hugo et Sainte-Beuve avaient une liaison lorsque Hugo rédigeait les poèmes des *Feuilles d'automne*.

Tout au contraire des vaisseaux, les oiseaux ne volent bien que contre le vent. Or la poésie tient de l'oiseau. *Musa ales*, dit un ancien.

Et c'est pour cela même qu'elle est plus belle et plus forte, risquée au milieu des orages politiques (Hugo, 1985, IV : 561).

Sainte-Beuve (2004 : 1280), dans une revue euphorique des *Feuilles d'automne* qu'il loue comme le « plus beau, [le] plus complet, [le] plus touchant recueil lyrique » de Hugo, décrit Hugo comme s'éloignant du spiritualisme et du « dogme chrétien » de Lamartine pour embrasser une écologie panthéiste de « tous les orages, toutes les ténèbres, et aussi tous les rayons, tous les parfums » (Sainte-Beuve, 2004 : 1286)¹⁵. La vitalité de la poésie d'Hugo après 1830, petite créature ailée volant contre un vent impitoyable, provient de la force qu'elle tire de son refus des limites étroites des idéologies et des modes traditionnels. Premier exemple de la libération d'Hugo des formes strophiques figées (Hovasse, 2001 : 532), *Les Feuilles* tracent leur propre chemin malgré leur hommage apparent à des tropes familiers.

L'attention qu'Hugo porte aux particularités aléatoires et aux détails banals est, paradoxalement, ce qui lui permet de percevoir la pertinence et même l'urgence de la poésie lyrique. Ce qui génère *Les Feuilles*, ce n'est pas un simple virage vers le réalisme, mais la relation esthétiquement productive qu'Hugo entretient avec le familier et l'intime, qui relie le poète à un sentiment d'humanité collective. Hugo glane les vestiges de la nature qui, bien que rares et relégués au second plan, recèlent encore une puissante vitalité qui résonne en chacun de nous. Quelques fleurs choisies au hasard ont autant d'influence que n'importe quel événement historique ou fantasme exotique :

Il [l'auteur] ressent en abandonnant ce livre inutile au flot populaire qui emporte tant d'autres choses meilleures, un peu de ce mélancolique plaisir qu'on éprouve à jeter une fleur dans un torrent, et à voir ce qu'elle devient (Hugo, 1985, IV : 561).

Dans leur ambition de s'adresser à l'ensemble universel de l'humanité — comme le remarque Hugo (1985, IV : 560) dans la préface, « La poésie ne s'adresse pas seulement au sujet de telle monarchie, au sénateur de telle oligarchie, au citoyen de telle république, au natif de telle nation ; elle s'adresse à l'homme, à l'homme tout entier » — les poèmes des *Feuilles* expriment la conscience qu'a le poète du lien explicite entre la poésie et la nature : « Construing poetry as a space determined by a concept similar to the cycles of a physical environment, it is possible to interpret the cultural anchors and the structure of a poem as inscriptions of natural rhythms and elements » (Finch-Race &

¹⁵ La critique de Sainte-Beuve a été publiée pour la première fois dans le numéro du 15 décembre 1831 de *La Revue des Deux Mondes*.

Weber, 2015 : 163)¹⁶. La poésie ne se contente pas de produire des images de l'environnement naturel, elle imite sa force durable qui agit sous la surface des choses et résonne avec un collectif universel :

Le cœur humain est comme la terre ; on peut semer, on peut planter, on peut bâtir ce qu'on veut à sa surface ; mais il n'en continuera pas moins à produire ses verdures, ses fleurs, ses fruits naturels ; mais jamais pioches ni sondes ne le troubleront à de certaines profondeurs ; mais, de même qu'elle sera toujours la terre, il sera toujours le cœur humain ; la base de l'art, comme elle de la nature (Hugo, 1985, IV : 560-561).

En retracant « l'imaginaire végétal » (Moreau, 1967 : XIX) d'Hugo, Pierre Moreau remarque que même les visions poétiques les plus éloignées de l'auteur sont ancrées dans la terre : « [...] dans ses ascensions et ses vertiges, Victor Hugo reste fidèle à la terre où il vit » (1967 : XVI). Se tournant vers « les mille objets de la création qui souffrent ou qui languissent autour de nous » (Hugo, 1985, IV : 562), le poète déterre un vers lyrique libéré de tout bagage héroïque et politique afin de soutenir la poésie à l'ère de la prose, « un volume de véritable poésie qui apparaîtrait dans un moment où il y a tant de prose dans les esprits » (Hugo, 1985, IV : 561). Réfléchissant au poète engagé qui adopte une personnalité élégiaque dans *Les Feuilles*, N. Wilson pose la question rhétorique suivante à propos des poèmes :

And are there many that are not earth-bound? Occasionally, it is true, the poet meditates on the splendour of the night sky or contemplates the sunsets from the heights of Paris. But he rarely looks down from an ivory tower, impassive and indifferent, upon the human scene below. [...] Even from the lofty Alpine heights [...], the poet-cloud, having risen by the will of God above man-ocean, must descend “sans cesse des cieux aux mers” for it is to the latter that he belongs (Wilson, 1965 : 28)¹⁷.

L'océan métaphorique représente Hugo se tournant vers un certain matérialisme, un « triomphe du littéral sur le métaphorique » (Meschonnic, 1977 : 82) qui infuse et

¹⁶ « Interprétant la poésie comme un espace déterminé par un concept similaire aux cycles d'un environnement physique, il est possible d'interpréter les ancrages culturelles et la structure d'un poème en tant qu'inscriptions de rythmes naturels et d'éléments ».

¹⁷ « Et y en a-t-il bon nombre qui ne soit pas destiné à la terre? Il est vrai que, parfois, le poète médite sur la splendeur du ciel nocturne ou contemple les couchers du ciel depuis les hauteurs de Paris. Mais c'est rare qu'il regarde depuis un tour d'ivoire, impassible et indifférent, la scène humaine en bas. [...] Même depuis les hauteurs alpines [...], le poète-nuage, ayant été élevé par la volonté de Dieu au-dessus de l'homme-océan, doit descendre ‘sans cesse des cieux aux mers’, car c'est à ces dernières auxquelles il appartient. » Wilson cite du poème « Dicté en présence du glacier du Rhône ».

enhardt son vers lyrique. Les prétendantes feuilles flétries de Hugo ouvrent une « nouvelle mine de poésie » :

C'est que c'est ici la pensée intime d'un homme, qui dit bien plus de choses à la pensée de tous les hommes que l'inspiration factice des événemens ne lui en aurait suggéré; [...]. [...] Oh ! ce doit être un enchantement qui passe tous les enchantemens, celui d'illustrer ce qu'on admire, celui d'embellir encore ce qu'on aime, celui de déployer dans quelque beau cadre d'or le peu de fleurs qui émaillent de loin en loin les rudes chemins de la vie ! Et c'est ce que fait Victor en nous ouvrant cette nouvelle mine de poésie, qu'il épouse en passant. [...] Vous l'y avez attendu, peut-être, à son retour des mondes qu'il vient de parcourir. — Et moi aussi (Nodier, 1831 : 111-112).

