

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE TOMBEAU STATUAIRE CHEZ VICTOR HUGO ET ÉMILE VERHAEREN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

AOMAR BOZETINE

DÉCEMBRE 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier mon épouse pour son soutien indéfectible et sans découragement lors de la rédaction du présent mémoire. J'aimerais aussi remercier vivement mon directeur Luc Bonenfant pour son précieux appui à travers le long périple de la rédaction de ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 DU TOMBEAU STATUAIRE COMME PRATIQUE ÉLOGIEUSE	12
1.1 Rappels historiques	13
1.1.1 Le tombeau et la statue à travers l’Histoire.....	13
1.1.2 Relation de Victor Hugo et d’Émile Verhaeren avec la sculpture.....	15
1.1.3 La présence de la thématique et de l’imagerie de la mort dans l’œuvre de Hugo et de Verhaeren	26
1.2 Les différents discours du Tombeau statuaire	33
1.2.1 Discours « contre la mort et sur la mort »	33
1.2.2 Le ciseau du statuaire contre la faucille de la mort	39
1.2.3 Statue et eau	44
1.2.4 « Discours encomiastique » : Odyssée du Tombeau	48
1.2.5 Discours performatif	53
CHAPITRE 2 DU TOMBEAU STATUAIRE COMME PRATIQUE IRONIQUE.....	58
2.1 Les Grands Hommes.....	59
2.1.1 Notion de Grands Hommes et sa présence dans les œuvres de Hugo et de Verhaeren	59
2.1.2 Quand le Grand Homme se mesure à Dieu, grâce à son esprit	67
2.1.3 L’urbanité et la grandeur de l’Homme : la ville, une statue collective.....	71
2.2 Les « plaisirs de l’ironie » du Tombeau statuaire.....	76
2.2.1 « Le besoin d’enfer ».....	76
2.2.2 « L’harmonie des contraires ».....	82
2.2.3 Discours de l’ironie satirique : Hugo et Verhaeren en démolisseurs de statues....	85
2.2.4 Le petit peut-il être grand ? : « L’Enfant-Dieu ».....	95
CHAPITRE 3 DU TOMBEAU STATUAIRE COMME AUTO PORTRAIT	101
3.1 « Le commerce de l’immortalité »	101
3.1.1 Échange gagnant-gagnant, vivant-vivant.....	101
3.1.2 La statue du marbre et la statue du Verbe	105

3.1.3	L'onomastique hugolienne et l'onomastique verhaerienne	108
3.2	Le glissement vers l'autoportrait	113
3.2.1	Les statues enchâssées	113
3.2.2	De l'autoportrait.....	119
3.2.3	De la statue de l'Homme à la statue de l'Humanité	122
3.2.4	Hugo et Verhaeren et la postérité : de la statue rêvée à la statue réalisée	126
CONCLUSION		131
BIBLIOGRAPHIE		136

RÉSUMÉ

Le sujet de notre mémoire est l'étude du Tombeau statuaire dans l'œuvre poétique de Victor Hugo et d'Émile Verhaeren. Nous diviserons notre mémoire en trois grandes parties. Dans la première, après les brefs rappels historiques, nous étudierons le Tombeau statuaire en tant que pratique élogieuse. Nous montrerons comment le Tombeau statuaire sert à célébrer et à immortaliser les Grands Hommes. Dans cette perspective, nous analyserons les différents discours qui composent le Tombeau statuaire en tant que pratique élogieuse : discours de présentification (conjuraison de la mort), discours encomiastique et discours performatif.

Dans la deuxième partie, nous parlerons d'abord de la notion de Grand Homme. Nous analyserons les fondements de la grandeur de l'Homme pour les deux poètes. Ensuite, en complément au premier chapitre, nous étudierons le Tombeau statuaire comme pratique ironique servant à la condamnation à la mort éternelle de l'antagoniste du Grand Homme. Nous analyserons les différentes techniques de l'ironie et de la distanciation utilisées à cette fin. Nous montrerons en effet comment Hugo et Verhaeren se présentent en démolisseurs de statues dans la deuxième partie, à l'opposé de la première partie, où ils se présentent en bâtisseurs de statues.

Dans la troisième partie, nous étudierons d'abord le rôle de Tombeau statuaire en tant qu'incarnation de l'interaction entre le mort et le survivant. Nous parlerons de cet échange symbolique gagnant-gagnant et vivant-vivant entre le survivant et le défunt. Ensuite, nous parlerons du glissement : du discours sur le mort au discours sur le survivant. Nous montrerons comment le Tombeau statuaire se transforme finalement en un autoportrait.

Mots clés : Statue, tombeau, Grand Homme, mort, immortalité, Victor Hugo, Émile Verhaeren, autoportrait, éloge, ironie, absence, présence

INTRODUCTION

« Tu vivras le temps qui t'est imparti. La seule façon d'être éternel est de devenir pierre¹ .»

Myriam Philibert

Le Tombeau poétique participe de cette volonté d'exercer un rite funéraire. Écrire pour rendre hommage aux « grands morts² » et pour parler de la mort et de l'immortalité intéressera fortement beaucoup d'auteurs dont Victor Hugo et Émile Verhaeren un peu plus tard. Ces deux poètes, faut-il le rappeler, appartiennent à deux écoles littéraires où la hantise de la mort constitue une thématique importante. Hugo est un chantre du romantisme, lequel est connu pour son *topos* du « saule pleureur³ ». Verhaeren, quant à lui, est un disciple du courant qui se greffe justement sur le romantisme : le symbolisme.

Certes, beaucoup a été écrit et beaucoup de travaux ont été réalisés sur la thématique du Tombeau, de la mort et de l'immortalité dans les œuvres poétiques de Victor Hugo surtout et d'Émile Verhaeren à un degré moindre. Cependant, notre mémoire aura la particularité d'étudier le Tombeau poétique chez ces deux poètes spécifiquement à travers l'un des principaux produits dérivés de celui-ci : la statue.

En nous appuyant sur les œuvres du corpus des deux poètes, nous étudierons le Tombeau statuaire poétique dans ses interrelations avec la mort, l'immortalité et la célébration des Grands Hommes. Nous tâcherons de comprendre pourquoi et d'expliquer comment Hugo et Verhaeren, à cet égard, utilisent le Tombeau statuaire.

¹ Myriam Philibert, *Mort et immortalité: de la préhistoire au Moyen âge*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 53.

² Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2016, p. 941.

³ Emmanuel Fureix, *La France des larmes: deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840)*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 2009, p. 428.

Les principaux recueils poétiques sur lesquels nous nous pencherons sont *Odes et ballades*, *La légende des siècles*, *Les contemplations*, *Les châtiments*, *Les Orientales*, *Dieu*, *Les chants du crépuscule*, *La fin de Satan*, *L'âne* et *Les feuilles d'automne* pour Hugo; et pour Verhaeren *Les villes tentaculaires*, *Les campagnes hallucinées*, *Les forces tumultueuses*, *Les rythmes souverains*, *Les heures claires*, *Les heures d'après-midi*, *Les heures du soir*, *Les villages illusoires*, *Les apparus dans mes chemins*, *Les flamandes*, *Les moines*, *Les bords de la route*, *Les vignes de ma muraille* et *Les visages de la vie*.

Certainement, nous retrouvons la thématique du Tombeau statuaire dans d'autres recueils des œuvres des deux poètes, par exemple *L'Art d'être grand-père* de Hugo, que nous ne retenons toutefois pas pour nos analyses parce que cette thématique y reste périphérique comparativement aux recueils que nous choisissons d'étudier, où le tombeau statuaire se pose comme enjeu central de la signification.

Nous émettrons comme hypothèse que le premier objectif de Hugo et de Verhaeren en édifiant le Tombeau statuaire est de célébrer, de magnifier et d'immortaliser les Grands Hommes en témoignage de gratitude et en reconnaissance de leurs qualités exceptionnelles. Toutefois, nous montrerons que leur deuxième objectif, mis en abîme, est de verser dans l'autoportrait : se comparer aux Grands Hommes pour s'identifier à eux ; en d'autres termes : faire de l'*auto-statue*.

Pour mener notre étude, nous adopterons une méthodologie qui consiste principalement en des analyses de texte et en une contextualisation historique.

Dès le début de la première partie de notre mémoire, nous montrerons la place importante qu'occupent la figure et la symbolique de la statue dans les œuvres poétiques du corpus étudié des deux poètes. Puis, nous enclencherons sur la thématique de la mort pour exposer les liens osmotiques entre celle-ci et la statue.

Nous étudierons ensuite le Tombeau statuaire comme espace de discours de thanatographie. Nous montrerons comment la thématique de la mort imprègne les œuvres de deux poètes. Nous soulignerons la vision crépusculaire qui caractérise celles-ci. Nous expliquerons comment Hugo et Verhaeren utilisent la statue pour nommer et dire la mort.

Nous exposerons comment ils s'emploient à relever le défi de communiquer l'incommunicable et d'exprimer l'inexprimable.

Nous examinerons ensuite comment les deux poètes distinguent deux sortes de mort et ainsi deux sortes de statues : celles qui sont destinées aux bons à l'instar des Grands Hommes et celles destinées aux mauvais. Par conséquent, nous montrerons comment, chez Hugo et Verhaeren, le Tombeau statuaire remplit deux fonctions diamétralement opposées l'une de l'autre : le Tombeau statuaire comme pratique élogieuse réservée aux Grands Hommes et le Tombeau statuaire comme pratique ironique réservée aux petits et aux méchants.

Analyser le Tombeau statuaire élogieux en tant que « procédé de présentification⁴» est l'une des idées principales que nous développerons dans la première partie de notre mémoire. Nous montrerons comment le Tombeau statuaire élogieux sert simultanément à déplorer et à conjurer la mort, et par conséquent à parler « contre la mort et sur la mort⁵ » et ce, en décrivant le mort comme s'il est toujours vivant et présent parmi les vivants.

Nous étudierons, dans cette perspective, les différentes techniques de « présentification⁶ ». Nous mettrons en exergue l'importance du « moment significatif⁷ » pour satisfaire au souci de vraisemblance de vie. Nous verrons que, pour présentifier leurs personnages sculptés, les statuaires évoquent ceux-ci « en vif⁸ » : avec des yeux ouverts, des mains tenant un objet... De plus, nous expliquerons comment la station dans laquelle les personnages sont statuifiés nous renseigne sur le statut social ou intellectuel de ceux-ci : le penseur est représenté en position assise, le soldat en position debout...

⁴ Jean-Hugues Déchaux, *Le souvenir des morts: essai sur le lien de filiation*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le lien social », 1997, p. 68.

⁵ *Le tombeau poétique en France*, en ligne, <<https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1561>>, consulté le 21 juillet 2022.

⁶ Jean-Hugues Déchaux, *op. cit.*, p. 68.

⁷ June Ellen Hargrove (dir.), *Les statues de Paris: la représentation des grands hommes dans les rues et sur les places de Paris*, Anvers, Fonds Mercator [u.a.], 1989, p. 29.

⁸ Georges Duby et Jean-Luc Daval, *La sculpture, de l'Antiquité au XX^e siècle*, Köln [Paris], Taschen, 2013, p. 889.

Ainsi, nous étudierons le Tombeau statuaire dans le rapport corps-corpus. Nous montrerons comment « le corps devient sens⁹ » et comment le Tombeau statuaire fait partie de « ces systèmes sémiotiques qui rendent le corps lisible et par conséquent dicible dans un texte¹⁰ ». Nous analyserons comment le Tombeau statuaire s'apparente à un « corps écrit¹¹ ».

L'autre technique de « présentification¹² » que nous étudierons consiste en la recherche de la visibilité. Nous exposerons comment, dans le Tombeau statuaire destiné aux Grands Hommes, la recherche de visibilité sert à présentifier ceux-ci. Nous expliquerons comment et pourquoi les statues sont exposées dans des emplacements les plus visibles et les plus fréquentés.

Nous examinerons aussi comment la métaphore de l'eau est associée à l'univers et au décor de la statue en tant que symbole de la vie, de mouvement et d'écoulement.

Enfin, nous analyserons les techniques rhétoriques utilisées pour satisfaire au besoin de « présentification¹³ » du Tombeau statuaire. Nous verrons pourquoi et comment, dans le système d'énonciation, la prosopopée est la figure rhétorique la mieux indiquée à cet égard. Rappelons que la prosopopée sert, entre autres, à prêter l'usage de la parole aux morts.

La deuxième idée principale que nous développerons dans la première partie de notre mémoire consiste en l'étude de la « performativité¹⁴ » du Tombeau statuaire destiné aux Grands Hommes. Nous analyserons le Tombeau statuaire en tant que discours « encomiastique¹⁵ » servant à célébrer et à magnifier les Grands Hommes afin de leur accorder « le droit à l'immortalité »¹⁶ et ce, en rappelant avec faste leurs prouesses et leurs qualités exceptionnelles. Nous examinerons comment les officiants s'investissent corps et âme pour

⁹ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980, p. 339.

¹⁰ *Ibid.*, p. 316.

¹¹ *Ibid.*, p. 312.

¹² Jean-Hugues Déchaux, *op. cit.*, p. 68.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Patrick Thériault, « Donner de la voix : vocalité et auctorialité dans Toast funèbre », *Études françaises*, vol. 52, n° 3, 2016, p. 37.

¹⁵ Joël Castonguay Bélanger, « L'édification d'un Tombeau poétique : du rituel au recueil », *Études françaises*, vol. 38, n° 3, juillet 2004, p. 61.

¹⁶ Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983, p. 11.

offrir la meilleure performance qui affecte le plus de monde possible. Nous montrerons comment le Tombeau statuaire s'apparente à une épopée ou à un morceau de bravoure où le recours à l'hyperbole et à l'émerveillement sont déterminants.

C'est, par conséquent, en agents administratifs d'un état civil d'une imaginaire mairie de l'Humanité que nous présenterons Victor Hugo et Émile Verhaeren dans leur édification du Tombeau statuaire à travers leurs œuvres poétiques du corpus étudié. Nous montrerons comment leur travail, dans cette optique, s'apparente à délivrer des Certificats de toise : passer les hommes sous la toise afin de relever leur taille et, ainsi, déterminer lequel est grand et lequel est petit. Nous montrerons aussi comment ils font office de préposés à « la pesée des âmes¹⁷ », ou d'agents qui délivrent des Actes de décès, des Permis d'inhumer, des Permis d'exhumer, des « brevets d'immortalité¹⁸ » et des satisfécits.

Nous verrons comment, s'arrogeant « le droit de critique [et] le droit d'apologie¹⁹ », Hugo et Verhaeren établissent une « échelle des êtres²⁰ » qui repose sur une distinction manichéenne entre les grands et les petits ; les bons et les mauvais. Nous exposerons les canons sur lesquels Hugo et Verhaeren fondent cette classification entre les hommes : les actes, les talents et les vertus.

Nous soutiendrons donc que Hugo et Verhaeren adhèrent à « la théorie des héros²¹ », très en vogue au XIX^e siècle, selon laquelle le monde est gouverné par une sorte d' « héro-archie²² », où ce sont les Grands Hommes, qui jouent un rôle déterminant dans l'Histoire de l'Humanité en étant les auteurs des grands changements.

Si donc les Grands Hommes sont magnifiés, c'est parce qu'ils sont une denrée rare et unique, pensons-nous. Il y a seulement un petit nombre d'hommes exceptionnels qui se distinguent

¹⁷ Myriam Philibert, *op. cit.*, p. 79.

¹⁸ Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon: essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, coll. « L'esprit de la cité », 1998, p. 239.

¹⁹ Paul Souday, *Les romantiques à l'Académie*, Ernest Flammarion, Paris, 1928, p. 117.

²⁰ Victor Hugo, *Les contemplations*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1995, p. 117.

²¹ Thomas Carlyle, *Les héros*, Paris, Maisonneuve et Larose Éd. des Deux mondes, 1997, p. 7.

²² *Ibid.*, p. 35.

du lot du commun des mortels. « Dans chaque siècle, trois ou quatre génies entreprennent cette ascension²³ » vers la grandeur, écrit Hugo. Rappelons que Sylvain Pagé dans son œuvre *Le mythe napoléonien, de Las Cases à Victor Hugo* rapporte qu'« un préfet exalté ira jusqu'à écrire en 1804 : « Dieu fit Napoléon et se reposa²⁴ ». Par cette « napoléonopée²⁵ », ce préfet veut montrer que l'enfantement d'un Grand Homme n'est pas une chose aisée ni une génération spontanée. Pour pouvoir engendrer un autre géant de la stature de Napoléon, Dieu a besoin de reprendre ses forces et de prendre un nouveau souffle : Dieu a besoin d'espace dans ses naissances de Grands Hommes : Dieu n'est pas multipare de Grands Hommes. Cette envolée lyrique peut aussi renvoyer au mythe de la genèse et de la création du monde dans le sens que ce préfet exalté place Napoléon sur un socle qui fait de lui le point de départ d'un monde nouveau dont il serait le Grand Homme par excellence. Ainsi Dieu a pris sa retraite, cédant la place dorénavant aux Grands Hommes.

La notion de Grand Homme, en effet, sera l'idée principale que nous développerons dès l'entame de la première partie du deuxième chapitre de notre mémoire. Nous remonterons l'Histoire pour rappeler comment a germé cette notion de Grand Homme et cette idée de les célébrer. Nous rappellerons aussi comment la notion de la grandeur a évolué à travers l'Histoire : comment elle a passé des Dieux aux Rois et des Rois aux Hommes.

Ensuite, nous parlerons des fondements de la grandeur de l'Homme, selon Hugo et Verhaeren. Nous montrerons comment les deux poètes fondent cette vraie grandeur sur la force intellectuelle de l'Homme. Pour illustrer cette grandeur et cette superpuissance de l'Homme, nous verrons comment les deux poètes recourent à la comparaison et le rapprochement avec Dieu. Selon eux, tel Dieu, l'Homme est créateur, et auteur de réalisations les plus gigantesques. À cet égard, nous parlerons de la ville et l'urbanité comme espaces édifiés, comme une statue, par l'Homme ; contrairement à la campagne qui symbolise Dieu et la tradition mortifère.

Cependant, la deuxième partie du deuxième chapitre sera consacrée principalement à l'étude du Tombeau statuaire en tant que pratique ironique à l'encontre des petits hommes. Nous

²³ Victor Hugo, *William Shakespeare*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018, p. 85.

²⁴ Sylvain Pagé, *Le mythe napoléonien: de Las Cases à Victor Hugo*, Paris, CNRS, 2013, p. 107.

²⁵ Emmanuel Fureix, *op. cit.*, p. 313.

verrons comment les deux poètes se livrent à des diatribes contre les mauvais et les méchants, à l’instar des despotes, des juges iniques, des faux dévots que sont les moines ...

Nous montrerons comment le Tombeau statuaire ironique se met en mode déconstructif. Nous assisterons donc à la chute, à la destruction et à la détérioration des statues. Nous verrons comment les statues des petits et des mauvais sont exposées, en état de délabrement, à la risée publique et à l’« enfer populaire²⁶ ».

Nous passerons en revue les différentes techniques ironiques et satiriques utilisées par les deux poètes pour susciter l’effet de mise à distance et l’effet repoussoir. Le recours au registre « bestiaire²⁷ » est le premier procédé diminutif que nous étudierons. Nous expliquerons comment les deux poètes, dans leur Tombeau statuaire ironique, utilisent la figure et l’image de l’animal pour exprimer et illustrer le manque d’intelligence, la force brutale, la sauvagerie et la soumission à l’instinct des petits et mauvais hommes. Si dans la description des Grands Hommes, c’est la force intellectuelle, symbolisée par le cerveau et le front, qui est mise en valeur, nous verrons, en revanche, que dans la description des petits hommes, l’accent est mis sur les besoins naturels explicités par la métaphore du ventre.

La deuxième technique de dégradation que nous étudierons consiste en le recours au champ lexical de la petitesse. Nous verrons comment et pourquoi Hugo et Verhaeren se servent avec abondance d’un lexique qui dénote la petitesse péjorative, à l’instar des vocables, adjectifs et modalisateurs : « vibron²⁸ », « infusoire²⁹ », « nain³⁰ » ...

La troisième technique de dégradation que nous analyserons est le recours au champ lexical de l’abject pour susciter stupéfaction et répulsion. Nous verrons comment Hugo et Verhaeren nous plongent dans un univers d’horreur, de putréfaction, de peur, de noirceur, de cadavres, de charognes, de squelettes, de spectres, de fantômes...

²⁶ Georges Minois, *Histoire de l’enfer*, Paris, Que sais-je ?, coll. « Que sais-je ? », 2019, p. 30.

²⁷ Michel Guiomar, *Principes d’une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1988, p. 245.

²⁸ Victor Hugo, *Les châtiments*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Poésie », 1977, p. 102.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu, op. cit.*, p. 55.

Enfin, l'humour sera le dernier procédé satirique et de dégradation, utilisé dans le Tombeau statuaire ironique de Hugo et de Verhaeren, qui sera l'objet de notre étude. Nous montrerons comment les deux poètes utilisent la dérision, la moquerie, la raillerie et l'invective comme technique de rabaissement.

Nous expliquerons en effet pourquoi les deux poètes se servent de toutes ces techniques ironiques, de dégradation et du « regard oblique³¹ ». Nous verrons que l'objectif principal de Hugo et de Verhaeren, à travers leur Tombeau statuaire ironique, est de condamner les petits et les mauvais à la mort, à l'absence et à l'oubli éternels. L'autre objectif des poètes est la dénonciation des petites gens, des brutalités et des fausses grandeurs des hommes, dont les statues sont vouées à la chute, car condamnées par l'Histoire.

Nous expliquerons cependant que pour Hugo et Verhaeren l'objectif ultime et véritable de leur ironie et de leur « rire oblique³² » est constructif et positif : il consiste en la recherche de la « droiture³³ » et de la grandeur. Nous montrerons donc que l'ironie du Tombeau statuaire des deux poètes se caractérise par sa « duplicité³⁴ » : On recule pour mieux avancer, on se distancie pour mieux se rapprocher et on déconstruit pour mieux reconstruire.

Enfin, la petitesse est la dernière notion que nous développerons dans la fin du deuxième chapitre. Nous expliquerons comment la petitesse ne s'oppose pas toujours à la grandeur. Nous exposerons alors la vision « monadologique³⁵ » de Hugo et de Verhaeren, vision selon laquelle le petit est indispensable autant que le grand. Nous verrons que pour Hugo et Verhaeren les petites gens jouent les grands rôles autant que les Grands Hommes. Nous verrons aussi que, grâce à leur innocence, leur bonté et leur angélisme, les enfants peuvent accéder à la grandeur qui rend Dieu même jaloux. Par conséquent, nous montrerons que,

³¹ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 2001, p. 7.

³² Victor Hugo, *Les châtiments*, *op. cit.*, p. 72.

³³ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2010, p. 120.

³⁴ *Ibid.*, p. 121

³⁵ Judith Wulf, « *La Légende des siècles* » de Victor Hugo, Neuilly, Atlande, 2001, p. 76.

comme les Grands Hommes, les petits méritent d'être chantés, célébrés, statufiés et immortalisés.

Dans la première partie du troisième et dernier chapitre de notre mémoire, nous étudierons le rôle et l'importance de la statue. Nous expliquerons comment celle-ci constitue un espace d'« échanges symboliques³⁶ » entre les vivants et les morts et comment elle aide à préserver et à entretenir les liens harmonieux de filiation et le sentiment d'appartenance entre ceux-ci. Ainsi, nous montrerons comment la statue aide à s'identifier, à se définir et à se connaître. Nous montrerons aussi comment elle sert à distinguer, selon le mérite et le degré de sacrifice, entre les hommes et, par conséquent, à susciter le sentiment d'émulation.

L'étude comparative entre la statue de marbre et la statue de Verbe est le deuxième point que nous traiterons dans la première partie du troisième chapitre. Nous parlerons de la valeur monumentale et du caractère impérissable du Tombeau poétique comparativement au tombeau de pierre ou de marbre. Nous rappellerons le « *topos*³⁷ » horacien de l'indestructibilité de l'écriture. Nous verrons que pour Hugo et Verhaeren le Verbe et le poème sont « Dieu³⁸ » et « paroles souveraines³⁹ ».

Nous nous intéresserons ensuite au Nom propre pour voir comment et pourquoi Hugo et Verhaeren nomment leurs personnages sculptés et célébrés. Nous remarquerons d'emblée que Hugo nomme abondamment ses personnages, contrairement à Verhaeren, qui, majoritairement, utilise la forme impersonnelle. Hugo préfère appeler les choses par leur nom et Verhaeren, lui, préfère utiliser la méthode suggestive : laisser plutôt au lecteur le soin de mettre les noms sur les visages anonymes. Nous verrons par ailleurs comment et pourquoi Hugo fait un travail d'esthétisation, de fictionnalisation et de lexicalisation sur le nom propre et ce, en l'utilisant comme adjectif, nom et synonyme.

Nous consacrerons principalement la deuxième partie du dernier chapitre pour suivre le glissement qui s'opère du Tombeau statuaire vers l'autoportrait. Nous montrerons que ce

³⁶ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 2016, p. 220.

³⁷ Joël Castonguay Bélanger, *op. cit.*, p. 67.

³⁸ Victor Hugo, *Les contemplations*, *op. cit.*, p. 48.

³⁹ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, *op. cit.*, p. 48.

glissement passe par deux étapes. La première consiste en un discours d' « énonciation de valeurs communes⁴⁰ » avec le défunt célébré ou statufié. Nous étudierons comment l'énonciateur cherche à s'identifier à celui-ci et à se présenter en son digne successeur. La deuxième étape consiste en un discours d' « appropriation⁴¹ » de « la place vacante⁴² » laissée par le défunt. Nous montrerons donc comment Hugo et Verhaeren utilisent le Tombeau statuaire pour introduire leur « je-poète⁴³ ». Nous expliquerons comment ils passent du discours de célébration du défunt et de l'identification à lui vers une posture où « le sujet se cherche des semblables tout en affirmant sa différence absolue⁴⁴ ».

Nous examinerons donc comment l'objectif de Victor Hugo et de Verhaeren d'édifier des Tombeaux statuaires est double : ils célèbrent et immortalisent les Grands Hommes, mais, en filigrane, ils se livrent à l'exercice d'autoglorification, d'auto-immortalisation et d'auto-statufication ; en un mot, faire de l'autoportrait.

Nous montrerons comment les deux poètes utilisent leurs Tombeaux statuaires pour broser leurs propres portraits et se livrer à l'exercice de peindre leur propre « autobiographie intellectuelle⁴⁵ » et ce, en se mesurant aux Grands Hommes qu'ils célèbrent. Nous nous pencherons sur la manière avec laquelle ils se servent du Tombeau statuaire pour donner leur vision du monde et révéler leur Art poétique. Nous montrerons que finalement c'est aussi le poète et la poésie qui sont célébrés et ce, en révélant leurs grandeurs monumentales.

Dans cette optique, le dernier point que nous traiterons dans la deuxième partie du troisième chapitre est celui de l'ultime étape de la grandeur de l'Homme, laquelle étape est atteinte au 19^e siècle. Nous révélerons comment Hugo et Verhaeren célèbrent le 19^e siècle comme un point d'intersection du Grand Homme avec le Grand Siècle dans le « mouvement

⁴⁰ Joël Castonguay Bélanger, *op. cit.*, p. 62.

⁴¹ *Le tombeau poétique en France*, en ligne, *op. cit.*,

⁴² Joël Castonguay Bélanger, *op. cit.*, p. 64.

⁴³ Patrick Thériault, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁴ Michel Beaujour, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁵ Victor Hugo, *William Shakespeare*, *op. cit.*, p. quatrième de couverture

ascensionnel⁴⁶ » de l'Histoire. Nous expliquerons comment les deux poètes pensent que désormais la grandeur de l'Homme est à l'échelle humaine et planétaire, grâce aux valeurs éternelles et immortelles que sont l'intelligence et l'amour : le cerveau et le cœur. Ainsi, nous montrerons comment l'Homme passe du sentiment d'être Grand Homme au sentiment d'être « Grand Être⁴⁷ », vivant dans une relation fusionnelle avec l'Humanité et l'Univers.

⁴⁶ Judith Wulf, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁷ Gisèle Séginger (dir.), *Spiritualités d'un monde désenchanté*, Strasbourg, Presses Univ. de Strasbourg, 1998, p. 105.

CHAPITRE 1

DU TOMBEAU STATUAIRE COMME PRATIQUE ÉLOGIEUSE

« Marc Aurèle fit graver sur l'urne destinée à recevoir ses cendres : « Tu contiendras un homme que l'Univers n'avait pu contenir⁴⁸ .»

Robert Sabatier

Nous diviserons ce chapitre en deux principales parties. Dans la première, après les brefs rappels historiques pour montrer comment la statue a intégré l'espace et l'univers de la mort, nous parlerons de la relation de Hugo et de Verhaeren avec la sculpture et la thématique de la statue. Puis, nous étudierons le Tombeau statuaire dans son rapport avec son corollaire : la mort, dans sa « dialectique présence/absence⁴⁹ ». Nous montrerons ensuite la présence de ces thématiques que sont la statue et la mort dans les œuvres poétiques du corpus étudié.

Dans la seconde partie, nous étudierons le Tombeau statuaire en tant que pratique élogieuse en l'honneur des morts célèbres et valeureux. Nous expliquerons comment le Tombeau statuaire est un discours de déploration de la mort et comment, en contrepartie, la statufécation est un « procédé de présentification⁵⁰ » et un acte de « conjuration de la mort⁵¹ ». Nous expliquerons, par conséquent, comment le Tombeau statuaire est utilisé par les deux poètes comme une « tribune⁵² » pour célébrer, glorifier et immortaliser leurs Grands Hommes. Nous identifierons les principaux enjeux du Tombeau statuaire, à savoir : « la

⁴⁸ Robert Sabatier, *Dictionnaire de la mort*, Paris, Éditions Albin Michel, 1967, p. 87.

⁴⁹ *Le tombeau poétique en France*, en ligne, *op. cit.*,

⁵⁰ Jean-Hugues Déchaux, *op. cit.*, p. 68.

⁵¹ *Ibid.*, p. 305

⁵² Joël Castonguay Bélanger, *op. cit.*, p. 60.

présentification⁵³ », « la performativité⁵⁴ » et la recherche de visibilité. Nous étudierons les procédés stylistiques et rhétoriques dignes de l'épopée utilisés à cette fin, à l'instar du recours principalement à l'hyperbole, à la prosopopée, au procédé de l'*ekphrasis* et à la métaphore de l'eau, cet « élément de renaissance et de vie⁵⁵ ».

1.1 Rappels historiques

1.1.1 Le tombeau et la statue à travers l'Histoire

Dès les origines, le tombeau est intimement lié à l'architecture. Si la mort est une destruction, le tombeau est un art de construction. Si la mort est un enfouissement, le tombeau est une édification en hauteur au-dessus de la terre. Michel Ragon rappelle qu'« une tombe, même la plus modeste, est toujours une architecture⁵⁶ ». Selon lui, une sépulture sert à traduire la mort en architecture. Le tombeau subit, en outre, l'influence de l'écriture. Avec le développement de celle-ci, on assiste à l'apparition des transcriptions et des épitaphes sur le tombeau. L'écriture joue un rôle important pour satisfaire au « souci de l'identité⁵⁷ » du défunt. On passe de plus en plus de l'anonymat vers l'identification. L'épitaphe fait office d'une fiche d'identité du mort. On y mentionne quelques éléments biographiques relatifs au disparu, tels que son nom, sa date de naissance, sa date de décès... La sculpture, enfin, est l'art qui a fortement marqué le tombeau. Avec l'avènement du christianisme, les défunts sont sculptés dans la pierre et le marbre à l'intérieur des églises. Le mort est statufié dans deux positions de vivant : le « gisant⁵⁸ » et le « priant⁵⁹ ». L'attitude de *gisant* suggère « le

⁵³ Jean-Hugues Déchaux, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁴ Patrick Thériault, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁵ Edgar Morin, *L'Homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, p. 141.

⁵⁶ Michel Ragon, *L'espace de la mort: essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, Paris, A. Michel, 1981, p. 38.

⁵⁷ Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁹ *Ibidem.*

rapprochement entre sommeil et la mort⁶⁰ ». Michel Ragon rappelle que « le mot cimetière vient du grec *koimêtêrion* (lieu où l'on dort)⁶¹ » et que dans la mythologie *Hypnos* (le sommeil) est le frère jumeau de *Thanatos* (la mort).

Sur le plan sculptural, le XVIII^e siècle marque un grand tournant : « La statue va se séparer du tombeau et devenir un élément de l'urbanisme⁶² ». La Révolution française est aussi une « révolution funéraire⁶³ », relevait Emmanuel Fureix. L'Église va perdre de son autorité en la matière. La mort, l'espace de la mort et les rites funéraires deviennent l'affaire de l'État, lequel est imprégné des idées laïques et républicaines naissantes. Dans un esprit égalitaire, nous assisterons à une démocratisation des statues, qui, désormais, seront érigées, non selon le privilège et la naissance, mais selon le mérite.

Au XIX^e siècle, l'intérêt à l'espace mortuaire connaît une importance considérable au point que Paris devient une « capitale funéraire⁶⁴ ». En 1804, sera construit à Paris le grand cimetière Père-Lachaise, lequel « fut conçu pour offrir un nouveau visage à l'éternité⁶⁵ », écrit Danielle Tartakowsky. En parallèle, nous assisterons à la prolifération des statues dans l'espace public. Elles sont hissées dans les points les plus fréquentés et les plus visibles. Ainsi, c'est avec cette nouvelle ère que la statue aura droit à « une place au soleil⁶⁶ », pour reprendre les termes de June Hargrove. Sur le plan de l'identification et de la ressemblance au portrait réel du personnage sculpté, la statue à partir du XIX^e siècle atteindra plus de

⁶⁰ *Ibid.*, p. 62

⁶¹ Michel Ragon, *L'espace de la mort: essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, *op. cit.*, p. 223.

⁶² June Ellen Hargrove (dir), *op. cit.*, p. 260.

⁶³ Emmanuel Fureix, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁵ Danielle Tartakowsky, *Nous irons chanter sur vos tombes: le Père-Lachaise, XIXe-XXe siècle*, Paris, Aubier, coll. « Collection historique », 1999, p. 12.

⁶⁶ June Ellen Hargrove (dir), *op. cit.*, p. 41.

netteté, de précision et de réalisme au point que le ciseau s'apparentera à un instrument de photographie, dirions-nous sans trop exagérer.

Notons cependant que, depuis toujours, les hommes ne s'équivalent pas devant le tombeau et la statue, de la même manière qu'ils ne s'équivalent pas dans la vie d'avant le tombeau. Ils sont différenciés selon leur rang social et leur appartenance religieuse et politique. Georges Minois soutenait que « l'éternité se joue sur terre⁶⁷ », car « c'est pendant la vie terrestre que l'on détermine son statut dans l'au-delà⁶⁸ ». De son côté, Philippe Ariès notait que « les hommes gardaient dans la mort les caractères singuliers qui les distinguaient dans la vie⁶⁹ ». Pendant l'Antiquité déjà, Rome distingue entre les morts. Les riches et les nobles ont droit à une sépulture personnelle et les pauvres de la plèbe sont entassés pêle-mêle dans des sépultures collectives. Avec le Christianisme, on distingue entre les bons et les mauvais. On enterre les morts chrétiens à l'intérieur de l'église et on interdit aux excommuniés et aux hérétiques le droit à la sépulture. À partir du XVIII^e siècle, une nouvelle distinction entre les morts voit le jour et va reposer sur un tout autre critère : sur le degré exceptionnel d'utilité, d'amour et de sacrifice d'un citoyen pour la patrie, la société, l'humanité et l'univers. Est Grand Homme méritant d'être statufié et immortalisé celui qui répond à ces nouveaux critères de grandeur.

1.1.2 Relation de Victor Hugo et d'Émile Verhaeren avec la sculpture

Victor Hugo et Émile Verhaeren ont une relation très affectueuse avec la sculpture et les sculpteurs. Verhaeren tout au long de sa vie se lie d'amitié avec les grands sculpteurs de son pays. Danielle Marin et Nicole Randon rappellent que Verhaeren est un « grand admirateur

⁶⁷ Georges Minois, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, *op. cit.*, p. 37.

de Rodin⁷⁰ » et qu'il partage avec lui « une extraordinaire puissance d'évocation⁷¹ ». Pour preuve, Verhaeren dédicace son recueil poétique *Les forces tumultueuses* : « Au très grand et cher Auguste Rodin⁷² ». Ils partagent la même vision sur l'art. Comme Verhaeren, Auguste Rodin est intéressé par l'édification de statues en l'honneur des Grands Hommes ; à l'instar de celle qu'il sculpte à l'effigie de Balzac, de Victor Hugo. Pour Auguste Rodin, « l'essence d'un portrait était de suggérer l'ampleur spirituelle de l'homme⁷³ ». D'ailleurs, le poème « Une statue » de Verhaeren symbolisant le « penseur accoudé sur un roc d'ombre et d'or⁷⁴ » s'inspire justement de la statue de Rodin qui s'intitule « Le penseur ». L'autre grand sculpteur ami de Verhaeren est Constantin Meunier. Véronique Jaco-Antoine rappelle « l'amitié nourrie d'estime réservée par Verhaeren à Constantin⁷⁵ ». En outre, Danielle Worthing rapporte que le sculpteur « Bourdelle⁷⁶ » est parmi ceux qui accompagnent le fourgon mortuaire du poète vers « son tombeau au bord de l'Escaut, au bord de l'infini⁷⁷ ».

De son côté, Hugo est aussi un admirateur de la sculpture et des sculpteurs. En attestent ses poèmes « Au statuaire David » (*Les rayons et les ombres*) et « À M. David, statuaire » (*Les feuilles d'automne*). Dans le premier poème, Hugo interpelle son cher sculpteur avec ces

⁷⁰ Danièle Marin et Nicole Randon, *Les villes tentaculaires*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard », 2006, p. 55.

⁷¹ *Ibid.*, p. 7.

⁷² Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, *op. cit.*, p. 7.

⁷³ June Ellen Hargrove (dir.), *op. cit.*, p. 215.

⁷⁴ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1997, p. 321.

⁷⁵ Émile Verhaeren, *Poésie complète 5 : Les flamandes. Les moines*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 2008, p. 36.