À la différence des impulsions réalistes et prosaïques qui allaient définir la littérature française après 1830, le poète meurtri, mais résolu de Hugo insiste sur le pouvoir des vers pour tirer des chants d'un environnement apparemment banal ou insignifiant.

3.1. Les racines des *Feuilles d'automne*

La présente section identifie les moments clés de contact avec l'environnement dans *Les Feuilles d'automne* qui soulignent l'énergie créatrice dont Hugo fait preuve à mesure que sa sensibilité écopoétique s'enracine. Le poème d'ouverture des *Feuilles d'automne*, « Ce siècle avait deux ans » (I), établit la personnalité plus terrestre de Hugo alors qu'il contemple à la fois son arrivée dans le monde et son rôle de poète qui, tout au long de la Restauration, a bravé « l'aquilon » (Hugo, 1985, IV : 566) qui a défini son jeune siècle. Revenant sur ses origines en tant que graine sans but, renouant avec les *terroirs* respectifs de ses parents et se situant dans sa ville natale de Besançon, Hugo dresse le portrait d'un poète intrinsèquement prédisposé à naviguer dans un « souffle orageux » (Hugo, 1985, IV : 566), d'abord en tant que nourrisson maladif, puis en tant qu'enfant témoin de la « gloire et terreur » (Hugo, 1985, IV : 566) traumatisante de l'héritage napoléonien. Il évoque ainsi une défense des « lambeaux » (Hugo, 1985, IV : 566) que sa poésie a laissé derrière elle :

Si ma tête, fournaise où mon esprit s'allume,
Jette le vers d'airain qui bouillonne et qui fume
Dans le rythme profond, moule mystérieux
D'où sort la strophe ouvrant ses ailes dans les cieux ;
C'est que l'amour, la tombe, et la gloire, et la vie,
L'onde qui fuit, par l'onde incessamment suivie,
Tout souffle, tout rayon, ou propice ou fatal,
Fait relierre et vibrer mon âme de cristal,
Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore
Mit au centre de tout comme un écho sonore ! (Hugo, 1985, IV : 566-567).

Les origines du poète et son siècle sont nécessairement grotesques, mais son « âme de cristal » (Hugo, 1985, IV : 567) reflète une force divine ordonnatrice qui transforme tout en un chant résonnant. Pourtant, la dernière strophe de « Ce siècle » coupe net l'élan transcendant du poète en revenant brusquement à ses origines. Faisant le bilan de la poésie qu'il a produite, ainsi que du panorama des régimes qui se sont succédé depuis la Révolution, le retour mélancolique du poète vers ses branches maternelle et paternelle stabilise son lyrisme tumultueux :

Après avoir chanté, j'écoute et je contemple,
À l'empereur tombé dressant dans l'ombre un temple,
Aimant la liberté pour ses fruits, pour ses fleurs,
Le trône pour son droit, le roi pour ses malheurs ;
Fidèle enfin au sang qu'ont versé dans ma veine
Mon père, vieux soldat, ma mère, vendéenne ! (Hugo, 1985, IV : 567).

Atteignant un moment de calme alors qu'il écoute et contemple, le poète replace sa poésie dans le lieu d'où il vient plutôt que dans celui où il se dirige : « Et je sais d'où je viens, si j'ignore où je vais » (Hugo, 1985, IV : 567). À ce seuil entre une jeunesse impétueuse et une maturité pleine de perspicacité, la nouvelle poésie d'Hugo est empreinte d'un solide sentiment d'enracinement.

Dans le poème suivant, « À M. Louis B. » (II), qui prend également la forme plus souple d'alexandrins répartis dans des strophes variées, Hugo continue de revenir sur ses origines à travers la figure de son père. Adressé à Louis Boulanger, un proche de son cercle qui illustrait et exposait des peintures inspirées des œuvres du poète, Hugo demande à son ami en voyage de s'arrêter dans l'ancienne maison de campagne de son père, près de Blois. Hugo conseille à Boulanger de ne pas se laisser distraire par les châteaux, les églises et les paysages pittoresques de la vallée de la Loire, mais de chercher plutôt un arbre perché au sommet d'une butte : « Cherchez un tertre vert, circulaire, arrondi, / Que surmonte un grand arbre, un noyer, ce me semble » (Hugo, 1985, IV : 568). Poursuivant sur ce ton conversationnel, Hugo encourage Boulanger à garder les yeux baissés : « Ne levez pas vos yeux si haut que l'horizon, /Regardez à vos pieds. — » (Hugo, 1985, IV : 569). Le poète poursuit en décrivant avec beaucoup de détails la maison rustique nichée entre deux bosquets :

Louis, cette maison
Qu'on voit, bâtie en pierre et d'ardoise couverte,
Blanche et carrée, au bas de la colline verte,
Et qui, fermée à peine aux regards étrangers,
S'épanouit charmante entre ses deux vergers,
C'est là. — Regardez bien. C'est le toit de mon père (Hugo, 1985, IV : 569).

Alors qu'Hugo implore Boulanger de pleurer la mort de son père, le reste du poème imagine l'artiste voyageur contemplant le paysage poignant et s'interrogeant sur ce qui finira par en ressortir. Le grand arbre (le père) est désormais tombé, et tout ce qui reste

est un frêle arbuste (le fils) qui doit affronter seul les éléments. Une intense mélancolie imprègne le poème, car aucune jeune pousse ne semble pouvoir pousser sur les ruines de cette grande perte : « L'arbuste est désormais à nu sous l'aquilon » (Hugo, 1985, IV : 569). Pourtant, alors qu'Hugo imagine la maison envahie par la végétation, une vague verte vibrante envahit les derniers vers du poème :

Une maison à Blois ! riante, quoique en deuil,
Élégante et petite, avec un lierre au seuil,
Et qui fait soupirer le voyageur d'envie
Comme un charmant asile à reposer sa vie,
Tant sa neuve façade a de fraîches couleurs,
Tant son front est caché dans l'herbe et dans les fleurs ! (Hugo, 1985, IV : 571).