⁷⁶ Beatrice Worthing, *Émile Verhaeren*, Paris, Mercure de France, coll. « Collection ivoire », 1992, p. 354.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 357.

profondes interjections : « O grand sculpteur⁷⁸ », « ô maître⁷⁹ », « ô David⁸⁰ », « ô mouleur de pensées⁸¹ ». Pour Hugo, la sculpture sert à unir « l'homme à l'architecture et l'idée au granit⁸² ». D'ailleurs, même son œuvre monumentale s'apparente à de la sculpture. Pour lui, « le poète est ciseleur/Le ciseleur est poète⁸³ ». Dans la lettre qu'il envoie à son éditeur Pierre-Jules Hetzel, ne qualifie-t-il pas ses *Contemplations* de « grande Pyramide⁸⁴ » ? Et parlant de Victor Hugo, Verhaeren écrit : « Il traita la phrase en ronde-bosse, en accusa les creux et les reliefs et les vêtit de couleurs éclatantes. Il fouilla les dictionnaires pour y trouver des mots pareils aux pierres et aux métaux⁸⁵ ». Tel un sculpteur de verbe, Hugo travaille sa phrase en recourant à un vaste et riche lexique permettant d'exprimer les nuances, d'atteindre les précisions et la netteté des couleurs de l'image et de l'idée. Chaque mot occupe une place qui lui sied dans l'édifice pérenne de son œuvre.

La figure de la statue est très présente dans l'œuvre de Victor Hugo et d'Émile Verhaeren. Nous retrouvons dans chacun des deux recueils de Hugo *Les rayons et les ombres* et *Les contemplations* un poème qui s'intitule « La statue ». Dans le premier recueil, il s'agit d'une statue d'un vieux faune. Ce demi-dieu passe sa jeunesse paresseuse à rire. Sa statue est décrite comme étant devenue « du pauvre marbre obscur⁸⁶ » décrépissant dans l'oubli, l'isolement et le froid.

⁷⁸ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, Paris, Gallimard, 1964, p. 1069.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 1072.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 1074.

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² *Ibid.*, p. 1072.

⁸³ Victor Hugo, *Les contemplations*, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁴ Victor Hugo, *Les contemplations*, Paris, Pocket, 1998, p. quatrième de couverture.

⁸⁵ Émile Verhaeren, *De Baudelaire à Mallarmé*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2002, p. 81-82.

⁸⁶ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 1106.

Dans *Les contemplations*, la statue est de sel. Elle git « seule sous le nocturne dôme⁸⁷ ». Le poème fait allusion à l'épisode biblique de la destruction de Sodome et de Gomorrhe, victimes de la colère divine. La femme de Loth a été transformée en statue de sel, car elle a retardé sa fuite de ces villes et a osé même regarder en arrière. En érigeant ainsi une statue de sel à l'effigie de Juvénal, Hugo veut dénoncer l'attitude complaisante de ce célèbre imprécateur envers ses concitoyens, qui ont sombré dans les vices : « Luxure, Paresse, Envie, Orgie, Orgueil, Avarice et Colère⁸⁸ ».

Nous retrouvons aussi l'intérêt de Hugo pour la statue dans plusieurs poèmes de son recueil *Odes et ballades*, à l'instar du poème « Le rétablissement de la statue de Henri IV ». Hugo à travers ce poème parle de la ferveur et de l'enthousiasme populaires pour le rétablissement de la statue renversée du roi. L'autre poème tiré des *Odes et ballades* que nous pouvons citer et qui témoigne de l'intérêt de Hugo pour la statue est « À la colonne de la place Vendôme ». Ce monument, faut-il le rappeler, est érigé à la mémoire de la Grande Armée. Sur le faite de la haute colonne, est posée la statue de Bonaparte. Hugo dans ce poème chante les héros militaires de la France, pour les glorifier et les immortaliser.

La légende des siècles fait aussi partie de ces recueils où nous notons le grand intérêt de Hugo pour la figure de la statue, de même que pour la sculpture. Le poème « La colère du bronze » dénonce l'usurpation du titre de Grand Homme par des pseudo-héros, qui s'octroient indûment le prestige de se statufier. « On monte au Panthéon par le trou de l'égout⁸⁹ », écrit le poète pour s'élever contre ceux qui utilisent des méthodes malsaines et malpropres pour s'attribuer les grands honneurs. Même le bronze est furieux contre cette situation. Le poète rappelle qu'il n'est pas difficile en fait d'ériger une statue. Il suffit juste d'allumer la braise et de creuser le moule. Ainsi même des « gredins⁹⁰ » peuvent être statufiés et dotés d'une

⁸⁷ Victor Hugo, *Les contemplations*, op. cit., p. 133.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan Dieu*, op. cit., p. 617.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 618.

fausse grandeur : « Vous mettez la statue énorme d'un pasquin,/Qui devient un colosse et reste un mannequin/D'un chenapan, d'un gueux qui prend un air d'archonte⁹¹ ». Comme, il y a de la fausse monnaie, il y a de la fausse statue. Il arrive même que des statues induisent en erreur des passants qui, sans le savoir, diront d'une statue « du plus vil des bourreaux/D'un voleur, d'un goujat : Ce doit être un héros⁹² ! » La statue peut donc être source de tromperie : « La statue est un lâche abus de confiance⁹³ ! », s'écrie le bronze, révolté. C'est le personnage sculpté qui donne la valeur à la statue et ce n'est pas l'inverse. Le bronze est donc furieux contre ceux qui s'adonnent à « faire de la statue une prostituée⁹⁴ », laquelle, avec du fardage et du maquillage, essaie d'attirer les regards et les égards des passants. Les faveurs de la grandeur ne s'achètent pas. La grandeur se mérite. Dans sa préface aux *Feuilles d'automne*, Hugo rapporte qu'« Empédocle n'est pas un grand homme, et qu'il n'est resté de lui que sa chaussure⁹⁵ ». Rappelons que « selon Diogène Laërce, le philosophe Empédocle d'Agrigente, afin de cacher sa mort et de passer pour un dieu, se serait précipité dans l'Etna ; mais le volcan eut la malice de rejeter une de ses sandales⁹⁶ ». Ceci pour dire que nul ne peut s'autoproclamer immortel si le mérite fait défaut ou en recourant à des subterfuges. On ne force pas le mérite.

Concernant l'œuvre de Verhaeren, l'intérêt pour la statuaire et la sculpture n'y est pas moindre. Dans son recueil *Les villes tentaculaires*, nous retrouvons quatre poèmes qui s'intitulent « Une statue ». Dans leur analyse des Villes tentaculaires de Verhaeren, Danièle Marin et Nicole Randon relèvent que la succession de ces quatre statues semble retracer le processus d'évolution de l'Humanité : chacune est « surgie à un moment précis de l'histoire

⁹¹ *Ibid.*, p. 617.

⁹² *Ibid.*, p. 615.

⁹³ *Ibidem.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 619.

⁹⁵ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, op. cit., p. 714.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 1345.

du monde⁹⁷ ». La première semble être celle d'un moine. Elle fait référence à ces siècles pendant lesquels la religion domine. Cependant, à la fin de ce poème, la statue est décrite « en une image usée et tremblotante⁹⁸ ». Cette statue est une allégorie du pouvoir religieux inquisiteur finissant et en perte de puissance et de grandeur. Le poème rappelle les pratiques trompeuses du moine : « Il accueillait l'humanité fragile :/Il lui chantait le paradis sans fin/Et l'endormait dans un rêve divin,/Le front posé sur l'évangile⁹⁹ ». Le temps des miracles, des prodiges et des chimères est révolu, semble dire le poème. Le temps où l'Homme tire sa grandeur de Dieu est fini.

La deuxième statue semble être celle d'un soldat. Cette statue suggère le passage de l'Humanité à un autre stade dans son évolution : dorénavant l'Homme commence à croire en lui-même et en ses forces pour instaurer sa grandeur et sa puissance. La statue du soldat est donc une allégorie du pouvoir militaire, qui, par la force du sabre et de l'épée, est allé à la conquête du monde pour instaurer des empires et des cités tyranniques. Le poème nous présente la statue plantée « au carrefour des abattoirs et des casernes¹⁰⁰ ». Cette image renvoie à la brutalité du soldat, qui, dans son entreprise de domination despotique, sème la mort et la terreur tel un « fléau¹⁰¹ ». Cependant, le poème rappelle que la force qui repose sur le sabre et le fer n'est ni éternelle ni invincible, mais n'est que passagère. Le soldat de la statue est décrit sentant sa chute fracassante et imminente : « Il sent qu'il passe en brusque orage et que sa destinée/Est de tomber comme un écroulement,/Le jour où son étoile étrange et effrénée,/Cristal rouge, se cassera au firmament¹⁰² ». Ainsi pour Verhaeren, la grandeur de l'Homme ne vient pas forcément de sa force militaire quelle que soit sa toute-puissance, car

⁹⁷ Danièle Marin et Nicole Randon, *op. cit.*, p. 55.

⁹⁸ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, *op. cit.*, p. 221.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 219.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 233.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 235.

¹⁰² *Ibidem.*

cette force ne dure pas : après l'apogée, il y a le déclin. Aucun despote n'a pu être éternel. Tous les empires ont fini par sombrer.

La troisième statue, quant à elle, semble être celle du bourgeois. Elle est l'allégorie du pouvoir de l'argent. Cette statue semble renvoyer à cette période historique des grandes découvertes où l'Homme s'emploie à bâtir sa grandeur sur les richesses qui lui viennent de l'exploration et de la conquête de la planète. Le bourgeois de la statue est décrit comme étant « autoritaire et fort¹⁰³ » doté d'une « mâchoire ardente¹⁰⁴ », et d'un « gros front lourd¹⁰⁵ » muré dans la « haine et terreur¹⁰⁶ ». Mais finalement, le poème nous montre sa statue dans une posture chancelante et vulnérable : « Il se sentait la force étroite et qui déprime¹⁰⁷ ». Impuissant, il essaie tout juste de défendre « encore, d'un geste hyperbolique,/son piédestal massif comme son coffre-fort¹⁰⁸ ». Comme si en perdant son coffre-fort, il perd en même temps le piédestal de sa statue. Pour Verhaeren donc, thésauriser l'or ne suffit pas pour bâtir la grandeur de l'Homme.

La quatrième statue, par contre, est celle de l'apôtre. Elle est la statue du « penseur » au « front large¹⁰⁹ » illuminant la cité. Cette statue semble symboliser le stade suprême de l'évolution de l'Homme. Ce poème met le lecteur dans le décor du siècle des Lumières, où la raison, les sciences et les arts guident le monde. L'âme de l'apôtre de la statue est décrite comme étant le « clair astre¹¹⁰ ». Si les trois précédentes statues sont montrées dans un état de délabrement et menacées de chute proche et inéluctable, celle de l'apôtre est décrite

¹⁰³ *Ibid.*, p. 263.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 261

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 263.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 321.

¹¹⁰ *Ibidem.*

comme un défi au temps. Sa destinée est « d'être à la fois d'un temps et de l'éternité¹¹¹ ». Ainsi la véritable grandeur de l'Homme n'est ni celle qu'il tire de Dieu, ni celle qu'il tire de sa force brutale, ni celle qu'il tire de la puissance de l'argent, mais bel et bien celle qu'il puise de sa raison et de son cœur, de son humanité tout simplement.

Par ailleurs, dans son recueil *Les forces tumultueuses* publié en 1902, précisément dans la partie qu'il intitule « Les maîtres », Verhaeren écrit quatre poèmes dans lesquels il brosse des portraits qui font écho comme dans un jeu de miroir aux quatre statues des *Villes tentaculaires* publié en 1895. Bien que sept ans séparent les deux recueils, ces poèmes démontrent la constance du poète dans ses idées, ses convictions et ses rêves.

En effet, le poème « Le moine » (*Les forces tumultueuses*) est le reflet du poème « Une statue » (*Les villes tentaculaires*) qui symbolise justement le pouvoir religieux. Ce poème rappelle les pratiques inquisitoriales de la religion où « bulles, arrêts, dogmes et décrétales/Régnaient sur la pensée et maintenaient la peur/Le Pape était la tour qui défiait l'erreur¹¹² ». Comme dans le poème « Une statue » symbolisant le moine, la grandeur et la puissance de ce dernier sont vouées à la décrépitude, car, pour le poète, la lumière de la raison vainc inévitablement l'arbitraire et le dogmatisme. Cette vision de Verhaeren sur ces moines ne va pas sans nous rappeler celle de Victor Hugo, qui les qualifie de « noirs vivants¹¹³ » : ils sèment la noirceur, les ténèbres et la mort. « Leur cœur était trop clair pour n'être qu'un tombeau¹¹⁴ », écrit Verhaeren.

Le poème « Le capitaine » (*Les forces tumultueuses*), quant à lui, est le pendant du poème « Une statue » (*Les villes tentaculaires*) référant au soldat. Ce capitaine est ainsi décrit : « Il

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, *op. cit.*, p. 39.

¹¹³ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, *op. cit.*, p. 1140.

¹¹⁴ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, *op. cit.*, p. 40.

est l'angoisse, il est la vie il est la mort¹¹⁵ ». Tout comme le soldat de la statue, son sort est la décadence. Le poème nous montre ce capitaine touchant à sa fin avec « son ombre [qui] descend les escaliers des âges¹¹⁶ ». Ceci pour réaffirmer que la grandeur qui s'appuie sur le despotisme, la tyrannie et la terreur n'est jamais éternelle.

De son côté, le poème « Une statue » (*Les villes tentaculaires*) représentant le bourgeois du recueil a son double dans le recueil *Les forces tumultueuses*. Il s'agit du poème « Le banquier ». Pareillement au bourgeois, ce banquier rêve de bâtir son pouvoir sur l'argent. Il croit que « l'or le grandit¹¹⁷ ». Cependant, le poème nous le montre assis sur « son fauteuil usé, morne et boiteux¹¹⁸ » pour signifier que cette grandeur n'est qu'illusion. En plus d'être source d'inégalités et d'exploitation, la recherche effrénée et sans scrupules de l'argent ne rime pas forcément avec la grandeur, pouvons-nous comprendre par cette image. La grandeur ne se mesure donc pas à l'aune de l'or amassé.

Enfin, le poème « Le tribun » (*Les forces tumultueuses*) est l'équivalent du poème « Une statue » (*Les villes tentaculaires*) représentant l'apôtre. Le tribun est donc présenté dans les mêmes termes que ce « penseur¹¹⁹ » : « puissant¹²⁰ », « altier¹²¹ ». Ces adjectifs sont utilisés pour mettre en exergue le pouvoir invincible et la grandeur qui reposent sur la raison et l'intelligence.

L'intérêt de Hugo et de Verhaeren pour la statue se manifeste en outre par l'omniprésence dans leurs œuvres du champ lexical se rapportant au marbre et à la pierre. Ce champ lexical

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 54.

¹¹⁹ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, *op. cit.*, p. 321.

¹²⁰ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, *op. cit.*, p. 47.

¹²¹ *Ibidem*.

est utilisé dans le but d'attribuer à l'être ou à l'objet décrits des qualités propres à la statue telles que la force de résistance, la durabilité, la beauté, la valeur, l'immortalité, la grandeur...

Dans son poème « Soir d'automne » (*Les vignes de ma muraille*), décrivant les nuages d'un ciel d'automne, Verhaeren écrit qu'ils sont de « couleur de marbre¹²² ». Cette image peut renvoyer à première vue à la couleur blanche du marbre. Mais, elle peut aussi renvoyer à l'idée de durabilité dans le sens que le ciel décrit est toujours couvert de nuages, lesquels nuages sont figés dans le ciel comme des pierres. Le poète, à travers cette comparaison, décrit cet automne comme étant une saison qui s'éternise. Nous retrouvons dans le poème « XXVIII » (*Les heures claires*) de Verhaeren la même référence du mot *marbre* à la qualité de durabilité. Relatant un moment de gaité et de rêverie qu'il assimile à une « heure divine¹²³ », le poète se décrit comme étant confortablement assis devant des « horizons de marbre¹²⁴ » où « tout est scintillement dans l'immobilité¹²⁵ » et « dans la bonne et pure et interchangeable éternité¹²⁶ ».

Par ailleurs, le mot *marbre* est utilisé pour référer à la qualité de force de résistance d'un objet. Dans son poème « Noel » (*Les bords de la route*), Verhaeren qualifie d'« Olympien de marbre¹²⁷ » le personnage sculpté et qui semble représenter Noël. En effet, le poème décrit cette statue restée toujours « debout sur la foudre¹²⁸ » « même après mille ans¹²⁹ ». En

¹²² Émile Verhaeren, *Poésie complète 6 Les bords de la route. Les vignes de ma muraille*, Archives et Musée de la Littérature AML, Bruxelles, 2008, p. 181.

¹²³ Émile Verhaeren, *Poésie complète 3 Les heures claires. Les heures d'après-midi. Les heures du soir*, Bruxelles, Labor, 2001, p. 95.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Émile Verhaeren, *Poésie complète 6 Les bords de la route. Les vignes de ma muraille*, *op. cit.*, p. 47.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*.

recourant à cette image, le poète veut souligner donc la solidité de cette statue : elle défie le temps et les intempéries.

Dans le même ordre d'idée, dans son poème « À l'Arc de Triomphe » (*Les voix intérieures*) décrivant « ces guerriers sculptés¹³⁰ », Hugo les qualifie de « soldats de cuivre¹³¹ » et de « soldats de pierre¹³² » pour mettre en exergue la bravoure et la force héroïque des armées françaises à travers l'histoire. Le cuivre tout comme la pierre se définissent aussi par leur solidité : étant des matières difficiles à briser et à détruire. Admirons donc dans ces vers comment Hugo associe la pierre à la victoire pour qualifier l'invincibilité de ces militaires : « Ô vaste entassement ciselé par l'histoire/Monceau de pierre assis sur un monceau de gloire¹³³ ». Du solide sur du solide. Nous retrouvons la même image dans le poème « V. L'autorité est sacrée » (*Les châtiments*), lorsque Hugo rappelle ces « Victoires de marbre¹³⁴ », ces grandes batailles gravées dans l'histoire et gagnées par de braves soldats français ; parmi lesquels beaucoup sont tombés au champ d'honneur et sont allés « retrouver les éternelles espérances du tombeau¹³⁵ ».

Dans son poème « L'heure mauvaise » (*Les bords de la route*), comme pressentant son départ vers « le hasard¹³⁶ » (la mort), Verhaeren, quant à lui, fait au lecteur cette demande : « Dites, le vœu qu'en lointain de sépulture,/Comme un marbre brûlé de gloire et de torture,/Rouge éternellement se crispera mon art¹³⁷ ! ». Verhaeren, qui ne croyait qu'à sa « force

¹³⁰ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, op. cit., p. 947.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ibid.*, p. 936.

¹³⁴ Victor Hugo, *Les châtiments*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Poésie », 1977, p. 189.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 313.

¹³⁶ Emile Verhaeren, *Poésie complète 6 Les bords de la route. Les vignes de ma muraille*, op. cit., p. 129.

¹³⁷ *Ibidem*.

d'artiste¹³⁸ », souhaite, à travers ses vers, que son œuvre puisse lui survivre éternellement. En associant son art au « marbre brûlé de gloire¹³⁹ », le poète veut conférer à son art la qualité d'immortel.

En outre, le vocable *marbre* est utilisé pour suggérer l'image de blancheur comme synonyme de beauté et de pureté. On dit d'un innocent qu'il est blanc comme neige. Rappelons que la Vierge Marie est appelée l'Immaculée conception pour sa pureté : exempte du péché. Et blanchir quelqu'un veut dire l'innocenter. Dans son poème « IV Le Cid exilé » (*La légende des siècles*), décrivant une femme qui allaite son enfant, Hugo écrit qu'elle « montre superbement deux seins de marbre nus¹⁴⁰ ». En comparant les seins au marbre, le poète semble vouloir mettre en relief la beauté corporelle de la femme et sa pureté. L'association des seins au marbre peut aussi référer à leur fermeté pour suggérer, ainsi, que la femme décrite est encore dans la pleine vigueur de la jeunesse.

1.1.3 La présence de la thématique et de l'imagerie de la mort dans l'œuvre de Hugo et de Verhaeren

Comme la statue est corollairement liée au couple tombeau/mort, celui-ci constitue l'autre thématique dont la présence est pléthorique, frisant même la redondance, dans l'œuvre de Hugo et de Verhaeren. Ayant eu la curiosité de faire le décompte du nombre de fois que les deux poètes ont recouru à la rime avec les deux mots « flambeau »/« tombeau », nous sommes arrivés au résultat suivant : Quarante-huit fois dans les recueils de Hugo qui nous retiennent dans le cadre de ce mémoire, soit douze fois dans *Odes et ballades*, neuf fois dans *La légende des siècles*, huit fois dans *Les contemplations*, quatre fois dans *Les châtiments* et *Les Orientales*, trois fois dans *Dieu* et *Les chants du crépuscule*, deux fois dans *La fin de Satan* et *L'âne*, et une fois dans *Les feuilles d'automne* ; et sept fois dans les recueils de Verhaeren qui nous retiennent dans le cadre de ce mémoire, soit deux fois dans *Les forces*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 127.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 129.

¹⁴⁰ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu, op. cit.*, p. 167.

tumultueuses et *Les rythmes souverains*, et une fois dans *Les heures du soir*, *Les bords de la route* et *Les visages de la vie*.

Cela renseigne sur combien Hugo et Verhaeren sont préoccupés par la mort et l'immortalité. L'auteur des *Contemplations* est né au tout début de cette période de la première moitié du XIX^e siècle, qu'Emmanuel Fureix qualifie de « moment nécrophile¹⁴¹ ». Rappelons que c'est cette ère postrévolutionnaire connue par le règne de la Terreur, de la guillotine et de la mort qui donne naissance au mouvement littéraire du romantisme. De son côté, Verhaeren, cet « énervé permanent¹⁴² » souffrant de « neurasthénie¹⁴³ », est né en 1855, soit tout juste à la fin de cette première moitié du XIX^e siècle. Sa trilogie noire, grand échantillon de son œuvre, est constituée des recueils : *Les soirs*, *Les débâcles* et *Les flambeaux noirs*. Ce sont des textes qui, à l'instar des œuvres de Verhaeren étudiées dans le présent mémoire, « baignent dans une atmosphère de fin-de-siècle au symbolisme obscur¹⁴⁴ ».

Ceci pour dire que l'œuvre des deux poètes est dominée par la thématique de la mort. Hugo, sans appel, confirme : « Tout est sépulcre¹⁴⁵ », écrit-t-il dans son poème « XVIII Au bord de l'infini » (*Les contemplations*). Paraphrasant Chateaubriand, il pose dans son poème « La Vendée » (*Odes et ballades*) cette question rhétorique : « Autour du froid tombeau d'une épouse ou d'un frère/Qui de nous n'a mené le deuil¹⁴⁶ ? ». Ainsi, pour Hugo la mort fait partie des aléas de la vie dont nul n'est à l'abri. Il n'y a pas quelqu'un qui n'a pas vécu une triste et pénible épreuve d'une mort ayant happé un être cher parmi ses proches ou amis.

¹⁴¹ Emmanuel Fureix, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴² « Biographie », Emile Verhaeren Museum, en ligne, <<https://emileverhaeren.be/fr/biographie/>>, consulté le 30 juillet 2022.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Victor Hugo, *Les contemplations*, *op. cit.*, p. 334.

¹⁴⁶ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 294.

Dans *Les contemplations*, nous retrouvons ce célèbre poème « Elle avait pris ce pli », où Hugo, inconsolable, pleure sa fille Léopoldine, qui, toute jeune, trouve la mort par noyade. Ce dramatique événement bouleverse fondamentalement le poète comme le reflète la composition du recueil. Ce poème-pivot, placé au milieu des *Contemplations*, scinde le recueil en deux parties : la première s'intitule « Autrefois » et réfère au passé joyeux du poète ; la seconde s'intitule « Aujourd'hui » et fait référence à son présent tumultueux. « *Autrefois, Aujourd'hui, Un abîme les sépare, le tombeau*¹⁴⁷ », écrit Hugo à la fin de la préface des *Contemplations*. Notons que le poème « Elle avait pris ce pli » (*Les contemplations*) est parmi les tout premiers poèmes de cette seconde partie, pour annoncer les couleurs tristes et donner l'avant-goût amer.

La mort est tellement présente dans *Les contemplations* que le poète, dans la préface, n'hésite pas à qualifier cette œuvre d'un « livre d'un mort¹⁴⁸ ». Dans ce recueil, le poète épanche ses états d'âme, qui sont ceux d'un homme condamné à l'exil. Or, ce bannissement que lui fait subir Napoléon est considéré par le poète comme une mort à maints égards. La mort c'est de quitter sa patrie chérie sous la contrainte, de la laisser livrée au despotisme, d'être privé de l'amour de son peuple, de ses amis, de sa famille, de perdre sa liberté d'expression, sa liberté tout court. D'ailleurs, parlant de la maison de son exil à Marine-Terrace, Hugo dit qu'elle « avait la forme d'un tombeau¹⁴⁹ ».

L'omniprésence de la thématique de la mort dans l'œuvre de Hugo se manifeste aussi par la multitude de tombeaux poétiques qui s'y retrouvent. Dans *Les rayons et les ombres*, Hugo écrit plusieurs poèmes en souvenir des êtres innocents (des jeunes enfants, des bébés). Dans le poème « À Mademoiselle Fanny de P. », le poète pleure la mort de cette jeune fille. Son

¹⁴⁷ Victor Hugo, *Les contemplations*, op. cit., p. 26.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴⁹ Victor Hugo, *Le livre des tables: les séances spirites de Jersey*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014, p. 9.

poème s'apparente à une prière de bénédiction par laquelle il souhaite à cette « candeur¹⁵⁰ » de continuer à vivre dans les cieux. Le poème « La mort de mademoiselle de Sombreuil » est un autre tombeau poétique, que nous retrouvons dans le recueil *Odes et ballades*. Ce poème est écrit, en hommage à cette brave et « auguste fille¹⁵¹ », qui intercède entre son père et la foule venue l'assassiner. Elle accepte le défi de boire le verre de sang, défi que la foule lui pose comme condition afin d'épargner son père. Hugo compare ce « supplice¹⁵² » à celui de Jésus, qui « mourant but le fiel¹⁵³ ». Et comme Jésus donc, Mademoiselle de Sombreuil morte, va au ciel pour mieux ressusciter. Elle s'en va vers « le jour immortel¹⁵⁴ », écrit Hugo.

L'œuvre de Verhaeren également est très imprégnée de la thématique de la mort. Ce vers en est plus que révélateur : « Mon âme ! -Elle est aux sables de la mort¹⁵⁵ ». Pour le poète, la mort est devenue un sablier qui compte ses heures. Son temps est déterminé par la mort, mais plus que cela, même son espace l'est. Il est « au carrefour de la mort¹⁵⁶ », écrit-il. Dans son poème « La mort » (*Les villes tentaculaires*), décrivant celle-ci, il écrit : « La Mort circule¹⁵⁷ » et « s'en va les longs des rues¹⁵⁸ ». Comme Hugo, Verhaeren consacre un Tombeau poétique aux êtres qu'il chérit, à l'instar du poème « La disparue », dans lequel il pleure le décès d'une femme qu'il aime. Bien que le titre soit axé sur la disparition, l'âme du poème est centrée sur la présence éternelle de la bien aimée dans la mémoire et le cœur du poète : « Ses

¹⁵⁰ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851, op. cit.*, p. 1051.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 362.

¹⁵² *Ibid.*, p. 361.

¹⁵³ *Ibidem.*

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ Emile Verhaeren, *Poésie complète 4 Les villages illusoires. Les apparus dans mes chemins*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 2005, p. 181.

¹⁵⁶ Emile Verhaeren, *Poésie complète 6 Les bords de la route. Les vignes de ma muraille, op. cit.*, p. 69.

¹⁵⁷ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires, op. cit.*, p. 331.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 325.

pieds laissent des marques d'or¹⁵⁹ », écrit Verhaeren. Dans ce poème, le summum du paradoxe est atteint : « Je suis l'ardent de sa toute présence/Je la voudrais plus morte encore/Pour l'évoquer, avec plus de puissance¹⁶⁰ ! », écrit le poète. C'est le plus d'absence donc qui inspire le plus de présence. Plus on est absent, plus on est présent.

La thématique et l'imagerie de la mort dans les œuvres de Hugo et de Verhaeren s'expriment aussi dans la vision crépusculaire que revêtent ces dernières. Cette vision est tellement perceptible qu'il n'y a presque pas ou peu de poèmes où on ne retrouve pas le mot *soir* dans les poèmes de Verhaeren. Véronique Jargo-Antoine va jusqu'à parler de « la métaphore du soir mortifère¹⁶¹ » dans l'œuvre de Verhaeren. Dans son poème « Paroles sur la dune » (*Les contemplations*), Hugo, en ce qui le concerne, écrit : « Au-dedans de moi le soir tombe¹⁶² ». Dans ce poème, Hugo, se sentant proche du « soir¹⁶³ » de la vieillesse, pleure le temps passé et la belle clarté de sa jeunesse. Et il semble s'interroger sur ce que sera son sort après la mort.

Par ailleurs, chez Hugo et Verhaeren, cette vision crépusculaire est associée à l'automne (particulièrement le mois de novembre et de décembre). « Il fait novembre en mon âme¹⁶⁴ », écrit Verhaeren dans son poème « Novembre » (*Les bords de la route*). Novembre en fait est ce mois de la saison d'automne, où des feuilles jaunies tombent et où le « vieux soleil aveugle¹⁶⁵ » peine à percer les nuages. Donc comme le soir, le mois de novembre fait référence à la vieillesse et à la mort. Verhaeren voit des « feuilles couleur de lie et de

¹⁵⁹ Émile Verhaeren, *Poésie complète 4 Les villages illusoires. Les apparus dans mes chemins*, op. cit., p. 257.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 253.

¹⁶¹ Émile Verhaeren, *Poésie complète 5 : Les flamandes. Les moines*, op. cit., p. 9.

¹⁶² Victor Hugo, *Les contemplations*, op. cit., p. 250.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ Émile Verhaeren, *Poésie complète 6 Les bords de la route. Les vignes de ma muraille*, op. cit., p. 137.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

douleur¹⁶⁶ » tomber dans son cœur. Chez Verhaeren, novembre essaie d'apitoyer le temps afin qu'il soit plus généreux, en retardant l'arrivée implacable de la vieillesse et de la mort : « Et novembre si humblement supplie et pleure/Pour attendrir le cœur mécanique des heures¹⁶⁷ ! », écrit-il dans son poème « Les saints, les morts, les arbres et le vent ». Novembre, c'est aussi ce chant de tristesse que nous font ressentir ces vers : « Voici novembre assis auprès de l'âtre,/Avec ses maigres doigts chauffés au feu ;/Oh ! tous ces morts, sans feu ni lieu,/Oh tous ces vents cognant les murs opiniâtres/Et repoussés et rejetés/Vers l'inconnu, de tous côtés¹⁶⁸ . » Chez Verhaeren, novembre est plus intense : il adopte même la forme du pluriel comme dans ces vers extraits du poème « La peur » : « Le vieux berger des Novembres corne tempête¹⁶⁹ ». Ces images suggèrent l'attitude d'angoisse du poète face à la force indomptable de la mort. Novembre est comparé à un « ouragan qui meugle¹⁷⁰ ».

La présence de la vision crépusculaire n'est pas moindre dans l'œuvre de Hugo. C'est par un poème qui s'intitule « Novembre » qu'il achève son recueil poétique *Les orientales*, poème qui se lit comme une élégie sur la fuite du temps et l'inéluctabilité de la mort. Notons que souvent Hugo attache une valeur symbolique et poétique à la date et le lieu dans lesquels il situe la rédaction et la composition de ses poèmes. Son objectif d'allier la thématique avec le lieu et l'espace, pensons-nous, répond à son désir d'inviter le lecteur à plonger dans l'atmosphère du poème. Remarquons que ce cadre spatio-temporel réfère à la mort et au tombeau dans beaucoup de recueils qui nous retiennent ici. Ces dates et ces lieux esthétisés font partie intégrante des poèmes mêmes. Beaucoup de poèmes des *Contemplations* et des *Châtiments* sont datés de novembre et de décembre. -Pour l'anecdote, il surnomme même

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 213.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 209.

¹⁶⁹ Émile Verhaeren, *Poésie complète 4 Les villages illusoires. Les apparus dans mes chemins*, op. cit., p. 209.

¹⁷⁰ Émile Verhaeren, *Poésie complète 6 Les bords de la route. Les vignes de ma muraille*, op. cit., p. 137.

Napoléon « l'homme de décembre¹⁷¹ », en référence à la date de l'instauration de l'Empire. Le dernier poème des *Contemplations*, « À celle qui est restée en France », est daté ainsi : « Guernesey, 2 novembre 1855, jour des morts¹⁷² ». Le poème « Aux morts du 4 décembre » (*Les châtiments*) est daté : « Jersey, décembre 1852¹⁷³ ». Le poème « Elle avait pris ce pli » (*Les contemplations*) est daté : « Novembre 1846. Jour des morts¹⁷⁴ ». Pourtant sa fille Léopoldine, à qui est dédié ce poème, est décédée le 4 septembre 1843.

Le lieu de composition mentionné sur les poèmes aussi a une portée symbolique. Dans le poème « Ibo » (*Les contemplations*) le lieu de composition du poème est « au dolmen de Rozel¹⁷⁵ » ; le poème « XVIII Au bord de l'infini » (*Les contemplations*) au « dolmen de la Corbière¹⁷⁶ » ; le poème « *Nomen, numen, lumen* » (*Les contemplations*) à « minuit, au dolmen du Faldouet, mars 1855¹⁷⁷ » ; le poème « Ce que c'est que la mort » (*Les contemplations*) au « dolmen de la tour Blanche, jour des Morts, novembre 1854¹⁷⁸ » ; le poème « Cadaver » (*Les contemplations*) au « cimetière, août 1855¹⁷⁹ » ; le poème « À quatre prisonniers » (*Les châtiments*) à la « Conciergerie, novembre 1851¹⁸⁰ ».

Certes Hugo et Verhaeren sont taraudés par la mort, mais c'est la vie et l'espoir naturellement qu'ils aiment. Dans son poème « Le dévouement » (*Odes et ballades*), Hugo écrit : « Je rends grâce au Seigneur : il m'a donné la vie ! /La vie est chère à l'homme, entre les dons du ciel¹⁸¹ ».

¹⁷¹ Victor Hugo, *Les châtiments*, op. cit., p. 175.

¹⁷² Victor Hugo, *Les contemplations*, op. cit., p. 395.

¹⁷³ Victor Hugo, *Les châtiments*, op. cit., p. 46.

¹⁷⁴ Victor Hugo, *Les contemplations*, op. cit., p. 200.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 282.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 335.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 361.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 339.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 321.

¹⁸⁰ Victor Hugo, *Les châtiments*, op. cit., p. 148.

¹⁸¹ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, op. cit., p. 412.

N'oublions pas aussi que Hugo est contre la peine de mort. Son livre *Le dernier jour d'un condamné* en est le plaidoyer le plus éloquent. D'ailleurs parmi les grands hommes que Hugo célèbre dans ses œuvres, nous pouvons citer Beccaria, qu'il qualifie de « dénonciateur de la fausse balance publique¹⁸² ». Ce dernier est connu pour ses théories sur l'humanisation de la justice. De son côté, Verhaeren est ce « poète de l'énergie¹⁸³ » et de l'espérance. Rappelons qu'il sillonnait l'Europe pour des conférences où il développait ses théories sur la « culture de l'enthousiasme¹⁸⁴ ».

1.2 Les différents discours du Tombeau statuaire

1.2.1 Discours « contre la mort et sur la mort¹⁸⁵ »

La mort ? Pour Michel Guiomar, « la vie serait une nécrose permanente déclenchée à chaque naissance¹⁸⁶ ». Dans son acception pathologique, la nécrose signifie ce « altération d'un tissu consécutive à la mort de ses cellules¹⁸⁷ ». Jean Ziegler illustrant cette inéluctabilité, écrit : « chaque heure qui passe blesse, la dernière tue¹⁸⁸ ». La mort se définit donc par son caractère et principe du tiers exclu, dans le sens qu'on ne peut pas physiologiquement parler être mort et vivant en même temps; et que la mort n'a lieu qu'une seule fois. « La vie est le masque de la Mort¹⁸⁹ », comme le résume Michel Guiomar. Pour Jean Ziegler, « ce que la mort enlève [...] c'est les moyens habituels connus, identifiables dont je dispose pour vérifier mon

¹⁸² Victor Hugo, *William Shakespeare, op. cit.*, p. 506.

¹⁸³ Vera Castiglione, *Émile Verhaeren: modernisme et identité générique dans l'oeuvre poétique*, Paris, l'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2011, p. 19.

¹⁸⁴ Béatrice Worthing, *op.cit.*, p. 308.

¹⁸⁵ *Le tombeau poétique en France*, en ligne, *op. cit.*,

¹⁸⁶ Michel Guiomar, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸⁷ Alain Rey et Josette Rey-Debove (dir.), *Le nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française; [60 000 mots - 300 000 sens]*, Nouv. éd. millésime, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2010, p. 1679.

¹⁸⁸ Jean Ziegler, *Les vivants et la mort*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Collection Points », 1975, p. 7.

¹⁸⁹ Michel Guiomar, *op. cit.*, p. 15

existence¹⁹⁰ ». Après la mort, on n'a plus nos cinq sens pour se voir, pour se toucher... Mais dans tous les cas, la mort constitue une perte dramatique et douloureuse ; elle est plus dramatique et plus douloureuse encore par son caractère irréversible. Elle constitue une disparition sans appel, alors que la nature de l'être humain est animée par le « désir d'éternité¹⁹¹ » et mue par le « déni de la mort¹⁹² ». Bien que seul l'Homme se sache mortel, nul n'a expérimenté la mort en tant que telle. Rappelons que pendant l'Antiquité, le seul qui soit revenu de la mort est un personnage de la mythologie : Orphée. À cette époque, l'immortalité est l'apanage des dieux légendaires aux pouvoirs exceptionnels et surnaturels, tels que Zeus. Cependant, l'arrivée du Christianisme change la donne dans le rapport de l'Homme à la mort et à l'immortalité. Le mythe de l'immortalité des dieux est battu en brèche. « Le grand Pan¹⁹³ » est assassiné, pour reprendre les mots d'Edgar Morin. Dorénavant, « l'âme qui pêche, c'est celle-là qui mourra¹⁹⁴ » et l'âme qui fait du Bien vivra éternellement. Ainsi, sont nées les idées de la résurrection et du salut chrétien. Et c'est ainsi aussi que naîtra la distinction entre la « la mort amère¹⁹⁵ » et la « Belle mort¹⁹⁶ ». La première « est celle du péché¹⁹⁷ ». C'est une mort dans la solitude. La deuxième, quant à elle, est celle du saint mort « entouré¹⁹⁸ » d'amis, proches, adeptes, admirateurs... Elle est une mort dans la paix et la « douceur narcotique¹⁹⁹ ».