Enveloppée dans une végétation luxuriante, cette structure sans prétention se fond harmonieusement dans le paysage environnant. Bien que le père d'Hugo ait été enterré dans le cimetière du Père Lachaise à Paris, la maison de campagne située à l'extérieur de Blois est le véritable mémorial du général, car l'énergie des arbres, des fleurs et du lierre efface tout sentiment de vanité futile. Le poème n'est donc pas un simple intermède nostalgique, mais démontre à quel point l'imagerie naturelle, lorsqu'elle est dépourvue de toute prétention pittoresque, est un modèle de persévérence et de continuité face à la mort et à l'incertitude.

La végétation envahissante déchaînée dans « À M. Louis B » ne se contente pas de prendre possession de la maison de campagne familiale, mais, dans les poèmes suivants, elle étouffe la fausse gloire des rois et des monarchies. Dans « Que t'importe, mon cœur, ces naissances des rois » (IV), un brin d'herbe que l'hirondelle utilise pour son nid vaut plus que des couronnes éphémères :

Porte ailleurs ton regard sur Dieu seul arrêté !
Rien ici-bas qui n'ait en soi sa vanité.
La gloire fuit à tire-d'aile ;
Couronnes, mitres d'or, brillent, mais durent peu.
Elles ne valent pas le brin d'herbe que Dieu
Fait pour le nid de l'hirondelle ! (Hugo, 1985, IV : 575).

Les grands gestes de la civilisation sont finalement vides de sens :

Hélas ! plus de grandeur contient plus de néant !
La bombe atteint plutôt l'obélisque géant
Que la tourelle des colombes (Hugo, 1985, IV : 575).

Compte tenu de ce retour à l'écologie qui reconnaît la force contraire de la nature face aux impulsions de la société, un refoulement renforcé par la brièveté du poème et la ponctuation des alexandrins austères par des vers octosyllabiques plus souples, Hugo parvient à la conclusion cruciale dans le poème suivant, « Ce qu'on entend sur la montagne » (V), selon laquelle le poète doit contempler la nature pour être la voix de

l'humanité. S'adressant à personne en particulier, et donc à tout un chacun, le poète adopte un ton conversationnel pour inviter son lecteur à partager sa propre expérience au sommet d'une montagne. Cependant, Hugo n'évoque pas sa propre expérience alpine des montagnes sublimes ; il imagine plutôt la rencontre intense entre la terre et la mer. Bien qu'Hugo n'ait pas encore découvert les paysages côtiers, le caractère dramatique du poème réside dans la manière dont le poète écoute et intègre l'énergie de la nature dans ses vers¹⁸ :

Voici ce qu'on entend : — du moins un jour qu'en rêve
 Ma pensée abattit son vol sur une grève.
 Et, du sommet d'un mont plongeant au gouffre amer,
 Vit d'un côté la terre et de l'autre la mer,
 J'écoutai, j'entendis, et jamais voix pareille
 Ne sortit d'une bouche et n'émut une oreille (Hugo, 1985, IV : 577).

Hugo échange son expérience sublime des Alpes contre un paysage plus terre-à-terre, mais encore plus intense, à travers lequel le poète peut mieux entendre la « musique ineffable et profonde » (Hugo, 1985, IV : 577) d'une harmonie qui flotte dans l'air et enveloppe le monde : « Le monde, enveloppé dans cette symphonie, /Comme il vogue dans l'air, voguait dans l'harmonie » (Hugo, 1985, IV : 578). Les harmonies d'Hugo proviennent ironiquement d'un paysage hybride tumultueux où l'énergie de la nature est une force dialectique de destruction et de création.

De plus, dans un tournant décisif qui marque la rupture d'Hugo avec la poésie romantique traditionnelle sur la nature, toute impulsion harmonisante est finalement tenue à distance par l'antithèse créée par Hugo entre l'hymne joyeux de la mer (la nature) et le murmure triste de la terre (l'humanité) :

Frères ! de ces deux voix étranges, inouïes,
 Sans cesse renaissant, sans cesse évanouies,
 Qu'écoute l'Éternel durant l'éternité,
 L'une disait : NATURE ! et l'autre : HUMANITÉ ! (Hugo, 1985, IV : 579).

Le poète traite deux voix dissonantes qui rivalisent chacune pour devenir un chant universel :

Bientôt je distinguai, confuses et voiles,
 Deux voix dans cette voix l'une à l'autre mêlées,
 De la terre et des mers s'épanchant jusqu'au ciel,
 Qui chantaient à la fois le chant universel (Hugo, 1985, IV : 578).

Alors que la mer déploie sa voix apaisante, la terre répond par des grincements semblables à ceux de charnières rouillées à l'entrée de l'enfer, accompagnés de

¹⁸ « Le concept d'un travail écologique de l'écriture littéraire – qui, comme le travail freudien du rêve, traduirait en langage poétique ce qui ne peut pas être dit dans d'autres formes de discours – est au cœur de l'eco-poétique » (Blanc, Pughe & Chartier, 2008 : 5).

« malédiction, et blasphème, et clameur, / Dans le flot tournoyant de l'humaine rumeur » (Hugo, 1985, IV : 579). Ce que nous entendons sur la montagne terrestre de Hugo, c'est une dissonance productive entre la nature et l'humanité, une interaction puissante entre la mer et la côte qui met en évidence à la fois la force et la fragilité de l'environnement naturel. Des volées d'oiseaux noirs menacent la « voix joyeuse et pacifique » (Hugo, 1985, IV : 578) de la sérénité de la nature¹⁹ :

Et malédiction, et blasphème, et clameur,
Dans le flot tournoyant de l'humaine rumeur
Passaient, comme le soir on voit dans les vallées
De noirs oiseaux de nuit qui s'en vont par volées.
Qu'était-ce que ce bruit dont mille échos vibraient ?
Hélas ! c'était la terre et l'homme qui pleuraient (Hugo, 1985, IV : 579).