¹⁹⁰ Jean Ziegler, *Les vivants et la mort*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹¹ Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 58.

¹⁹² Jean-Hugues Déchaux, *op. cit.*, p. 46.

¹⁹³ Edgar Morin, *L'Homme et la mort*, *op. cit.*, p. 225.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 224.

¹⁹⁵ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 20.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 403.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 441.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 404.

Edgar Morin rappelle que « le christianisme est l'ultime religion de salut, la dernière qui sera la première, celle qui exprimera avec le plus de violence, le plus de simplicité, le plus d'universalité l'appel de l'immortalité individuelle, la haine de la mort²⁰⁰ ». D'ailleurs parmi les miracles les plus célèbres de Jésus, nous pouvons citer celui d'avoir ressuscité un mort, comme le rappelle Victor Hugo dans son poème « Première rencontre du Christ avec le tombeau » (*La légende des siècles*) : « Christ ressuscita Lazare en l'appelant « Lazare²⁰¹ ! ». » De plus, c'est la récompense d'immortalité et de résurrection que Jésus promet à ses fidèles croyants : « Qui croit en moi vivra, fût-il mort ou gisant²⁰² », écrit Hugo dans le même poème. C'est sur ce substrat de l'Antiquité gréco-romaine et de la tradition chrétienne que Hugo et Verhaeren fondent leur vision de l'immortalité.

Pour les deux poètes, les Grands Hommes s'apparentent à ces « chevaliers de Dieu²⁰³ », à ces « exemples éternels²⁰⁴ », à ces « surhumains²⁰⁵ », à ces hommes ayant un « sang d'éternité²⁰⁶ », à ces « demi-dieux²⁰⁷ ». Ce sont des hommes surdimensionnés à des proportions monumentales. Ils représentent la vertu, la raison, la science, le progrès, l'art, la justice, le travail. Pour Hugo, ce sont : « les bons, les purs, les grands, les divins, les célèbres²⁰⁸ » mus par le « le bien, le vrai, le beau, le grand, le juste²⁰⁹ ». En un mot, ce sont des hommes « modèles²¹⁰ » qui contribuent à la grandeur de l'Homme et de l'Humanité.

²⁰⁰ Edgar Morin, *op. cit.*, p. 226.

²⁰¹ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu, op. cit.*, p. 39.

²⁰² *Ibid.*, p. 38.

²⁰³ *Ibid.*, p. X (Avertissement de Jacques Truchet).

²⁰⁴ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851, op. cit.*, p. 1072.

²⁰⁵ Ludwig Feuerbach, *La Religion: mort, immortalité, religion*, Paris, J. Vrin, 1987, p. 155.

²⁰⁶ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses, op. cit.*, p. 49.

²⁰⁷ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques Avant l'exil: 1802 - 1851, op. cit.*, p.1070.

²⁰⁸ Victor Hugo, *Les contemplations, op. cit.*, p. 81.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 234.

²¹⁰ Max Scheler, *Le Saint, le Génie, le Héros*, Emmanuel Vitte, Paris, 1958, p. 29.

Contrairement aux petits hommes « contre-modèles²¹¹ » qui, eux, représentent le Mal, le despotisme, la bêtise, les ténèbres, la paresse, l'avarice, la cupidité...

Parlant de la mort d'un Grand Homme, Hugo écrit : « Et ne fait, quand le ciel à la terre l'enlève,/Que changer d'immortalité²¹² ». Et il ajoute, dans son poème « Cadaver » (*Les contemplations*) : « Le sang va retourner à la veine infinie²¹³ », quand un Grand Homme s'en va. Dans le même ordre d'idée, il renchérit dans son poème « Quia pulvis es » (*Les contemplations*) : « Ceux qui partent, ceux-là demeurent²¹⁴ ». Pour lui, la terre s'apparente à ce que Michel Ragon qualifie d'« utérus universel²¹⁵ ». Un enterrement n'est pas synonyme d'ensevelissement et d'enfouissement. Bien au contraire : la terre est comme un embryon, qui enfante. Dans le poème « Cadaver » (*Les contemplations*), la chair qu'on met sous terre se mue en d'autres formes vivantes : « Je vais être terre, et germer/ Et fleurir comme sève, et, comme fleur aimer²¹⁶ ! » Ainsi, selon Hugo, la mort du Grand Homme n'est pas lamentation et tristesse, mais « chant²¹⁷ » ; n'est pas noire, mais « bleue²¹⁸ » ; n'est pas putréfaction, mais « parfum²¹⁹ » ; n'est pas des yeux butés, mais un regard vers un « lever d'étoile²²⁰ », n'est pas pleurer de deuil, mais rire de joie. Que les morts « fassent éclater de rire les tombeaux²²¹ », écrit-il. Pour lui, après la mort, les os prendront « la majesté des

²¹¹ *Ibid.*, p. 11.

²¹² Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 327.

²¹³ Victor Hugo, *Les contemplations*, *op. cit.*, p. 320.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 130.

²¹⁵ Michel Ragon, *L'espace de la mort: essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, *op. cit.*, p. 74.

²¹⁶ Victor Hugo, *Les contemplations*, *op. cit.*, p. 320.

²¹⁷ *Ibidem.*

²¹⁸ *Ibid.*, p. 321.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 320.

²²⁰ *Ibidem.*

²²¹ *Ibid.*, p. 65.

marbres²²² », et « le cadavre va se relever statue²²³ » pour continuer à exister éternellement. C'est donc en vainqueur et en immortel, avec consentement et contentement que le Grand Homme aspire à goûter à « l'extase de la mort sacrée²²⁴ » : « Par le tombeau béant je me laisse convaincre ;/Consentir à mourir c'est consentir à vaincre²²⁵ », écrit Hugo dans son poème « Après les dieux, les rois- Thémistocle » (*La légende des siècles*). Hugo va jusqu'à exhorter les morts : « Réveillez-vous pour mourir²²⁶ ! » Nous ne pouvons pas omettre ici de faire le parallèle avec la parole d'Isaïe, de la tradition biblique : « Que tes morts ressuscitent, que les cadavres se relèvent. Réveillez-vous et chantez de joie, habitants de la poussière²²⁷ ». Comme Isaïe, Hugo associe la mort à un réveil pour un nouveau jour. En outre, Hugo ne se contente pas d'associer la mort des Grands Hommes à l'immortalité, mais, comble de l'ironie, il considère que, pour les petits hommes, les suppôts du Mal, c'est plutôt la vie elle-même qui constitue la pire des morts. C'est la vie qui devient un supplice pour les mauvais et les meurtriers : « Il est le fratricide ! Il est le parricide ! -/Peuples, c'est pour cela qu'il ne doit pas mourir !/Gardons l'homme vivant. Oh ! châtiment superbe²²⁸ ! »

Pareillement à Hugo, Verhaeren croit à l'immortalité des grandes âmes, comme le révèle cette interjection : « O mort qui fait la vie²²⁹ ! », dans son poème « Mort chrétienne » (*Les moines*). Pour lui, les Grands Hommes font partie de « tous ces cœurs fous, tous ces cœurs morts/Qui ont vaincu leurs funérailles²³⁰ ». Aussi, Verhaeren associe-t-il l'immortalité à la force tumultueuse de l'homme et à son invincibilité : « J'aurai l'immensité des forces pour

²²² *Ibid.*, p. 320.

²²³ *Ibid.*, p. 271.

²²⁴ *Ibid.*, p. 359.

²²⁵ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu.*, op. cit., p. 79.

²²⁶ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, op. cit., p. 369.

²²⁷ Edgar Morin, op. cit., p. 224.

²²⁸ Victor Hugo, *Les châtiments*, op. cit., p. 129.

²²⁹ Émile Verhaeren, *Poésie complète 5 : Les flamandes. Les moines*, op. cit., p. 275.

²³⁰ Émile Verhaeren, *Poésie complète 7 : Les visages de la vie. Les douze mois. Petites légendes*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 2009, p. 115.

cercueil/Et leur travail obscur et leur ardeur occulte ;/Mon être entier sera perdu, sera fondu,/... /Dans les yeux d'or de l'immobile éternité²³¹ ! », écrit-il dans son poème « Vers la mer » (*Les visages de la vie*). Et dans ces vers tirés de son poème « L'éternelle » (*Les forces tumultueuses*), Verhaeren écrit : « -Approche ami, et guéris-toi de ta cervelle !/Mon seul secret est vivre et vivre et vivre encore./Je n'ai crainte de rien, pas même de la mort,Puisque tu dis qu'elle est féconde et renouvelle²³². » Comme le suggère la référence de Verhaeren à l'image de Civa, « qui renouvelle en détruisant²³³ », la mort est cette force de destruction, mais aussi et surtout cette force de renouvellement. Rappelons que Civa ou Shiva est ce dieu védique symbolisant la force de création et de destruction.

Nous comprenons donc mieux maintenant le motif du recours très répété de Hugo et de Verhaeren à la rime avec les mots *flambeau/tombeau*. À cet égard, nous notons dans l'œuvre de Hugo et de Verhaeren l'association de l'image de la mort à l'image du jour et de la lumière. Nous remarquons aussi que dans ce rapprochement, l'oxymore fait office de de l'une des figures rhétoriques les plus importantes. Verhaeren parle de « tombeaux lumineux²³⁴ », de « flamme nouvelle de clarté²³⁵ » ; Hugo de « rayons mortuaires²³⁶ » du « jour divin ²³⁷ ». Pour Hugo, « mourir ce n'est pas finir, c'est le matin suprême²³⁸ ». Mieux : mourir c'est aller de « soleil à soleil²³⁹ ».

²³¹ *Ibid.*, p. 167.

²³² Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, *op. cit.*, p. 63.

²³³ *Ibid.*, p. 46.

²³⁴ Émile Verhaeren, *Poésie complète 7 : Les visages de la vie. Les douze mois. Petites légendes*, *op. cit.*, p. 167.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ Victor Hugo, *Les contemplations*, *op. cit.*, p. 319.

²³⁷ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, *op. cit.*, p. 693.

²³⁸ *Ibid.*, p. 692.

²³⁹ Victor Hugo, *Les contemplations*, *op. cit.*, p. 128.

1.2.2 Le ciseau du statuaire contre la faucille de la mort

Le tombeau poétique se définit comme étant un discours où « la parole poétique s'inscrit contre la mort et sur la mort²⁴⁰ ». L'objectif de ce discours est de « refuser cette seconde mort que constitue la mise en tombeau²⁴¹ ». Le discours du survivant sert donc à rappeler les qualités, les actions, les pensées du défunt afin que celui-ci continue à exister dans les mémoires et l'imaginaire des hommes. Feuerbach disait que « la vie suprême consistait à continuer de vivre dans le cœur reconnaissant de la postérité, et le châtement le plus terrible était d'être condamné et maudit par cette même postérité²⁴² ». Dans son poème « Le rétablissement de la statue de Henri IV » (*Odes et ballades*), Hugo écrit : « Henri, tu vivrais dans nos cœurs²⁴³ ». Rappelons que le cœur se définit au sens figuré comme étant une « mémoire affective²⁴⁴ ». Ce roi a marqué les esprits et les cœurs du peuple pour sa bonté légendaire. Ses sujets continuent longtemps à le chérir ; même mort, il n'a pas cessé d'exister dans leurs souvenirs. Il est aimé par son peuple, pour, entre autres, sa légendaire distribution de la « poule au pot²⁴⁵ ». On dit bien de lui qu'il est ce « seul roi de qui le pauvre ait gardé la mémoire²⁴⁶ ». Ce roi est aussi aimé par son peuple pour son Édît de Nantes, garantissant la liberté et la tolérance religieuses.

Le Tombeau poétique étant un lieu de « survie²⁴⁷ » et de « résurrection²⁴⁸», il développe donc un discours « apte à contrer l'oubli²⁴⁹ » et qui permet de redéfinir « les frontières entre la

²⁴⁰ *Le tombeau poétique en France*, en ligne, *op. cit.*

²⁴¹ *Ibidem.*

²⁴² Ludwig Feuerbach, *op. cit.*, p. 208.

²⁴³ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 312.

²⁴⁴ *Dictionnaire français en ligne - langue française - LEXILOGOS*, en ligne, <https://www.lexilogos.com/francais_dictionnaire.htm>, consulté le 6 août 2022.

²⁴⁵ June Ellen Hargrove (dir.), *op. cit.*, p. 54.

²⁴⁶ *Ibidem.*

²⁴⁷ *Le tombeau poétique en France*, en ligne, *op. cit.*,

²⁴⁸ *Ibidem.*

²⁴⁹ Joël Castonguay Bélanger, *op. cit.*, p. 68.

mort et la vie²⁵⁰ » de telle sorte que des défunts sont représentés comme étant vivants et présents parmi les vivants. Le défi du Tombeau statuaire est donc de chercher à jouer sur l'illusion de vraisemblance de l'immortalité du disparu. Jean-Hugues Déchaux écrivait que « les sépultures sont des procédés de « présentification » des défunts²⁵¹ ». Le sculpteur recourt alors à des techniques pour satisfaire au besoin de vraisemblance : prêter au mort l'image de vivant ; montrer celui-ci comme s'il n'avait pas disparu.

Rappelons que ces procédés datent de très longtemps. Parlant de la sculpture d'un *gisant* réalisée au Moyen-Âge, Philippe Ariès notait que les mains de celui-ci « ne sont pas disposées n'importe comment au gré de l'imagier, mais selon un canon qui donne à leur geste un caractère d'état²⁵² ». Par exemple, on montre la main d'un roi tenant un sceptre et on montre la main d'un soldat tenant une épée. Naturellement et dans la vraie vie, un mort ne peut pas tenir un objet dans sa main. Mieux : dans la réalité même celui qui dort échappe ce qu'il avait dans la main, une fois qu'il est plongé dans le sommeil. De plus, l'autre procédé utilisé pour satisfaire à ce souci de vraisemblance consiste à peindre le visage du mort avec des yeux ouverts. Le sculpteur doit donc éviter de montrer tout signe du macabre. La statue ne doit pas être l'équivalent d'un cadavre.

Par ailleurs, la posture dans laquelle est sculpté le défunt est déterminante pour conférer à celui-ci l'image du vivant. L'importance de la statue est d'ordre postural. La statue est d'abord question de station. En sculpture, « le moment significatif²⁵³ » a une grande importance. Il sert à montrer « la portée symbolique des gestes²⁵⁴ » et ce, en se référant à certains *topoi*. Ainsi, « contrairement aux hommes d'action, représentés debout, ceux dont les ouvrages

²⁵⁰ « Encyclopédie sur la mort | Mort écrite », *Encyclopédie sur la mort*, en ligne, <http://agora.qc.ca/thematiques/mort/dossiers/mort_ecrite>, consulté le 3 août 2022.

²⁵¹ Jean-Hugues Déchaux, *op. cit.*, p. 68.

²⁵² Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, *op. cit.*, p. 54.

²⁵³ June Ellen Hargrove (dir.), *op. cit.*, p. 29.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

étaient le fruit de longues contemplations, étaient en position assise²⁵⁵ », explique June Hargrove.

Le souci d' « évoquer le défunt en vif²⁵⁶ » et d'attacher une grande importance à « la portée symbolique des gestes²⁵⁷ » est très perceptible dans le Tombeau statuaire de Hugo et de Verhaeren. Chaque statue est située en pleine action. Verhaeren, dans sa statue symbolisant l'apôtre, représente celui-ci assis « en une pose de penseur accoudé sur un roc d'ombre et d'or²⁵⁸ ». Le poète nous montre aussi dans quelle attitude psychologique est représenté l'apôtre : « fier²⁵⁹ », « puissant²⁶⁰ » et dominant « la cité²⁶¹ ». La statue symbolisant le moine, quant à elle, nous présente celui-ci debout « avec sa crosse entre les mains²⁶² ». Enfin, le soldat est montré avec un « sabre en bel éclair dans le soleil²⁶³ ».

De son côté Hugo, brochant le portrait chevaleresque du roi Henri IV, parle d'« image auguste et chère²⁶⁴ ». Avec l'utilisation du vocable « chevalier²⁶⁵ », nous pensons que le poète fait référence à la posture dans laquelle semble être sculpté le roi : magistralement monté sur un cheval ; avec tout ce que cela charrie comme référence aux qualités physiques de bravoure et aux qualités morales de noblesse qui caractérisent le « bon roi²⁶⁶ ». Le poème « À la

²⁵⁵ Ibid., p. 29.

²⁵⁶ Georges Duby et Jean-Luc Daval, *op. cit.*, p. 889.

²⁵⁷ June Ellen Hargrove (dir.), *op. cit.*, p. 24.

²⁵⁸ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, *op. cit.*, p. 321.

²⁵⁹ *Ibidem.*

²⁶⁰ *Ibidem.*

²⁶¹ *Ibidem.*

²⁶² *Ibid.*, p. 219.

²⁶³ *Ibid.*, p. 233.

²⁶⁴ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 310.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 311.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 312.

colonne de la place Vendôme » (*Odes et ballades*) de Victor Hugo nous montre comment sont sculptés sur ce temple les braves soldats martyrs de la Grande Armée. Ils sont représentés « en vif²⁶⁷ » : au feu de l'action des opérations de guerre. En héros de « bataillons cuivrés²⁶⁸ » et arborant leurs armes main à la gâchette, ils marchent en avant pour affronter l'ennemi. Dans ce poème, Hugo adopte une des techniques de mise en abîme appelée l'*ekphrasis*, qui se définit comme étant « une parole issue de l'œuvre²⁶⁹ » dans le sens qu'un auteur crée son œuvre verbale en s'appuyant sur un objet d'art. Hugo utilise les statues (de marbre) sculptées sur la colonne de la place Vendôme pour ériger une statue verbale (le poème). Le poète imbrique une statue dans une statue, comme des poupées russes.

Par ailleurs, parmi les autres procédés de « présentification²⁷⁰ » utilisés, nous pouvons citer le recours à la prosopopée. Cette figure rhétorique est amplement utilisée par Hugo et Verhaeren- à degré moindre- pour faire parler leurs morts. Comme Galatée de Pygmalion, les statues de ces poètes sont vivantes. Assises, debout ou en action, elles regardent, parlent et entendent.

Pour Hugo, « le marbre entend²⁷¹ » et « la pierre n'est pas sourde²⁷² ». Dans tout le poème « À la colonne de la place Vendôme » (*Odes et ballades*), Hugo apostrophe ce monument en le tutoyant comme une personne qui lui est familière ou intime. À longueur de vers, il l'interpelle avec des interjections et des exclamations, à l'instar « O monument²⁷³ »,

²⁶⁷ Georges Duby et Jean-Luc Daval, *op. cit.*, p. 889

²⁶⁸ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 397.

²⁶⁹ Jean-Luc Nancy, « Ekphrasis », *Études françaises*, vol. 51, n° 2, 2015, p. 25-35.

²⁷⁰ Jean-Hugues Déchaux, *op. cit.*, p. 68.

²⁷¹ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, *op. cit.*, p. 199.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 395.

« Bronze²⁷⁴ ! », « ô Colonne française²⁷⁵ » ... En guise de réponse à son interpellation, le poète entend « de sourds murmures²⁷⁶ » provenant de la base de la colonne qui lui rappelle la vieille devise : « Tarente, Reggio, Dalmatie et Trévis²⁷⁷ ! » La référence à ces villes sert à rappeler la grandeur et l'étendue de l'Empire français. En outre, dans son poème « La famille restaurée- Apothéose » (*Les châtiments*), Hugo personnifie la pierre. Il instaure un dialogue avec le marbre : « O Carrare ! ô Paros ! ô marbres pentéliques²⁷⁸ ! ». L'adoption de cette forme dialogique participe de la volonté du poète de satisfaire au besoin de vraisemblance : parler à des statues comme s'il s'agit de personnages vivants qui écoutent et qui répondent. De plus, cette forme dialogique sert à renforcer l'illusion de « présentification²⁷⁹ » : d'être dans le *hic et nunc* (ici et maintenant). D'où l'emploi fréquent du présent de l'indicatif par Hugo.

De son côté, Verhaeren dans son poème « Une statue » qui représente l'apôtre, prête indirectement à celle-ci l'usage de la parole. Le poème est écrit à la troisième personne du singulier. Les premiers vers racontent :

Prenant pour guide clair l'astre qu'était son âme,
À travers des pays d'ouragans
et des flammes,
Il s'en était allé vers l'inconnu
Que son siècle vieux et chenu,
Toussant la peur, au vent trop fort de sa pensée
L'avait férocement
enseveli sous la risée²⁸⁰.

La statue étant muette et matière inerte, c'est le narrateur omniscient (le poète), par conséquent, qui se met dans la peau du marbre pour rapporter, dans un récit introspectif, la

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 398.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 396.

²⁷⁶ *Ibidem.*

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 397.

²⁷⁸ Victor Hugo, *Les châtiments*, *op. cit.*, p. 95.

²⁷⁹ Jean-Hugues Déchaux, *op. cit.*, p. 68.

²⁸⁰ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, *op. cit.*, p. 321.

mémoire et les états d'âme du personnage statufié. La statue de Verhaeren est donc narrative. Elle raconte de l'intérieur. Le choix de l'emploi fréquent de l'imparfait et du passé simple semble donc être justifié à cet égard. En effet, bien que la statue soit de pierre, donc figée, le poète nous la présente sous un aspect diachronique : évolutif et changeant. Une statue n'est pas un *statu quo*. Ainsi, dans le poème « Une statue » représentant le soldat, l'attitude de ce dernier change brusquement. Il arrive à la statue de se métamorphoser. Au début du poème, le soldat statufié est très sûr de lui : « foudroyant et vermeil²⁸¹ ». Cependant à la fin, la statue change d'attitude : le soldat, pris de doute, « sent qu'il passe en brusque orage et que sa destinée/Est de tomber comme un écroulement²⁸² ». La statue représentant l'apôtre, quant à elle, nous présente celui-ci « toussant la peur²⁸³ » au début du poème. Mais à la fin, nous le voyons « fier²⁸⁴ », dominant la ville, confiant et optimiste.

1.2.3 Statue et eau

Gaston Bachelard écrivait que l'eau est « le cosmos de la mort²⁸⁵ ». L'eau est associée à la mort. D'abord par antonymie : contrairement à la mort, l'eau symbolise la vie et la force de régénération. Ensuite, par synonymie : comme la mort, l'eau est une force de destruction implacable.

Sur le plan sculptural, Georges Duby et Jean-Luc Daval dans *La sculpture de l'Antiquité au XX^e siècle*, notent que : « l'eau s'associe intimement à la statuaire. L'eau source de vie et qui en même temps met en valeur la sculpture, l'exalte et la justifie²⁸⁶ ». À travers le monde et à travers les siècles, nous remarquons que l'eau fait partie intégrante de l'univers et du corps de la statue. Cette présence prend diverses formes. Souvent dans les jardins publics, l'espace

²⁸¹ *Ibid.*, p. 233.

²⁸² *Ibid.*, p. 235.

²⁸³ *Ibid.*, p. 321.

²⁸⁴ *Ibidem.*

²⁸⁵ Edgar Morin, *op. cit.*, p. 142.

²⁸⁶ Georges Duby et Jean-Luc Daval, *op. cit.*, p. 792.

des statues est agrémenté de jets d'eau. Dans d'autres statues, nous voyons cet infini jaillissement d'eau sortant du sexe du statufié. Le sculpteur joue ainsi sur la dichotomie et de la dialectique de la pierre qui demeure et de l'eau qui s'en va. Souvent aussi nous remarquons la construction d'un bassin, d'une source à côté de la statue, suggérant ainsi l'image selon laquelle le statufié, comme un vivant, est en train de se baigner, de se rafraîchir, de se désaltérer ou de se mirer. L'eau devient alors un miroir aux morts. De plus, le bruit de roucoulement et d'écoulement de l'« eau murmurante²⁸⁷ » et parlante suggère la présence de la vie. On n'est pas dans le silence des morts du cimetière. Ainsi l'eau, ne dormant pas, donne la vie au vivant, au mort et à la pierre. L'eau crée de l'animation et du mouvement dans l'univers figé de la statue.

La métaphore de l'eau dans sa relation à la mort et à la vie revêt une importance capitale dans l'œuvre de Hugo et de Verhaeren. L'eau est fortement présente dans leurs œuvres. Dans le poème « Écrit sur le tombeau d'un petit enfant » (*Les rayons et les ombres*), implorant les plaines et la mer, Victor Hugo écrit : « Plaines qui répandez vos souffles sur les ondes ;/Mer où la perle éclôt, terre où germe l'épi / [...] / Laissez l'enfant dormir et la mère pleurer²⁸⁸ ! » Ces vers nous font voir comment sont intimement liées l'eau, la mort, l'éclosion, la germination. L'eau ici sert à faire contraste au décor triste en montrant l'espoir de résurrection de l'enfant mort et le rejaillissement de son âme. L'enfant renaîtra après sa mort comme la perle éclôt en mer.

Verhaeren aussi utilise l'image de l'eau comme élément esthétique et comme force de mouvement et de vie. Chez lui, le trio eau, vie et beauté font bon ménage. Dans son poème qui s'intitule justement « L'eau » (*Les visages de la vie*), Verhaeren, tout en cherchant l'adhésion du lecteur, s'exclame : « Et la mer et les caps et les flots et les plages,/Dites, comme

²⁸⁷ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851, op. cit.*, p. 464.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 1109.

ils sont beaux,/Avec l'étagement des falaises sauvages/Jusqu'aux nuages²⁸⁹. » Ces vers illustrent la joie et le bonheur infinis et immortels ressentis par le poète devant la grande beauté de la mer en pleins mouvements gigantesques des flots.

En outre, la métaphore de l'eau est associée à l'irréversible. Dans son poème « Au bord du quai » (*Les visages de la vie*), Verhaeren, chantant avec enivrement cette immobilité face au mouvement de la mer, face aux « sanglots des flots²⁹⁰ », face à l'appel des « Sirènes²⁹¹ », il s'exclame dans une envolée lyrique : « Oh ! cette heure d'immobilité d'or²⁹² ». Ce ton admiratif révèle la tension qui tenaille l'âme du poète face au passage irréversible du temps : elle ballote entre le mouvement des flots et son immobilité, à lui, assis au bord du quai.

Hugo, quant à lui, dans son poème « Les mages » (*Les contemplations*) qualifie le Grand Homme, à l'instar de Spinoza et de Rabelais, d'une sorte de « Dieu fluide²⁹³ ». Le poète utilise cette image de fluidité pour signifier que l'intelligence des Grands Hommes constitue un grand et long fleuve à travers l'Histoire. Hugo aussi utilise la figure de l'eau comme un miroir pour contempler le monde et se contempler. Pour lui, « chaque flot est une âme²⁹⁴ ». Nous avons l'impression qu'Hugo compte son temps avec les flots : il s'assoit sur la grève et regarde « passer des flots, des flots, des flots²⁹⁵ », comme des minutes.

Commentant la statue d'Hugo édiflée par Auguste Rodin, June Hargrove écrit : « Le portrait de Hugo plein de force, comme si Hugo était Jupiter- ou bien l'esprit de Dieu régnant sur les

²⁸⁹ Emile Verhaeren, *Poésie complète 7 : Les visages de la vie. Les douze mois. Petites légendes*, op. cit., p. 133.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 45.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 137.

²⁹² *Ibid.*, p. 43.

²⁹³ Victor Hugo, *Les contemplations*, op. cit., p. 352.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 240.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 350.

eaux²⁹⁶ ». Ceci renseigne, comme nous venons de le voir, de l'importance de l'eau dans l'univers des statues et renseigne aussi de l'importance de l'eau dans l'œuvre du poète. Rappelons que pendant son exil, Hugo éprouve une immense joie à se jucher, comme une statue vivante, sur un rocher de Guernesey, en face de la mer : « J'aime la roche solennelle²⁹⁷ », écrit-il dans son poème « V- L'ordre est rétabli » (*Les châtiments*). « On pense ici au Rocher des Proscrits, proche de Marine Terrace, au sommet duquel Victor Hugo fut photographié par Charles²⁹⁸ », son fils.

De surcroît, l'image de l'eau réfère à la purification. Dans son poème « Une statue » représentant le moine, Verhaeren écrit : « Et les mères et les vieillards et les enfants/Venaient baigner leurs maux dans l'eau de sa fontaine²⁹⁹ ». Cette fontaine construite près de la statue du moine semble rappeler les fonts baptismaux et l'épisode de la tradition chrétienne où Jésus Christ est baptisé par Jean-Baptiste sur les rives du fleuve Jourdain.

Enfin, la métaphore de l'eau est associée à la mort. Dans son poème « L'épithaphe » odes et ballades, parlant de l'occurrence de la mort, il écrit : « Le fleuve est revenu se perdre dans sa source³⁰⁰ ». Suggérant ainsi que la mort est un retour à la source inépuisable, un retour à l'éternité. Verhaeren, en ce qui le concerne, associe l'eau à l'infini : « Et l'infini qu'on aime et l'infini qu'on veut/Boire soudain, avec la soif de tous ses pores³⁰¹ ! » Ces vers témoignent de l'intérêt et de la soif d'éternité de Verhaeren. Dans son poème « L'Escaut », Verhaeren émet son ultime souhait d'être enterré face à ce fleuve de sa terre natale, l'Escaut : « Le jour que m'abattrà le sort, C'est dans ton sol, c'est sur tes bords/Qu'on cachera mon corps,/Pour le

²⁹⁶ June Ellen Hargrove (dir.), *op. cit.*, p. 238.

²⁹⁷ Victor Hugo, *Les châtiments*, *op. cit.*, p. 79.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 364.

²⁹⁹ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, *op. cit.*, p. 221.

³⁰⁰ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 441.

³⁰¹ Émile Verhaeren, *Poésie complète 7 : Les visages de la vie. Les douze mois. Petites légendes*, *op. cit.*, p. 135.

sentir, même à travers la mort, encor³⁰² ! » Ainsi même mort, le poète continuera à sentir et à vivre ; comme l'Escaut, qui ne s'arrêtera jamais de couler.

En revanche, si elle est associée positivement à l'éternité et à l'immortalité, l'eau est aussi associée négativement à l'éternité. Comme nous venons de le montrer, l'eau est associée à la vie éternelle pour les Grands Hommes, mais l'eau est aussi associée à la mort éternelle et à la punition infinie pour les petits hommes. Comme il y a l'eau claire et fraîche, il y a l'eau trouble et bouillonnante des enfers. Pour Hugo, les mauvais sont condamnés à être noyés éternellement dans le « sombre océan³⁰³ » et « les Cocytes fétides³⁰⁴ ». Le méchant « Rham est si bien captif du Styx fuligineux³⁰⁵ ».

1.2.4 « Discours encomiastique³⁰⁶ » : Odyssée du Tombeau

Le Tombeau poétique se caractérise par son discours apologétique. Le poème devient un espace de célébration et de prononciation d'éloges à la faveur du défunt : rappeler et vanter les qualités extraordinaires du défunt en sont le but suprême. Ceci le rapproche incontestablement de l'épopée, qui se définit comme étant une « narration en vers d'actions grandes et héroïques³⁰⁷ » d'un personnage exceptionnel. Et comme l'épopée, le Tombeau poétique est un discours enflammé où la mort est un élément dramatique central. Or, « c'est la présence latente de cette mort qui fait les grandes existences, qui leur donne la ferveur,

³⁰² *L'Escaut - Émile Verhaeren - Vos poèmes - Poésie française - Tous les poèmes - Tous les poètes*, en ligne, <https://www.bonjourpoesie.fr/lesgrandsclassiques/Poemes/%C3%A9mile_verhaeren/lescaut>, consulté le 4 août 2022.

³⁰³ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 1002.

³⁰⁴ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, *op. cit.*, p. 55.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 56.

³⁰⁶ Joël Castonguay Bélanger, *op. cit.*, p. 61.

³⁰⁷ Judith Wulf, « *La Légende des siècles* » de Victor Hugo, *op. cit.*, p. 70.

leur ardeur, leur tonus³⁰⁸ ». « Sans la mort l'homme ne serait pas un homme³⁰⁹ », pense Jankélévitch.

L'hyperbole en effet est la base du discours encomiastique du Tombeau statuaire. Cette amplification exige du poète d'« écrire avec le grand alphabet³¹⁰ », pour reprendre ces mots sublimes de Victor Hugo. Pour magnifier et mythifier ses Grands Hommes, l'auteur de *La légende des siècles* les qualifie d'« hommes suprêmes³¹¹ », d'« hommes solaires³¹² », d'« hommes divins³¹³ », d'« êtres étoilés³¹⁴ », de capables de lire « à la fois hier, aujourd'hui, demain³¹⁵ ». De son côté, Verhaeren qualifie l'apôtre de « grandiose³¹⁶ », de « puissant³¹⁷ », de « fier³¹⁸ », d'« austère³¹⁹ ». Pour Verhaeren, les Grands Hommes sont faits de « sang d'éternité³²⁰ ». Dans leur description de ces illustres Hommes, Hugo et Verhaeren recourent aussi à la métaphore du « front », qui suggère l'intelligence prodigieuse et la force d'affronter. Ainsi, l'apôtre de Verhaeren est doté d'un « front large, puissant, tranquille et comme

³⁰⁸ Vladimir Jankélévitch, *Penser la mort?*, Paris, Éditions Liana Levi, 1994, p. 20-21.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 20.

³¹⁰ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, op. cit., p.1071.

³¹¹ Victor Hugo, *Les contemplations*, op. cit., p. 351.

³¹² Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, op. cit., p. 1072.

³¹³ *Ibidem.*

³¹⁴ Victor Hugo, *Les contemplations*, op. cit., p. 251.

³¹⁵ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, op. cit., p. 942.

³¹⁶ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 321.

³¹⁷ *Ibidem.*

³¹⁸ *Ibidem.*

³¹⁹ *Ibidem.*

³²⁰ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, op. cit., p. 49.

austère³²¹ ». Pour le poète, l'apôtre représente l'intelligence et la force de la raison. Hugo, dans son poème « Les grands morts », pourvoit ceux-ci de « fronts énormes³²² ».

L'exagération ou le « grandissement épique³²³ » sert donc à donner de la visibilité au personnage statufié. Le plus grandement qu'on est visible, le plus grandement qu'on est présent. Or, la visibilité suppose la présence. La vue d'un vivant, à elle seule, implique tautologiquement que celui-ci continue à exister. La mort, en ce qui la concerne, est une disparition de la vue pour toujours. Le Tombeau statuaire s'adresse donc en premier lieu aux yeux. Il s'expose à la vue. Hugo décrit la magistrale colonne de la place Vendôme comme étant une « Colonne étincelante [...] éblouissant³²⁴ » ses yeux. Contempler une statue, c'est lui conférer la vie et la grandeur. Les statues sollicitent nos regards. Elles vivent de nos regards. Elles respirent de nos yeux.

Nous notons par ailleurs la présence très apparente du champ lexical se rapportant à la vue dans les quatre poèmes de Verhaeren ayant pour titre « Une statue ». Dans le premier poème et décrivant le moine statufié, l'auteur écrit que celui-ci a des « yeux remplis de patience et d'indulgences³²⁵ ». Et parlant des « textes autoritaires³²⁶ » du moine, Verhaeren écrit que ceux-ci « appaurent, tels des glaives, hors du fourreau³²⁷. » Dans le deuxième poème, nous remarquons la répétition à deux reprises, dans la première et la dernière strophe, du vers :

³²¹ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 321.

³²² Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, op. cit., p. 941.

³²³ Judith Wulf, « *La Légende des siècles* » de Victor Hugo, op. cit., p. 71.

³²⁴ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, op. cit., p. 397.

³²⁵ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 221.

³²⁶ *Ibid.*, p. 219.

³²⁷ *Ibidem.*

« Il apparaît, foudroyant et vermeil³²⁸ », parlant du soldat statufié. Et décrivant sa force brutale, le poète écrit que ce soldat a des « yeux hallucinés de gloire³²⁹ ! »

Dans le troisième poème, le premier vers déjà est destiné aux yeux. Faisant allusion au prestige éclatant dont se targue le bourgeois statufié, Verhaeren écrit que le nom de celui-ci « luit sur une plaque³³⁰ ». De plus, le poète décrit ce bourgeois comme possédant des « regards têtus et violents³³¹ ». Et en nous le présentant, Verhaeren écrit : « il apparaît sur la place publique/Féroce et rancunier, autoritaire et fort³³² ». Notons en fait l'utilisation du verbe *apparaître* dans les trois poèmes. Enfin, dans le quatrième poème, le rapport de la statue à la vue est explicite. En nous montrant l'apôtre statufié, le poète écrit : « Et seul, son geste fier domina la cité /Où l'on voyait briller, agrandi de mystère/Son front large, puissant, tranquille et comme austère³³³ ». Ceci pour signifier l'importance de la visibilité pour exprimer une présence. La statue est disponible aux yeux. Par contre le livre, il faut l'ouvrir et le lire. Or, « on n'a pas le temps de lire, on est forcé à voir³³⁴ ». Par conséquent, « on échappe au livre, on n'échappe pas à la statue³³⁵ », explique Hugo.

Cependant, il y a aussi la manière avec laquelle nous voulons rendre visible une statue. C'est en effet de la montrer vivement visible- vue et vie s'accordent. Pour ce faire, l'hypotypose est une excellente technique. Cette « reine des figures³³⁶ » est définie par Fontanier ainsi : « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle met en quelque

³²⁸ *Ibid.*, p. 233.

³²⁹ *Ibidem.*

³³⁰ *Ibid.*, p. 261.

³³¹ *Ibidem.*

³³² *Ibid.*, p. 263.

³³³ *Ibid.*, p. 321.

³³⁴ Victor Hugo, *William Shakespeare, op. cit.*, p. 341.

³³⁵ *Ibidem.*

³³⁶ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 93.

sorte dans les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante³³⁷. » Ainsi Hugo, peignant la statue d'Henri IV, présente celui-ci comme « un héros, respirant dans le marbre immobile³³⁸ ». Le poète utilise cette forte image pour vanter l'immortalité du roi. Pour Hugo, ce monarque « héros³³⁹ » continue à respirer même transformé en marbre. Par ailleurs, dans une autre image très illustrative, Hugo compare le marbre à un corps vivant : « le sang coule aux veines des marbres³⁴⁰ ». Les veines d'une pierre sont assimilées aux veines d'un corps vivant. Le marbre a donc des veines de sang qui assurent la vie au personnage statufié. En recourant à ces images très énergiques, Hugo veut signifier que les héros et les Grands Hommes sont statufiés pour rester vivants et visibles éternellement.

Si donc être vu est important pour satisfaire au souci de la « présentification³⁴¹ », voir l'est tout autant. : « La statue funéraire regarde toujours³⁴² », rappelle Michel Guiomar. La vue suppose la vie. Comme nous venons de l'exposer, les grands personnages de Hugo et de Verhaeren sont tous sculptés dans des postures de vivants qui sont en train de regarder. D'ailleurs, même *Les contemplations*, cette « grande Pyramide³⁴³ » et cette œuvre statue de Hugo, viennent du verbe contempler. Or, contempler c'est regarder simultanément avec les yeux, l'esprit et le cœur. Bref c'est regarder avec toute sa personne, en prenant tout son temps... C'est regarder immortellement, dirions-nous. Il arrive en fait que l'Homme mesure sa grandeur à l'aune de sa prunelle : Est grand celui qui est capable de voir grand et de voir même derrière la mort. Dans le poème « Suprématie » (*La légende des siècles*), Indra

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851, op. cit.*, p. 310.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ Victor Hugo, *Les contemplations, op. cit.*, p. 169.

³⁴¹ Jean-Hugues Déchaux, *op. cit.*, p. 68.

³⁴² Michel Guiomar, *op. cit.*, p. 188.

³⁴³ Victor Hugo, *Les contemplations*, Paris, Pocket, 1998, p. quatrième de couverture.

s'évertue d'être « dieu de l'Espace³⁴⁴ » car il est « le regardeur infini³⁴⁵ » dont la « prunelle atteint l'extrémité de l'ombre³⁴⁶ ». Un « regardeur infini³⁴⁷ » ne peut être qu'un vivant infini.

1.2.5 Discours performatif

Le Tombeau poétique se caractérise par la « performativité³⁴⁸ » de son discours. Le poète utilise toute sa personne (son *ethos*) pour fasciner, séduire et émouvoir (le *pathos*) au point de vouloir faire « trembler l'athos, l'ithos et le pathos³⁴⁹ », pour reprendre des mots d'un vers de Victor Hugo, où l'allitération fait vibrer l'âme. Il faut que le discours du Tombeau poétique soit à la hauteur de la grandeur du défunt. À tout seigneur tout honneur. Le poète s'investit corps et âme pour évoquer la perte tant déplorée du mort. Sa performance poétique est le témoignage et la résultante du degré de son affliction, et du degré de l'affection qu'il voue au défunt dont la disparition est irréversible. Pour Jankélévitch, « c'est l'irréversibilité du devenir qui est le pathos fondamental de l'existence, qui est la source des regrets, des chants les plus beaux, de la poésie la plus touchante, la plus poignante³⁵⁰ ». Le poète, « en maître de cérémonie³⁵¹ », se livre donc à une « joute poétique³⁵² » aiguisée par l'esprit d'émulation. Il faut que son poème soit le meilleur et il faut émouvoir le plus de monde possible. L'objectif, en fait, de l'officiant du Tombeau poétique est de réunir une assistance nombreuse regroupant la Grande famille du défunt : de ses proches, de ses amis, de ses admirateurs, de ses adeptes...

³⁴⁴ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, op. cit., p. 43.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ Patrick Thériault, op. cit., p. 37.

³⁴⁹ Victor Hugo, *Les contemplations*, op. cit., p. 42.

³⁵⁰ Vladimir Jankélévitch, *Penser la mort?*, op. cit., p. 21.

³⁵¹ François Michaud Nérard, *La révolution de la mort*, Paris, Vuibert, coll. « Espace éthique », 2007, p. 225.

³⁵² Joël Castonguay Bélanger, op. cit., p. 58.

Le discours du Tombeau poétique étant donc une « douleur esthétisée³⁵³ », l'enjeu pour le poète serait de savoir comment manier et allier le triste et le beau, le sublime avec finesse et dextérité. Le travail d'esthétisation consiste d'abord à accorder une grande importance à la forme, car comme le pense Victor Hugo : « Rien ne vit hors de sa forme³⁵⁴ ». La beauté du verbe renforce et illustre mieux une idée. La forme s'incruste sur le fond pour créer une unité harmonieuse. Dans un Tombeau statuaire, l'auteur doit pousser le travail d'esthétisation jusqu'à la perfection. La beauté du verbe est le gage de son immortalité. La belle parole est un défi au temps. Elle s'inscrit indélébilement dans les mémoires. Les mots éternels servent à conférer l'immortalité au défunt. Écrire c'est marquer.

En matière de « performativité³⁵⁵ », dans leurs Tombeaux poétiques, Hugo et Verhaeren semblent exceller, comme dans un exercice de grandiloquence. Hugo ressuscite le défunt parce que Michel Guiomar appelle une « réanimation imaginaire³⁵⁶ ». Cette résurrection est presque parfaite au point où il est à se demander si le défunt n'est finalement qu'une création du poète. Il y a le vrai Dante, il y a le Dante ressuscité par Hugo dans le poème. Hugo décrit le mort comme un « personnage de tombeau³⁵⁷ » jouant dans une scène qui se passe dans l'éternité. Hugo vivifie la dernière demeure et la revêt de couleurs et de lumières. Il recourt à ce que Diderot appelle « les grandes images qui prêchent³⁵⁸ ». Rappelons que pour Philippe Ariès « la mort est iconophile³⁵⁹ ». Le poète décrit la sépulture du Grand Homme comme un lieu merveilleux et enchanteur où le défunt est comme dans une « mort sacrée³⁶⁰ ». Si le romantisme chante la beauté des paysages de la surface de la terre, le Tombeau statuaire de

³⁵³ *Ibid.*, p. 59.

³⁵⁴ Pol Gaillard, *Les contemplations, Victor Hugo: analyse critique*, Paris, Hatier, coll. « Profil littérature Profil d'une œuvre », 1981, p. 76.

³⁵⁵ Patrick Thériault, *op. cit.*, p. 37.

³⁵⁶ Michel Guiomar, *op. cit.*, p. 188.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 82.

³⁵⁸ Jean-Claude Bonnet, *op. cit.*, p. 145.

³⁵⁹ Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort, op. cit.*, p. 7.

³⁶⁰ Victor Hugo, *Les contemplations, op. cit.*, p. 359.

Hugo s'apparente à un romantisme souterrain, qui décrit la beauté des paysages printaniers souterrains. Comme dans une sorte d' « île des Bienheureux³⁶¹ » ou une utopie souterraine, le Tombeau de Hugo est édénique avec de « beaux jardins aux fruits d'or³⁶² ».

Le travail d'esthétisation est perceptible également dans la présentation des « grands morts³⁶³ » dans un « aspect stylisé³⁶⁴ » : ils sont divinement beaux, monumentalement grands, irrésistiblement forts, sereinement purs, éternellement jeunes. Idéalisés, poétisés et magnifiés, les portraits des grands disparus sont sans aucune ombre et sans tache, leurs effigies sont hautement en couleur. De plus, en sculptant les immortels dans le marbre bien poncé, c'est l'effet esthétique qui est recherché, car « un crâne de marbre semble plus beau que son modèle brut³⁶⁵ ». Un crâne en os suscite la révolusion et un crâne sculpté est un objet esthétisé.

Concernant Verhaeren, sa « performativité³⁶⁶ » se manifeste dans la forme allégorique avec laquelle sont représentées ses statues. Il dote et habille celles-ci d'une force de suggestion des plus exubérantes. Fidèle à l'esthétique du symbolisme, dont il est un adepte, Verhaeren croit au pouvoir suggestif du verbe, lequel pouvoir est qualifié avec justesse par Brunetière d' « épicurisme de l'imagination³⁶⁷ ». Albert Mockel pense que « l'art ne marche point pas à pas avec l'homme, il le devance, il ne s'adresse pas au raisonnement mais à l'intuition³⁶⁸. » Les statues de Verhaeren sont à la forme indéfinie : toutes portent le titre : « Une statue ». Le personnage sculpté n'est pas identifié. Chaque statue allégorise un personnage, dont il

³⁶¹ Myriam Philibert, *op. cit.*, p. 125.

³⁶² Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 546.

³⁶³ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, *op. cit.*, p. 941.

³⁶⁴ Michel Guiomar, *op. cit.*, p. 38.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 37.

³⁶⁶ Patrick Thériault, *op. cit.*, p. 37.

³⁶⁷ Albert Mockel, *Esthétique du symbolisme*, Palais des Académies, Bruxelles, 1962, p. 92.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 93.

appartient au lecteur de reconstituer le puzzle et d'identifier à l'aide de sa propre imagination tout en faisant les liens avec les éléments suggérés dans le texte. Ainsi, notre imagination nous laisse entrevoir le portrait de Rousseau ou de Voltaire à travers la statue représentant l'apôtre ; le portrait de Néron à travers la statue décrivant le la statue du soldat.

Par ailleurs, la « performativité³⁶⁹ » consiste à « adapter le rythme, le ton, les mots³⁷⁰ » à la circonstance. « Faire parler le tombeau plutôt que le momifier sous la glose³⁷¹ », c'est le défi des deux poètes pour célébrer et chanter l'immortalité de leurs « grands morts³⁷² » ou plutôt de leurs grands vivants. Chez Hugo et Verhaeren, le Tombeau poétique destiné au Grand Homme n'est pas un discours sur la mort mais sur la vie ; plus qu'un discours sur la vie, c'est un discours sur l'immortalité.

Cette mission de « performativité³⁷³ » est une « gageure³⁷⁴ », la mort étant du domaine de « l'inénarrable³⁷⁵ » et de « l'innommable³⁷⁶ ». Les questions auxquelles est confronté un auteur du Tombeau statuaire sont de savoir comment relever le « défi au logos³⁷⁷ » et de « dire l'indicible³⁷⁸ », lequel « tient évidemment au caractère vague, confus et diffus, à l'indétermination même de l'évènement qui écourte notre temps vital³⁷⁹ », qui écourte nous-même, tout court. À la mort de son père, Hugo écrit ces beaux vers : « Maison, tu ne l'as plus !

³⁶⁹ Patrick Thériault, *op. cit.*, p. 37.

³⁷⁰ François Michaud Nérard, *La révolution de la mort, op. cit.*, p. 214.

³⁷¹ *Le tombeau poétique en France*, en ligne, *op. cit.*,

³⁷² Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu, op. cit.*, p. 941.

³⁷³ Patrick Thériault, *op. cit.*, p. 37.

³⁷⁴ Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Paris, Flammarion, 1977, p. 60.

³⁷⁵ *Ibidem.*

³⁷⁶ *Ibidem.*

³⁷⁷ *Ibidem.*

³⁷⁸ *Ibidem.*

³⁷⁹ *Ibidem.*

tombeau tu ne l'as pas³⁸⁰ ! ». Nous observons donc comment Hugo tente de résoudre la tension entre la présence et l'absence que la mort suscite. Bien que le corps de son père ait définitivement quitté la maison, son esprit va demeurer éternel dans la mémoire et le cœur du poète, comprenons-nous de ces vers. La « performativité³⁸¹ » est tellement exigeante que Hugo sollicite l'aide des Déesses de l'inspiration (les Muses) pour écrire de beaux tombeaux statuaire :

Lyre ! encore un hommage à la vertu qui t'aime!/Assez tu dérobas des hymnes
d'anathème/Au funèbre Isaïe, au triste Ézéchiël !/Pour consoler les morts, pour pleurer
les victimes,/Lyre, il faut de ces chants sublimes/Dont tous les échos sont au ciel³⁸².

Le défi de la performativité doit donc être relevé, car il y va de la vie des grands immortels. « Les rites font les bons morts³⁸³ », écrit judicieusement Jean-Hugues Déchaux. Et le contraire est vrai : un grand mort mal statufié perd de sa grandeur et de son immortalité.

³⁸⁰ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851, op. cit.*, p.722.

³⁸¹ Patrick Thériault, *op. cit.*, p. 37.

³⁸² Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851, op. cit.*, p.360.

³⁸³ François Michaud Nérard, *op. cit.*, p. 208.

CHAPITRE 2

DU TOMBEAU STATUAIRE COMME PRATIQUE IRONIQUE

«Vivre est une chanson dont mourir est le refrain³⁸⁴. »

Victor Hugo

Nous diviserons ce deuxième chapitre en deux principales sections. Dans la première, nous tâcherons de parler justement de la notion de Grands Hommes et du rôle de ceux-ci. Nous essayerons d'expliquer comment, pour Hugo et Verhaeren, la grandeur de l'Homme consiste en cet héroïsme intellectuel, pour paraphraser Vera Castiglione. Nous montrerons comment et pourquoi ils considèrent que le cerveau est cette force intellectuelle qui permet à l'Homme d'accéder à la super puissance et de se mesurer à Dieu. Nous passerons en revue les domaines de la grandeur de l'Homme tels que la science, les arts, l'héroïsme, la liberté, la démocratie, la justice, le patriotisme, le progrès, la modernité, l'exploration de l'univers... Nous étudierons la ville et l'urbanité en tant que statue collective et en tant qu'expression et réalisation de la grandeur de l'Homme et de ses exploits, en comparaison avec la campagne qui, elle, représente plus la grandeur de Dieu, la nature et la tradition ankylosante.

Ensuite dans la deuxième section, nous étudierons le Tombeau statuaire en tant que pratique ironique. Nous analyserons comment et expliquerons pourquoi Hugo et Verhaeren utilisent le Tombeau statuaire pour dénoncer les petites gens et les fausses grandeurs. Nous montrerons comment ils exposent à « l'enfer populaire³⁸⁵ » et à la risée publique les despotes, les faux dévots, les injustes, les paresseux, les vaniteux ... Nous verrons donc comment les statues de ces tristes personnages sont exposées en décrépitude et en isolement les plus morbides. Nous exposerons à cet effet les procédés diminutifs utilisés par les deux poètes pour tourner en

³⁸⁴ Victor Hugo, *William Shakespeare, op. cit.*, p. 113.

³⁸⁵ Georges Minois, *op. cit.*, p. 30

dérision leurs victimes. Parmi ces techniques satiriques et de distanciation auxquelles Hugo et Verhaeren ont eu recours, nous citerons le registre « bestiaire³⁸⁶ », la dégradation, l'humour... Nous parlerons aussi de la « duplicité de l'ironie³⁸⁷ » du Tombeau statuaire. Nous expliquerons comment l'objectif du discours satirique de Hugo et de Verhaeren est, en dernier ressort, épideictique et constructif. Nous montrerons à la fin de ce chapitre que la grandeur n'est pas toujours là où on pense : il y a des faux grands, il y a des grands que leur vanité réduit à la petitesse et, en contrepartie, il y a des petits que leur grande bonté, leur précieuse utilité et leur pure innocence propulsent vers le rang de la grandeur et qui méritent d'être statufiés dans l'apothéose, tels que les petites gens aux petits métiers et les enfants. Nous montrerons donc comment se déploie la vision « monadologique³⁸⁸ » de Hugo et de Verhaeren dans les textes du corpus étudié.

2.1 Les Grands Hommes

2.1.1 Notion de Grands Hommes et sa présence dans les œuvres de Hugo et de Verhaeren

« C'est un besoin général de l'homme d'admettre et d'honorer des êtres supérieurs, surhumains³⁸⁹ », écrivait Feuerbach. Ainsi « le culte des grands hommes par l'image n'est pas une spécialité du XVIII^e siècle. On le trouve dans toutes les époques³⁹⁰ ». L'Antiquité déjà chantait ses personnages exceptionnels. Achille, dans *L'Illiade* d'Homère, est célébré pour ses prouesses et ruses guerrières, et son intelligence supérieure. Hercule, de son côté, est magnifié pour ses extraordinaires Douze Travaux. Ses exploits sont tellement grands que son nom est rentré dans le dictionnaire comme nom commun (hercule) signifiant « homme d'une force physique exceptionnelle³⁹¹ ». Toujours durant l'Antiquité, Plutarque, pour célébrer ceux

³⁸⁶ Michel Guiomar, *op. cit.*, p. 245.

³⁸⁷ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 121.

³⁸⁸ Judith Wulf, *op. cit.*, p. 76.

³⁸⁹ Ludwig Feuerbach, *op. cit.*, p. 155.

³⁹⁰ Georges Duby et Jean-Luc Daval, *op. cit.*, p. 832.

³⁹¹ Alain Rey et Josette Rey-Debove (dir.), *op. cit.*, p. 1228.

qui sont à ses yeux de grands personnages, écrit son œuvre *Vies des hommes illustres*. Par ailleurs, avec les religions, c'était le tour des prophètes, tel Jésus dans la tradition chrétienne, d'être célébrés jusqu'à la vénération pour leurs miracles, leurs prodiges, leurs sacrifices, leur bonté et leur amour du prochain. Le Moyen-Âge aussi chantait ses Grands Hommes. Les chansons de geste célébraient le Chevalier, à l'instar de Lancelot chanté par Chrétien de Troyes pour sa bravoure, sa loyauté et son amour courtois (fin'amor), pour ses prouesses dans la quête du Graal. Cependant, c'est au XVIII^e siècle que la notion de Grand Homme connaît un tournant décisif. Avec le triomphe de la lumière de la raison, l'Homme instaure sa grandeur grâce à son intelligence, laquelle est considérée par Hugo comme ce « flambeau qu'allume Dieu sous le crâne de l'homme³⁹² ». Nous assisterons donc à « la démocratisation de la grandeur³⁹³ », qui, dorénavant, va reposer sur « la Sainte Trinité du Bon, du Beau et du Vrai³⁹⁴ », pour reprendre l'expression de Jean-Claude Bonnet. Dans le même ordre d'idée, Maurice Agulhon relève qu'« un grand homme est honoré d'une statue lorsqu'il a bien servi quelques entités suprêmes, Liberté ou Patrie, Justice ou Science³⁹⁵ ».

Les Grands Hommes seront donc ces individus d'exception « qui se sont illustrés par les sciences, par les lettres, par les arts, par les armes³⁹⁶ ». Jean-Claude Bonnet dans son ouvrage *Naissance du Panthéon Essai sur le culte des Grands Hommes* rappelle que « c'est en 1758 qu'on peut dater précisément l'acte de naissance officiel, en quelque sorte, du culte des grands hommes en France, lorsque les anciens sujets du concours d'éloquence à l'Académie furent remplacés par l'éloge des grands hommes de la nation³⁹⁷ ». Emmanuel Fureix, lui, précise que c'est à la mort de Mirabeau survenue le 2 avril 1791 qu'on a songé à donner « vie

³⁹² Victor Hugo, *Les châtiments*, *op. cit.*, p. 53.

³⁹³ Vera Castiglione, *op. cit.*, p. 100.

³⁹⁴ Jean-Claude Bonnet, *op. cit.*, p. 169.

³⁹⁵ Maurice Agulhon et Pierre Bonte, *Marianne dans la cité*, Paris, Dexia : Impr. nationale, coll. « Collection Espaces urbains », 2001, p. 69.

³⁹⁶ Emmanuel Fureix, *op. cit.*, p. 123.

³⁹⁷ Jean-Claude Bonnet, *op. cit.*, p. 10.

au projet longuement mûri au cours du XVIII^e siècle d'honorer les grands hommes³⁹⁸ ». L'État destine alors le Panthéon comme temple, qui va recevoir les cendres des Grands Hommes. Rappelons que ce temple hautement symbolique porte à son entrée une enseigne réalisée par le sculpteur David d'Angers et sur laquelle est inscrit : « Aux grands hommes la patrie reconnaissante³⁹⁹ ».

Sur le plan littéraire, le projet de gratification et de glorification des Grands Hommes trouve écho chez de grandes plumes, à l'instar de Victor Hugo et d'Émile Verhaeren. Pour Verhaeren, l'Homme doit être animé par le désir insatiable de grandeur et doit travailler sans répit pour « trouver sa joie à grandir soi-même⁴⁰⁰ », écrit-t-il dans son poème « La prière » (*Les rythmes souverains*). Il doit s'inspirer de l'exemple d'Hercule, que le poète célèbre dans son poème extrait du recueil *Les rythmes souverains* et dont le titre porte le nom du héros légendaire. Ce dernier, bien qu'il ait atteint le sommet de la grandeur, en demande toujours plus : « Que faire désormais pour se grandir encore⁴⁰¹ ? » Ainsi pour Verhaeren, l'Homme doit exiger que sa suprématie soit totale et continuelle.

De son côté, Hugo dans son long poème « Les voix– Dix-septième fragment » (*Dieu*), rappelle aux hommes la nécessité de s'inspirer des recommandations de Prométhée, par lesquelles celui-ci les exhorte à manifester leur grandeur divine : « Hommes, soyez titans, et remuez les monts,/Secouez la lumière aux yeux des dieux démons !/Levez-vous, levez-vous comme l'aurore blonde,/Hommes, et, dieux vous-même, éblouissez le monde⁴⁰² ! » Pour Hugo, le temps est à la grandeur et malheur aux petits. Se grandir devient un devoir, comme le rappelle ce passant cité dans le poème « Rêverie d'un passant à propos d'un roi » (*Les feuilles d'automne*), qui, s'adressant aux rois, leur dit : « Et tâchez d'être grands, car le peuple

³⁹⁸ Emmanuel Fureix, *op. cit.*, p. 111.

³⁹⁹ June Ellen Hargrove (dir.), *op. cit.*, p. 77.

⁴⁰⁰ Émile Verhaeren, *Les rythmes souverains*, Mercure de France, Paris, 1913, p. 155.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁰² Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu, op. cit.*, p. 986.

grandit⁴⁰³ ». La grandeur a donc changé de camp. Elle n'est plus l'apanage des rois. Désormais, elle est du côté du peuple, grâce à ses penseurs, à ses savants, à ses artistes, à ses génies...

Pour Hugo les Grands Hommes sont ces « sublimes têtes⁴⁰⁴ » qui empruntent « l'altier chemin du vrai, du bon, du beau⁴⁰⁵ » et qui dissipent les ténèbres en éclairant le futur grâce à leurs « phares éblouissants⁴⁰⁶ ». Selon lui, les Grands Hommes sont la « religion de l'avenir⁴⁰⁷ » bien qu'ils soient « mépris du temps qui les voit naître⁴⁰⁸ », car le temps va finir par leur donner raison et révéler leur talent. On ne peut pas occulter une grandeur indéfiniment.

Or, parmi les Grands Hommes honorés par les deux poètes, nous pouvons citer ces personnages aux qualités exceptionnelles et qui satisfont à l'un ou à l'autre des critères de cette « Sainte Trinité du bon, du beau et du vrai⁴⁰⁹ ». Rappelons que Hugo tout comme Verhaeren est épris de justice. Dans le dernier poème des *Feuilles d'automne*, « Amis, un dernier mot ! ... », Hugo écrit : « Je hais l'oppression d'une haine profonde⁴¹⁰ ». Il ne tarit pas d'éloges envers les Grands Hommes qui, à l'instar de Juvénal, Tacite, Dante, luttent contre « les tyrans, les bourreaux, les dogmes, les idoles⁴¹¹ ». Dans son long éloge pour Juvénal, connu pour ses satires implacables, Hugo écrit :

Ce foyer splendide éclate et, loin de diminuer avec le temps, s'accroît sous un tourbillonnement de fumée lugubre ; il en sort des rayons pour la liberté, pour la probité,

⁴⁰³ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851, op. cit.*, p. 724.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 743.

⁴⁰⁵ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu, op. cit.*, p. 987.

⁴⁰⁶ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851, op. cit.*, p. 745.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 744.

⁴⁰⁸ *Ibidem.*

⁴⁰⁹ Jean-Claude Bonnet, *op. cit.*, p. 169.

⁴¹⁰ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851, op. cit.*, p. 807.

⁴¹¹ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu, op. cit.*, p. 53.

pour l'héroïsme, et l'on dirait qu'il jette jusque dans notre civilisation des esprits pleins de sa lumière⁴¹².

Et dans son éloge pour Tacite, il qualifie celui-ci de « l'historien punissant⁴¹³ » doté d'une « concision du fer rouge⁴¹⁴ », car il « accroche leur règne au coup⁴¹⁵ » aux quatre « démons romains⁴¹⁶ » que sont : Tibère, Caligula, Claude et Néron.

Comme Hugo, Verhaeren voue une grande admiration aux Grands Hommes dont l'âme est « en rut de la justice⁴¹⁷ ». À ceux « qui veulent une équité totale⁴¹⁸ », Verhaeren dit : « Mes vers s'en vont vers vous⁴¹⁹ ». S'adressant à ces « hommes de lutte et de souffrance⁴²⁰ », il ajoute : « La cruauté torride et ses lâches conseils,/Au fer rouge de vos soleils,/Brûlent, sous vos cieus durs, les âmes⁴²¹ », pour leur signifier que la force de la justice qui habite l'âme des Grands Hommes va vaincre inéluctablement les oppresseurs, les tyrans... Par ailleurs l'autre Grand Homme que Verhaeren gratifie d'un poème-éloge est Martin Luther. Dans un long poème qui porte le titre de cet illustre pasteur, le poète vante les grandes qualités et les nobles vertus de celui-ci. Il rappelle son grand rôle, comme pionnier réformateur, pour la liberté religieuse. « Il libéra le monde, en étant soi, pour tous⁴²² », écrit Verhaeren. Nous ne pouvons nous empêcher de faire le parallèle avec le poème « Une statue » (*Les villes*

⁴¹² Victor Hugo, *William Shakespeare, op. cit.*, p. 99.

⁴¹³ *Ibidem.*

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁴¹⁷ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses, op. cit.*, p. 139.

⁴¹⁸ *Ibidem.*

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 137.

⁴²⁰ *Ibidem.*

⁴²¹ *Ibid.*, p. 137.

⁴²² Émile Verhaeren, *Les rythmes souverains, op. cit.*, p. 82.

tentaculaires), symbolisant le moine, qui est décrit « avec sa crosse entre les mains⁴²³ », pour faire référence aux violences inquisitoriales exercés par les religions. Aux antipodes de ce moine, Martin Luther est présenté comme un chantre des libertés, avec « son grand cœur exalté⁴²⁴ ».

Dans le domaine des arts, des lettres et des sciences aussi, Hugo et Verhaeren ont brossé des portraits élogieux de beaucoup d'illustres hommes. Dans son œuvre *William Shakespeare*, Homère est le premier de « ces suprêmes génies⁴²⁵ » à être encensé par Hugo. Ce dernier, faut-il le rappeler, est le père de l'épopée. « Homère fait les hommes plus grands que nature⁴²⁶ ». Par conséquent, il est le premier à inspirer à l'homme le rêve de se penser grand et de se voir grand, « géant⁴²⁷ » « gigantesque⁴²⁸ », « puissante stature⁴²⁹ ». Pour Hugo, Homère « brise le moule⁴³⁰ ». Son épopée sert à permettre au possible de se mirer dans l'impossible et au croyable de se mirer dans l'incroyable, car comme l'explique Hugo : « le grandissement de l'homme⁴³¹ » c'est « la génération du réel dans l'idéal⁴³² ». L'autre génie des lettres auquel Hugo rend hommage est Rabelais, le père du géant Gargantua. Hugo rappelle l'idée rabelaisienne selon laquelle l'esprit est plus important que le ventre, car le second émousse le premier et la « Volupté remplace Volonté⁴³³ ». Hugo rappelle que pour

⁴²³ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 219.

⁴²⁴ Émile Verhaeren, *Les rythmes souverains*, op. cit., p. 83.

⁴²⁵ Victor Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 128.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁴²⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ *Ibidem*

⁴³¹ *Ibidem*.

⁴³² *Ibidem*

⁴³³ *Ibid.*, p. 112.

Rabelais « le ventre mange l'homme⁴³⁴ » et que « le serpent est dans l'homme, c'est son intestin⁴³⁵ ». Il considère que l'homme n'est pas un tube digestif. Par conséquent, selon lui, « le ventre est pour l'humanité un poids redoutable⁴³⁶ ». Le ventre alourdit les ailes de l'Homme dans son envol vers la grandeur. Si l'Homme ne pensait qu'à son ventre, il n'aurait jamais tenté le voyage à la lune, dirions-nous par anachronisme. Ainsi un Grand Homme ne doit pas ressembler au bourgeois statufié par Verhaeren en le dotant d'un « ventre riche, mâchoire ardente et menton lourd⁴³⁷ ». Ce bourgeois n'est mû que par son désir insatiable d'amasser l'or et par son désir trop animal de trop remplir son ventre. Hugo n'omet pas aussi de célébrer des hommes des sciences. « Ces Gamas en qui rien n'efface/Leur indomptable ambition⁴³⁸ » et « ces Colombes [qui] sentent qu'il manque quelque chose/à l'équilibre universel⁴³⁹ ! » En effet, c'est grâce aux inventions et aux découvertes de ces hommes de science que l'Homme a conquis le globe.

De son côté, Verhaeren ne manque pas de générosité à gratifier des hommes des lettres, des sciences et des arts. Rappelons que dans son recueil *Les rythmes souverains*, il réserve tout un poème pour rendre hommage à Michel-Ange. Décrivant ce sculpteur, en plein travail sur son grandiose chef-d'œuvre la Chapelle Sixtine, Verhaeren écrit : « Il employait ses mains à leur œuvre immortelle⁴⁴⁰ ». Il ajoute : « Son terrible cerveau semblait un incendie/Plein de feux ravageurs et de flammes brandies⁴⁴¹. » Nous voyons à travers ces images comment l'artiste est absorbé corps et âme par son gigantesque ouvrage, où il met tout son génie et toute son énergie, alliant transpiration et inspiration. Ce sculpteur a laissé un chef-d'œuvre

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 110.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁴³⁷ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 261.

⁴³⁸ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, op. cit., p. 737.

⁴³⁹ *Ibidem*.

⁴⁴⁰ Émile Verhaeren, *Les rythmes souverains*, op. cit., p. 91.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 89.

immortel. La preuve, c'est que cette fresque continue à susciter l'admiration et à attirer des visiteurs jusqu'à nos jours.

Somme toute, nous pensons que, par leur grand intérêt aux biographies de ceux qui sont, à leurs yeux, des Grands Hommes, Victor Hugo et Émile Verhaeren sont en train de mettre en évidence le grand rôle de ceux-ci comme « puissance consciente et agissante [...] dans l'histoire⁴⁴² » de l'Humanité. À ce sujet, Thomas Carlyle estime que « l'Histoire du monde n'est rien d'autre que la biographie des grands hommes⁴⁴³ ». Par conséquent, l'Histoire n'est pas un « produit de son époque⁴⁴⁴ ». Thomas Carlyle précise :

L'Histoire universelle, l'Histoire de ce que l'homme a accompli sur cette Terre, n'est au fond pas autre chose que l'Histoire des grands hommes qui ont œuvré ici-bas. Ils ont été les conducteurs des hommes, leurs modèles, leurs références et, dans une acception large du terme, les initiateurs de tout ce que la grande masse des humains s'est efforcée de réaliser ou d'atteindre. Tous les glorieux accomplissements que nous pouvons contempler dans le monde sont, à proprement parler, les résultats matériels et extérieurs, la réalisation pratique et la concrétisation de la pensée et de l'intellection générée dans l'esprit et le cœur des grands hommes envoyés en ce monde : si bien qu'il est juste de considérer que l'âme de toute l'Histoire du monde est l'Histoire de ses héros⁴⁴⁵.

Derrière tout grand évènement historique (guerres, révolutions), derrière toutes les inventions, derrière les réalisations des chefs-d'œuvre, il y a certainement ces immortels Grands Hommes. Dans la même trajectoire, Prince de Ligne dans son œuvre *Mes écarts ou Ma tête en liberté* soutient que « tout tient à un seul homme. Le prince d'Orange tué ou battu, il n'y aurait pas de République en Hollande⁴⁴⁶ ».

⁴⁴² Franck Laurent, « La question du grand homme dans l'oeuvre de Victor Hugo », *Romantisme*, vol. 28, n° 100, 1998, p. 67.

⁴⁴³ Thomas Carlyle, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁴⁶ Charles-Joseph Ligne, *Mes écarts ou Ma tête en liberté*, Paris, Les Belles lettres, 2016, p. 314.

Victor Hugo et Émile Verhaeren semblent donc ne pas croire aux théories de Joseph de Maistre, qui considère que « les hommes ne sont que des circonstances⁴⁴⁷ ». Rappelons que, selon ce dernier, l'homme abstrait n'existe pas : « J'ai vu, dans ma vie, des Français, des Italiens, des Russes etc. ; je sais même, grâce à Montesquieu, *qu'on peut être Persan* : mais quant à *l'homme*, je déclare ne l'avoir rencontré de ma vie ; s'il existe, c'est bien à mon insu⁴⁴⁸. », écrivit-il dans son œuvre *Considérations sur la France*. Ainsi, à son avis, ce n'est pas l'individu qui influence la société, mais la société qui influence l'individu.

Hugo et Verhaeren semblent s'inscrire donc en faux contre l'idée selon laquelle l'Histoire arrive « par la force de choses⁴⁴⁹ ». Nous pouvons déduire que pour l'auteur de *La légende des siècles*, « l'œuvre des génies est du surhumain sortant de l'homme⁴⁵⁰ » et que pour l'auteur des *Forces tumultueuses*, « l'histoire est fécondée⁴⁵¹ » par les Grands Hommes.

2.1.2 Quand le Grand Homme se mesure à Dieu, grâce à son esprit

Les idées et le travail -ou penser et agir- sont les deux atouts du Grand Homme. Comme le note Vera Castiglione, chez Verhaeren la pensée devient « un acte héroïque⁴⁵² » pour l'Homme. Le cerveau symbolise l'Homme par synecdoque (une partie pour le tout), car il est l'organe de réflexion et le siège de la raison. C'est par son cerveau que l'Homme se distingue de l'animal. De plus, c'est par le cerveau qu'on distingue entre les hommes intelligents et les moins intelligents. « Cerveau, palais de ma fierté⁴⁵³ », écrit Verhaeren. Selon lui, les grands exploits sont l'œuvre de ces êtres dont « les cerveaux plus que les dents sont solides⁴⁵⁴ ». Et

⁴⁴⁷ Joseph Marie Maistre, *Considérations sur la France*, Paris, Garnier, 1980, p. 62.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, pp. 64-65.

⁴⁴⁹ Franck Laurent, op. cit. p. 67.

⁴⁵⁰ Victor Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 84.

⁴⁵¹ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, op.cit., p. 80.

⁴⁵² Vera Castiglione, op. cit., p. 52.

⁴⁵³ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, op. cit., p. 161.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 143.

la volonté de tout homme aspirant à la grandeur c'est de « vouloir qu'en son cerveau tressaille l'univers⁴⁵⁵ ». La force intellectuelle domine toutes les autres forces. C'est grâce à son cerveau que l'Homme acquiert et impose sa supériorité.

De son côté, Hugo qualifie le cerveau de « ce merveilleux alambic⁴⁵⁶ ». Il explique que « la pensée monte et se dégage du cerveau comme le fruit de la racine. La pensée est la résultante de l'homme. La racine plonge dans la terre ; le cerveau plonge en Dieu⁴⁵⁷ ». Par cette comparaison, Hugo veut nous montrer que malgré ses faiblesses, ses défauts, ses besoins terriens, sa vulnérabilité face aux phénomènes et catastrophes naturels, l'Homme est tenté par l'impossible, par l'infini, par être comme Dieu. Comme Dieu, il est un « Être créateur⁴⁵⁸ » ; à l'aide de son intelligence. Hugo distingue entre « ceux que le bras fait rois [et] ceux que l'esprit fait dieux⁴⁵⁹ ». On peut s'introniser roi à l'aide de la force physique (par l'armée et l'épée), mais ce n'est qu'avec son esprit qu'on peut accéder à la grandeur divine.

Dans son poème « L'ange- Le rationalisme » (*Dieu*), Hugo présente Prométhée prodiguant, à la forme impérative, des conseils à l'Homme : « Ne crains pas le progrès dévorant les ténèbres/Trouvant les idéals par l'effort des algèbres,/Montant, géométrie et poésie, à Dieu⁴⁶⁰ ! » Hugo rappelle ici l'utilité des hommes des sciences, des arts et des lettres, à l'instar de ces « poètes puissants [aux] têtes par Dieu touchées⁴⁶¹ ».

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁵⁶ Victor Hugo, *William Shakespeare, op. cit.*, p. 84.

⁴⁵⁷ *Ibidem.*

⁴⁵⁸ Yves Gohin, *Victor Hugo*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1987, p. 85.

⁴⁵⁹ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851, op. cit.*, p. 747.

⁴⁶⁰ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu, op. cit.*, p. 1072.

⁴⁶¹ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851, op. cit.*, p. 923.

Selon les deux poètes, stimulé par son intelligence et sa force créatrice, l'Homme n'hésite donc pas à se comparer à Dieu. Son défi : « Avec l'esprit humain tâter l'esprit divin⁴⁶² ». Pour Hugo, le Grand Homme cherche à s'équivaloir à Dieu. Ainsi, ils sont tellement équivalents que Dieu lui-même reconnaît la divinité du Grand Homme : « j'ai mis mon regard dans l'œil de Napoléon », dit Jéhovah⁴⁶³ », écrit Victor Hugo. Dieu doit donc s'aider des yeux du grand Napoléon pour voir ce qui se passe sur la terre, dont cet Empereur est maître absolu sur l'étendue de vastes territoires.

Pour Hugo, l'Homme veut être l'égal de Dieu, sans pour autant avoir la prétention de le surpasser. Selon lui, l'Homme et Dieu se complètent : « L'homme aujourd'hui sème la cause/Demain Dieu fait mûrir l'effet⁴⁶⁴ ». Ceci pour signifier que la grandeur de Dieu n'empêche pas la grandeur de l'Homme. Au contraire, elles se complètent. Face à la grandeur divine, l'Homme ne doit donc pas se soumettre à la fatalité ni tomber dans la passivité. « Soit le dompteur géant par qui tout s'émancipe./Laisse Dieu. Fais le monde homme. Fais-toi principe⁴⁶⁵ », rappelle Prométhée dans ces vers qui, de par leur ton solennel, s'apparentent à des commandements. Comme Dieu, l'Homme doit être une force agissante et souveraine.

Contrairement à Hugo, Verhaeren parle de « dieu mourant⁴⁶⁶ ». Dans son poème « Ma race » (*Les forces tumultueuses*), s'adressant aux hommes, il écrit : « Les Dieux s'humanisent et ne sont plus que vos idées⁴⁶⁷ ». Pour Verhaeren, les dieux ont cédé leur puissance à l'Homme. Plus explicite, Verhaeren ajoute dans son poème « L'utopie » (*Les forces tumultueuses*) : « Et le monde roulé dans les métamorphoses/Après avoir eu foi en Dieu, croira en soi⁴⁶⁸ ». Si pour

⁴⁶² Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, op. cit., p. 984.