Le sommet de Hugo n'est pas celui, emblématique et distant, du vagabond romantique solitaire perché et isolé au sommet brumeux d'une montagne alpine²⁰, mais, en provoquant une méditation en ce qui concerne « pourquoi le Seigneur mêle éternellement le chant de la nature au cri du genre humain ? » (Hugo, 1985, IV : 579), il est battu, mais résilient lorsqu'il brave la dissonance et la turbulence.

Le thème du sommet montagneux, désormais dépourvu du vacarme humain, se poursuit avec « Dicté en présence du glacier du Rhône » (VII). Passant d'un macrocosme représentant un paysage côtier plus universel au microcosme d'un site particulier dans la nature, Hugo se concentre davantage sur les effets matériels des phénomènes naturels. Bien qu'il n'ait jamais visité le glacier du Rhône, Hugo dramatise sa vision des propriétés particulières d'un glacier dont la forme ou l'apparence change en fonction de l'atmosphère qui l'entoure. Le zoom de Hugo sur les particularités matérielles d'une formation naturelle contraste avec la tendance romantique à évoquer des paysages vaguement esquissés dont les caractéristiques sont insignifiantes par rapport à la force divine qui les crée et les ordonne. S'éloignant du trope romantique d'une expérience sublime ou enivrante de la nature, Hugo met plutôt en évidence une perception plus physique de l'environnement matériel, son poème décrivant les effets du soleil dont les rayons jouent sur la formation glacée :

L'arc-en-ciel vacillant joue à son flanc d'acier ;
Et, chaque soir, tandis que l'ombre en bas l'assiègue,
Le soleil, ruisselant en lave sur sa neige,
Change en cratère le glacier (Hugo, 1985, IV : 584).

¹⁹ Les oiseaux noirs évoqués par Hugo sont très certainement des étourneaux, dont les murmures inquiétants retentissent au crépuscule.

²⁰ L'exemple le plus fameux serait le tableau de Caspar David Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818; Hamburger Kunsthalle & Hamburg).

Hugo illustre un tableau dynamique en temps réel dans lequel les processus d'action et de réaction convergent vers un glacier sous l'effet des éléments et des phénomènes qui l'entourent. En soulignant une fois de plus les éléments antithétiques qui confèrent à la nature sa force évocatrice, il nous montre que même le glacier cristallin n'est pas à l'abri de la boue ou du « chaos aveugle » :

Et seul, à ces hauteurs, sans crainte et sans vertige
Mon esprit, de la terre oubliant le prestige,
Voit le jour étoilé, le ciel qui n'est plus bleu,
Et contemple de près ces splendeurs sidérales
Dont la nuit sème au loin ses sombres cathédrales,

Jusqu'à ce qu'un rayon de Dieu
Le frappe de nouveau, le précipite, et change
Les prismes du glacier en flots mêlés de fange ;
Alors il croule, alors, éveillant mille échos,
Il retombe en torrent dans l'océan du monde,
Chaos aveugle et sourd, mer immense et profonde,

Où se ressemblent tous les flots ! (Hugo, 1985, IV : 584).

L'enchevêtrement des forces destructrices et créatrices qui constituent la nature, reflété par l'enchevêtrement des rimes et des enjambements désorientants du poème, ne pousse pas le poète de Hugo à fuir vers un firmament inaccessible. Au contraire, à ce seuil chaotique de l'horizon entre mer et ciel, le poète de Hugo parvient à canaliser son énergie débridée dans des formes strophiques fixes.

Tout en imitant et même en apprivoisant l'énergie du glacier en constante évolution, le poète Hugo vante les sites illimités qui inspirent et remodèlent sans cesse ses vers :

Alors, nuage errant, ma haute poésie
Vole capricieuse, et sans route choisie,
De l'occident au sud, du nord à l'orient ;
Et regarde, du haut des radieuses voûtes,
Les cités de la terre, et, les dédaignant toutes,
Leur jette son ombre en fuyant.

Puis, dans l'or du matin luisant comme une étoile,
Tantôt elle y découpe une frange à son voile ;
Tantôt, comme un guerrier qui résonne en marchant,
Elle frappe d'éclairs la forêt qui murmure ;
Et tantôt en passant rougit sa noire armure

Dans la fournaise du couchant (Hugo, 1985, IV : 583).

Le domaine illimité du poète, autrefois représenté par les turbulences postrévolutionnaires de l'histoire ou le caractère évocateur de l'Orient, est désormais celui des phénomènes naturels infinis et de l'énergie qui les modifie sans relâche et en permanence. La

contemplation imaginaire d'un glacier par Hugo crée même un sentiment d'écologie dans la manière dont tous les éléments naturels environnants interagissent : « If we consider the intensity of a poetic experience to be based on temporal, spatial, and relational anchors that are amplified by the form of a piece, it is stimulating to consider the resemblance of poetry to an ecosystem » (Finch-Race & Weber, 2015 : 163)²¹. Il n'évoque pas seulement un glacier alpin et son décor spectaculaire, mais il s'immerge lui-même dans les éléments tumultueux de la nature :

Au gré du divin souffle ainsi vont mes pensées,
Dans un cercle éternel incessamment poussées.
Du terrestre océan dont les flots sont amers,
Comme sous un rayon monte une nue épaisse,
Elles montent toujours vers le ciel, et sans cesse
Redescendent des cieux aux mers (Hugo, 1985, IV : 584).

Le poète imite et suit les changements et les transformations de la nature, aussi insignifiants, grotesques ou éphémères soient-ils, et c'est ce qui, ironiquement, renforce sa voix et constitue le fondement de sa sensibilité écopoétique.