⁴⁶³ Victor Hugo, *Océan*, Paris, R. Laffont, coll. « Oeuvres complètes », 2002, p. 465.

⁴⁶⁴ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, op. cit., p. 838.

⁴⁶⁵ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, op. cit., p. 987.

⁴⁶⁶ Émile Verhaeren, *Poésie complète 5 : Les flamandes. Les moines*, Bruxelles, op. cit., p. 283.

⁴⁶⁷ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, op. cit., p. 145.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 134.

Hugo, l'Homme et Dieu s'équivalent, pour Verhaeren l'Homme est sorti victorieux de son combat contre les dieux. Désormais, « l'homme dans l'univers n'a qu'un maître, lui-même, / Et l'univers entier est ce maître, dans lui⁴⁶⁹ », affirme Verhaeren dans son poème « Les villes » (*Les forces tumultueuses*). Par conséquent, les Dieux sont relégués au domaine du passé. « Jadis tout l'inconnu était peuplé de Dieux⁴⁷⁰ », écrit Verhaeren dans son poème « La folie » (*Les forces tumultueuses*). Pour Verhaeren, ce passé représente cette période des ténèbres de la religion, pendant laquelle la volonté et la puissance de Dieu sont invoquées et utilisées à tort et à travers. Mais, désormais, avec son intelligence, « celui qui prouve et sait vaincra celui qui croit⁴⁷¹ ». Désormais, la grandeur est fondée sur la science et la raison et non sur le dogme et l'arbitraire religieux.

Dans son poème « Michel Ange » (*Les rythmes souverains*), décrivant l'image de l'œuvre La Chapelle Sixtine, où l'on voit la main de Dieu toucher celle de l'Homme doigt à doigt, Verhaeren nous présente cette scène comme étant une allégorie de la passation de pouvoirs et de consignes entre Dieu et l'Homme : « Tandis qu'Adam sentait le doigt du dieu jaloux / Toucher ses doigts et l'appeler aux œuvres grandes⁴⁷² ». Grâce donc à cette volonté et cette puissance insufflées par les Dieux que l'Homme s'est mis au travail qui le grandit. Et c'est dans le bon travail qu'on arrive à ressembler à Dieu sinon à le dépasser : le travail divinise l'Homme, semble nous dire Verhaeren dans ces vers tirés de son poème « XVIII » (*Les heures d'après-midi*) : « Lorsque la vie est belle ainsi qu'une conquête, / Le bon travail prend place à mes côtés, / Comme un ami qu'on fête⁴⁷³ », car : « il saisit l'être en un tourbillon fou ; / Il érige l'esprit, sur des géants pilastres ; / Il lui verse le feu qui fait vivre les astres⁴⁷⁴ ». Et par-dessus

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁷² Émile Verhaeren, *Les rythmes souverains*, op. cit., p. 93.

⁴⁷³ Émile Verhaeren, *Poésie complète 3 Les heures claires. Les heures d'après-midi. Les heures du soir*, op. cit., p. 135.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

tout : « Il apporte le don d'être Dieu⁴⁷⁵ ». Pour Verhaeren, le travail est créateur : un moyen de se réaliser et d'exprimer sa grandeur à travers des accomplissements et des créations. Selon Verhaeren, après sa victoire donc sur Dieu, l'Homme devient « l'homme de l'homme⁴⁷⁶ ». Sa grandeur il ne la doit qu'à lui-même. Comme Dieu, il crée des œuvres et des chefs-d'œuvre qui lui garantissent l'immortalité. Le Grand Homme « c'est tout l'homme et sa victoire humaine⁴⁷⁷ » et il est « grand de la grandeur humaine⁴⁷⁸ ». Il est l'auteur des « miracles humains⁴⁷⁹ » contrairement aux prophètes et aux moines, dont les miracles émanent de Dieu.

2.1.3 L'urbanité et la grandeur de l'Homme : la ville, une statue collective

Face à la grandeur de l'Homme, Dieu non seulement est en train de perdre en puissance, mais aussi en espace. « L'homme tous les jours fait moins de place à Dieu⁴⁸⁰ ! » Continuellement et à pas de géant, l'Homme empiète sur le terrain de Dieu. Dans chaque espace conquis, l'Homme bâtit des villes à son image. « En humanisant Dieu, l'Homme grec humanise la ville⁴⁸¹ », note Michel Ragon dans *L'Homme et les villes*. Désormais, la ville semble représenter l'Homme et sa grandeur. Naïtra alors la distinction entre la ville et la campagne. Ainsi, la ville est perçue comme l'œuvre et ouvrages de l'Homme et la campagne comme œuvre de Dieu. La campagne symbolise le pouvoir divin et la ville le pouvoir humain. « L'esprit de la campagne

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

⁴⁷⁶ Béatrice Worthing, *op. cit.*, p. 321.

⁴⁷⁷ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁷⁸ Émile Verhaeren, *Poésie complète 5 : Les flamandes. Les moines*, *op. cit.*, p. 203.

⁴⁷⁹ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, *op. cit.*, p. 108.

⁴⁸⁰ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 782.

⁴⁸¹ Michel Ragon, *L'homme et les villes*, Paris, Albin Michel, 1975, p. 7.

était l'esprit de Dieu⁴⁸² », écrit Verhaeren dans son poème « Vers le futur » (*Les villes tentaculaires*).

La campagne est associée à la nature et la ville à la culture (et à la sculpture !). À la campagne, on contemple et admire les paysages, les animaux, les arbres ... En ville, on contemple et admire les hautes tours, les musées ... À la campagne, la beauté est divine ; en ville, elle est de création artistique et esthétique de l'Homme. Rappelons que la sculpture est un art urbain. Toutes les statues poétiques de Victor Hugo et de Verhaeren sont érigées en ville. Michel Guiomar note que « le paysage urbain, architectural, est un lieu où l'Homme a édifié non seulement ces barrières morales et sociales contre l'idée de la Mort mais aussi des œuvres qui se voulant plus durables que lui⁴⁸³ ». Pour satisfaire à sa volonté de survie, l'Homme érige des villes monumentales.

Michel Ragon estime : « La ville, pétrification de rêves et de fantasmes. Rien ne ressemble plus à un être vivant que ce corps de pierre⁴⁸⁴ ». Ainsi la ville revêt la forme d'une statue collective. Comme la statue, la ville est construite avec du matériel solide pour braver les siècles : le béton, l'acier, la pierre. Comme dans l'édification des statues, la hauteur et la visibilité sont des paramètres importants dans la construction des villes. De nos jours, ce souci de hauteur est perceptible dans la construction des gratte-ciels. De plus, comme la statue, la ville symbolise la grandeur de l'Homme. Dans la ville, les noms qu'on donne aux rues, aux édifices et aux infrastructures sont ceux des Grands Hommes. Mieux : il y a des villes qui portent le nom de leurs hommes célèbres : Washington vient du nom de Georges Washington, l'un des pères fondateurs des États-Unis. Verhaeren célèbre les villes comme on célèbre les

⁴⁸² Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 355.

⁴⁸³ Michel Guiomar, op. cit., p. 161.

⁴⁸⁴ Michel Ragon, *L'homme et les villes*, op. cit., p. 13.

Grands Hommes. C'est ce que nous révèlent ces vers extraits de son poème « Les idées » (*Les villes tentaculaires*) :

La rose Égypte et la Grèce dorée/Jadis, aux temps des Dieux, l'ont instaurée/En des temples d'où s'envolait l'oracle ;/Et Paris et Florence ont rêvé le miracle/D'être, à leur tour, l'autel où ses pieds clairs,/Vibrants d'ailes, se poseraient sur l'univers⁴⁸⁵.

Par ailleurs, à la campagne la grandeur et la force sont divines, mais en ville elles sont humaines. Ainsi, une grande et haute montagne est une création divine, mais les tours, les donjons, les forts, les ports, les banques... sont de conception et de construction humaines. Et si dans la nature c'est la force divine qui meut les éléments, en ville, grâce aux inventions de l'Homme, l'énergie et la force viennent des machines, des moteurs, de l'électricité... À la bouche d'un volcan est opposée la cheminée d'une usine.

Pour Verhaeren la ville est le règne de la force intellectuelle de l'Homme : ce sont les idées humaines qui « illuminent les villes ⁴⁸⁶ ». Dans son poème « Les idées » (*Les villes tentaculaires*), le poète écrit : « Sur la Ville, d'où les désirs flamboient,/règnent, sans qu'on les voie, mais évidentes, les idées⁴⁸⁷ ». La ville est donc perçue comme un espace et un centre de rayonnement où l'Homme donne libre cours à son intelligence et à son imaginaire créatif pour concevoir et réaliser ses chefs-d'œuvre et ses inventions. Parlant du rôle de l'Homme dans l'édification des villes, Verhaeren, dans son poème « L'âme de la ville » (*Les Villes tentaculaires*), compare celui-ci à un « nouveau Christ, en lumière sculpté/qui soulève vers lui

⁴⁸⁵ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires, op. cit.*, p. 349.

⁴⁸⁶ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses, op. cit.*, p. 108.

⁴⁸⁷ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires, op. cit.*, p. 343.

l'humanité/Et la baptise au feu de nouvelles étoiles⁴⁸⁸ ». La ville porte donc le sceau de l'Homme ; du Grand Homme.

De son côté Hugo associe la ville à la grandeur de l'Homme. Il oppose la ville au désert. Hugo, dans son poème « Dix-septième fragment Ascension dans les ténèbres » (*Dieu*), exhorte l'Homme à fonder des villes : « Révolte-toi ! Réplique au désert par la ville⁴⁸⁹ ». Rappelons que le désert symbolise le néant dépeuplé et la ville symbolise l'espace construit et habité. Le désert symbolise le règne de l'animal et la ville le règne d'un monde civilisé et policé. « Les villes sont un défi à la nature⁴⁹⁰ », rappelle Michel Ragon.

Avec la même verve qu'ils chantent la grandeur de l'Homme, Hugo et Verhaeren célèbrent la grandeur de la Ville. Pour Verhaeren, la ville « apparaît géante⁴⁹¹ », et « victorieuse⁴⁹² ». Comme l'annonce le titre du recueil *Les villes tentaculaires*, la ville de Verhaeren a des tentacules pour conquérir, dominer le monde et absorber la terre. Hugo, quant à lui, compare Paris à un « géant⁴⁹³ ». Rappelons que Paris est une ville monumentale qui a marqué l'Histoire et l'imaginaire de la France et de l'Humanité. Elle est la capitale de la Révolution française et la capitale des Lumières. Et parlant de la puissance bouillonnante de la ville de Bièvre, Hugo qualifie celle-ci de « Vésuve d'hommes⁴⁹⁴ ». Par cette image, Hugo rappelle le rôle de Bièvre comme creuset et chaudron où se fermentent des mouvements révolutionnaires qu'a connus la France. Il la compare à un volcan d'où coule « la lave des événements⁴⁹⁵ ».

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 217.

⁴⁸⁹ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, op. cit., p.985.

⁴⁹⁰ Michel Ragon, *L'homme et les villes*, Paris, A. Michel, 1975, p. 9.

⁴⁹¹ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 213.

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, op. cit., p. 784.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

Si la ville donc réfère à la grandeur et à la force, la campagne réfère à la faiblesse et à la soumission. Ainsi Verhaeren nous montre comment, dans sa lutte de résistance et d'opposition aux assauts de la ville, la campagne sort vaincue. « La plaine est morne et morte- et la ville la mange⁴⁹⁶ », écrit le poète dans son poème « La plaine » (*Les villes tentaculaires*) pour signifier que les villes ne cessent de grandir au détriment de la campagne ; en faveur de l'Homme et au détriment de Dieu.

En effet, si la ville est associée à l'action, au progrès et à la vie, la campagne est associée à la déperdition, à la passivité et à la mort. Philippe Ariès, citant F. Zonabend, relève qu' « au village la mort reste familière, toujours présente⁴⁹⁷ ». Par contre en ville, la mort est escamotée : tout baigne dans l'ambiance de la vie et de l'action. Par ailleurs, si la ville est tournée résolument vers le progrès, le changement et l'innovation, la campagne est tournée hermétiquement vers le passé nostalgique, vers les coutumes et les traditions éculées et source d'inertie. Enfin, si la ville réfère à l'intelligence et à la lucidité, la campagne, quant à elle, gît dans un climat mortifère et dans un état de folie.

C'est dans cette atmosphère de déperdition que nous plonge le recueil *Les campagnes hallucinées* de Verhaeren. Nous y retrouvons sept poèmes qui ont pour titre « Chanson de fou ». Le premier fou habite « un bouge, avec des morts, dans ses armoires⁴⁹⁸ ». Le deuxième fou vit entre des hommes qualifiés de « vieilles défroques⁴⁹⁹ » et qui ont des yeux « comme des fentes⁵⁰⁰ » et des barbes « comme du chanvre⁵⁰¹ ». Le troisième fou, en ce qui le concerne,

⁴⁹⁶ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 197.

⁴⁹⁷ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, op. cit., p. 548.

⁴⁹⁸ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 87.

⁴⁹⁹ Ibid., p. 97.

⁵⁰⁰ Ibidem.

⁵⁰¹ Ibidem.

habite un endroit où « les rats, les rats, sont là, par tas⁵⁰² » et qui, lorsque son « cœur se cassa/Une femme le ramassa/Pour le donner aux rats⁵⁰³ ». Le quatrième fou est mort « au cœur des minuits fous⁵⁰⁴ » et son corps est serré dans un « linceul de paille⁵⁰⁵ ». Le cinquième fou fait partie de ceux « qui pourrissent, aux quatre coins du monde⁵⁰⁶ ». Le sixième fou est parmi ceux dont le cadavre est tellement méphitique que même « les corbeaux noirs n'en voudront plus⁵⁰⁷ ». Enfin le septième fou vit dans un monde en ruine : « Les blocs de granit se déchaussent,/Les niches d'or comme des fosses/S'entr'ouvrent vides ;/Toute la gloire évocatoire/Tombe des hauts piliers et des absides/Au son des glas⁵⁰⁸ ».

Ainsi, la ville c'est le règne des idées et la campagne c'est le règne des folies.

2.2 Les « plaisirs de l'ironie⁵⁰⁹ » du Tombeau statuaire

2.2.1 « Le besoin d'enfer⁵¹⁰ »

Si le Tombeau statuaire est un discours élogieux et dithyrambique, il est, en parallèle, un discours de blâme digne des *Catilinaires*. Il sert à chanter les Grands Hommes, mais en même temps il sert à clouer au pilori les petits (auteurs de petitesesses). Nous avons vu comment le Tombeau statuaire est utilisé pour offrir l'immortalité aux bons, aux vertueux et aux génies. Nous verrons maintenant comment ce discours est utilisé par les deux poètes pour vouer les

⁵⁰² *Ibid.*, p. 109.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁰⁵ *Ibidem.*

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 139.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 155.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 175.

⁵⁰⁹ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 61.

⁵¹⁰ Georges Minois, *op. cit.*, p. 123.

médiocres, les méchants et les mauvais à la « Mort éternelle⁵¹¹ » et à « l'absence éternelle⁵¹² ».

Pour Hugo et Verhaeren, la dénonciation du mal, du vice et de l'injustice relève d'un devoir, et ils considèrent le « besoin d'enfer⁵¹³ » comme salvateur. Il arrive d' « appeler l'enfer à son secours⁵¹⁴ », pour reprendre le Marquis de Sade. À cet égard, Georges Minois estime que « l'utilité sociale de l'enfer est primordiale⁵¹⁵ » et rappelle que « les bâtisseurs d'enfers gréco-romains sont surtout, à leur manière, des législateurs et des sociologues, à la recherche de la société idéale⁵¹⁶ ». Il rappelle aussi comment la menace d'enfer est vue par certaines sociétés comme indispensable pour « trouver une solution au problème du mal⁵¹⁷ ». Dans le même ordre d'idée, Feuerbach pense que « l'enfer et le ciel, sont le fils de deux puissances suprêmes, *l'espérance et la crainte*⁵¹⁸ » : l'Homme fait le bien dans l'espoir d'une bonne récompense et hésite à faire le mal de peur d'être puni.

Il arrive donc que la mort soit considérée comme une exigence vitale. Dans son roman *Quatre-vingt-treize*, Hugo rapporte une phrase incisive prononcée par le personnage Millaud pour donner son avis lors du vote sur la mort du roi Louis XVI : « *Aujourd'hui si la mort n'existait pas, il faudrait l'inventer*⁵¹⁹ ». Ces propos d'un des partisans les plus farouches de l'exécution du monarque jugé despotique témoignent de la colère et du sentiment d'injustice éprouvés par les sujets. Pour ce personnage, le roi doit mourir pour que le peuple puisse se

⁵¹¹ *Ibidem*.

⁵¹² Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, *op. cit.*, p. 890.

⁵¹³ Georges Minois, *op. cit.*, p. 123.

⁵¹⁴ Jean-Marc Levent et Alain Brossat, *Sade polémiste: idées sur les romans et sur le mode de la sanction des lois*, Paris, Mille et une nuits, 2003, p. 25.

⁵¹⁵ Georges Minois, *op. cit.*, p. 106.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁸ Ludwig Feuerbach, *op. cit.*, p. 142.

⁵¹⁹ Victor Hugo, *Quatre-vingt treize*, Paris, Gallimard, 1979, p. 210.

délivrer de la tyrannie. Nous retrouvons le même sentiment de réjouissance de la chute des oppresseurs exprimé par Hugo dans son poème « Rois et peuples » (*La légende des siècles*) : « Qu'importe ? Un tyran tombe, un despote est détruit, / Je n'en demande pas davantage à la nuit⁵²⁰ ». Selon lui, les démons du pouvoir totalitaire qui ont « régné par la flamme et le fer⁵²¹ » doivent périr en enfer et doivent disparaître à jamais.

Pour Hugo, l'artiste a une mission à accomplir, un rôle à jouer et une fonction à assumer pour la société, l'Humanité et l'Univers. Selon lui, le poète « apporte leur palme aux héros⁵²² » et « fonde un temple où manquait un tombeau⁵²³ ». Hugo semble donc appliquer le principe de l'homme qu'il faut à la place qu'il faut : c'est le bon dirigeant qui doit être à la tête du pays et non un despote ; c'est un juge équitable qui doit être juge au tribunal et non un juge corrompu. Hugo semble appliquer ce même principe aussi aux morts : le mort qu'il faut à la mort qu'il faut. Les bons sont destinés à l'immortalité et les mauvais sont jetés en enfer. Des statues pour les uns, des bas-fonds pour les autres. « Le hibou dans les trous et l'aigle dans les cieux⁵²⁴ », écrit Hugo dans son poème « À des journalistes de robe courte » (*Les châtiments*).

Dans son recueil *Les châtiments*, Hugo s'adonne volontiers à un réquisitoire au vitriol contre Louis-Napoléon Bonaparte, qui le contraint à l'exil en 1852 lors de l'instauration du Second Empire. Dans des poèmes pamphlétaires, il se livre à la « flagellation [du] drôle en chef⁵²⁵ ». Il n'hésite pas à railler l'Empereur en le surnommant ridiculement « Napoléon-le-Nain⁵²⁶ ». Il

⁵²⁰ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, op. cit., p. 374.

⁵²¹ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, op. cit., p. 332.

⁵²² *Ibid.*, p. 340.

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ Victor Hugo, *Les châtiments*, op. cit., p. 133.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 197.

ridiculise celui qui n'est, à ses yeux, que « ce reste d'un tyran⁵²⁷ », qui a réussi à changer « ce pays de lumière en un pays de honte⁵²⁸ ».

S'il arrive, tout de même, à Hugo de statufier les mauvais et les méchants, c'est dans des statues de boue et en « marbre obscur⁵²⁹ » qu'il le fait. C'est le cas de la statue de son poème qui s'intitule justement « La statue » (*Les rayons et les ombres*). Cette statue représente le vieux faune Sylvain au « passé trop vain⁵³⁰ », qui a dilapidé toute sa jeunesse à rire et à se complaire nonchalamment dans la paresse, la luxure et l'oisiveté. Maintenant qu'il est vieux, il est pris au dépourvu. Il finit dans l'oubli et condamné à la mort-anéantissement. Hugo décrit cette « pauvre statue⁵³¹ » grelotant de froid dans un « vieux parc désert⁵³² », sous « un ciel morne⁵³³ ». Rappelons que dans la mythologie, les faunes sont des demi-dieux, donc mortels.

Par ailleurs, Hugo n'hésite pas à vilipender les vaniteux, les faux grands, les petits d'esprit. Parlant des hommes qui sont impressionnés par leur propre force brutale, Hugo écrit : « La période des hommes de force est terminée. Ils ont été glorieux, certes, mais d'une gloire fondante. Ce genre de grands hommes est soluble dans le progrès. La civilisation oxyde rapidement ces bronzes⁵³⁴ ». Les statues célébrant les fausses grandeurs sont éphémères et sont vouées à la rouille et à la disgrâce. Ne demeure que la véritable grandeur.

Dans sa stigmatisation des mauvais, des bourreaux, des cruels, des méchants et des infâmes, Hugo recourt à un vocabulaire d'une extrême véhémence, digne de l'anathème et

⁵²⁷ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851, op. cit.*, p. 334.

⁵²⁸ Victor Hugo, *Les châtiments, op. cit.*, p. 160.

⁵²⁹ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851, op. cit.*, p. 1106.

⁵³⁰ *Ibidem*.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 1105.

⁵³² *Ibidem*.

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ Victor Hugo, *William Shakespeare, op. cit.*, p. 358.

l'excommunication. Il les qualifie de « maudits⁵³⁵ », de « ce monde damné⁵³⁶ ». Le ressentiment de Hugo envers ces méchants est résumé dans cette gradation : les « hair⁵³⁷ », les « exécrer⁵³⁸ » et les « abhorrer⁵³⁹ ». Hugo ne se contente pas de les détester mais de les condamner. Il ne se contente pas de leur refuser l'immortalité mais les destine aux sévices du « gibet⁵⁴⁰ », du « trépas⁵⁴¹ » et de la « géhenne⁵⁴² ». Dans la posture de Dieu, il s'arroge le droit de les juger et de les condamner à « l'absence éternelle⁵⁴³ » et de les faire périr dans « l'enfer populaire⁵⁴⁴ », que Georges Minois définit comme étant une « projection d'un désir de justice et de revanche, où les méchants sont victimes de pittoresques supplices⁵⁴⁵ ». Ainsi pour Hugo « la honte est la meilleure tombe⁵⁴⁶ ». Selon lui, le pire des châtements contre un auteur d'une infamie c'est de l'exposer à la vindicte populaire, à une « tempête populaire⁵⁴⁷ » ou à un lynchage par des foules ou à un désaveu par la « *Vox populi*⁵⁴⁸ » lors d'un vote.

Comme Hugo, Verhaeren nous rapporte des épisodes révolutionnaires où la mort est nécessaire pour mettre fin aux injustices et aux oppressions. L'Histoire souvent ne fait pas dans la dentelle. Dans son poème « La révolte » (*Les villes tentaculaires*), Verhaeren écrit : « Avec des faux et des épées/Et des têtes atrocement coupées/.../Tuer, pour rajeunir et pour

⁵³⁵ Victor Hugo, *Les contemplations*, op. cit., p. 133.

⁵³⁶ *Ibidem*.

⁵³⁷ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, op. cit., p. 891.

⁵³⁸ *Ibidem*.

⁵³⁹ *Ibidem*.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 810.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 936.

⁵⁴² *Ibidem*.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 890.

⁵⁴⁴ Georges Minois, op. cit., p. 30.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ Victor Hugo, *Les châtements*, op. cit., p. 164.

⁵⁴⁷ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851*, op. cit., p. 336.

⁵⁴⁸ Victor Hugo, *Les châtements*, op. cit., p. 99.

créer⁵⁴⁹ ». Pour le poète, il y a des « révoltes logiques⁵⁵⁰ » et une mort « logique⁵⁵¹ ». On dit bien que la violence est le moteur de l'Histoire.

Comme Hugo, Verhaeren verse donc dans la critique sociale et intellectuelle de la société et de l'Humanité. Il chante la grandeur, la force intellectuelle de l'Homme. À cet égard, Béatrice Worthing note que pour Verhaeren « les gestes humains à travers l'histoire, cela est la vraie immortalité⁵⁵² ». N'est grand que celui qui a laissé son empreinte sur l'Humanité à travers ses grandes œuvres. Verhaeren ne se montre donc pas tendre envers ces coupables « de chair, de sang, de vice et d'or⁵⁵³ » : les débauchés, les meurtriers, les despotes, les exploités, les usurpateurs. Il leur réserve une place aux premières loges dans son « enfer populaire⁵⁵⁴ ». Verhaeren jette ses victimes en pâture au jugement d'autrui. Il les expose à la risée publique en leur faisant subir le mépris, la honte et l'humiliation. Ce n'est pas à *huis clos* que Verhaeren érige ses statues, mais bel et bien dans des endroits les plus visibles et symboliques pour que les grandes foules des villes viennent se réjouir de visu du sort lamentable et de la « mort journalière⁵⁵⁵ » qui frappent les mauvais. La statue du soldat est élevée « au carrefour des abattoirs et des casernes⁵⁵⁶ ». Rappelons que le mot *carrefour* se définit comme étant le « lieu assez large où aboutissent diverses rues et où se croisent beaucoup de gens⁵⁵⁷ ». La statue du

⁵⁴⁹ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, op. cit., pp. 303 et 315.

⁵⁵⁰ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, op. cit., p. 33.

⁵⁵¹ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 329.

⁵⁵² Béatrice Worthing, op. cit., p. 332.

⁵⁵³ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 293.

⁵⁵⁴ Georges Minois, op. cit., p. 30

⁵⁵⁵ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 329.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 233.

⁵⁵⁷ *Dictionnaire français en ligne - langue française - LEXILOGOS*, en ligne, <https://www.lexilogos.com/francais_dictionnaire.htm>, consulté le 6 août 2022.

bourgeois sans scrupule « apparaît sur la place publique⁵⁵⁸ ». Et celle du moine, qui a perdu de son aura d'antan, est devenue une fontaine publique où les mères, les vieillards et les enfants viennent se baigner. Parlant des moines hypocrites qui ont péri, Verhaeren qualifie ceux-ci de « morts géants insultés par les foules⁵⁵⁹ ». Donc, Verhaeren expose au grand public ses mauvais morts pour mieux les anéantir.

2.2.2 « L'harmonie des contraires⁵⁶⁰ »

L'une des caractéristiques fondamentales du Tombeau statuaire tient au fait qu'il repose sur la vision binaire et qu'il excelle dans l'art du contraste : opposer le bien au mal, le beau au laid, le grand au petit, l'éternel à l'éphémère, le vivant au mort, le petit au grand, le coupable à l'innocent, le haut au bas, l'heureux au triste, le vrai au faux...

Rappelons que le contraste est une technique de mise en relation par la comparaison. Il consiste à illustrer et à exposer les différences, par l'effet repoussoir. Il est utilisé pour susciter un jugement négatif de l'objet, de l'idée ou de la personne que l'on veut dévaloriser. Il sert à créer un sentiment de répulsion, de dissemblance, et de distinction que Chaïm Perelman, dans son *Traité de l'argumentation*, appelle les techniques de « distinguo⁵⁶¹ ». On compare pour mieux distinguer et dissocier le meilleur de l'ordinaire ou du médiocre, le beau du laid. On fait l'éloge des grands hommes pour les distinguer des petits. « On ne peut aimer le bien sans abhorrer le mal⁵⁶² », écrit Hugo dans *Shakespeare* : « Exécrer Cauchon, c'est adorer Jeanne d'Arc⁵⁶³ », explique-t-il.

⁵⁵⁸ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 263.

⁵⁵⁹ Émile Verhaeren, *Poésie complète 5 : Les flamandes. Les moines*, op. cit., p. 209.

⁵⁶⁰ Victor Hugo, *Préface de « Cromwell »: drame romantique*, Paris, Larousse, 2009, p. 39.

⁵⁶¹ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1958, p. 555

⁵⁶² Victor Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 502.

⁵⁶³ *Ibidem*.

Dans leurs Tombeaux statuariers, Hugo et Verhaeren recourent abondamment à la technique du contraste. Rappelons que pour Hugo l'art « contient le contraste, non la contradiction⁵⁶⁴ ». Le contraste sert à mieux montrer les différences et à mieux articuler des raisonnements. « Il n'y a sens que là où il y a différence⁵⁶⁵ » soutient Hamon reprenant Saussure. L'art consiste donc à dire la vérité dans toutes ses couleurs, en tressant et tissant ses contrastes.

Les œuvres de Hugo et de Verhaeren qui nous retiennent dans le présent mémoire baignent dans cette « harmonie des contraires⁵⁶⁶ ». Elles évoluent dans un système dichotomique. Chez les deux poètes, la statue du Grand Homme relève de la « métaphore architecturale⁵⁶⁷ ». Elle est une construction et une surélévation au-dessus de la terre. Par contre, ils représentent la statue des petits hommes en déconstruction et en ruines. Comme le corps se décompose, le marbre des statues des mauvais et des médiocres se décompose de « cendres aux poussière⁵⁶⁸ », de « débris aux débris⁵⁶⁹ ». Si la statue des grands est montrée solidement bâtie et éternellement debout, celle des petits est tombante et « tremblotante⁵⁷⁰ », comme c'est le cas de la statue du moine de Verhaeren.

L'autre grand contraste que nous décelons dans le Tombeau statuaire de Victor Hugo et de Verhaeren est cette opposition entre deux univers : celui associé au jour et à la lumière ; celui associé à la nuit et à la noirceur. Le premier, comme nous l'avons exposé au premier chapitre, est réservé aux Grands Hommes ; le second aux petits. Si pour les Grands Hommes la mort est un nouveau jour ; pour les méchants, la mort est ténébreuse et triste. Dans son poème « Joies du soir » (*Les contemplations*), Hugo nous rapporte une causerie entre fêtards en orgie

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 462.

⁵⁶⁵ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 115.

⁵⁶⁶ Victor Hugo, *Préface de « Cromwell »: drame romantique*, *op. cit.*, p. 39

⁵⁶⁷ Joël Castonguay Bélanger, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁶⁸ Émile Verhaeren, *Poésie complète 5 : Les flamandes. Les moines*, *op. cit.*, p. 277.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 279.

⁵⁷⁰ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, *op. cit.*, p. 221.

sur le sujet de la mort. Pour les uns, la mort est un « abîme effrayant d'ombre⁵⁷¹ » et « un chaos composé de spectres et de doutes⁵⁷² ». Pour d'autres, la mort est ce moment « lugubre⁵⁷³ » et ce « jour oblique⁵⁷⁴ » où « l'âme errante⁵⁷⁵ » chute dans « l'affreuse vallée⁵⁷⁶ » pour finir par sombrer dans la « sinistre éternité⁵⁷⁷ » et où « tout ce qui riait devient peine et remord⁵⁷⁸ ».

De plus, contrairement à la mort des bons, associée à la clarté et à la vérité, celle des méchants est associée aux mensonges, aux chimères, aux fantômes, aux spectres. Dans son poème « Buonaparte » (*Odes et ballades*), parlant de la mort de cet auguste empereur, Hugo écrit : « le fantôme échappe au géant⁵⁷⁹ ». Par cette image, le poète semble signifier que l'âme du despote est condamnée à l'errance et au vagabondage.

De son côté, Verhaeren aussi associe la mort des méchants à la noirceur et à la souffrance. Dans son poème « La mort » (*Les villes tentaculaires*), il écrit : « La mort tout en ténèbres/Règne, comme une idole assise,/sous la coupole des églises⁵⁸⁰ ». Le défunt est transporté « vers le néant⁵⁸¹ », « vers l'inconnu⁵⁸² » et enterré dans un cimetière qualifié de

⁵⁷¹ Victor Hugo, *Les contemplations*, op. cit., p. 161.

⁵⁷² *Ibidem.*

⁵⁷³ *Ibidem.*

⁵⁷⁴ *Ibidem.*

⁵⁷⁵ *Ibidem.*

⁵⁷⁶ *Ibidem.*

⁵⁷⁷ *Ibidem.*

⁵⁷⁸ *Ibidem.*

⁵⁷⁹ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, op. cit., p. 333.

⁵⁸⁰ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 323.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 325.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 329.

« grand trou⁵⁸³ » sombre. Par ailleurs, dans son poème « Le cimetière » (*Les moines*), Verhaeren qualifie la mort des moines de « trépas superbes⁵⁸⁴ », de « nuit mortuaire ». Et dans son poème « Agonie du moine (*Les moines*), Verhaeren écrit : « Quand l'oubli prompt sera sur sa fosse agrafé/Comme un fermoir de fer sur un livre étouffé⁵⁸⁵ ». Si pour les bons, il y a espoir de résurrection et de vie éternelle ; pour les mauvais, c'est la chute dans la nuit éternelle. Si pour les bons, la mort c'est « la montée au ciel⁵⁸⁶ » ; pour les mauvais, c'est la descente aux Enfers.

2.2.3 Discours de l'ironie satirique : Hugo et Verhaeren en démolisseurs de statues

Outre le contraste, l'ironie est un autre procédé rhétorique qui caractérise fondamentalement le discours du Tombeau statuaire. Philippe Hamon, reprenant Michael Riffaterre, définit l'ironie comme étant « toute introduction d'un écart, ou d'une surprise, dans un système de règles et de régularités textuelles⁵⁸⁷ ». Ainsi, l'ironie est une mise à distance entre ce que l'on dit et ce que l'on veut faire entendre. L'auteur de l'ironie ne porte pas un regard direct sur le sujet, l'objet ou l'être qu'il décrit, mais un regard indirect et biaisé, un « regard oblique⁵⁸⁸ », pour reprendre les mots de Hamon.

L'ironie utilise donc ces voies et moyens détournés pour véhiculer un discours de démarcation et de distanciation dans une atmosphère teintée d'humour et de dérision. Par conséquent, elle est prise de position fondée sur la « posture d'énonciation⁵⁸⁹ ». Celui qui critique des médiocres nous renseigne, de ce fait même, de la position que, lui, occupe par rapport à ceux-ci : il est au-dessus d'eux. Il les invective pour prendre du recul, se démarquer, se dissocier et

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 333.

⁵⁸⁴ Emile Verhaeren, *Poésie complète 5 : Les flamandes. Les moines, op. cit.*, p. 279.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 273.

⁵⁸⁶ Myriam Philibert, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁸⁷ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 138.

se désolidariser d'eux. S'opposer vient du mot position. « Aucun espace n'est indifférent. Aucun espace n'est neutre⁵⁹⁰ », soutient Hamon, qui reprend J. Duvignaud. C'est donc avec raison que Philippe Hamon parle de la « dimension topographique de l'ironie⁵⁹¹ ». Cette technique rhétorique nous renseigne sur la place qu'occupent les uns par rapport aux autres : les grands par rapport aux petits, les mauvais par rapport aux bons. L'ironie dessine une échelle et un tableau de valeurs sociales. Dans une sorte de cartographie sociale avec une légende, elle présente la place et la dimension de chacun dans la hiérarchie sociale : les grands, les petits, les bons, les mauvais...

Dans leurs Tombeaux statuaire, Hugo et Verhaeren recourent à ce dispositif rhétorique abondamment, à telle enseigne que nous pouvons affirmer qu'ils se livrent aux « plaisirs de l'ironie⁵⁹² ». Le principal procédé qu'ils utilisent consiste en ce que Matthew Hodgart appelle la « technique de la dégradation⁵⁹³ ». Pour ce faire, le recours à la figure de l'animal est le moyen le mieux indiqué. Inférieur à l'Homme en matière d'intelligence : l'animal est peu ou pas intelligent. Il symbolise la bêtise et la sottise. C'est donc dans l'objectif de la dévaloriser qu'on rabaisse une personne au stade animal.

Le poème « La statue » (*Les rayons et les ombres*) de Hugo nous met de plain-pied dans le registre du « bestiaire⁵⁹⁴ ». Rappelons que le faune est ce demi-dieu, dont le corps est à moitié homme et à moitié bouc. En recourant à cette comparaison à l'illustre caprin, le poète veut mettre en relief le caractère lascif du faune Sylvain. Rappelons qu'au sens figuré, le mot bouc

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 125.

⁵⁹² *Ibidem.*

⁵⁹³ Matthew Hodgart, *La satire*, Hachette, Paris, 1969, p. 112.

⁵⁹⁴ Michel Guiomar, *op. cit.*, p. 245.

veut dire « un homme d'une lubricité anormale⁵⁹⁵ ». C'est donc pour tourner en dérision son personnage adonné à la luxure que Hugo utilise cette image de bouc libidineux.

Dans son poème « Apothéose » (*Les châtiments*), qui n'est finalement qu'une apothéose à rebours, parlant de Louis-Napoléon Bonaparte, Hugo écrit : « Méditons ! Il est bon que l'esprit se repaisse/De ces spectacles-là. L'on n'était qu'une espèce/De perroquet ayant un grand nom pour perchoir⁵⁹⁶ ». Et dans son poème « Fable ou histoire » (*Les châtiments*), s'adressant à Napoléon, il s'écrie durement : « tu n'es qu'un singe⁵⁹⁷ ». Rappelons que le singe est connu pour ses grimaces imitatives et le perroquet pour sa faculté d'imiter la voix humaine. En comparant Napoléon au singe et au perroquet, Hugo veut nous présenter celui-ci comme un faussaire ou un ersatz d'empereur, qui utilise le prestige, l'aura et le « grand nom⁵⁹⁸ » de son oncle pour se donner une indue grandeur. Il le décrit comme un acteur de théâtre de pantomime ou un « saltimbanque⁵⁹⁹ » qui se livre à des spectacles : au lieu d'inscrire son nom dans l'histoire, il l'inscrit cyniquement dans la fable, en maître de parodie.

Dans le même poème, « Fable ou histoire » (*Les châtiments*), Hugo utilise encore la symbolique de l'animal. Mais cette fois-ci, c'est pour ridiculiser le peuple qu'il qualifie de « tas de brutes⁶⁰⁰ » et de « troupeau que la peur mène paitre⁶⁰¹ » dans « l'obéissance passive⁶⁰² ». En l'accablant de ces qualificatifs relevant de « l'animalité⁶⁰³ », Hugo veut mettre en évidence la soumission et la faiblesse du peuple. Selon lui, ces hommes du peuple ne sont pas assez

⁵⁹⁵ Dictionnaire français en ligne - langue française - LEXILOGOS, en ligne, <https://www.lexilogos.com/francais_dictionnaire.htm>, consulté le 6 août 2022.

⁵⁹⁶ Victor Hugo, *Les châtiments*, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁹⁹ *Ibidem.*

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 81.

⁶⁰³ Michel Guiomar, *op. cit.*, p. 245.

intelligents pour démasquer la fausse grandeur de l'Empereur et pas assez forts pour la dénoncer. Ils sont réduits à n'être que des suiveurs mus seulement par le désir animalier de se nourrir.

Par ailleurs, Hugo utilise la figure de l'animal comme symbole du châtement cruel et ce, en recourant à des images qui réfèrent à un environnement de charognards : entre « dents⁶⁰⁴ », « griffes pointues⁶⁰⁵ », et « becs⁶⁰⁶ » ; entre « hiboux⁶⁰⁷ », « harpies⁶⁰⁸ » et « panthères⁶⁰⁹ ». Dans son poème « Les oiseaux » (*Les contemplations*), Hugo nous montre des passereaux de proie qui mutilent et vandalisent des tombeaux et des statues de méchants : « Ils allaient et venaient, chantant, volant, sautant,/Égratignant la mort de leurs griffes pointues,/Lissant leur bec au nez lugubre des statues,/Becquetant les tombeaux, ces grains mystérieux⁶¹⁰ ». Par ces images, le poète veut mettre en exergue le sort cruel réservé aux mauvais. C'est donc en pâture aux atrocités des animaux sauvages que Hugo livre leurs sépultures.

De son côté Verhaeren utilise abondamment le registre de l'animal dans son Tombeau statuaire. Dans son poème « Une statue », allégorisant le bourgeois, il qualifie celui-ci de « féroce⁶¹¹ » de « cruel⁶¹² ». En le présentant doté d'une « mâchoire ardente⁶¹³ », le poète veut mettre l'emphase sur la cupidité et l'avidité dignes d'un vautour de ce bourgeois, qui

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁶⁰⁵ Victor Hugo, *Les contemplations*, *op. cit.*, p. 64.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 142.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁰⁹ Victor Hugo, *Les châtements*, *op. cit.*, p. 96.

⁶¹⁰ Victor Hugo, *Les contemplations*, *op. cit.*, p. 64.

⁶¹¹ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, *op. cit.*, p. 263.

⁶¹² *Ibid.*, p. 261.

⁶¹³ *Ibidem.*

occupe son temps à thésauriser « l'or rapace⁶¹⁴ ». En outre, dans son poème « Une statue », symbolisant le soldat, il décrit ce dernier comme étant « brutal⁶¹⁵ ». En le montrant debout entre des « abattoirs et des casernes⁶¹⁶ », Verhaeren cherche à mettre en évidence la cruauté du soldat. Les abattoirs sont des endroits où l'on tue les animaux destinés aux boucheries. Similairement, les casernes sont des endroits où l'on prépare les soldats à faire la guerre et à tuer (à faire des boucheries et des carnages). Par ailleurs, dans son poème « Une statue », représentant le moine, Verhaeren vêtit ce dernier d'une « bure servile⁶¹⁷ » pour faire référence au caractère moutonnier de ce faux dévot. D'ailleurs dans son poème « Les conversions » (*Les moines*), il qualifie par dérision ces illuminés de « troupeau blanc⁶¹⁸ », car ils suivent aveuglément et dans une « servitude claustrale⁶¹⁹ » les ordres de leur hiérarchie.

Comme Hugo, Verhaeren utilise l'image de l'animal comme châtiment. Il arrive que l'on condamne quelqu'un à l'animal, à une guillotine animale en quelque sorte, dirions-nous. Verhaeren condamne les moines aux « crocs⁶²⁰ » des « chiens de Jézabel⁶²¹ ». Il destine leurs corps à un germinal de « vers⁶²² » dévoreurs. Et il donne « aux lions roux à lécher leurs entrailles⁶²³ ».

⁶¹⁴ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, op. cit., p. 52.

⁶¹⁵ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 233.

⁶¹⁶ *Ibidem*.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 219.

⁶¹⁸ Émile Verhaeren, *Poésie complète 5 : Les flamandes. Les moines*, op. cit., p. 261.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 253.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 269.

⁶²¹ *Ibidem*.

⁶²² *Ibid.*, p. 273.

⁶²³ *Ibid.*, p. 237.

L'autre technique de dégradation que nous retrouvons dans le Tombeau statuaire de Hugo et de Verhaeren consiste en ce « procédé diminutif⁶²⁴ » et de rapetissement. Dans son poème « Querelles de sérail » (*Les châtiments*), faisant le parallèle entre les héros révolutionnaires et les hommes qui leur ont succédé, Hugo écrit : « Après Danton, Saint-Just et Mirabeau, ces hommes,/Ces titans – aujourd'hui cette France où nous sommes/Contemple l'embryon !/L'infiniment petit, monstrueux et féroce !/Et, dans la goutte d'eau, les guerres du volvoce/Contre le vibrion⁶²⁵ ». À travers ses vers, Hugo semble décocher ses flèches contre Napoléon-le-petit. Pour flétrir cet empereur, Hugo utilise des qualificatifs qui réfèrent à l'univers de l'extrême petitesse : « vibrion », « l'infiniment petit », le « volvoce ». Rappelons que Littré définit le volvoce comme étant ce « genre d'animalcules infusoires⁶²⁶ ». Hugo veut ainsi mettre en exergue la petitesse de Napoléon par rapport à la haute charge et le grand titre que celui-ci usurpe. Hugo s'insurge contre ces infimes hommes qui osent s'attaquer aux grands acquis révolutionnaires et républicains : « On voit traîner sur toi, Géante République,/Tous les glaives de Lilliput⁶²⁷ ». Lilliput, faut-il le rappeler, est cette petite île, imaginée par Jonathan Swift, habitée par des hommes minuscules appelés les lilliputiens.

Dépeignant ses hommes méchants et mauvais, Hugo qualifie ceux-ci de « larves, pygmées⁶²⁸ », de « troglodytes⁶²⁹ », de personnages atteints de « rachitisme⁶³⁰ », de « Myrmidons⁶³¹ », ce peuple de fourmis... Pour Hugo ces petits méritent bien la mort : ils ne sont que des « nains promis aux linceuls⁶³² ». Hugo s'évertue donc à les flétrir et à les accabler de vilénie de la

⁶²⁴ Matthew Hodgart, *op. cit.*, p. 114.

⁶²⁵ Victor Hugo, *Les châtiments*, *op. cit.*, p. 102.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 366.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁶²⁸ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, *op. cit.*, p. 54.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁶³⁰ Victor Hugo, *Les contemplations*, *op. cit.*, p. 121.

⁶³¹ Victor Hugo, *Préface de « Cromwell »* : *op. cit.*, p. 81.

⁶³² Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, *op. cit.*, p. 47.

manière la plus rude. Il considère qu'« un nain n'a pas la honte ayant la petitesse⁶³³ ». Il estime aussi que la vanité n'est qu'une fausse grandeur : le vaniteux n'est qu'un « géant d'orgueil à l'âme naine⁶³⁴ ». Notons que la petitesse ici est prise dans son sens de bassesse.

Verhaeren, en ce qui le concerne, utilise une drôle façon de rapetisser son « Moine épique » : il montre sa petitesse en étalant la grandeur de ses défauts. Pour Verhaeren, celui-ci ne peut pas être petit, car il est trop grand dans l'ignominie. Ce novice « n'avait pu, selon l'abaissement, décroître,/Et même était trop grand pour tenir dans un cloître⁶³⁵ », écrit le poète. Verhaeren agrandit donc pour mieux rabaisser.

Enfin, le recours au registre de l'horreur est la dernière technique de la dégradation et de la mise à distance utilisée par Hugo et Verhaeren. Pour susciter la répugnance et la répulsion du lecteur envers leurs infâmes personnages, les deux poètes emploient un lexique et une imagerie qui nous plongent dans un univers infernal de la laideur, de la peur, du grotesque et de la terreur. Ils nous font évoluer dans la noirceur entre « squelettes⁶³⁶ », et monstres « ayant partout des bouches⁶³⁷ » ...

À cet égard, Hugo recourt à l'usage fréquent de la terminologie qui réfère à « l'exécration⁶³⁸ » à « l'abject⁶³⁹ » et au « lugubre⁶⁴⁰ ». Dans son poème « Le jour des rois » (*La légende des siècles*), Hugo décrit le sinistre Don Pancho, le pillier et l'incendiaire de la ville de Vich, dans des termes qui renvoient à l'horrible et au morbide : « Pancho, fauve au dedans, est difforme

⁶³³ *Ibid.*, p. 55.

⁶³⁴ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, op. cit., p. 1027.

⁶³⁵ Émile Verhaeren, *Poésie complète 5 : Les flamandes. Les moines*, op. cit., p. 191.

⁶³⁶ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, op. cit., p. 902.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁶³⁸ Victor Hugo, *Les châtiments*, op. cit., p. 96.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁶⁴⁰ *Ibidem.*

au dehors/Il est camard, son nez étant sans cartilages⁶⁴¹ ». Rappelons que communément la mort est appelée la camarde. Et en argot, l'expression « épouser la camarde⁶⁴² » veut dire mourir. De plus, pour « ajouter de l'horreur à la difformité⁶⁴³ 656 », Hugo n'hésite pas à comparer ses hommes ignobles à des « crapauds⁶⁴⁴ », à des « hiboux⁶⁴⁵ ». En effet, la forme du crapaud dénote communément la hideur, la laideur et l'affreux. Son bruit, le coassement, est associé à la répugnance. Le hibou, quant à lui, est considéré comme un oiseau de malheur. Rappelons que dans des sociétés traditionnelles, ce rapace est vu comme étant de mauvais augure.

Comme Hugo, Verhaeren n'épargne pas ces hommes infâmes qui font partie de ce « monde où s'échevellent/La luxure, l'orgueil, l'avarice, l'horreur,/Tous les péchés⁶⁴⁶ ». Son poème « Celui de rien » (*Les apparus dans mon chemin*) nous met dans un univers nauséabond de putréfaction, de « lèpre⁶⁴⁷ » et de « purulence⁶⁴⁸ ». Il qualifie le corps des dictateurs Tibère, Néron et Vitellius de toutes les pourritures possibles : « pourritures grandioses⁶⁴⁹ », « pourritures méphitiques⁶⁵⁰ », « pourritures infinies⁶⁵¹ », « pourritures incessantes⁶⁵² »,

⁶⁴¹ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu, op. cit.*, p. 155.

⁶⁴² *Dictionnaire français en ligne - langue française - LEXILOGOS*, en ligne, <https://www.lexilogos.com/francais_dictionnaire.htm>, consulté le 6 août 2022.

⁶⁴³ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu, op. cit.*, p. 656.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 655.

⁶⁴⁵ Victor Hugo, *Les contemplations, op. cit.*, p. 142.

⁶⁴⁶ Émile Verhaeren, *Poésie complète 4 Les villages illusoires. Les apparus dans mes chemins, op. cit.*, p. 215.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 211.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 213.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 211.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 215.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 219.

⁶⁵² *Ibidem.*

« pourritures souveraines⁶⁵³ », « des plans de pourriture⁶⁵⁴ », de « détritrus et viandes⁶⁵⁵ », de « carcasses⁶⁵⁶ » ... « Leur crâne est chevelu de vers⁶⁵⁷ », leur tête est « décomposée⁶⁵⁸ », des « pustules⁶⁵⁹ » et des « lémures⁶⁶⁰ » rongent leur ventre. Parlant du « noir Hamlet⁶⁶¹ », Verhaeren écrit que ce sont « les corbeaux qui font la cour à son cadavre⁶⁶² ». Le degré d'horreur où nous plonge Verhaeren n'a pas de limites. Il atteint des sommets dignes des récits fantastiques des « légendes gothiques⁶⁶³ ». Dans sa description des avars, le poète nous transporte dans le monde des anthropophages où « les avars blancs [...] se mangent les doigts⁶⁶⁴ ».

Enfin, outre la technique de la dégradation, le discours de l'ironie satirique utilise l'humour et l'invective. La raillerie sert à dénoncer les vices, les petitesesses des hommes. Pour tourner en dérision la vantardise des faux grands hommes, Hugo qualifie celle-ci de « grosse manière d'être grand⁶⁶⁵ ». Dans son poème « À l'obéissance passive » (*Les châtiments*), s'adressant à Napoléon, Hugo écrit : « O Napoléon, ton épée/Sert de broche à Gargantua⁶⁶⁶ ». Pour Hugo, Napoléon III est trop petit par rapport à Gargantua. Cet empereur est un géant au pied d'argile,

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 217.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 213.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 211.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 213.

⁶⁵⁷ *Ibidem.*

⁶⁵⁸ *Ibidem.*

⁶⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁶⁰ *Ibidem.*

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 211.

⁶⁶² *Ibidem.*

⁶⁶³ Émile Verhaeren, *Poésie complète 4 Les villages illusoires. Les apparus dans mes chemins*, *op. cit.*, p. 215.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 215.

⁶⁶⁵ Victor Hugo, *William Shakespeare*, *op. cit.*, p. 359.

⁶⁶⁶ Victor Hugo, *Les châtiments*, *op. cit.*, p. 86.

car il assoit son pouvoir sur la dictature, l'injustice, l'arbitraire et l'oppression, alors que la grandeur de Gargantua repose sur les grandes qualités que sont l'intelligence et l'humanisme.

Verhaeren, en ce qui le concerne, ridiculise le moine en réduisant et rabaissant son pouvoir au niveau folklorique : dorénavant son nom est invoqué seulement « pour les fièvres et pour les peines⁶⁶⁷ » et ses « miracles⁶⁶⁸ » sont percés comme les ballons de baudruche.

Cependant, le rôle de l'ironie n'est pas la recherche du drolatique, mais est épидictique. Hugo et Verhaeren utilisent l'ironie comme un arsenal rhétorique prenant pour cibles les petitesesses, les bassesses et les ignominies des hommes. Ils adoptent donc la posture de démolisseurs de statues et de statuts. En ironisant sur la statue du moine, Verhaeren s'attaque à la violence religieuse et au discours religieux rétrograde ; en ironisant sur la statue du militaire, Verhaeren s'attaque au despotisme et à la dictature ; en ironisant sur la statue du bourgeois, Verhaeren s'attaque au pouvoir de l'argent comme source d'exploitation et d'injustice.

De son côté Hugo, en ironisant sur la statue du vieux faune, il fait la satire sur les vices, telles que la paresse, la luxure et l'orgie ; en ironisant sur Napoléon et des rois, il milite pour la grandeur de l'homme basée sur la liberté, la justice, la démocratie, l'amour et la raison.

Hugo et Verhaeren donc détruisent pour mieux construire, rabaissent pour mieux propulser vers les hauteurs, raillent pour mieux respecter et dénigrent pour mieux célébrer. Pour eux, même s'ils utilisent le « regard oblique⁶⁶⁹ » et le « rire oblique⁶⁷⁰ » de l'ironie, et même s'ils empruntent des voies détournées, leur objectif est instructif et constructif. C'est avec raison

⁶⁶⁷ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 221

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 219.

⁶⁶⁹ Philippe Hamon, op. cit., p. 7.

⁶⁷⁰ Victor Hugo, *Les châtiments*, op. cit., p. 72.

donc que Jankélévitch parle de « la duplicité de l'ironie⁶⁷¹ » en estimant que « l'ironie, qui est oblique, est finalement pour la droiture⁶⁷² ».

2.2.4 Le petit peut-il être grand ? : « L'Enfant-Dieu⁶⁷³ »

Nous avons vu dans ce qui précède que ce sont les Grands Hommes qui sont célébrés et immortalisés à travers des Tombeaux statuariers. Mais arrive-t-il aux petits d'avoir ce privilège, d'être chantés et immortalisés ?

Pour Hugo et Verhaeren le petit est aussi important que le grand. Dans son étude *La légende des siècles de Victor Hugo*, Judith Wulf relève dans l'œuvre hugolienne cette « réalité d'ordre monadologique où chaque fragment est en même temps l'expression de tout⁶⁷⁴ ». Pour Hugo « l'insecte vaut le globe⁶⁷⁵ », « tous les géants, égaux à tous les infusoires⁶⁷⁶ » et « tout est égal à tout⁶⁷⁷ ». Il faut donc respecter « la fourmi non moins que le lion [car] rien n'est petit dans la création⁶⁷⁸ », prévient Hugo dans son poème « V Sagesse » (*Les rayons et les ombres*). Selon le poète, sur le monde souffle « quatre vents : Égalité ! Justice !/Équilibre ! Équité⁶⁷⁹ ! ».

Dans son poème « Vers le futur » (*Les villes tentaculaires*) Verhaeren, en ce qui le concerne, soutient que « la force est dans l'atome et l'atome vibre d'elle⁶⁸⁰ ». Il ajoute : « Dans le

⁶⁷¹ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, op. cit., p. 121.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 120.

⁶⁷³ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851*, op. cit., p. 484.

⁶⁷⁴ Judith Wulf, op. cit., 2001, p. 76.

⁶⁷⁵ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, op. cit., p. 1098.

⁶⁷⁶ *Ibidem.*

⁶⁷⁷ *Ibidem.*

⁶⁷⁸ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851*, op. cit., p. 1123.

⁶⁷⁹ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, op. cit., p. 1098.

⁶⁸⁰ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 345.

ferment, dans l'atome, dans la poussière,/La vie énorme est recherchée et apparaît⁶⁸¹ ». Pour Verhaeren, le petit et l'infime contribue grandement à la grandeur et à la force de l'Homme.

Dans les œuvres des deux poètes, les petits occupent une grande importance. Hugo écrit sur les petites gens du peuple, donc sur les petits dans le rang social : les misérables, les travailleurs de la mer. Les petits aussi participent aux légendes.

De son côté, Verhaeren écrit sur les paysans, les artisans, les pêcheurs, les fermiers. Dans son recueil *Les villages illusoires*, il brosse des portraits élogieux et nostalgiques d'artisans dont les métiers ont disparu. Comme il érige des statues pour des personnages morts, Verhaeren érige des statues sur de vieux métiers qui sont *morts* : les cordiers, le passeur d'eau, le fossoyeur, le meunier, le sonneur, le menuisier, le forgeron. À chacun de ses vieux métiers, Verhaeren consacre tout un poème. Verhaeren pleure la mort de l'homme et la mort du métier. Dans son poème « Le passeur d'eau » (*Les villages illusoires*), il rend hommage à cet homme, dont le brave métier était d'aider les gens à traverser « à contre flots⁶⁸² » les cours d'eau. Verhaeren le décrit « comme quelqu'un d'airain⁶⁸³ » pour sa force et sa ténacité, mais qui, après une longue vie de labeur, « s'affaissa morne sur un banc⁶⁸⁴ ». Dans son poème « Le sonneur » (*Les villages illusoires*), Verhaeren décrit cet homme dont le métier est de sonner le glas pour annoncer des morts. Mais à sa propre mort, il ne trouve pas de sonneur pour lui, car ce métier finit avec lui. C'est à lui-même de sonner « sa propre mort⁶⁸⁵ ». Verhaeren célèbre ces vieux métiers pour les immortaliser dans les mémoires et les cœurs. Dans son poème « Les paysans » (*Les flamandes*), parlant de « ces hommes de labour⁶⁸⁶ », Verhaeren

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 353.

⁶⁸² Émile Verhaeren, *Poésie complète 4 Les villages illusoires. Les apparus dans mes chemins, op. cit.*, p. 43.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁸⁶ Émile Verhaeren, *Poésie complète 5 : Les flamandes. Les moines, op. cit.*, p. 131.

écrit qu'à leur mort : « leur cercueil, descendant au fond des terrains mous,/Ne semble contenir que choses deux fois mortes⁶⁸⁷ ».

L'autre catégorie de petits qui intéresse l'œuvre de Hugo et de Verhaeren sont les petits en âge : les enfants. Hugo immortalise beaucoup d'enfants, dont sa fille Léopoldine. Verhaeren, lui, immortalise Kato, à qui il consacre tout un poème dont le titre porte le prénom de cette fillette, « Kato » (*Les flamandes*). Cette « grasse enfant⁶⁸⁸ » passe ses journées à laver « les puissants mufles roux des vaches⁶⁸⁹ » et à traire ces bêtes. Verhaeren dans ce poème célèbre cette petite fille, qui remplit des tâches quotidiennes dignes d'une grande dame mère de famille, malgré qu'elle a l'âge où l'on est plutôt enclin à jouer.

Pour les deux poètes, l'enfant symbolise la vie : il est l'héritier et le dépositaire de la mémoire. Il est le chaînon qui assure la continuité et le renouvellement dans la vie. L'enfant symbolise aussi l'innocence, la beauté, la bonté, la joie, la naïveté, la pureté.

Dans son poème « Les bagnes » (*Les forces tumultueuses*), décrivant des juges incorruptibles, Verhaeren écrit que « leurs yeux sont purs comme des yeux d'enfant⁶⁹⁰ ». Les yeux d'enfants symbolisent la vérité instinctive, la franchise, la transparence, la clarté...

Hugo, quant à lui, voit dans l'enfant la source de bonheur et de la joie : « La cage sans oiseaux, la ruche sans abeilles,/La maison sans enfants⁶⁹¹ ! », écrit-il dans son poème « XIX » (*Les feuilles d'automne*). Sans les enfants, le foyer sombre dans le silence mortifère. Ainsi bien qu'ils soient petits corporellement et petits en âge, ils sont grands par la grandeur de leur

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 135.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁸⁹ *Ibidem*.

⁶⁹⁰ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, *op. cit.*, p. 138.

⁶⁹¹ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 757.

charme et de leur bonté. Hugo qualifie ses « chers petits hommes⁶⁹² » de « nains charmants que n'eût pas voulu fâcher Hercule⁶⁹³ » et de « bandits aux lèvres roses⁶⁹⁴ ». Les enfants sont également grands par leur pureté « des blancheurs suprêmes⁶⁹⁵ ». La petitesse des enfants n'est pas péjorative. Ils ne sont pas nains, mais ont bel et bien la grandeur des grands hommes. Dans son poème « La voix d'un enfant d'un an » (*La légende des siècles*), Hugo écrit que « l'enfant semble pouvoir désarmer le destin⁶⁹⁶ ». Il a la force des grands rêves et de la grande imagination. Son langage enfantin prononcé et balbutié par une bouche « auguste⁶⁹⁷ » est « divin⁶⁹⁸ ». Comme un grand poète, l'enfant aime, chante, et parle aux « esprits⁶⁹⁹ », « au vent⁷⁰⁰ » ; curieux comme un philosophe, il « interroge⁷⁰¹ » et s'émerveille. Il incarne « la curiosité qui cherche à tout savoir⁷⁰² ». Parlant de l'amour incommensurable qu'il a pour ses enfants, Hugo écrit dans son poème « XXIII » (*Les voix intérieures*) : « Amour doux et puissant qui toujours m'est resté/et cette grande mer est petite à côté⁷⁰³ ». C'est donc avec raison que Hugo confère une fonction magistrale à l'enfant. Dans son poème « La fonction de l'enfant » (*La légende des siècles*), le poète écrit : « C'est dans la bouche rose et tendre qu'est le verbe/Elle seule peut vaincre, avertir, consoler ;/Dans l'enfant qui bégaie on entend Dieu

⁶⁹² *Ibid.*, p. 985.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 983.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 982.

⁶⁹⁵ Victor Hugo, *Les contemplations*, *op. cit.*, p. 194.

⁶⁹⁶ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, *op. cit.*, p. 515.

⁶⁹⁷ *Ibidem.*

⁶⁹⁸ *Ibidem.*

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 514.

⁷⁰⁰ *Ibidem.*

⁷⁰¹ *Ibidem.*

⁷⁰² Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 984.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 988.

parler⁷⁰⁴ ». La parole toute naturelle et intuitive de l'enfant est le sommet de la douceur, de l'amour et de la vérité. On dit bien que la vérité sort de la bouche de l'enfant.

L'enfant « plus brave qu'un soldat et plus pensant qu'un prêtre⁷⁰⁵ » détruit les chimères et les illusions de grandeur des hommes. Pour Hugo :

le cantique le plus sublime qu'on puisse entendre sur la terre, c'est le bégaiement de l'âme humaine sur les lèvres de l'enfance. Ce chuchotement confus, d'une pensée qui n'est encore qu'un instinct contient on ne sait quel appel inconscient à la justice éternelle⁷⁰⁶.

Par sa « sainte intervention⁷⁰⁷ », l'enfant met les grands devant leurs petitesse, leurs méchancetés, leurs vices. L'enfant force les grands à devenir et à rester grands. « Les petits pour les grands ont tort d'être sévères⁷⁰⁸ ». À la haine destructrice et à la colère meurtrière des grands, il oppose la force de la douceur et de l'amour. Il pousse les coupables à se mirer dans le miroir de l'innocence enfantine. De plus, il enseigne aux grands l'humilité : le grand commence par le petit. Il rappelle aux grands que leur « hautaine voix n'est qu'un clairon superbe⁷⁰⁹ ». L'enfant ne se réduit donc pas à l'infantilisme ni au puérilisme. Ainsi, pour Hugo l'enfant est destiné à la grandeur et à l'immortalité pour son innocence et sa bonté. Rappelons que dans l'équation du poète, « puissance égale bonté⁷¹⁰ ». Comme le Grand Homme, l'enfant est comparé à Dieu, à Harpocrate, ce Dieu-Enfant de la mythologie. Dans son poème « Le portrait d'une enfant » (*Odes et ballades*), en nous présentant le portrait dessiné de sa chère Léopoldine, Hugo qualifie sa fille d'« Enfant-Dieu⁷¹¹ ». Comme Dieu, elle est immortelle

⁷⁰⁴ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu, op. cit.*, p. 709.

⁷⁰⁵ *Ibidem*.

⁷⁰⁶ Victor Hugo, *Quatre-vingt treize, op. cit.*, p. 330.

⁷⁰⁷ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu, op. cit.*, p. 709.

⁷⁰⁸ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851, op. cit.*, p. 985.

⁷⁰⁹ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu, op. cit.*, p. 709

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁷¹¹ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851, op. cit.*, p. 484.

et comme Dieu, elle est omniprésente. Elle est tout son univers : elle occupe tout son espace. Elle est tout son temps : elle hante ses nuits et ses jours. Elle est tellement divine que Hugo accuse Dieu de la lui avoir ravie, car il est « jaloux⁷¹² » d'elle. Hugo considère donc que l'enfant qui meurt ne fait que voyager vers l'éternité. Dans son poème « À la mère de l'enfant mort » (*Les contemplations*), réconfortant une mère éplorée qui vient de perdre son petit, Hugo dit : « votre oiseau s'est envolé⁷¹³ » - comme de son propre gré, ajouterions-nous. Il monte vers le ciel « près de l'enfant Jésus et de la sainte Vierge⁷¹⁴ ». L'enfant quitte sa chère, mais pour retrouver une autre aimable mère : la sainte Vierge ; et pour retrouver un Grand Homme : Jésus. Rappelons que Jésus fait partie de la nomenclature des Grands Hommes dressée par Victor Hugo.

Dans son œuvre *Quatre-vingt-treize*, relatant la scène des deux enfants entourés par les flammes d'un incendie qui les menacent de mort horrible, Hugo rapporte les propos emplis de colère et d'indignation de leur mère, qui s'écrie : « Oh ! s'ils devaient mourir comme cela, je tuerais Dieu⁷¹⁵ ! » Dieu serait injuste de laisser des anges et des innocents être consumés et calcinés par le feu allumé par la folie des hommes. Dieu serait coupable d'injustice s'il condamne par passivité des innocents à l'enfer ; les enfants ne sont pas nés pour mourir. Dans son poème « La mort de Mademoiselle de Sombreuil » (*Odes et ballades*), Hugo supplée Dieu de laisser vivre les innocents, à l'instar des enfants :

O Dieu ! ne reprends pas ceux que ta flamme anime./Si la vertu s'en va, que deviendra le crime ?/Où pourront du méchant se reposer les yeux ?/N'enlève pas au monde un espoir salutaire./Laisse des justes sur la terre !/N'as-tu pas, Seigneur, assez d'anges aux cieux⁷¹⁶ ?

⁷¹² Victor Hugo, *Les contemplations*, op. cit., p. 196.

⁷¹³ Ibid., p. 143.

⁷¹⁴ Ibidem.

⁷¹⁵ Victor Hugo, *Quatre-vingt treize*, op. cit., p. 415.

⁷¹⁶ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851*, op. cit., p. 363.

CHAPITRE 3

DU TOMBEAU STATUAIRE COMME AUTO PORTRAIT

« Les morts ont raison et les vivants n'ont pas tort⁷¹⁷ ».

Victor Hugo

Nous diviserons ce chapitre en deux parties principales. Dans la première partie, nous étudierons le rôle incarné par la statue dans l'interaction entre le mort et le survivant. Ensuite, en nous appuyant sur les œuvres du corpus, nous étudierons le Tombeau statuaire en tant que construction verbale en comparaison avec la statue de pierre qui est une construction matérielle. Puis, nous analyserons le Tombeau statuaire sur le plan de l'onomastique : qui est nommé et pourquoi ?

Dans la seconde partie, nous étudierons le glissement qui s'opère : du discours sur le mort au discours sur le survivant. Nous montrerons comment le discours sur le mort est utilisé par le survivant pour le transformer en un autoportrait.

3.1 « Le commerce de l'immortalité⁷¹⁸ »

3.1.1 Échange gagnant-gagnant, vivant-vivant

Pour Jean Baudrillard, la mort est un « rapport social⁷¹⁹ ». Dans son étude *L'échange symbolique et la mort*, ce théoricien note qu'entre les vivants et les morts existe une relation qui repose sur un esprit d'« échange⁷²⁰ » et de « partenariat⁷²¹ » symboliques. Les vivants ont besoin des morts et, inversement, les morts ont besoin des vivants. C'est un échange gagnant-

⁷¹⁷ Victor Hugo, *Les misérables*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 1200.

⁷¹⁸ Jean-Claude Bonnet, *op. cit.*, p. 338.

⁷¹⁹ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 2016, p. 215.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 207.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 216.

gagnant et vivant-vivant dans un « commerce d'immortalité⁷²² ». Ainsi, selon Baudrillard, est véritablement mort celui qui échappe à ce circuit d'échange : « La mort n'est d'ailleurs que cela : être ôté du cycle des échanges symboliques⁷²³ ». Est considéré comme mort, le vivant dont les liens de filiation et d'appartenance avec son ascendance, sa descendance et ses contemporains sont rompus. Et il est définitivement mort celui qui a disparu dans la déshérence : qui n'a laissé derrière lui aucune œuvre dont la descendance va se souvenir et dont elle sera fière. Il est donc véritablement mort le vivant qui est mort dans sa relation avec les morts tout comme il est plus que mort le mort qui est mort dans sa relation avec les vivants.

De ce point de vue, la statue incarne ces « échanges symboliques⁷²⁴ » : elle contribue à la cohésion et à la symbiose entre les morts et les vivants en assurant la continuité et elle contribue à la satisfaction du « désir de transmission⁷²⁵ ». La vie continue avec la « fréquentation des morts⁷²⁶ » et la cohabitation avec eux. À ce propos, François Michaud Nérard écrit :

En accomplissant les rites funéraires, nous accomplissons également des gestes apaisants, nous rétablissons, avec une construction, un ordre social qui a été perturbé. Les rites vont donner un nouveau statut au mort. Il n'est plus un compagnon de vie, il faut lui donner une nouvelle place dans un univers qui sépare les morts d'avec les vivants⁷²⁷.

De son côté, Danielle Tartakowsky soutient que « la statue sert à donner sens à la mort⁷²⁸ ». Avec la statue, la mort ne signifie pas disparition ni condamnation à l'oubli, ni anéantissement.

⁷²² Jean-Claude Bonnet, *op. cit.*, p. 338.

⁷²³ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 2016, p. 220.

⁷²⁴ *Ibidem*.

⁷²⁵ Jean-Hugues Déchaux, *op. cit.*, p. 305.

⁷²⁶ Patrick Thériault, *op. cit.*, p. 51.

⁷²⁷ François Michaud Nérard, *op. cit.*, p. 198.

⁷²⁸ Danielle Tartakowsky, *op. cit.*, p. 12.

Dans le même ordre d'idée, Victor Hugo estime qu'« une statue est un coup de coude à l'ignorance⁷²⁹ ». La statue nous aide à se définir et à s'identifier afin de mieux se connaître. Elle renforce notre sentiment d'appartenance et consolide nos liens de filiation. Elle nous aide à retrouver nos repères. La statue est donc une fortification identitaire. Elle est une forteresse assurant la défense des valeurs identitaires et culturelles. La statue est une vigile. Les statues, dirions-nous, doivent être placées sous le commandement des ministères de la défense des pays : les morts défendent les vivants et leurs valeurs. Hugo ajoute : « Un monument est exemplaire. La haute tête d'un grand homme est une clarté. Les foules comme les vagues ont besoin de phares au-dessus d'elles. Il est bon que le passant sache qu'il y a des grands hommes⁷³⁰ ». La statue sert à satisfaire notre « curiosité historique⁷³¹ » en nous rappelant les noms, les visages, les monumentales œuvres et les accomplissements grandioses des « grands morts⁷³² ». Emmanuel Fureix rappelle que Couthon pendant la Révolution, aimait répéter : « Oubliez les vivants, honorez les morts ; c'est le moyen d'établir solidement la République⁷³³. » Et dans ses *Aventures de Télémaque*, Fénelon écrit : « Il ne faut employer les sculpteurs et les peintres que pour conserver la mémoire des grands hommes et des grandes actions⁷³⁴. » C'est donc avec raison que Jean Baudrillard parle de « death power⁷³⁵ ». Les morts ne sont pas aussi morts qu'on le pense. Les morts ont tout un pouvoir sur les vivants. Ils agissent sur les vivants en tant que catalyseurs de la vie et non en catalyseurs de la mort. Les morts reviennent non en revenants, ni en fantômes, ni en squelettes, ni en spectres. Ils ne reviennent pas pour faire peur aux vivants ni pour leur causer des hallucinations ou des traumatismes.

⁷²⁹ Victor Hugo, *William Shakespeare*, *op. cit.*, p. 342.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 341.

⁷³¹ June Ellen Hargrove (dir.), *op. cit.*, p. 16.

⁷³² Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, *op. cit.*, p. 941.

⁷³³ Emmanuel Fureix, *op. cit.*, p. 109.

⁷³⁴ François de Fénelon, *Les aventures de Télémaque*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 281.

⁷³⁵ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 212.

Par ailleurs l'autre importance de la statue réside dans sa valeur symbolique. Rappelons que vandaliser les statues des rois était parmi les gestes hautement symboliques que les révolutionnaires ont posés pour s'attaquer aux symboles de l'Ancien Régime. Dans son roman *Quatre-vingt-treize*, Hugo relate : « Aux Invalides les statues de saints et des rois étaient coiffées du bonnet phrygien⁷³⁶ ». Abattre une statue ennemie, c'est abattre un soldat ennemi.

La statue répond donc à maints objectifs. C'est pour cela que Hugo lance un cri de cœur contre l'abandon et la négligence des monuments historiques et des statues des Grands Hommes. Dans son poème « Ode troisième La bande noire » (Odes et ballades), il s'écrie : « O débris ! Ruines de France/Restes, sur qui le temps s'avance⁷³⁷ ! » Il ajoute : « Les ruines et le printemps./Ces débris, chers à la patrie,/Lui parlent de chevalerie ;/La gloire habite leurs néants ;/Les héros peuplent ces décombres ; -/Si ce ne sont plus que des ombres,/Ce sont des ombres de géants⁷³⁸ ! » Pour finir par suppléer ses concitoyens : « O français ! respectons ces restes⁷³⁹ ! »

Rappelons que Hugo est un grand défenseur des monuments et des statues historiques. C'est dans ce rôle qu'il rédige ses *Pamphlets pour la sauvegarde du patrimoine-Guerre aux démolisseurs !* Raillant le gouvernement qui tergiverse pour voter une loi pour la sauvegarde du patrimoine, Hugo s'insurge :

Et une loi pour les monuments, une loi pour l'art, une loi pour la nationalité de la France,
une loi pour les souvenirs, une loi pour les cathédrales, une loi pour les plus grands
produits de l'intelligence humaine, une loi pour l'œuvre collective de nos pères, une loi
pour l'histoire, une loi pour l'irréparable qu'on détruit, une loi pour ce qu'une nation a
de plus sacré après l'avenir, une loi pour le passé, cette loi juste, bonne, excellente, sainte,

⁷³⁶Victor Hugo, *Quatre-vingt treize*, *op. cit.*, p. 144.

⁷³⁷ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 341.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 343.

⁷³⁹ *Ibidem.*

utile, nécessaire, indispensable, urgente, on n'a pas le temps, on ne la fera pas ! Risible ! risible ! risible⁷⁴⁰ !

3.1.2 La statue du marbre et la statue du Verbe

À la différence de la statue taillée par les sculpteurs dans le marbre et la pierre, le Tombeau statuaire est édifié par les auteurs en utilisant un autre matériau plus durable et plus symbolique : le Verbe (l'écriture). En effet, c'est le Verbe qui symbolise le monumental et l'immortel mieux que la statue de marbre ou de pierre. À ce propos, Joël Castonguay, en rappelant le « *topos*⁷⁴¹ » d'Horace de la monumentalité du poème, parle de « la valeur éternelle des lettres⁷⁴² » et le « pouvoir immortalisant de l'écriture⁷⁴³ ». Citant Françoise Joukovsky, Joël Castonguay estime que le poème, grâce à son avantage d'« immatérialité⁷⁴⁴», est considéré « comme un monument d'une autre espèce, une forme spirituelle sur laquelle le temps ne peut rien⁷⁴⁵ ». Le dur n'est pas forcément synonyme de durable.

La statue construite avec les matériaux ne résiste pas aux épreuves du temps et finit toujours par tomber en désuétude. Le marbre se détériore, se brise et se lézarde. Le fer se rouille. La pierre se désagrège. De plus, une statue de marbre ou de pierre peut être vandalisée. Une secousse peut lui faire perdre son aplomb. Quelques bras peuvent la déboulonner et la mettre en ruine, à l'instar de la statue du roi Henri IV, dont Hugo a célébré le rétablissement dans l'un de ses poèmes. Par contre, le poème une fois composé, ne se décompose plus. Aucune force ne peut l'anéantir indéfiniment.

⁷⁴⁰ Victor Hugo, *Pamphlets pour la sauvegarde du patrimoine : guerre aux démolisseurs !*, Apt, L'Archange Minotaure, 2006, p. 53.