3.2. Pan à Paris

Malgré la richesse des paysages naturels qui imprègnent *Les Feuilles d'automne*, l'attrait de l'humanité est souligné par la présence latente de la ville. Si les détails spécifiques de Paris ne constituent pas une toile de fond importante dans la poésie d'Hugo avant ses années d'exil (Hovasse, 2018 : 544-545), le poète des *Feuilles* se situe néanmoins dans un espace liminal où sa fenêtre s'ouvre sur les éléments naturels de la ville, un lieu hybride où la campagne rencontre la rue urbaine, provoquant des dissonances qu'il traite à travers son imagination poétique. *Les Feuilles* offrent une ramifications plus complète de la manière unique dont Hugo intègre la présence suggestive du paysage urbain dans la poésie lyrique, ou de ce qui avait germé pour la première fois à la fin des *Orientales*, lorsqu'une journée maussade de novembre à Paris se confondait avec un jardin feuillu et vibrant : « Mais la nature, bucolique ou sublime, n'est déjà plus la seule matière à paysages. La ville, la grande ville est entrée en poésie, et sur ce point aussi *Les Feuilles d'automne* se souviennent de Joseph Delorme » (Laurent, 2000 : 38). Fusionnant la vitalité sous-jacente de la nature avec la forme de ses vers lyriques, ainsi que les tropes idylliques de la nature avec les gémissements et la brume enfumée de la ville, les feuilles automnales paradoxalement vigoureuses de Hugo poussent à partir d'une perspective plus horizontale que celle, verticale et spiralée, des *Orientales*. Hugo exploite le drame des forces naturelles et urbaines pour former une nouvelle branche de la poésie romantique qui se nourrit de l'expérience vécue de la matérialité du paysage et dépasse ainsi

²¹ « Si l'on considère l'intensité d'une expérience poétique d'être basée sur les ancrés temporels, spatiaux, et relatifs qui sont amplifiés par la forme d'une œuvre, il est stimulant de considérer la ressemblance de la poésie à un écosystème ».

les concepts lyriques traditionnels ou les harmonies divines. En passant, dans *Les Feuilles d'automne*, des paysages sublimes imaginaires des océans ou des sommets montagneux à des aperçus réels du paysage parisien qui l'entoure, Hugo développe une sensibilité écopoétique qui souligne la latence de l'écologie changeante de la France, alors qu'elle commençait à subir les effets intenses de l'activité industrielle et de la croissance urbaine. Les poèmes examinés ici apparaissent vers la fin de *Les Feuilles d'automne*, alors que nous suivons la métamorphose triomphante de Hugo en un Pan moderne dont l'énergie lyrique libérée et l'imagination visionnaire s'inspirent des interactions séduisantes, mais insaisissables entre la nature et la ville.

Pour libérer sa force visionnaire, le poète se place avec un regard stable qui filtre son environnement immédiat. Dans « À mes amis L.B. et S.-B » (XXVII), un poème adressé à ses amis voyageurs Louis Boulanger et Sainte-Beuve, Hugo se délecte d'une poésie confinée à son environnement parisien. Plus qu'une élégie nostalgique à ses amis, Hugo embrasse la création poétique à partir de son propre habitat. Même s'il n'a jamais voyagé à Rouen, à Rome ou en Égypte, son affirmation « Je vis » (Hugo, 1985, IV : 627) ancre son art lyrique dans son époque et son milieu :

Restons où nous voyons. Pourquoi vouloir descendre,
Et toucher ce qu'on rêve, et marcher dans la cendre ?
Que ferons-nous après ? où descendre ? où courir ?

[...]

Restons loin des objets dont la vue est charmée.
L'arc-en-ciel est vapeur, le nuage est fumée.
L'idéal tombe en poudre au toucher du réel (Hugo, 1985, IV : 628).

Si le discours d'Hugo à ses amis peut à première vue sembler être un échange entre des phénomènes extérieurs et le fonctionnement interne de l'imagination poétique, le poème est en fait un renoncement de l'artiste à devoir invoquer des phénomènes sublimes pour produire une chanson captivante. L'imagination poétique suffit, quel que soit le paysage, et Hugo s'éloigne donc des glaciers et de la mer pour explorer les possibilités poétiques de son propre espace, de toute évidence peu inspirant, mais évocateur.

« La Pente de la rêverie » (XXIX), précurseur important de la poésie visionnaire de l'exil de Hugo, est l'un des exemples les plus célèbres de ce qui émerge lorsque Hugo fixe son regard sur son environnement immédiat. Le paysage vertigineux qui l'attire désormais n'est pas l'Orient, ni un glacier, ni la mer, ni Rouen, ni Rome, ni l'Égypte, mais sa propre force visionnaire : « Car la pensée est sombre ! Une pente insensible / Va du monde réel à la sphère invisible » (Hugo, 1985, IV : 631). Cette imagination libérée, qui le conduit de son groupe d'amis à une « foule » vertigineuse, au monde entier, ainsi qu'à une myriade de civilisations du passé, est d'autant plus vertigineuse qu'elle est ancrée dans l'espace « urbanature » spécifique du poète. La vision apparemment

détachée qui se déploie est ainsi enracinée tout au long du poème dans le regard du poète qui traite les détails de son époque et de son lieu. Hugo établit l'environnement de sa maison et de son jardin urbain à partir desquels se déroule son anecdote apparemment prosaïque. Il met en évidence des spécificités telles que le temps, le lieu et même des détails météorologiques précis :

L'autre jour, il venait de pleuvoir, car l'été,
 Cette année, est de bise et de pluie attristé,
 Et le beau mois de mai dont le rayon nous leurre,
 Prend le masque d'avril qui sourit et qui pleure.
 J'avais levé le store aux gothiques couleurs.
 Je regardais au loin les arbres et les fleurs.
 Le soleil se jouait sur la pelouse verte
 Dans les gouttes de pluie, et ma fenêtre ouverte
 Apportait du jardin à mon esprit heureux
 Un bruit d'enfants joueurs et d'oiseaux amoureux.
 Paris, les grands ormeaux, maison, dôme, chaumière,
 Tout flottait dans mes yeux dans la riche lumière
 De cet astre de mai dont le rayon charmant
 Au bout de tout brin d'herbe allume un diamant !
 Je me laissais aller à ces trois harmonies,
 Printemps, matin, enfance, en ma retraite unies ;
 La Seine, ainsi que moi, laissait son flot vermeil
 Suivre nonchalamment sa pente, et le soleil
 Faisait évaporer à la fois sur les grèves
 L'eau du fleuve en brouillards et ma pensée en rêves ! (Hugo, 1985, IV : 631-632).