⁷⁴¹ Joël Castonguay Bélanger, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 68.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁴⁵ *Ibidem.*

Cependant, pour Hugo les signes de vétusté et de vieillissement ajoutent du charme, de la beauté, de la noblesse et de la solennité à la statue. Les statues semblent donc se maquiller avec de la poussière et de la rouille. Plus elles sont vieilles plus elles sont attractives. Le temps esthétise et valorise la statue : « Le temps, ce grand sculpteur⁷⁴⁶ ». Pour Hugo, pour qu'une statue soit belle :

Il faut que le fronton s'effeuille comme un arbre./Il faut que le lichen, cette rouille du marbre,/De sa lèpre dorée au loin couvre le mur ;/Et que la vétusté, par qui tout art s'efface,/Prenne chaque sculpture et la rongé à la face,/Comme un avide oiseau qui dévore un fruit mûr⁷⁴⁷.

C'est bien et beau donc qu'une statue de marbre se farde avec de la poussière, mais il y a le risque qu'elle se volatilise et disparaisse avec le temps. Donc, c'est le Verbe qui est l'agent de conservation des statues.

Par conséquent, c'est avec cet impérissable matériau qu'est le poème que Hugo et Verhaeren édifient leur Tombeau statuaire. Pour Hugo, le mot est associé à la vie et à l'immortalité. « Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant⁷⁴⁸ », écrit le poète dans son poème « Réponse à un acte d'accusation (suite) » (*Les contemplations*). Le mot est une réflexion, une pensée, une expression d'un sentiment. Nul ne peut attenter à la vie des idées, des mots. Le mot se caractérise par son immatérialité. Hugo va jusqu'à lui conférer le caractère et le pouvoir divins : « car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu⁷⁴⁹ ». Si Dieu a ses Écritures avec un E majuscule, l'Homme a son Verbe avec un V majuscule. Le verbe est immuable, inaltérable et éternel.

⁷⁴⁶ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851, op. cit.*, p. 938.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 937.

⁷⁴⁸ Victor Hugo, *Les contemplations, op. cit.*, p. 45.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 48.

Comme Hugo, Verhaeren pense que le poème s'impose pour l'éternité : « Et l'œuvre est là, debout, comme une tour vivante⁷⁵⁰ », écrit-il. Dans son poème « L'art » (*Les forces tumultueuses*), il confirme : « Sur ce monde d'émail, de bronze et de granit,/Passaient aussi des poètes lucides ;/Ils dévastaient la mort nocturne ainsi qu'Alcide ;/Leurs poèmes sacrés, qui résumaient les lois,/Serraient en textes d'or la volonté des rois⁷⁵¹. » Ainsi pour lui, les poètes évoluent dans un monde de force indestructible et là où la mort est dévastée. En plus d'être impérissable, le verbe est un matériau qui symbolise la grandeur et le monumental mieux que le font le marbre et la pierre. La statue sculptée par les poètes avec une seule main est plus grande que celle sculptée par les statuaires avec leurs deux mains.

Pour Hugo, « ces poètes vainqueurs⁷⁵² » construisent « des autels poèmes⁷⁵³ » en « prenant pour pierre les cœurs⁷⁵⁴ » et en utilisant l'« argile sacrée⁷⁵⁵ », qu'est le Verbe. Selon lui, « la poésie [est] esprit des cieux⁷⁵⁶ » car elle « est l'étoile /Qui mène à Dieu rois et pasteurs⁷⁵⁷. »

Quant à Verhaeren, cet « obsédé par le colossal⁷⁵⁸ » comme le présentait Béatrice Worthing, il considère le poème comme profération de « paroles souveraines⁷⁵⁹ ». Verhaeren croit fermement que le poème survit à l'homme : « Quand tout s'ébranle ou meurt, l'Art est/Là qui

⁷⁵⁰ Émile Verhaeren, *Poésie complète 5 : Les flamandes. Les moines*, op. cit., p. 199.

⁷⁵¹ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, op. cit., p. 21.

⁷⁵² Victor Hugo, *Les contemplations*, op. cit., p. 351.

⁷⁵³ *Ibidem*.

⁷⁵⁴ *Ibidem*.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁵⁶ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, op. cit., p. 1052.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 1031.

⁷⁵⁸ Béatrice Worthing, op. cit., p. 205.

⁷⁵⁹ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, op. cit., p. 48.

se plante/Nocturnement bâti comme un monument⁷⁶⁰ », écrit-il dans son poème « Aux moines » (*Les moines*).

Donc comparativement à la statue de marbre et de pierre, la statue verbale est plus importante et plus valeureuse. La statue a donc une valeur symbolique et son importance est inférieure comparativement aux grandes œuvres et aux grands hommes. « Chéops est plus petite qu'Homère, le Colisée est inférieur à Juvénal⁷⁶¹ ». Pourtant Chéops « pèserait sept millions de tonnes⁷⁶² », nous rappelle Michel Ragon.

3.1.3 L'onomastique hugolienne et l'onomastique verhaerienne

À l'œil nu, nous remarquerons que Hugo a un grand intérêt à citer les noms propres. Il le fait d'une manière pléthorique. Il recourt en fait à une onomastique encyclopédique. Consultant, par exemple, la partie « Index des noms de personne et de personnage cités par V. Hugo » du livre *Victor Hugo Œuvres poétiques I Avant l'exil 1802-1851*, nous avons fait le décompte de presque 900 noms propres. Cet index est constitué de 14 pages. Comme un dictionnaire, il va de la lettre A jusqu'à Z. Il contient des noms propres qui commencent par toutes les lettres de l'alphabet. Précisons que ce livre ne regroupe principalement que les recueils : *Odes et ballades*, *Les orientales*, *Les feuilles d'automne*, *Les chants du crépuscule*, *Les voix intérieures*, *Les rayons et les ombre*.

Les noms de personnages qui émaillent son œuvre appartiennent à des univers divers, vastes et cosmopolites. Ce sont des noms de personnages de religions tels que « Jésus », « Moïse », « Bouddha »... Ce sont aussi des noms de personnages historiques tels que « Henri IV », « Bonaparte », « Robespierre »... Puis, il y a des noms de personnages et de divinités mythologiques tels que « Pan », « Orphée », « Prométhée »... Il y a enfin des noms d'hommes

⁷⁶⁰ Émile Verhaeren, *Poésie complète 5 : Les flamandes. Les moines*, op. cit., p. 281.

⁷⁶¹ Victor Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 339.

⁷⁶² Michel Ragon, *L'espace de la mort : essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, op. cit., p. 57.

des sciences, des arts et des lettres tels que « Newton », « David », « Virgile », « Shakespeare »...

Nommer ses personnages revêt donc une importance capitale pour Hugo. Il ne se limite pas à la « fonction désignative⁷⁶³ » du nom propre. Hugo lexicalise et esthétise le nom propre. Judith Wulf dans *La légende des siècles de Victor Hugo* note que « le nom propre se lexicalise dans des mécanismes d'antonomase⁷⁶⁴ », laquelle se définit comme étant « une figure qui consiste à remplacer, en vue d'une expression plus spécifiante ou plus suggestive, un nom propre par un nom commun, ou un nom commun par un nom propre⁷⁶⁵ ». Chez Hugo, le nom propre devient un nom commun. Le nom propre *Néron* devient un nom commun qui signifie un tyran ; Dante un nom commun qui signifie un poète ; *Juvénal* un nom commun qui signifie un auteur satirique ; *Beccaria* un nom commun qui signifie un juge consciencieux. Ainsi on peut « être Dante⁷⁶⁶ » et « être Napoléon⁷⁶⁷ ». De plus, il arrive à Hugo de faire des synonymes avec des noms propres. Il fait de Caligula un synonyme de Tibère. Les noms propres deviennent donc interchangeable. Utiliser le nom propre de Néron équivaut sémantiquement à celui de Tibère : « On est Tibère, on est Judas, on est Dracon⁷⁶⁸ ». Par ailleurs, Hugo met le nom propre, comme un nom commun, au pluriel : « les Césars⁷⁶⁹ », « les Virgiles⁷⁷⁰ », « les Isaïes⁷⁷¹ », « les Thalès⁷⁷² », « les Pythagores⁷⁷³ », « Tous les puissants

⁷⁶³ Judith Wulf, *op.cit.*, p. 168.

⁷⁶⁴ *Ibidem*.

⁷⁶⁵ *Dictionnaire français en ligne - langue française - LEXILOGOS*, en ligne, <https://www.lexilogos.com/francais_dictionnaire.htm>, consulté le 6 août 2022.

⁷⁶⁶ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 747.

⁷⁶⁷ *Ibidem*.

⁷⁶⁸ Victor Hugo, *Les châtiments*, *op. cit.*, p. 161.

⁷⁶⁹ Victor Hugo, *Les contemplations*, *op. cit.*, p. 132.

⁷⁷⁰ *Ibid*, *op. cit.*, p. 340.

⁷⁷¹ *Ibidem*.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 342.

⁷⁷³ *Ibidem*.

Colombs et tous les Christs divins /Tous les Dantes, les Jobs, les Luthers, les Calvins⁷⁷⁴ ». Il regroupe les hommes par familles établies selon le critère de grandeur et de bonté, car, selon lui, « les génies sont une dynastie⁷⁷⁵ ». Hugo utilise donc le nom propre dans le but d'exemplification. Ainsi, le nom de Jean Huss peut servir d'archétype de l'homme vertueux et d'*exemplum virtutis* (parangon de vertu) ; le nom de Torquemada comme prototype du dogmatisme inquisitorial, le nom d'Henri IV comme modèle de « bon roi⁷⁷⁶ ». Ne se contentant pas de nommer, Hugo a aussi le goût de bien nommer et parfois de bien surnommer. C'est pourquoi il porte un intérêt à opérer un travail d'esthétisation et de fictionnalisation sur le nom propre. À Napoléon III, il donne le nom ou le sobriquet de « Napoléon-le-Nain⁷⁷⁷ ». Dans son poème « Buonaparte » (*Les châtiments*), nous voyons qu'il transcrit le nom de Bonaparte en accentuant le *u* pour rappeler les origines corse et italienne de l'Empereur. Au nom propre, Hugo associe un adjectif modalisateur. Aux grands et illustres noms propres, il ajoute l'adjectif valorisant ; aux petits, un adjectif dévalorisant : « géant Homère⁷⁷⁸ », « bon Roland⁷⁷⁹ », « bon roi Charle⁷⁸⁰ », « brigand Barabbas⁷⁸¹ » ...

Hugo a le souci de nommer les choses par leur nom afin de rendre à César ce qui est à César. Il nomme le Grand Homme pour mieux le célébrer et nomme le petit et le mauvais pour mieux les mépriser. Hugo assume ses louanges et ses diatribes. N'oublions pas qu'il n'est pas toujours chose aisée de nommer. Il arrive que le nom propre soit dangereux. Hugo a le courage et l'honneur de nommer et de surnommer. Sans faux-fuyants, sans prête-nom, sans gants et sans peur de représailles, il cite le nom de l'Empereur Napoléon III pour le mépriser

⁷⁷⁴ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu, op. cit.*, p. 941.

⁷⁷⁵ Victor Hugo, *William Shakespeare, op. cit.*, p. 119.

⁷⁷⁶ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851, op. cit.*, p. 312.

⁷⁷⁷ Victor Hugo, *Les châtiments, op. cit.*, p. 197.

⁷⁷⁸ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851, op. cit.*, p. 963.

⁷⁷⁹ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu, op. cit.*, p. 222.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 143

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 834.

et le flétrir, quitte à être proscrit. Par ailleurs, pour dénoncer l'hypocrisie des faux grands, Hugo, dans son poème « Les mangeurs » (*La légende des siècles*), raille leur désir mégalomane de se donner des surnoms de grandeur :

Ils ont des surnoms, Juste, Auguste, Grand, Petit, / Bien-Aimé, Sage, et tous ont beaucoup d'appétit. / Qui sont-ils ? Ils sont ceux qui nous mangent. La vie / Des hommes, notre vie à tous, leur est servie. / Ils nous mangent. Quel est leur droit ? Le droit divin⁷⁸².

Enfin l'autre intérêt de Hugo à beaucoup nommer, c'est, nous semble-t-il, son souci d'étalage de sa grande culture générale, de sa vaste connaissance, de son universalisme. Parlant de l'Art poétique de Hugo à ce sujet, Baudelaire écrit : « Aucun artiste n'est plus universel que lui⁷⁸³ ». Ce foisonnement du référentiel donne donc à l'œuvre de Hugo le caractère de document historique. Judith Wulf soutient que « Hugo vise avant tout dans ses poèmes la réalité de l'Histoire⁷⁸⁴ » et que son œuvre est un « agencement de l'imaginaire et de la situation historique⁷⁸⁵ ». Judith Wulf rappelle que « la légende « colore » l'Histoire⁷⁸⁶ ».

Cependant, sans jamais aspirer à égaler la grandeur et la richesse de celle de Hugo, l'onomastique de Verhaeren est assez diversifiée. Comme celle de Hugo, l'onomastique verhaerienne appartient à l'univers de la religion à l'instar de Saint-Georges, de Jésus, de Martin Luther ; à l'univers des mythes et légendes gréco-latines (Hercule) et germaniques (Loge et Thor) ; au monde des lettres, des sciences et des arts à l'instar de Michel-Ange, de Shakespeare ; aux personnages historiques et politiques à l'instar de Théroigne, de Néron, de Tibère... Globalement Verhaeren privilégie donc la forme impersonnelle. Dans leur étude des *Villes tentaculaires*, Danielle Marin et Nicole Randon relèvent que « Verhaeren multiplie dans

⁷⁸² *Ibid.*, p. 479.

⁷⁸³ Émile Verhaeren, *Hugo et le romantisme*, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁸⁴ Judith Wulf, *op.cit.*, p. 73.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 78.

son recueil les procédés de dépersonnalisation des êtres⁷⁸⁷ » et prive ses « héros de tout nom propre⁷⁸⁸ ». Sans aucune individualité, les quatre statues de ce recueil sont érigées à la forme indéfinie ; toutes les quatre s'intitulent « Une statue ». Donc, le poète-sculpteur conçoit le moule et il appartient au lecteur en qualité d'aide-sculpteur de dévoiler le visage. Les statues de Verhaeren ne sont que des allégories que le lecteur doit interpréter et imaginer. Les personnages sculptés représentent plutôt des fonctions : celle du moine, celle du militaire, celle du bourgeois et celle de l'apôtre. Nous pouvons en effet mettre le nom de Torquemada sur la statue du moine ; le nom de Napoléon sur la statue du militaire ; le nom de Virgile sur la statue de l'apôtre.

Nous retrouvons ce même procédé du recours à la forme impersonnelle dans son poème « Celui de l'horizon » dans lequel il célèbre ce rêveur, ce chercheur de l'idéal où « parlerait l'airain⁷⁸⁹ ». Cet idéaliste semble représenter le Grand Homme aux grands rêves de dominer le monde. Par ailleurs dans son poème « Celui de la fatigue », usant de la forme impersonnelle, Verhaeren brosse un portrait satirique sur le paresseux, ce « lassé du bien, lassé du mal, lassé de tout⁷⁹⁰ » et ayant « la science de la fatigue⁷⁹¹ ». Toujours à la forme impersonnelle, dans son poème « Celui du rien », Verhaeren fait le portrait critique du tyran à l'instar de Néron et Tibère. Ces despotes qui se croient posséder tout, Verhaeren les présente comme des insignifiants et des êtres « chosifiés⁷⁹² » ne possédant rien. Même pas un nom propre.

⁷⁸⁷ Danièle Marin et Nicole Randon, *Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 144.

⁷⁸⁸ *Ibidem*.

⁷⁸⁹ Émile Verhaeren, *Poésie complète 4 Les villages illusoires. Les apparus dans mes chemins*, op. cit., p. 179.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 191.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 193.

⁷⁹² Danièle Marin et Nicole Randon, *Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 145.

3.2 Le glissement vers l'autoportrait

3.2.1 Les statues enchâssées

Dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Jean-Jacques Rousseau écrivait que les hommes sont mus par « cette fureur de se distinguer⁷⁹³ ». La gloriole est un but recherché de tout homme. Chacun rêve d'être ce Grand Homme, aux qualités, aux vertus ou au talent exceptionnels. Chacun veut marquer les cœurs et les esprits non seulement de ses contemporains, mais aussi de ceux de la postérité. Parlant du désir humain de marquer l'Histoire, Hugo écrit dans son poème :

C'est une chose grande et que tout homme envie/
D'avoir un lustre en soi qu'on répand
sur sa vie,/D'être choisi d'un peuple à venger son affront,
/De ne point faire un pas qui
n'ait trace en l'histoire,/Ou de chanter les yeux au ciel,
et que la gloire/Fasse avec un
regard reluire votre front⁷⁹⁴.

Nous retrouvons ce désir d'éternité et de grandeur dans le poème « Le géant » (*Odes et ballades*) de Hugo. Ce preux guerrier, qui se qualifie de « bélier d'airain⁷⁹⁵ », émet son vœu testamentaire d'avoir une grande et haute sépulture digne de son nom : « O ! quand mon tour viendra de suivre mes victimes,/Guerriers ! ne laissez pas ma dépouille au corbeau ;/Ensevelissez-moi parmi des monts sublimes,/Afin que l'étranger cherche en voyant leurs cimes/Quelle montagne est mon tombeau⁷⁹⁶ ! »

Nous pensons donc que c'est pour assouvir leur propre « faim d'éternité⁷⁹⁷ », que c'est pour célébrer leur propre grandeur et que c'est pour conjurer leur propre mort que les poètes Hugo et Verhaeren composent leur Tombeau statuaire en l'honneur de ceux qui sont, à leurs yeux, de Grands Hommes et Immortels. François le duc de la Rochefoucauld, dans ses

⁷⁹³ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Nathan, 1998, p. 106.

⁷⁹⁴ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851*, op. cit., p. 747.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 510.

⁷⁹⁶ *Ibidem*.

⁷⁹⁷ Émile Verhaeren, *Poésie complète 5 : Les flamandes. Les moines*, op. cit., p. 275.

Maximes, écrivait : « La pompe des enterrements regarde plus la vanité des vivants que l'honneur des morts⁷⁹⁸ ». Et reprenant la même idée, June Hargrove rappelle que « les statues sont élevées plus à la glorification des vivants qu'à celles des morts⁷⁹⁹ ». Le vivant utilise la statue qu'il érige pour la glorification d'un Grand Homme comme le Cheval de Troie pour sa propre glorification. Il imbrique et incruste son propre portrait dans le moule de la statue de l'illustre personnage qu'il est en train d'édifier et ce, dans un processus d'appropriation et de cohabitation, mais pas dans un processus d'expropriation.

Pour Joël Castonguay, le Tombeau poétique est le lieu d'« énonciation de valeurs communes⁸⁰⁰ », qui lie le survivant au le disparu. Le survivant cherche à s'identifier au défunt en un « duo fantasmé⁸⁰¹ ». Avec « zèle fraternel⁸⁰² », il s'emploie à se présenter comme quelqu'un qui partage les mêmes valeurs, les mêmes qualités que le mort qu'il célèbre. Il présente le mort comme son modèle et mieux : comme son *alter ego*.

Le Tombeau poétique, comme le note Patrick Thériault, est un discours de « légitimation⁸⁰³ ». Le survivant utilise la réputation et la renommée du mort pour se poser en son héritier spirituel. Le tombeau poétique est aussi utilisé comme une « tribune permettant aux vivants de faire valoir leur estime⁸⁰⁴ » : canaliser en leur faveur la popularité du disparu. Dans son poème « A Virgile », où il rend hommage à cet illustre poète, Hugo interpelle celui-ci : « O Virgile ! ô poète ! ô mon maître divin ! Viens, quittons cette ville au cri sinistre et vain⁸⁰⁵ ». Dans ce poème, Hugo montre comment il s'identifie à l'auteur des *Bucoliques*, des *Géorgiques*.

⁷⁹⁸ François de la Rochefoucauld, *Maximes*, Paris, Classiques Garnier, 1999, p. 330.

⁷⁹⁹ June Ellen Hargrove (dir.), *op. cit.*, p. 255.

⁸⁰⁰ Joël Castonguay Bélanger, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁰¹ *Le tombeau poétique en France*, en ligne, *op. cit.*,

⁸⁰² Patrick Thériault, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 34.

⁸⁰⁴ Joël Castonguay Bélanger, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁰⁵ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 959.

Comme lui, il aime fuir la ville, il aime la nature, les champs, les prés... qui rappellent la mythique Arcadie. En se comparant et en se mesurant à son illustre poète, Hugo semble vouloir s'identifier à celui-ci. Comme lui, il chante l'amour, la beauté... Rappelons que l'œuvre de Virgile a grandement contribué à la formation de Hugo : « Nul doute qu'aucune influence, après celle de la Bible, ne fut, chez Hugo, plus forte et plus féconde que celle-ci⁸⁰⁶ », lit-on dans les Notes et variantes des *Œuvres poétiques I*.

Par ailleurs, dans son poème « Elle avait pris ce pli » (*Les contemplations*), pleurant sa défunte fille, Hugo se rappelle : « Elle aimait Dieu, les fleurs, les astres, les prés verts⁸⁰⁷ ». En lisant cette description de sa fille, nous avons l'impression que Hugo parle de lui-même : comme lui, elle aime la beauté des paysages, elle aime le ciel et l'univers. L'enfant est décrit comme un personnage romantique, comme son père. Si elle n'était pas morte, elle serait peut-être poète, dirions-nous. Par ailleurs, dans son poème « À Juvénal » (*Les châtiments*), Hugo écrit :

Maître ! voilà-t-il de quoi nous indigner ?/A quoi bon s'exclamer ? à quoi bon
trépigner ?/Nous avons l'habitude, en songeurs que nous sommes,/De contempler les
nains bien moins que les grands hommes ;/Même toi satirique, et moi tribun amer,/Nous
regardons en haut, le bourgeois dit : en l'air⁸⁰⁸.

Dans ce poème, nous voyons Hugo chercher à s'identifier à son maître Juvénal : comme Juvénal, il fait la satire sociale. Nous remarquons que ce processus d'identification passe de *Tu* au *Je* puis au *Nous* : « toi satirique », « moi amer », « nous regardons ». Hugo mire son *je* donc le *tu* de son *alter ego* pour faire un glissement vers un *nous* fusionnel et égalitaire. Nous pouvons schématiser ce processus dans la formule suivante : Tu = Je = Nous.

Verhaeren, en ce qui le concerne, semble vouloir incruster son « je-poète⁸⁰⁹ » dans la statue qu'il érige en l'honneur de l'apôtre. Le portrait que Verhaeren fait de celui-ci se rapproche de

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 1496.

⁸⁰⁷ Victor Hugo, *Les contemplations*, *op. cit.*, p. 200.

⁸⁰⁸ Victor Hugo, *Les châtiments*, *op. cit.*, p. 220.

⁸⁰⁹ Patrick Thériault, *op. cit.*, p. 32.

celui du poète. L'apôtre « au front large⁸¹⁰ » est décrit comme un « guide clair⁸¹¹ », dont l'âme est un « astre⁸¹² ». Comme le poète, il a pour vocation d'éclairer le monde. À ce propos, Danièle Marin et Nicole Randon, dans leur analyse des *Villes tentaculaires*, soutiennent que « l'apôtre incarne le créateur inspiré en lequel se fondent les grands poètes de tous les temps⁸¹³ ». Verhaeren semble aussi vouloir s'identifier au tribun de son poème « Le Tribun » (*Les forces tumultueuses*). C'est Verhaeren en fait que nous reconnaissons dans ce « roi des superbes démenances⁸¹⁴ » aux « paroles souveraines⁸¹⁵ » et « dont l'œuvre est faite, avec du sang de l'éternité⁸¹⁶ ». Comme l'apôtre auquel cherche à s'identifier Verhaeren, le tribun est doté d'une force « pleine d'étincelles nouvelles⁸¹⁷ ». Son rôle est de susciter les vérités et d'éclairer les cœurs et les esprits.

Comme le relevait Patrick Thériault, le Tombeau poétique est également un discours « d'auto-investiture⁸¹⁸ ». Il est utilisé par le survivant comme une « tribune⁸¹⁹ » pour introduire et promouvoir sa personne : parler de lui-même et investir la « place vacante⁸²⁰ » laissée par le défunt et ce, en profitant de la circonstance solennelle qu'est la mort. Dans son poème-tombeau « Elle avait pris ce pli » (*Les contemplations*), Hugo introduit son « je biographique⁸²¹ » dès le troisième vers. Et c'est plutôt, nous semble-t-il, en poète-créateur

⁸¹⁰ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 321.

⁸¹¹ *Ibidem*.

⁸¹² *Ibidem*.

⁸¹³ Danièle Marin et Nicole Randon, *Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 139.

⁸¹⁴ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, op. cit., p. 48.

⁸¹⁵ *Ibidem*.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁸¹⁸ Patrick Thériault, op. cit., p. 33.

⁸¹⁹ Joël Castonguay Bélanger, op. cit., p. 60.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁸²¹ Judith Wulf, op. cit., p. 118.

qu'en père-géniteur qu'il fait son introduction. Hugo semble pleurer son œuvre plutôt que sa fille. Comme si, pour lui, la fonction de créateur prime sur la fonction de géniteur. Tout le monde ou presque peut être géniteur, mais il n'est pas donné à tout le monde d'être créateur, dirions-nous. Hugo dans ce texte a l'air de signifier qu'il est d'abord poète avant d'être père et qu'il est d'abord préoccupé par son « manuscrit natal⁸²² ». On peut être père, bon père, ou grand père (dans le sens de la grandeur en âge), sans pour autant être Grand Homme. Être père est une fonction naturelle, mais être Grand Homme est une fonction beaucoup plus culturelle que naturelle.

Ce poème destiné, en avant-plan, à pleurer sa fille morte, est utilisé par le poète pour nous présenter, en arrière-plan, son atelier d'écriture et nous parler de son travail de poète. Hugo dans ce poème nous introduit dans la chambre qui lui fait office de bureau. Il nous montre des objets et choses relatifs à l'écriture qui s'y retrouvent : « plume⁸²³ », « livres⁸²⁴ », « papiers⁸²⁵ », « manuscrits⁸²⁶ », « page blanche⁸²⁷ », « œuvre⁸²⁸ ». Hugo nous rappelle aussi comment lui venaient « les plus doux vers⁸²⁹ » grâce à la présence à ses côtés de sa regrettée fille. Hugo met donc en rapport sa fille et son œuvre en la présentant comme jouant le rôle de sa source d'inspiration. Ainsi Hugo craint que la mort de sa fille entraîne le tarissement de sa verve créative. Il craint par conséquent pour la vie de son œuvre et pour sa vie de poète. Dans son poème « Trois ans après » (*Les contemplations*), il écrit : « Si ce Dieu n'a pas voulu

⁸²² Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851, op. cit.*, p. 986

⁸²³ Victor Hugo, *Les contemplations, op. cit.*, p. 200.

⁸²⁴ *Ibidem.*

⁸²⁵ *Ibidem.*

⁸²⁶ *Ibidem.*

⁸²⁷ *Ibidem.*

⁸²⁸ *Ibidem.*

⁸²⁹ *Ibidem.*

clore/ L'œuvre qu'il me fit commencer,/S'il veut que je travaille encore,/Il n'avait qu'à me la laisser⁸³⁰ ! »

Par ailleurs, nous pensons que Hugo utilise une autre technique pour parler de lui-même : le recours à la forme implicite. Citant des grands personnages, il énumère : « Le grand Pélasge, c'est Horace ; le grand Hellène, c'est Eschyle ; le grand Hébreu, c'est Isaïe ; le grand Romain, c'est Juvénal, le grand Italien, c'est Dante ; le grand Anglais, c'est Shakespeare, le grand Allemand, c'est Beethoven⁸³¹. » Mais aucun nom français n'a été cité. Est-ce que c'est seulement parce que sa liste n'est pas exhaustive ? Est-ce qu'il n'y a pas de grand français ? Ou est-ce qu'il faudrait déduire que ce grand français c'est Hugo lui-même ? Nous supposons qu'il laisse cette place vacante pour l'occuper lui-même un jour ; comme s'il était en train de planifier son propre Tombeau statuaire, en une chronique d'un Tombeau statuaire annoncé. Notons que le seul auteur auquel Hugo a consacré toute une grande œuvre est William Shakespeare, avec son nom comme titre. Il n'a offert ce privilège à aucun auteur français.

Chez Verhaeren aussi nous retrouvons ce même intérêt à vouloir introduire son « moi auctorial⁸³² » et son travail de poète dans « la place vacante⁸³³ » laissé par le mort célèbre. Verhaeren semble composer son poème « La Disparue » (*Les apparus dans mon chemin*) pour pleurer la mort de son amoureuse. Mais c'est plutôt en poète qu'en amoureux qu'il édifie son poème. Il évoque son amoureuse en lectrice de son « texte obscur⁸³⁴ ». Il nous la présente comme sa collaboratrice et son inspiratrice : « Elle conduit mes doigts qui lui écrivent/Ces vers pleins d'elle, afin qu'ils soient/De blancs chemins où ses pensers me suivent⁸³⁵ », se

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 196.

⁸³¹ Victor Hugo, *William Shakespeare, op. cit.*, p. 126.

⁸³² Judith Wulf, *op.cit.*, p. 122.

⁸³³ Joël Castonguay Bélanger, *op. cit.*, p. 64.

⁸³⁴ Émile Verhaeren, *Poésie complète 4 Les villages illusoires. Les apparus dans mes chemins, op.cit.*, p. 249.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 253.

souvent-il. Le comble du paradoxe c'est que Verhaeren semble vouloir la mort de sa dulcinée pour qu'il continue à écrire des poèmes d'amour plus inspirants pour elle : « Je la voudrais plus morte encore/Pour l'évoquer, avec plus de puissance⁸³⁶ ! » Comme si la mort de son amoureuse va aiguïser sa verve, afin qu'il écrive les plus beaux poèmes la célébrant. Le Tombeau poétique sert donc à « sacrifier le mort au vivant⁸³⁷ », pour reprendre les mots de Rémy de Gourmont cités en exergue par Patrick Thériault.

3.2.2 De l'autoportrait

À travers leurs Tombeaux statuaire, c'est donc leurs propres portraits de Grands Hommes et d'Immortels que Hugo et Verhaeren désirent broder. Si Hugo et Verhaeren s'intéressent au nom propre, c'est plutôt à leurs propres noms propres qu'ils semblent s'intéresser le plus. Nous soutenons par conséquent que leur entreprise s'apparente à celle de l'autoportrait. D'emblée, l'autoportrait se définit comme étant l'art de se peindre et de se représenter soi-même. Pour Michel Beaujour, l'autoportrait littéraire consiste en un récit où le narrateur se décrit tel qu'il est au moment où il écrit. L'autoportrait consiste en une « juxtaposition anachronique⁸³⁸ » où « l'ordre thématique [est à] la place principale, la chronologie au second plan⁸³⁹ ». Par conséquent, l'autoportrait « s'oppose à la syntagmatique d'une narration⁸⁴⁰ » et se caractérise par « l'absence d'un récit suivi⁸⁴¹ ». Le fil conducteur du récit de l'autoportrait est associatif et thématique. Ceci le distingue donc des mémoires autobiographiques qui reposent sur l'élément chronologique. Autrement dit, l'autoportrait consiste à rédiger son « autobiographie intellectuelle⁸⁴² » et en un « récit de vocation⁸⁴³ ». L'autoportrait finalement

⁸³⁶ *Ibidem*.

⁸³⁷ Patrick Thériault, *op. cit.*, p. 31.

⁸³⁸ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980, p. 9.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

⁸⁴² Victor Hugo, *William Shakespeare, op. cit.*, p. quatrième de couverture.

⁸⁴³ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 14.

c'est d'appliquer en quelque sorte le conseil de Hugo qu'il donne à un poète dans son poème « À un poète » (*Les rayons et les ombres*) : « Ami, cache ta vie et répands ton esprit⁸⁴⁴ ».

Il est important, par ailleurs, de relever que l'édification d'une statue est ambivalente : Quand on pose la question : Cette statue est de qui ? La réponse pourrait être de donner le nom du personnage statufié comme elle pourrait être de donner le nom du sculpteur qui l'a réalisée. La statue symbolise la grandeur du statufié comme elle symbolise le génie créateur du sculpteur. Quand on admire une statue, on admire le personnage qu'elle représente tout comme on admire les dons de l'artiste qui a performé et qui a mis tout son art et son être pour l'édifier. Les statues de Hugo et de Verhaeren servent donc aussi à promouvoir leur statut de poètes. En célébrant Virgile, Dante, Juvénal, « l'apôtre », « le tribun », Hugo et Verhaeren tentent de présenter leur art poétique et leur fonction de poète, qui font d'eux des personnages extraordinaires méritant la qualité de Grands Hommes et d'Immortels. Pour Hugo, le poète « renaît sans cesse⁸⁴⁵ ».

Sylvain Fort rappelle que Hugo « se considère comme un élu, un être d'exception⁸⁴⁶ ». Hugo classe le poète parmi les Mages. Il se présente donc comme faisant partie de ces « esprits conducteurs des êtres⁸⁴⁷ », ces « grands éclaireurs⁸⁴⁸ », ces « têtes fécondées⁸⁴⁹ ». Comme le mage, le poète est visionnaire et a des dons prophétiques. Il est un rêveur et un chercheur d'idéal. Pour Hugo les Mages :

[...] ce sont les poètes ;/Ceux dont l'aile monte et descend ;/Toutes les bouches inquiètes/Qu'ouvre le verbe frémissant ;/Les Virgiles, les Isaïes, Toutes les âmes

⁸⁴⁴ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851, op. cit.*, p. 1075.

⁸⁴⁵ Victor Hugo, *Les contemplations, op. cit.*, p. 49.

⁸⁴⁶ Sylvain Fort, *Le romantisme*, Paris, Flammarion, 2009, p. 29.

⁸⁴⁷ Victor Hugo, *Les contemplations, op. cit.*, p. 339.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 342.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 341.

envahies/Par les grandes brumes du sort ;/Tous ceux en qui Dieu se concentre ;/Tous les yeux où la lumière entre,/Tous les fronts d'où le rayon sort⁸⁵⁰.

Le poète se sent investi d'une Mission et se voit, comme un Guide, chargé d'une fonction. Selon lui, l'art et le mouvement social sont étroitement liés. La recherche du « beau social⁸⁵¹ » est l'un des objectifs de son œuvre. Pour Hugo, le bon ne s'oppose pas au beau. « Un écrivain doit avoir pour objet principal d'être utile⁸⁵² », écrit-il dans la préface de 1823 à Odes et ballades. « Aucune perte de beauté ne résulte de de la bonté⁸⁵³ ». Son œuvre est engagée. Les thématiques sociales qui interpellent Hugo sont : la justice, la liberté, la justice, le progrès, la pauvreté, l'ignorance, la tyrannie. Le romantisme de Hugo est un romantisme de combat et d'action. Hugo, ce « fils d'un soldat⁸⁵⁴ » et ce poète « armé d'une lyre⁸⁵⁵ », s'inscrit en faux contre ce romantisme de « l'atrabile⁸⁵⁶ » et de « l'anthracite⁸⁵⁷ » des poitrinaires, qui n'ont aucune influence sur le cours des événements historiques. Hugo ne se contente pas d'être témoin de son temps, mais grand acteur. Même sur le plan littéraire, Hugo est un révolutionnaire et un libertaire : « Je fis souffler un vent révolutionnaire./Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire⁸⁵⁸. » Il se considère comme un « Robespierre⁸⁵⁹ » littéraire. Il s'élève contre l'abus rhétorique et brise les règles rigides du classicisme. Il est le vainqueur de la « Bataille d'Hernani », cette célèbre querelle littéraire entre classiques et romantiques à l'occasion de la présentation de sa pièce théâtrale *Hernani*.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 340.

⁸⁵¹ Victor Hugo, *Les misérables*, *op. cit.*, p. 1207.

⁸⁵² Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 266.

⁸⁵³ Victor Hugo, *William Shakespeare*, *op. cit.*, p. 305.

⁸⁵⁴ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 1056.

⁸⁵⁵ *Ibidem*.

⁸⁵⁶ Thomas Love Peacock, *L'abbaye du cauchemar*, Paris, José Corti, 1993, p. 31.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁵⁸ Victor Hugo, *Les contemplations*, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 42

Dans son poème « Les vents » (*Les forces tumultueuses*), Verhaeren, en ce qui le concerne, considère que : « Seuls, peut-être les poètes/Pourraient répondre à la tempête/Et diriger vers des horizons clairs, l'essai/Des paroles et les traduire⁸⁶⁰ ». Dans la même veine que Hugo, Verhaeren estime que la poésie a un rôle salvateur. Dans son poème « L'art » (*Les forces tumultueuses*), Verhaeren rappelle la fonction du poète qui s'apparente à celle du Mage décrit par Hugo : « Comme autrefois, les poètes fervents et clairs/Passaient pareils aux dieux, dans l'étendue ardente/Ils grandissaient leur siècle-Hugo, Shakespeare, Dante-/Et dédiaient leur vie au cœur de l'univers⁸⁶¹. » Comme l'apôtre statufié, le poète, pour Verhaeren, tient le rôle d'éclaireur et de Guide. Il agit sur leur siècle et sur l'univers, en propageant les valeurs immortelles et les idées universelles, qui lui tiennent à cœur.

3.2.3 De la statue de l'Homme à la statue de l'Humanité

Dans son œuvre *William Shakespeare*, Hugo écrit : « L'esprit humain a une cime./Cette cime est l'idéal./Dieu y descend, l'homme y monte⁸⁶² ». Cet idéal de grandeur de l'Homme, faut-il le rappeler, est amorcé au XVIII^e siècle, comme le note Georg Christoph Lichtenberg : « le dix-huitième siècle, plus encore que le siècle de la raison, peut donc être dit le siècle de l'homme⁸⁶³ ». Cette grandeur atteint des dimensions quasi divines. D'ailleurs le recueil *Les voix intérieures* de Victor Hugo l'annonce dès l'entame : « Ce siècle est grand et fort⁸⁶⁴ ». Pour Stefan Zweig : « le siècle présent dépasse tous les siècles écoulés : car il est à la fois l'aboutissement de tout le passé et le point de départ de l'avenir⁸⁶⁵ ». Le XIX^e siècle est un siècle qui mériterait donc d'avoir une statue, dirions-nous. A partir de ce grand siècle, les

⁸⁶⁰ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, *op. cit.*, p. 154.