Dans un poème où se croisent la réalité extérieure et la vision intérieure, où l'imagination débordante du poète incarne le flux de la Seine, toutes les spécificités de Paris, voire de la maison et du jardin du poète, génèrent une épopée fluide et brumeuse, un « voyage obscur » (Hugo, 1985, IV : 631)²². Malgré la descente vertigineuse du poète dans une sombre rêverie, l'attention que Hugo porte au paysage matériel suggère un panache de fumée qui s'échappe du paysage lui-même. En dialogue avec les poètes de la Monarchie de Juillet tels qu'Alfred de Vigny, Henri-Auguste Barbier, Théophile Gautier et Sainte-Beuve, ainsi qu'avec des romanciers tels que Balzac, la noirceur de « La Pente de la rêverie », malgré la densité de ses métaphores et son éloignement de toute perception « réelle » d'un paysage physique, suggère l'écologie d'un environne-

²² La lecture magistrale de Victor Brombert de « La Pente de la rêverie », qui met l'accent sur les aspects formels de la descente de Hugo dans sa propre vision, décrit la représentation que Hugo fait de son environnement immédiat comme une « diction néoclassique banale » (Brombert, 1990 : 56). Cependant, d'un point de vue écopoétique, l'évocation d'une atmosphère par Hugo reflète le langage simple, les impressions vives et les effets sensoriels prônés par Hugo et surtout Sainte-Beuve.

ment de plus en plus toxique : « Ceux qui s'extasient sur la douceur de l'air sont rares » (Citron, 1961 : 328)²³. Dans les années 1830, la fumée noire devenait de plus en plus visible et donc plus inquiétante aux yeux du public : « noirâtre, opaque, elle attaque les poumons, noircit les façades, obscurcit l'atmosphère » (Corbin, 1982 : 157). Hugo parvient ainsi à rendre cette atmosphère sombre tout en plongeant dans les profondeurs de sa vision intérieure.

Dans « Bièvre » (XXXIV), Hugo passe d'une description plutôt mélancolique de Paris, avec son brouillard, sa fumée et son humidité, à une image plus menaçante, marquée par les événements de la révolution de Juillet. Alors qu'il se retire à la campagne avec sa famille pour l'été, le poète de Bièvre ne se contente pas d'admirer la vallée qui s'étend autour de lui, il pénètre dans les bois et apprécie leur fraîcheur. À mesure que le soir tombe, Hugo renforce le mouvement et la temporalité du paysage ; aucun détail n'est négligé :

Partout la nature s'éveille ;
La fleur s'ouvre, rose et vermeille ;
La brise y suspend une abeille,
La rosée une goutte d'eau ! (Hugo, 1985, IV : 646).

Pourtant, le tableau final du poème révèle le géant menaçant de Paris qui se profile au loin, un volcan fumant qui contrebalance les mouvements délicats et éphémères de Bièvre :

À quatre de ces pas que nous nommons des lieues,
Le géant Paris est couché ! (Hugo, 1985, IV : 648).

La dialectique entre nature et ville continue de peser lourdement et de manière menaçante dans le poème suivant, « Soleils couchants » (XXXV), une série de tableaux dans lesquels le poète contemple les effets d'une succession de couchers de soleil sur des formations nuageuses infinies. Pourtant, malgré ces paysages aériens, l'attraction de la ville reste forte ; sur fond de ciel noir, des lumières apparaissent en contrebas et créent un effet de clair-obscur envoûtant :

Et là-bas, allumant ses vitres étoilées,
Avec sa cathédrale aux flèches dentelées,
Les tours de son palais, les tours de sa prison,
Avec ses hauts clochers, sa bastille obscurcie,
Posée au bord du ciel comme une longue scie,
La ville aux mille toits découpe l'horizon.

Oh ! qui m'emportera sur quelque tour sublime
D'où la cité sous moi s'ouvre comme un abîme !

²³ Mon article sur la poétique de la pollution chez Baudelaire retrace l'histoire de la poésie urbaine depuis les années 1830, caractérisée par des ciels cauchemardesques et un air assombri (Quandt, 2015: 245-247).

Que j'entende, écoutant la ville où nous rampons,
Mourir sa vaste voix, qui semble un cri de veuve,
Et qui, le jour, gémit plus haut que le grand fleuve,
Le grand fleuve irrité luttant contre vingt ponts !

Que je voie, à mes yeux en fuyant apparues,
Les étoiles des chars se croiser dans les rues,
Et serpenter le peuple en l'étroit carrefour,
Et tarir la fumée au bout des cheminées,
Et, glissant sur le front des maisons blasonnées,
Cent clartés naître, luire et passer tour à tour ! (Hugo, 1985, IV : 651).

La série impressionniste de paysages nuageux d'Hugo n'est pas une évasion vers un firmament éthétré, mais dépend en partie du vacarme et de l'agonie de l'espace urbain en contrebas. Bien qu'il implore sincèrement dans les tableaux suivants de fuir la « géante » endormie qu'est la ville (Hugo, 1985, IV : 651), la série d'impressions se termine sur une note mélancolique, le poète se résignant aux contraintes étroites de son habitat et de sa routine. Alors que la nature continue, indifférente, le poète s'incline sous le poids croissant des contraintes de son espace urbain (ironiquement appelé « la fête ») :

Et la face des eaux, et le front des montagnes,
Ridés et non vieillis, et les bois toujours verts
S'iront rajeunissant ; le fleuve des campagnes
Prendra sans cesse aux monts le flot qu'il donne aux mers.

Mais moi, sous chaque jour courbant plus bas ma tête,
Je passe, et, refroidi sous ce soleil joyeux,
Je m'en irai bientôt, au milieu de la fête,
Sans que rien manque au monde, immense et radieux ! (Hugo, 1985, IV : 653).

Les rayons du soleil jouant avec les nuages qui passent et s'accumulent, bien que magnifiques et source d'émerveillement éphémère, sont finalement absorbés par le géant endormi qu'est Paris.

Réflexion sur la jeunesse perdue, « Un jour vient où soudain l'artiste généreux » (XXXVI) met en scène un nouveau coucher de soleil, tandis que le poète contemple sa phase de maturité. Mais de ce motif récurrent émerge un tournant surprenant et crucial dans la représentation de Paris dans la poésie lyrique, qui renvoie directement aux « Tableaux parisiens » (1861) de Baudelaire : « C'est ainsi à la fin des *Feuilles d'automne*, dans un poème un peu méconnu, que Paris semble avoir acquis droit de cité dans la poésie — ce qui n'allait apparemment pas de soi » (Hovasse, 2018 : 541). La démarcation entre ville et campagne n'est plus ambiguë ; ici, lors de sa promenade habituelle,

le poète embrasse à la fois les zones boisées tranquilles et les carrefours bruyants de Paris :

Quand il sort pour rêver, et qu'il erre incertain,
Soit dans les prés lustrés, au gazon de satin,
Soit dans un bois qu'emplit cette chanson sonore
Que le petit oiseau chante à la jeune aurore,
Soit dans le carrefour bruyant et fréquenté,
— Car Paris et la foule ont aussi leur beauté,
Et les passants ne sont, le soir, sur les quais sombres,
Qu'un flux et qu'un reflux de lumières et d'ombres ; — (Hugo,
1985, IV : 655).

Paris est désormais clairement appréciée pour son potentiel poétique, qui conduit Hugo à se métamorphoser en un Pan urbain proclamant « partout » comme le domaine de sa poésie. Loin alors d'être un passe-temps futile ou un divertissement pour les masses, la poésie de « Pan » (XXXVIII) prononce une lyrique universelle qui touche tous les points de la terre. Poème inversé de la vision intérieure sombre et hantée qui serpente à travers « La Pente de la rêverie », les poètes sacrés et sublimes de « Pan » circulent librement dans la lumière et l'air. Si le paysage urbain semble loin de ce vol grandiose, « des cités » ne sont toutefois pas exclues :

Partout où le couchant grandit l'ombre des chênes,
Partout où les coteaux croisent leurs molles chaînes,
Partout où sont des champs, des moissons, des cités,
Partout où pend un fruit à la branche épuisée,
Partout où l'oiseau boit des gouttes de rosée,
Allez, voyez, chantez ! (Hugo, 1985, IV : 670).

Des sommets enneigés aux lacs tranquilles, d'un berger à une cascade se jetant sur un rocher, de la mer au sable, des champs aux charrettes avançant péniblement dans les bois, du matin au soir, le poète qui émerge sous les traits de Pan, à travers l'interaction qu'il entretient entre sa vision poétique et son expérience du monde extérieur, transcende la descente éprouvante de « La Pente de la rêverie ». Tout autant qu'il passe d'un paysage à l'autre, Pan reste fermement ancré dans son environnement : « le propos du poème est ici d'affirmer que le lyrisme le plus "haut", le plus inspiré, le plus sacré, peut et doit s'appuyer sur l'observation la plus matérielle du réel concret » (Laurent, 2000 : 391, note 5). Dans la mesure où Hugo nous emmène dans son panorama grandiose de la nature, l'énergie lyrique dramatisée dans « Pan » dépend davantage de la manière dont le poète entremêle son « monde intérieur » avec son environnement matériel environnant :

Si vous avez en vous, vivantes et pressées,
Un monde intérieur d'images, de pensées,
De sentiments, d'amour, d'ardente passion,
Pour féconder ce monde, échangez-le sans cesse

Avec l'autre univers visible qui vous presse !
Mélez toute votre âme à la création ! (Hugo, 1985, IV : 671).

C'est ici, dans le poème « Pan », que la sensibilité écopoétique de Hugo émerge, puisque le poète prend conscience de la relation en constante évolution entre le poète et son environnement, et donc d'un processus créatif en perpétuelle mutation : « Il ne s'agit pas ici de vouloir présenter une image "vraie" ou "pure" de la nature, image fondée sur l'exclusion (illusoire) de la méditation humaine, mais au contraire, de réinventer et de complexifier les moyens de la représentation » (Blanc, Pughe & Chartier, 2007 : 6-7). En s'appropriant Pan, Hugo évacue la figure rhétorique du symbole pour mettre en lumière l'échange matériel entre les images intérieures du poète et le monde qui l'entoure : « "Pan" aboutit ainsi à une naturalisation de la poésie, qui évacue définitivement le symbole comme figure rhétorique pour en faire la matérialisation de cet échange entre l'esprit et le monde » (Spiquel, 2002). Rejetant l'impulsion romantique de transcendance et de résignation distante, Hugo, à travers sa réinvention de Pan en poète moderne qui embrasse toute la nature tout en restant ancré dans son environnement urbain, cultive une esthétique environnementale qui englobe tous les paysages et reconnaît sa relation en constante évolution avec chacun d'entre eux.

4. Conclusion

Alors que la ville dans « Pan » semble être entièrement vaporisée par le vol triomphal du poète autour des formations et des phénomènes naturels du globe, l'évocation par Hugo de la dynamique fertile entre le poète et son environnement sera cruciale pour la formation d'une esthétique urbaine que Baudelaire imitera plus tard explicitement dans son entrelacement de la végétation et de l'architecture, de l'atmosphère et du smog urbain, lorsqu'il considère les gravures urbaines de Charles Méryon au *Salon de 1859* :

J'ai rarement vu représentée avec plus de poésie la solennité naturelle d'une ville immense. Les majestés de la pierre accumulée, les clochers montrant du doigt du ciel, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leur coalitions de fumée, les prodigeux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentée par la pensée de tous les drames qui y sont contenus, aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n'était oublié. Si Victor Hugo a vu ces excellentes estampes, il a dû être content [...] (Baudelaire, 1999 : 426).

Hugo a inauguré un paysage urbain qui ne s'oppose plus à l'environnement naturel, mais crée au contraire une tension productive et continue qui favorise l'émergence de nouvelles images et de nouveaux modes lyriques :

From an ecopoetic perspective, the structures of poetry can be understood as metaphoric figurations of the changing circumstances of the poet's world. If we consider the intensity of the poetic experience to be based on temporal, spatial, and relational anchors that are amplified by the form of a piece, it is stimulating to consider the resemblance of poetry to an ecosystem (Finch-Race & Weber, 2015 : 163).

Publié la même année que *Les Feuilles d'automne*, Hugo met en scène cet écosystème dans *Notre-Dame de Paris* (1831) en soulignant la dynamique tendue entre la nature et la civilisation humaine qui aboutit finalement à une structure urbaine hybride²⁴. La cathédrale de pierre se transforme en une étrange « sorte de création humaine, en un mot, puissante et féconde comme la création divine dont elle semble avoir dérobé le double caractère : variété, éternité » (Hugo, 1985, I : 570). La reconnaissance par Hugo de la dynamique fertile entre l'art et la nature exigeait une poésie qui s'éloigne des anciens modes idylliques et des tropes romantiques pour embrasser l'expérience dans son ensemble, non seulement du paysage environnant, mais aussi d'une écologie plus large.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BALZAC, Honoré de (1997) : *Les Chouans*. Édition de Claudie Bernard. Paris, Librairie Générale Française.
- BARRÈRE, Jean-Bertrand (1949) : *La Fantaisie de Victor Hugo*, vol. 1. Paris, José Corti.
- BAUDELAIRE, Charles (1999) : *Écrits sur l'art*. Édition de Francis Moulinat. Paris, Librairie Générale Française.
- BLANC, Nathalie ; Clara BREATEAU & Bertrand GUEST (2017) : « Pas de côté dans l'écocritique francophone ». *L'Esprit créateur*, 57, 123-138.
- BLANC, Nathalie ; Thomas PUGHE & Denis CHARTIER (2008) : « Littérature & Écologie : vers une écopoétique ». *Écologie & Politique*, 36, 15–28. URL : <https://shs.cairn.info/-revue-ecologie-et-politique-sciences-cultures-societes-2008-2-page-15?lang=fr>

²⁴ Dans son étude sur la présence prépondérante du jardin dans *Les Misérables*, Camille Deschamps Vierø (2021 : § 3) note un imaginaire écopoétique chez Hugo qui « offre un angle privilégié de la manière dont il est possible de percevoir, penser et vivre la nature dans la capitale du XIX^e siècle ».