⁸⁶¹ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁸⁶² Victor Hugo, *William Shakespeare*, *op. cit.*, p. 85.

⁸⁶³ Georg Christoph Lichtenberg, « *Les quatre parties du jour* » et « *Les buveurs de ponche* », Lyon, Fage éditions, 2018, p. 13.

⁸⁶⁴ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil : 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 923.

⁸⁶⁵ Stefan Zweig, *Les grandes biographies*, Librairie Générale Française, 2014, p. 54.

Grands Hommes ne *meurent* plus. Partout, des statues sont érigées pour immortaliser cette grandeur et ces grands.

Hugo tout comme Verhaeren conçoivent l'Humanité et l'Histoire comme un « mouvement ascensionnel⁸⁶⁶ ». Les deux poètes croient en « humanité perfectible⁸⁶⁷ ». Ils ont foi en l'Homme. Ils pensent donc que le XIX^e siècle est le point culminant dans ce « mouvement d'ascension vers la lumière⁸⁶⁸ », pour reprendre les mots de Hugo. Les deux poètes développent une vision optimiste du monde. C'est dans cette trajectoire d'ailleurs que Hugo bâtit son œuvre *Les châtiments*, dont l'un des premiers poèmes s'intitule « Nox » et le dernier « Lux ». Donc, on va de la noirceur à la lumière ; de la déception à l'espoir, du malheur au bonheur. Hugo passe donc de la désillusion causée par la dictature de Napoléon au rêve des lendemains enchanteurs de paix, de prospérité et de démocratie.

Pareillement à Hugo, Verhaeren est un fervent optimiste. Ce « poète de l'énergie⁸⁶⁹ » croit ardemment que l'Humanité se dirige inéluctablement vers son triomphe et sa gloire. Son recueil *Les forces tumultueuses* suinte l'optimisme. C'est sur une note d'euphorie qu'il s'achève : « Et c'est les mains du vent et les bras des marées/Qui d'eux-mêmes poussent en nos havres de paix/Le colossal navire aux voiles effarées/Qui nous hanta toujours, mais n'aborda jamais⁸⁷⁰. » Rien donc n'arrêtera le navire Humanité dans son voyage explorateur vers les lointaines et inconnues contrées.

Dans son analyse *Émile Verhaeren Modernisme et identité générique dans l'œuvre poétique*, Vera Castiglione relève : « Verhaeren voit la modernité comme une irrésistible *hybris*, pulsion vitale créatrice et de découverte, mouvement d'orgueil qui repousse les limites de la

⁸⁶⁶ Judith Wulf, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁶⁷ June Ellen Hargrove (dir.), *op. cit.*, p. 16.

⁸⁶⁸ Danièle Marin et Nicole Randon, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁶⁹ Vera Castiglione, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁷⁰ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, *op. cit.*, p. 179.

connaissance et défie l'impossible⁸⁷¹ ». Pour Verhaeren, la modernité c'est le stade suprême de l'évolution de l'Humanité. L'Homme à travers son évolution historique et avec sa « main totale⁸⁷² » se considère comme une force imbattable, une énergie indomptable et monument indestructible. Le degré de progrès atteint donc par l'Homme moderne lui a permis d'avoir une vision universelle fusionnelle. L'infini devient son idéal. L'Homme se voit le centre de l'univers. « Cet univers qui fut moi-même⁸⁷³ », écrit Verhaeren.

De son côté Hugo pense que l'Homme communique avec l'univers. Dans son poème « Bouche d'ombre » (*Les contemplations*), Hugo écrit : « car les choses et l'être ont un grand dialogue⁸⁷⁴ ». Cette fusion consiste à « réunir notre esprit et le monde⁸⁷⁵ », pour reprendre les mots de Verhaeren. Les découvertes réalisées et les connaissances acquises ont permis à l'Homme moderne d'avoir une vision universaliste et cosmopolite. En voulant fondre avec l'univers, l'Homme veut se doter d'une dimension planétaire. Ainsi, son désir d'être un Grand Homme se double de celui d'être un « Grand Être⁸⁷⁶ », dont l'âme et l'esprit habite le monde et l'univers. Chez Hugo, nous semble-il, le pluriel de *je* c'est *je* ; mieux : le pluriel de *je* c'est le Grand *Je*. Le *je* de Hugo n'exprime pas une pluralité unanime, mais une pluralité d'individualités. L'individualité prime sur la pluralité. Son *je* équivaut donc à *nous* de la totalité tenant compte des individualités.

Verhaeren aussi partage la même vision universaliste que Hugo. Dans une lettre qu'il adresse à sa chère Marthe, il écrit : « Nous, ma toute chère tant, il n'y a que cela au monde (...) Mais

⁸⁷¹ Vera Castiglione, *op. cit.*, p. 79.

⁸⁷² Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁷³ Émile Verhaeren, *Poésie complète 7 : Les visages de la vie. Les douze mois. Petites légendes*, *op. cit.*, p. 163.

⁸⁷⁴ Victor Hugo, *Les contemplations*, *op. cit.*, p. 362.

⁸⁷⁵ Émile Verhaeren, *Poésie complète 7 : Les visages de la vie. Les douze mois. Petites légendes*, *op. cit.*, p. 157.

⁸⁷⁶ Gisèle Séginger (dir.), *op. cit.*, p. 105

que ce Nous soit large, généreux, humain⁸⁷⁷... ». Le *nous* de Hugo et de Verhaeren est donc celui de l'amour universel. Le Grand Homme c'est le grand esprit, mais c'est aussi le grand sentiment. C'est le grand cerveau, mais son aussi le grand cœur. L'Amour est l'une des grandes valeurs sur lesquelles repose le socle de statue du Grand Homme. Pour Hugo : « L'amour seul reste ⁸⁷⁸ ». Hugo considère que l'Amour fait partie de ces « choses immortelles ⁸⁷⁹ ». Aimer c'est se sentir grandement immortel. Dans son poème « V Les grandes lois » (*La légende des siècles*), il écrit : « Mon cœur, s'il n'a ce jour divin, se sent banni,/Et, pour avoir le temps d'aimer, veut l'infini⁸⁸⁰ ». L'Amour bien qu'il soit des moments dure l'éternité et aspire à l'infini. Ce noble sentiment ne fonctionne pas à l'heure humaine et son horloge mécanique : « L'heure humaine étant courte et sombre, et, pour une âme/Qui vous aime, parents, enfants, toi ma beauté,/Le ciel ayant à peine assez d'éternité⁸⁸¹ ! »

Nous entendons le même son de cloche chez Verhaeren. « Ceux qui vivent d'amour, vivent d'éternité⁸⁸² » et « que rien de vrai ne meurt quand on s'aime dûment⁸⁸³ », écrit-il. Pour le poète, avec l'amour on peut vaincre l'impossible, on peut se donner des allures divines : « Que l'on dirait des Dieux qui s'aiment/Et qui s'unissent en nous-mêmes⁸⁸⁴. » Et pour parfaire la saga, il ajoute : « Nous sommes les victorieux sublimes/Qui conquérons l'éternité⁸⁸⁵ ». L'amoureux Verhaeren va jusqu'à confondre son cœur et l'univers : « Que je

⁸⁷⁷ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 24.

⁸⁷⁸ Victor Hugo, *Les contemplations*, op. cit., p. 105.

⁸⁷⁹ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, op. cit., p. 908.

⁸⁸⁰ Victor Hugo, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, op. cit., p. 693.

⁸⁸¹ *Ibidem*.

⁸⁸² Émile Verhaeren, *Poésie complète 3 Les heures claires. Les heures d'après-midi. Les heures du soir*, op.cit., p. 121.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 193.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁸⁸⁵ *Ibidem*.

t'apporte, en cœur haletant,/Le battement de cœur de l'univers lui-même⁸⁸⁶. » Pour Verhaeren, l'amour c'est aussi la lumière éternelle et le printemps immortel, car « seules les roses s'évertuent/à vivre, au-delà de la mort⁸⁸⁷ ». Cependant, Hugo ne se voit pas « assez fou pour rêver l'éternité des roses⁸⁸⁸ ». Selon lui, l'amoureux doit aimer et garder sa lucidité. Le Grand Homme c'est le combat, tel que celui mené par Cid, entre la raison et le sentiment.

En somme, il peut paraître que la poésie soit le domaine des rêves, des vœux pieux, des chimères, mais « la pensée en rêvant sculpte des nations⁸⁸⁹ », écrit Hugo dans son premier poème du recueil *Les voix intérieures*. Et célébrant les rêves énergiques de l'Homme, Verhaeren écrit dans son poème « Les idées » (*Les villes tentaculaires*) : « La conscience humaine est sculptée en contours/Puissants et délicats que sans cesse, on affine/Pour transformer sa vie en facultés divines/Et créer le bonheur que promettait Dieu⁸⁹⁰. » Donc, en sculptant le Grand Homme, Hugo et Verhaeren semblent sculpter aussi l'Humanité, à sa grandeur atteinte au XIX^e siècle. Ils ont célébré « grandeur du siècle et grandeur des hommes⁸⁹¹ », pour reprendre Franck Laurent.

3.2.4 Hugo et Verhaeren et la postérité : de la statue rêvée à la statue réalisée

Hugo et Verhaeren ont-ils réussi à être considérés comme de Grands Hommes ? Ont-ils réussi à avoir le titre d'Immortels ? Ont-ils réussi à être statufiés ?

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 151.

⁸⁸⁸ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 1011.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 923.

⁸⁹⁰ Émile Verhaeren, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, *op. cit.*, p. 347.

⁸⁹¹ Franck Laurent, *op. cit.*, p. 63.

Tout jeune, Hugo rêvait déjà d'être ce « nouveau César⁸⁹² ». Dans ses *Œuvres d'enfance et de jeunesse* et dans son poème « Ce que je ferais dans une île déserte », il avait écrit : « Sur les rocs, témoins de ma gloire,/J'écrirais mon nom et mon sort,/Et je serais sûr qu'à ma mort/Les rocs garderont ma mémoire⁸⁹³. » Ayant foi en son étoile, Hugo fait ce vœu : « Je veux être Chateaubriand ou rien⁸⁹⁴ ». Rappelons aussi que dans son poème en hommage à David d'Angers, Hugo émet son ardent désir d'être de ceux que ce célèbre statuaire avait statufié et immortalisé :

Que n'ai-je un de ces fronts sublimes,/David! Mon corps, fait pour souffrir,Du moins sous
tes mains magnanimes/Renaîtrait pour ne plus mourir !/Du haut du temple ou du
théâtre,/Colosse de bronze ou d'albâtre,/Salué d'un peuple idolâtre,/Je surgirais sur la
cité,/Comme un géant en sentinelle,/Couvrant la ville de mon aile,/Dans quelque
attitude éternelle/De génie et de majesté⁸⁹⁵ !

Nous pensons que l'auteur de *La légende des siècles* a réussi son pari de se faire un nom légendaire aussi prestigieux que celui de l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*. Son nom figure parmi les sommités universelles de tous les temps. Parlant de la statue que l'Angleterre hésitait à ériger en l'honneur de Shakespeare, Hugo écrit : « La statue qu'il s'est faite à lui-même vaut mieux, avec toute l'Angleterre pour piédestal⁸⁹⁶ ». Nous pensons que Hugo a le mérite et le talent d'avoir une statue qui a pour piédestal l'univers. En effet, Verhaeren voyait en Hugo un Dieu. « Oui nous croyons en Dieu ; nous croyons en celui qui créa la *Légende des siècles*⁸⁹⁷ », écrit Verhaeren à la mort de Hugo. Rappelons à ce sujet que selon Béatrice Worthing « Hugo constitue la référence majeure du jeune Verhaeren⁸⁹⁸ ».

⁸⁹² Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, op. cit., p. 161.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 162.

⁸⁹⁴ Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, Paris, Fayard, 2001, p. 142.

⁸⁹⁵ Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, op. cit., pp. 733-734

⁸⁹⁶ Victor Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 339.

⁸⁹⁷ Danièle Marin et Nicole Randon, *Les villes tentaculaires*, op. cit., p. 9.

⁸⁹⁸ Béatrice Worthing, op. cit., p. 9.

Parlant de la mort -physique- de Hugo survenue le 22 mai 1885, Baudelaire écrit : « On avait fini par croire impossible que Victor Hugo mourût. Le vieillard, plus souverain que les rois couronnés, semblait avoir vaincu les lois de nature. Le démenti formidable est venu⁸⁹⁹. »

Verhaeren aussi aime se projeter dans l'avenir et songer à l'avenir de ses vers et de son œuvre. Ce poète, qui se qualifie de « quelqu'un d'ardent⁹⁰⁰ », s' imagine dans le très lointain futur. Brisant allègrement la barrière temporelle, il apostrophe dans son poème « Un soir » (*Les forces tumultueuses*), son lecteur à des siècles d'intervalle : « O vous qui me lirez, dans les siècles, un soir,/Comprenez-vous pourquoi mon vers vous interpelle⁹⁰¹ ?» Ces vers nous renseignent donc que Verhaeren est confiant que son cœur et son esprit ne se refroidiront pas avec les siècles. C'est comme s'il nous prévient que ses écrits resteront toujours d'actualité et garderont leur vigueur, et qu'il a rédigé une œuvre pérenne. Malheureusement et double ironie du sort : Verhaeren qui a tant écrit sur le mois de novembre est décédé au mois de novembre 1916. Et Verhaeren, qui est le chantre de la modernité et du machinisme, a trouvé la mort accidentellement, sectionné par un train. Parlant de la grandeur de Verhaeren et de son œuvre, Rainer Maria Rilke nous recommande fortement : « Lisez Verhaeren, lisez la Bible⁹⁰² ».

Que ce soit Hugo ou Verhaeren, leurs funérailles sont grandioses : elles drainent une foule nombreuse. Leurs legs est monumental. Jusqu'à nos jours, leurs œuvres et leurs personnages suscitent de l'admiration. Leurs corps reposent dans des endroits très hautement symboliques. Verhaeren, comme il l'a souhaité, est enterré au bord du fleuve éternel l'Escaut.

⁸⁹⁹ Antoine Court et Roger Bellet (dir.), *G comme Hugo*, Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1987, p. 6.

⁹⁰⁰ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, *op. cit.*, p. 172.

⁹⁰¹ *Ibidem*.

⁹⁰² Rainer Maria Rilke, « *Donnez-nous des maîtres qui célèbrent l'ici-bas* » suivies de *Lettre d'un jeune travailleur: lettres à Emile Verhaeren*, Paris, Arfuyen, coll. « Collection Neige », 2006, p. 24.

Hugo, en ce qui le concerne, est enterré dans l'endroit réservé aux Grands Hommes et aux Immortels : le Panthéon.

Comme ils aiment la statuaire et les statuaires, ils ont été réellement statufiés. Hugo a été statufié par Auguste Rodin, et par Barrias dans une posture assise : méditant « sur le rocher de l'exil⁹⁰³ » et le doigt sur la tempe, signe des grandes réflexions. Verhaeren de son côté a été statufié en bronze en 1927 par son concitoyen César Schroevens. Cela, en plus des statues symboliques qui ont été érigées en leur honneur dans les programmes scolaires, dans les cœurs et les esprits des lecteurs et des admirateurs, dans les institutions littéraires...

Rappelons que Hugo a eu le siège d'Immortel à l'Académie française. Rappelons à ce sujet l'anecdote tristement loufoque colligée par Robert Sabatier dans son *Dictionnaire de la mort* : « Népomucène Lemerrier n'a pas donné sa voix à Victor Hugo candidat à l'Académie française. Mais il lui donne sa place, parce qu'il est mort trois mois plus tard⁹⁰⁴ ». Hugo, pour remercier Lemerrier – comme d'être mort ! -, lui rend un vibrant hommage le 3 juin 1841 dans son discours de réception, où il dit :

Cet homme, Messieurs, c'était M. Lemerrier. Nature probe, réservée et sobre ; intelligence droite et logique ; imagination exacte et, pour ainsi dire, algébrique jusque dans ses fantaisies ; né gentilhomme, mais ne croyait qu'à l'aristocratie du talent, né riche, mais ayant la science d'être noblement pauvre ; modeste d'une sorte de modestie hautaine ; doux, mais ayant dans sa douceur je ne sais quoi d'obstiné, de silencieux et d'inflexible ; austère dans les choses publiques, difficile à entraîner, offusqué dans ce qui éblouit les autres⁹⁰⁵.

Hugo rappelle que Népomucène Lemerrier fait partie des six que l'Empereur respectait sinon craignait :

Tout dans le continent s'inclinait devant Napoléon, tout, -excepté six poètes, Messieurs, permettez-moi de le dire et d'en être fier dans cette enceinte – excepté six penseurs

⁹⁰³ June Ellen Hargrove (dir.), *op. cit.*, p. 167.

⁹⁰⁴ Robert Sabatier, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁰⁵ Paul Souday, *op. cit.*, 1928, p. 107.

restés seuls debout dans l'univers agenouillé ; et ces noms glorieux, j'ai hâte de les prononcer devant vous, les voici : Ducis, Delille, Mme de Staël, Benjamin Constant, Chateaubriand, Lemerrier⁹⁰⁶.

Or, si on se place dans le monde de la réalité et de la vraie vie, nous pouvons considérer cet hommage rendu au défunt Népomucène Lemerrier par Hugo comme étant un parfait et concret modèle de Tombeau poétique, qui se définit, faut-il le rappeler, comme étant un « discours de succession⁹⁰⁷ » et d' « auto-investiture⁹⁰⁸ » par lequel le survivant aspire à occuper « la place vacante⁹⁰⁹ » laissée par le mort. Dans ce cas d'espèce : le grand survivant aspire à occuper « la place vacante⁹¹⁰ » laissée par le grand mort. Et Hugo a véritablement occupé ce fauteuil d'Immortel du défunt Népomucène Lemerrier.

Hugo et Verhaeren ont donc réussi à être de Grands Hommes des deux mondes : pendant leur vie et après leur mort, car comme l'écrivait Hugo : « Tout grand esprit fait dans sa vie deux œuvres, son œuvre de son vivant et son œuvre de son fantôme⁹¹¹ ».

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁹⁰⁷ Joël Castonguay Bélanger, *op. cit.*, p. 64.

⁹⁰⁸ Patrick Thériault, *op. cit.*, p. 33.

⁹⁰⁹ Joël Castonguay Bélanger, *op. cit.*, p. 64.

⁹¹⁰ *Ibidem*.

⁹¹¹ Victor Hugo, *Le livre des tables: les séances spirites de Jersey*, *op. cit.*, p. 464.

CONCLUSION

« Nous touchons le Ciel lorsque nous posons la main sur un corps humain⁹¹² ! »

Novalis

À la lecture et à l'analyse des œuvres poétiques du corpus étudié dans le cadre de notre mémoire, nous avons eu l'impression de nous promener dans un musée à pages ouvertes. Les tombeaux et les statues y foisonnent. Notre mémoire en effet a confirmé l'intérêt que vouent Hugo et Verhaeren à la figure et l'imagerie de la statue, comme procédé de représentation, de présentation et de « présentification⁹¹³ ». Concernant le rôle de représentation : nous avons vu comment la statue sert à peindre les portraits et l'effigie des Grands Hommes. Nous avons vu, en outre, comment la statufécation est un travail d'esthétisation et de « réanimation imaginaire⁹¹⁴ » sur la mort et le mort : révéler et mettre en relief le côté beau et cacher le côté macabre et lugubre. En ce qui concerne le rôle de présentation : nous avons expliqué comment la statue sert à exposer les Grands Hommes à l'adoration populaire. À cet effet, nous avons étudié l'importance de la recherche de visibilité dans le choix de l'emplacement de la statue : l'endroit le plus élevé et le plus fréquenté. Nous avons vu donc comment le Tombeau statuaire, par sa « performativité⁹¹⁵ », cherche à mieux présenter et à mieux faire connaître les Grands Hommes pour le grand nombre de lecteurs possible et atteindre le plus d'yeux et d'oreilles possible.

⁹¹² Thomas Carlyle, *op. cit.*, p. 34.

⁹¹³ Jean-Hugues Déchaux, *op. cit.*, p. 68.

⁹¹⁴ Michel Guiomar, *op. cit.*, p. 188.

⁹¹⁵ Patrick Thériault, *op. cit.*, p. 36.

Quant au rôle de « présentification⁹¹⁶ » : nous avons montré comment, avec la statue, l'inanimé sert à symboliser l'animé. Nous avons vu comment la statue est utilisée pour satisfaire à l'illusion de vraisemblance : donner aux morts l'aspect et les signes de vivants.

Notre mémoire a révélé aussi l'importance que vouent Hugo et Verhaeren aux Grands Hommes. Les deux poètes ont mis en exergue le rôle de ces génies et de ces « hautes individualités⁹¹⁷ » dans l'Histoire, lesquels, grâce à leurs idées, leurs idéaux et leurs rêves, ont propulsé l'Humanité vers l'apogée de progrès, de liberté et de grandeur. Se livrant au maniement de l'effet et de l'art des contrastes, Hugo et Verhaeren, comme nous l'avons montré, ont mis en rapport les Grands Hommes face aux petits hommes pour mieux souligner la grandeur des premiers et la petitesse des derniers. Donc, les deux poètes ont usé de tout leur arsenal verbal, stylistique et rhétorique pour, d'un côté, reconforter les Grands Hommes sur le haut piédestal de leurs statues ; et de l'autre côté, pour mettre en sellette et démolir les statues des petits hommes. Enfin, la mort est le dernier sujet dont notre mémoire a révélé l'importance dans l'étude des œuvres de Hugo et de Verhaeren. Nous avons révélé la vision dichotomique des deux poètes à ce sujet, laquelle vision repose principalement sur le substrat de la tradition chrétienne de la distinction entre les bons et les méchants et entre la « belle mort⁹¹⁸ » et la « mort amère⁹¹⁹ ».

En résumé, notre mémoire s'est penché sur l'étude de l'interaction, dans les œuvres du corpus, de trois thématiques que sont : la Statue, les Grands Hommes et la Mort. L'idée principale se récapitule en cette phrase : la statue sert à célébrer les Grands Hommes afin de les immortaliser et leur épargner la mort associée à l'oubli éternel. En revanche, une idée secondaire s'est greffée à l'idée principale et qui confirme notre hypothèse : le Tombeau statuaire érigé aux Grands Hommes a révélé la volonté larvée des deux poètes, dans un

⁹¹⁶ Jean-Hugues Déchaux, *op. cit.*, p. 68.

⁹¹⁷ Paul Souday, *op. cit.*, 1928, p. 109.

⁹¹⁸ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, *op. cit.*, p. 403.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

processus d'appropriation, de faire de l'autoportrait. Nous avons expliqué comment, Hugo et Verhaeren, ont utilisé le Tombeau statuaire pour incruster leur « je-poète⁹²⁰ ». Nous avons vu aussi comment le Tombeau statuaire a été utilisé pour célébrer la grandeur et le rôle, la fonction, la mission du Poète, en tant qu' « apôtre⁹²¹ », « prophète⁹²² »... C'est donc dans une démarche dialectique que nous avons mené notre mémoire qui s'est proposé d'étudier le Tombeau statuaire dans l'œuvre poétique de Victor Hugo et d'Émile Verhaeren. Dans la première partie, nous avons analysé le Tombeau statuaire en tant que pratique élogieuse en l'honneur des morts célèbres et valeureux. Nous avons rappelé le lien intime entre le Tombeau statuaire et l'architecture. Nous avons montré qu'il consiste en une « métaphore architecturale⁹²³ » ; étant construction, élévation, expression de la grandeur. Nous avons ensuite étudié le Tombeau statuaire dans son rapport avec son corollaire : la mort, dans sa « dialectique présence/absence⁹²⁴ ». Nous avons expliqué comment le Tombeau statuaire est un discours de déploration de la perte d'un illustre personnage et comment la statufécation est un acte de « conjuration de la mort⁹²⁵ ». Nous avons, par conséquent, exposé comment le Tombeau statuaire est utilisé par les deux poètes comme une tribune pour célébrer, glorifier et immortaliser les Grands Hommes et ce, en se servant d'un discours « encomiastique⁹²⁶ » et performatif.

Dans la deuxième partie, nous avons tâché de parler justement de la notion de Grand Homme et du rôle de celui-ci. Nous avons essayé d'expliquer comment Hugo et Verhaeren considèrent que le cerveau est cette force intellectuelle qui permet à l'Homme d'accéder à la grandeur et de se mesurer à Dieu. Nous avons exploré les champs de compétence de l'homme et les

⁹²⁰ Patrick Thériault, *op. cit.*, p. 32.

⁹²¹ Victor Hugo, *Les contemplations*, *op. cit.*, p. 47.

⁹²² Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, *op. cit.*, p. 404.

⁹²³ Joël Castonguay Bélanger, *op. cit.*, p. 57.

⁹²⁴ *Le tombeau poétique en France*, en ligne, *op. cit.*,

⁹²⁵ Jean-Hugues Déchaux, *op. cit.*, p. 305.

⁹²⁶ Joël Castonguay Bélanger, *op. cit.*, p. 61.

domaines de sa grandeur tels que les sciences, les arts, l'héroïsme, la liberté, la démocratie, la justice, le patriotisme, l'exploration de l'univers... Nous avons aussi étudié la ville et en tant que symbole de la grandeur de l'Homme et de ses accomplissements, en comparaison avec la campagne qui représente plus la grandeur de Dieu.

Ensuite, aux antipodes de la première partie, nous avons étudié le Tombeau statuaire en tant que pratique ironique. Nous avons développé comment Hugo et Verhaeren utilisent le Tombeau statuaire pour dénoncer les petites gens et les fausses grandeurs. Nous avons montré comment ils exposent à « l'enfer populaire⁹²⁷ » les despotes, les faux dévots, les injustes, les paresseux, les vaniteux ... Nous avons vu donc comment les statues de ces tristes personnages sont exposées à la risée publique dans un état de délabrement et d'isolement les plus lamentables. Nous avons, par ailleurs, étudié les procédés diminutifs utilisés par les deux poètes pour tourner en dérision leurs victimes. Parmi ces techniques satiriques et ironiques de distanciation et de dégradation auxquelles Hugo et Verhaeren ont eu recours, nous avons cité le registre « bestiaire⁹²⁸ », l'humour...

Enfin, dans la troisième partie, nous avons parlé du rôle du Tombeau statuaire dans sa relation fondée sur les « échanges symboliques⁹²⁹ » entre les vivants et les morts. Nous avons exposé comment le Tombeau statuaire sert à renforcer et perpétuer les liens de filiation et d'appartenance. Nous avons montré l'importance des statues célébrant les Grands Hommes pour se définir et s'identifier. Puis, nous avons étudié la valeur monumentale et éternelle du Tombeau poétique comparativement à la statue de pierre sujette aux vicissitudes.

Par la suite, nous avons analysé, dans l'optique de notre thématique, les œuvres du corpus sur le plan de l'onomastique. Nous avons vu comment et pourquoi Hugo a une propension à nommer ses personnages et comment et pourquoi Verhaeren, lui, privilégie la forme

⁹²⁷ Georges Minois, *op. cit.*, p. 30.

⁹²⁸ Michel Guiomar, *op. cit.*, p. 245.

⁹²⁹ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 220.

impersonnelle. Finalement, nous avons suivi le glissement qui s'est opéré du Tombeau statuaire du Grand Homme vers l'autoportrait. Nous avons exposé comment le discours « d'énonciation de valeurs communes⁹³⁰ » s'est transformé en un discours de succession et d'auto-investiture du survivant. Nous avons montré comment le « moi-auctorial⁹³¹ » s'est introduit dans la statue du Grand Homme pour brosser son propre portrait et édifier sa propre statue. Nous avons donc montré comment Hugo et Verhaeren se sont servis du Tombeau statuaire comme un hymne à la grandeur du Poète et de la poésie.

Pour conclure, nous réaffirmons que notre mémoire a essayé de montrer le grand intérêt de Hugo et de Verhaeren à rendre hommage aux Grands Hommes et à les statufier. Jean-Claude Bonnet rappelait que Hugo « aimait aller prononcer des paroles ultimes sur les tombes⁹³² ». Verhaeren, quant à lui, s'il ne le fait pas peut-être dans la vraie vie, il le fait à travers ses œuvres. Célébrer les Grands Hommes est un devoir. Il n'y a que les ingrats et les jaloux qui pourraient s'y opposer. « Un homme ne peut donner de preuve plus tristement éclatante de sa propre petitesse que son refus de croire aux grands hommes⁹³³ », écrivait Thomas Carlyle.

Qui sème le marbre récolte la mémoire, dirions-nous.

⁹³⁰ Joël Castonguay Bélanger, *op. cit.*, p. 62.

⁹³¹ Judith Wulf, *op.cit.*, p. 122.

⁹³² Jean-Claude Bonnet, *op. cit.*, p. 339.

⁹³³ Thomas Carlyle, *op. cit.*, p. 37.

BIBLIOGRAPHIE

1-Corpus étudié

Hugo, Victor, *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, 1324 p.

———, *Oeuvres poétiques I Avant l'exil: 1802 - 1851*, Paris, Gallimard, 1964, 1655 p.

———, *Les châtiments*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Poésie », 1977, 413 p.

———, *Les contemplations*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1995, 473 p.

Verhaeren, Émile, *Les rythmes souverains*, Mercure de France, Paris, 1913, 162 p.

———, *Les forces tumultueuses*, Paris, Mercure de France, 1947, 182 p.

———, *Poésie complète 2 Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1997, 370 P.

———, *Poésie complète 3 Les heures claires. Les heures d'après-midi. Les heures du soir*, Bruxelles, Labor, 2001, 255 p.

———, *Poésie complète 4 Les villages illusoire. Les apparus dans mes chemins*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 2005, 302 p.

———, *Poésie complète 5 : Les flamandes. Les moines*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 2008, 382 p.

———, *Poésie complète 6 Les bords de la route. Les vignes de ma muraille*, Archives et Musée de la Littérature AML, Bruxelles, 2008, 263 p.

———, *Poésie complète 7 : Les visages de la vie. Les douze mois. Petites légendes*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 2009, 407 p.

2-Corpus théorique

Agulhon, Maurice et Bonte, Pierre, *Marianne dans la cité*, Paris, Dexia : Impr. nationale, coll. « Collection Espaces urbains », 2001, 134 p.

Ariès, Philippe, *L'homme devant la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 642 p.

———, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983, 276 p.

Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 2016, 421 p.

Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autportrait*, Paris, Seuil, 1980, 377 p.

- « Biographie », *Emile Verhaeren Museum*, en ligne, <<https://emileverhaeren.be/fr/biographie/>>, consulté le 30 juillet 2022.
- Bonnet, Jean-Claude, *Naissance du Panthéon: essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, coll. « L'esprit de la cité », 1998, 414 p.
- Carlyle, Thomas, *Les héros*, Paris, Maisonneuve et Larose Éd. des Deux mondes, 1998, 317 p.
- Castiglione, Vera, *Émile Verhaeren: modernisme et identité générique dans l'oeuvre poétique*, Paris, l'Harmattan, 2011, 119 p.
- Castonguay Bélanger, Joël, « L'édification d'un Tombeau poétique : du rituel au recueil », *Études françaises*, vol. 38, n° 3, juillet 2004, p. 55-69.
- Court, Antoine et Bellet, Roger (dir.), *G comme Hugo*, Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1987, 119 p.
- Déchaux, Jean-Hugues, *Le souvenir des morts: essai sur le lien de filiation*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 335 p.
- Dictionnaire français en ligne - langue française - LEXILOGOS*, en ligne, <https://www.lexilogos.com/francais_dictionnaire.htm>, consulté le 6 août 2022.
- Duby, Georges et Daval, Jean-Luc, *La sculpture, de l'Antiquité au XX^e siècle*, Köln [Paris], Taschen, 2013.
- « Encyclopédie sur la mort | Mort écrite », *Encyclopédie sur la mort*, en ligne, <http://agora.qc.ca/thematiques/mort/dossiers/mort_ecrite>, consulté le 3 août 2022.
- Fénelon, François de, *Les aventures de Télémaque*, Paris, Classiques Garnier éd, 2009, 633 p.
- Feuerbach, Ludwig, *La Religion: mort, immortalité, religion*, Paris, J. Vrin, 1987, 304 P.
- Fort, Sylvain, *Le romantisme*, Paris, Flammarion, 2009, 95 p.
- Fureix, Emmanuel, *La France des larmes: deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840)*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, 507 p.
- Gaillard, Pol, *Les contemplations, Victor Hugo: analyse critique*, Paris, Hatier, coll. « Profil littérature Profil d'une œuvre », 1981, 79 p.
- Gohin, Yves, *Victor Hugo*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1987, 125 P.
- Guiomar, Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1988, 494 p.
- Hamon, Philippe, *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 2001, 159 p.

Hargrove, June Ellen (dir.), *Les statues de Paris: la représentation des grands hommes dans les rues et sur les places de Paris*, Anvers, Fonds Mercator [u.a.], 1989, 382 p.

Hodgart, Matthew, *La satire*, Hachette, Paris, 1969, 255 p.

Hovasse, Jean-Marc, *Victor Hugo*, Paris, Fayard, 2001, 1366 p.

Hugo, Victor, *Pamphlets pour la sauvegarde du patrimoine: guerre aux démolisseurs !*, Apt, L'Archange Minotaure, 2006, 54 P.

———, *Préface de « Cromwell »: drame romantique*, Paris, Larousse, 2009, 176 p.

———, *Le livre des tables: les séances spirites de Jersey*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014, 758 P.

———, *Les misérables*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, 1734 p.

———, *William Shakespeare*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018, 929 p.

———, *Les contemplations*, Paris, Pocket, 1998, 645 p.

———, *Quatre-vingt treize*, Paris, Gallimard, 1979, 533 P.

———, *Océan*, Paris, R. Laffont, coll. « Oeuvres complètes », 2002, 556 P.

Jankélévitch, Vladimir, *La mort*, Paris, Flammarion, 1977, 474 p.

———, *Penser la mort?*, Paris, Éditions Liana Levi, 1994, 138 p.

———, *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2010, 159 P.

Laurent, Franck, « La question du grand homme dans l'oeuvre de Victor Hugo », *Romantisme*, vol. 28, n° 100, 1998, p. 63-89.

Le tombeau poétique en France, en ligne, <<https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1561>>, consulté le 21 juillet 2022.

Lejeune Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2010, 216 p.

L'Escaut - Émile VERHAEREN - Vos poèmes - Poésie française - Tous les poèmes - Tous les poètes, en ligne, <https://www.bonjourpoesie.fr/lesgrandsclassiques/Poemes/%C3%A9mile_verhaeren/lescaut>, consulté le 4 août 2022.

Levent, Jean-Marc et Brossat, Alain, *Sade polémiste: idées sur les romans et sur le mode de la sanction des lois*, Paris, Mille et une nuits, 2003, 78 p.

Lichtenberg, Georg Christoph, « *Les quatre parties du jour* » et « *Les buveurs de ponche* », Lyon, Fage éditions, coll. « Particulière », 2018, 103 P.

- Ligne, Charles-Joseph, *Mes écarts ou Ma tête en liberté*, Paris, les Belles lettres, 2016, 366 p.
- Maistre, Joseph Marie, *Considérations sur la France*, Paris, Garnier, 1980, 134 p.
- Marin, Danièle et Randon, Nicole, *Les villes tentaculaires*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard », 2006, 162 p.
- Michaud Nérard, François, *La révolution de la mort*, Paris, Vuibert, coll. « Espace éthique », 2007, 319 p.
- Minois, Georges, *Histoire de l'enfer*, Paris, Que sais-je ?, coll. « Que sais-je ? », 2019, 128 p.
- Mockel, Albert, *Esthétique du symbolisme*, Palais des Académies, Bruxelles, 1962, 256 p.
- Morin, Edgar, *L'Homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, 375.
- Nancy, Jean-Luc, « Ekphrasis », *Études françaises*, vol. 51, n° 2, 2015, p. 25-35.
- Pagé, Sylvain, *Le mythe napoléonien: de Las Cases à Victor Hugo*, Paris, CNRS, 2013, 270 p.
- Peacock, Thomas Love, *L'Abbaye du cauchemar*, Paris, José Corti, 1993, 202 p.
- Perelman, Chaïm et Olbrechts-Tyteca, Lucie, *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1958.
- Philibert, Myriam, *Mort et immortalité: de la préhistoire au Moyen âge*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, 262 p.
- Ragon, Michel, *L'homme et les villes*, Paris, Albin Michel, 1975, 252 p.
- — —, *L'espace de la mort: essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, Paris, A. Michel, 1981, 341 p.
- Rey, Alain et Rey-Debove, Josette (dir.), *Le nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française; [60 000 mots - 300 000 sens]*, Nouv. éd. millésime, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2010, 2837 p.
- Rilke, Rainer Maria, « *Donnez-nous des maîtres qui célèbrent l'ici-bas* » suivies de *Lettre d'un jeune travailleur: lettres à Emile Verhaeren*, Paris, Arfuyen, coll. « Collection Neige », 2006, 109 P.
- Rochefoucauld, François de la, *Maximes*, Paris, Classiques Garnier, 1999, 682 p.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Nathan, 1998, 192 p.
- Sabatier, Robert, *Dictionnaire de la mort*, Paris, Éditions Albin Michel, 1967, 540 p.
- Scheler, Max, *Le Saint, le Génie, le Héros*, Emmanuel Vitte Éditeur, Paris, 1958, 131 p.

Séginger, Gisèle (dir.), *Spiritualités d'un monde désenchanté*, Strasbourg, Presses Univ. de Strasbourg, 1998, 240 p.

Souday, Paul, *Les romantiques à l'Académie*, Ernest Flammarion, Paris, 1928, 285 p.

Tartakowsky, Danielle, *Nous irons chanter sur vos tombes: le Père-Lachaise, XIXe-XXe siècle*, Paris, Aubier, coll. « Collection historique », 1999, 275 p.

Thériault, Patrick, « Donner de la voix : vocalité et auctorialité dans Toast funèbre », *Études françaises*, vol. 52, n° 3, 2016, p. 31-51.

Verhaeren, Émile, *De Baudelaire à Mallarmé*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2002, 186 p.

———, *Hugo et le romantisme*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2002, 141 p.

Worthing, Béatrice, *Émile Verhaeren*, Paris, Mercure de France, 1992, 363 p.

Wulf, Judith, « *La Légende des siècles* » de Victor Hugo, Neuilly, Atlande, 2001, 190 p.

Ziegler, Jean, *Les vivants et la mort*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Collection Points », 1975, 312 p.

Zweig, Stefan, *Les grandes biographies*, Librairie Générale Française, 2014, 2194 p.