- BROMBERT, Victor (1990) : « The Rhetoric of Contemplation: Hugo's "Pente de la rêverie" », in Christopher Prendergast (éd.), *Nineteenth-Century French Poetry: Introductions to Close Reading*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BUELL, Lawrence (2001) : *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and the Environment in the U.S. and Beyond*. Cambridge, Massachusetts, Belknap.
- CITRON, Pierre (1961) : *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, vol. 1. Paris, Les Éditions de Minuit.
- CORBIN, Alain (1982) : *Le Miasme et la jonquille : L'Odorat et l'imaginaire social, XVIII-XIX^e siècles*. Paris, Aubier Montaigne.
- FINCH-RACE, Daniel A. & Julien WEBER (2015) : « The Ecocritical Stakes of French Poetry from the Industrial Era ». *Dix-Neuf*, 19, 159-166.
- GAUDON, Jean (1986) : « Les grandes manœuvres de 1829 ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 38, 215-227. URL : https://www.persee.fr/doc-caief_0571-5865_1986_num_38_1_1978
- GÉLY, Claude (1994) : « Les Jardins des *Misérables* et les avatars des Feuillantines ». *Littératures*, 31, 91-100.
- GERSDORF, Catrin (2016) : « Urban Ecologies: Introduction ». *Ecozon@*, 7, 1-9. DOI : <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2016.7.2.1151>
- GILMAN, Margaret (1958) : *The Idea of Poetry in France from Houdar de la Motte to Baudelaire*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- HOVASSE, Jean-Marc (2001) : *Victor Hugo*, vol. 1. Paris, Fayard.
- HOVASSE, Jean-Marc (2018) : « Victor Hugo poète des rues de Paris avant l'exil ». *Revue d'histoire littéraire de France*, 118, 533-545.
- HUGO, Victor (1985) : *Œuvres complètes*, 15 vols. Édition de Jacques Seebacher et Guy Rosa. Paris, Robert Laffont.
- HUGO, Victor (1880-1885) : *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, vol. 1, in *Œuvres complètes*, vols. 46-47. Paris, J. Hetzel & A. Quantin.
- JAQUIER, Claire. « Écopoétique, un territoire critique ». *Fabula*. URL : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Ecopoetique_un_territoire_critique
- JARRIGE, François & Thomas LE ROUX (2017) : *La Contamination du monde : Une histoire des pollutions à l'âge industriel*. Paris, Seuil.
- LAURENT, Franck (2000) : « Présentation », in Victor Hugo, *Les Orientales / Les Feuilles d'automne*. Édition critique de Franck Laurent. Paris, Librairie Générale Française, 5-43.
- LUIJTEN, Ger ; Mary MORTON & Jane MUNRO [coord.] (2020) : *True to Nature : Open-air Painting in Europe 1780-1870*. London, Paul Holberton Publishing.
- MESCHONNIC, Henri (1977) : *Pour la poétique IV*. Paris, Gallimard.
- MILLET, Claude (2002) : « L'Inspiration poétique : des *Nouvelles Odes aux Orientales* », in Claude Millet (éd.), *Victor Hugo : Autour des « Orientales »*. Paris, Lettres modernes Minard, 59-78.

- MOREAU, Pierre (1967) : « Les deux univers de Victor Hugo : Le Visible et l'invisible », in Victor Hugo, *Oeuvres complètes*. Édition critique de Jean Massin. Paris, Le Club français du livre, i-xx.
- NICHOLS, Ashton (2011) : *Beyond Romantic Ecocriticism: Toward Urbanatural Roosting*. New York, Palgrave Macmillan.
- NODIER, Charles (1831) : « *Les Feuilles d'automne* ». *Revue de Paris*, 33, 110-117. URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34437736v>
- QUANDT, Karen F. (2015) : « Baudelaire and the Poetics of Pollution ». *Dix-Neuf*, 19, 244-259.
- RIFFATERRE, Michael (2002) : « Hugo's *Orientales* Revisited ». *The Romanic Review*, 93, 173-183.
- ROBB, Graham (1999) : *Victor Hugo*. New York, W.W. Norton & Co.
- SAINTE-BEUVÉ, Charles-Augustin (2004) : *Panorama de la littérature française*. Édition de Michel Brix. Paris, Librairie Générale Française.
- SAINTE-BEUVÉ, Charles-Augustin (2006) : *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*. Édition de Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoer. Paris, Bartillat.
- SÉSINGER, Gisèle (2023) (éd.) : *La Nature à Paris au XIX^e siècle*. Versailles, Quæ.
- SPIQUEL, Agnès (2002). « Entre Pan et Isis, le mythe hugolien de la Nature », in Christine Planté (ed.), *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*. Lyon, Presses universitaires de Lyon. URL : <https://books.openedition.org/pul/6402>
- STENDHAL (1970) : *Racine et Shakespeare*. Paris, Garnier-Flammarion.
- SYNOWIECKI, Jan (2023) : « Les Jardins Parisiens au début du XIX^e siècle », in Gisèle Sésinger (ed.), *La Nature à Paris au XIX^e siècle*. Versailles, Quæ, 22-33.
- VIERØ, Camille Deschamps (2021) : « Les Jardins dans *Les Misérables* de Victor Hugo : lieux de communion entre humains, non-humains, et cosmos ». *Textes & Contextes*, 16-1. URL : <https://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=3044>
- WILSON, Nelly (1965) : « Charles Nodier, Victor Hugo and *Les Feuilles d'automne* ». *The Modern Language Review*, 60, 21-31.