

Florence Naugrette

“Le Cantique de Bethphagé” de Victor Hugo

Le double sens révolutionnaire
d’une greffe acrobatique

Petit village de Judée, au pied du Mont des Oliviers, à l’est de Jérusalem, Bethphagé a été immortalisé par les *Évangiles* synoptiques. Mathieu, Marc et Luc y situent, le jour des Rameaux, une scène qui précède l’entrée du Christ dans Jérusalem:

Et étant arrivé près de Bethphagé et de Béthanie, à la montagne qu’on appelle des Oliviers, il envoya deux de ses disciples, / Et leur dit: Allez-vous-en à ce village qui est devant vous; vous y trouverez en entrant un ânon lié, sur lequel nul homme n’a jamais monté; déliez-le et me l’amenez.¹

Dans *La Fin de Satan*, Hugo fait fleurir sur ce verset une extrapolation de 192 vers, “Le Cantique de Bethphagé”: un jeune homme et une jeune fille du village, en un chant alterné, y reproduisent, à leur manière, le *Cantique des cantiques*. À quoi rime cette opération, cette greffe d’un texte vétérotestamentaire sur l’*Évangile*, d’un chant sur un récit, dans une épopée dont l’horizon est la célébration de la Révolution française?

Pour comprendre le sens de cet exercice de réécriture, il faut d’abord en repérer la position dans *La Fin de Satan*, et procéder pour ce faire à un zoom concentrique, afin de le situer dans le vaste ensemble dont il est un tout petit maillon.

Les *Petites épopées*, Première Série de la *Légende des siècles*, parue en 1859, devaient être suivies, dans l’esprit de Hugo, de *La Fin de Satan* et *Dieu*; restées inabouties, ces deux épopées ne paraîtront qu’après sa mort². À leur place, Hugo donnera une autre suite à la Première Série de la *Légende des siècles*, la Nouvelle Série et la Dernière Série, parues de son vivant. Les *Pe-*

¹ *Évangile selon saint Luc* XIX 29-30, dans *La Bible*, trad. fr. Louis-Isaac Lemaître de Sacy (Paris: Laffont, 1990), Bouquins, 1367.

² Hugo commence *La Fin de Satan* en janvier 1854, et l’interrompt en avril 1860. Publication posthume chez Hetzel et Quantin en 1886.

tites épopées racontent, par morceaux discontinus, l'épopée de l'Humanité, de la première grossesse d'Ève jusqu'aux inventions du bateau à vapeur et de l'aéronef, vers un hypothétique progrès moral que pourrait soutenir, au XX^e siècle, l'expansion des sciences et des techniques. Hugo ne pouvait évidemment pas prévoir les guerres mondiales, la bombe atomique et la Shoah... Du reste, la construction des *Petites épopées* indique que cette marche vers le progrès n'est guère rectiligne. Au contraire, leur discontinuité accuse la retombée périodique de l'humanité dans la barbarie, la guerre, l'oppression sociale, politique ou religieuse. Deux grands récits majeurs de l'histoire de l'humanité manquent étrangement dans les *Petites épopées*: la vie de Jésus et la Révolution française. De la vie de Jésus, elles ne retiennent qu'un bref épisode: "Première rencontre du Christ avec le tombeau" raconte la résurrection de Lazare, qui incite immédiatement les prêtres à faire mourir le Christ; mais elles passent sous silence sa Passion. De la Révolution française, elles ne disent presque rien: elle est brièvement évoquée au début de "Paroles dans l'épreuve", comme un souvenir déjà lointain et un "devoir" à accomplir de nouveau. Ces deux brèves allusions font sentir le manque de ces deux grands récits dans les *Petites épopées*³. Deux grands récits dont le rapprochement sera le sujet et le dispositif mêmes de *La Fin de Satan*.

C'est là que figure "Le Cantique de Bethphagé", qui peut, à première lecture, être lu comme une récréation, une bouffée d'air frais dans le récit tragique de la passion du Christ. Isolé du reste du volume, ce chant d'amour panthéiste ressemble aux poèmes que Hugo compose à la même époque pour *Les Chansons des rues et des bois*. Mais il souffre de la comparaison avec son modèle, le *Cantique des cantiques*, dont il n'a ni le mystère ni la troublante indétermination mise au jour par Paul Ricœur dans son essai sur la métaphore nuptiale⁴. Plus simple, plus réaliste, plus sage, on comprend qu'il ne soit pas entré au panthéon de la poésie hugolienne. On lui préférera cent fois "Booz endormi", coloré lui aussi par la lumière orientale du *Cantique des cantiques*. C'est que "Booz endormi", petite épopée détachable de ce recueil en fragments qu'est la Première Série de la *Légende des siècles*, se suffit à lui-même. Tel n'est pas le cas du "Cantique de Bethphagé", qui tient sa force et son sens de la place qu'il occupe dans le récit continu de *La Fin de Satan*.

1. GREFFE DE L'ANCIEN TESTAMENT SUR LE NOUVEAU

Dans cette épopée, Hugo présente le Christ comme le premier révolutionnaire: mis à mort par l'obscurantisme et la tyrannie, il est porteur d'un message

³ Je remercie Esther Pinon d'avoir attiré mon attention sur ce point.

⁴ Paul Ricœur, "La métaphore nuptiale dans le *Cantique des cantiques*", dans André LaCocquet et Paul Ricœur, *Penser la Bible* (Paris: Seuil, 1998), La couleur des idées.

d’amour et de liberté dont la promesse mettra dix-huit siècles à s’accomplir, dans la Révolution française, où s’opère la rédemption de Satan. Cette histoire se déroule en quatre temps, tous nommés “Hors de la Terre” et numérotés.

Le prologue de la première partie décrit la chute de Satan. Une plume de l’ange déchu, s’étant détachée, n’est pas tombée dans l’abîme. Un archange la trouve, à qui Dieu commande de ne pas l’y jeter. Satan, monstre ailé, reste confiné sous la terre; on entendra régulièrement, dans la suite de l’épopée, son aile battre contre la voûte, et son rire retentir au triomphe du mal. La fille de Satan, Lilith-Isis, détient les trois armes avec lesquelles Caïn a frappé Abel. Elles lui serviront à mener sur terre le combat de son père contre Dieu: le Clou (le Glaive); le Bâton (le Gibet); la Pierre (la Prison). Le “Livre premier: Le Glaive”, raconte la fortune du clou de Caïn, devenu “le Glaive”, c’est-à-dire la Guerre, que font triompher Nemrod, puis Rome.

Dans le prologue de la deuxième partie, “La plume de Satan”, sous l’effet d’un rayon du soleil, grandit, se métamorphose et devient un ange féminin, nommé par Dieu “Liberté”. Elle n’entrera en scène que plus tard, car en attendant, toute cette section montre le triomphe de la deuxième arme de Caïn, le morceau de bois devenu “gibet”, symbole de l’oppression cléricale et de la peine de mort. Le “Livre deuxième: Le Gibet” est une réécriture de l’*Évangile*, réduite à l’action du Christ adulte. Hugo évacue donc tout le merveilleux chrétien lié à sa naissance et aux signes surnaturels de son messianisme. Le récit se déroule en trois temps: “La Judée” raconte les troubles que cause l’apparition de Jésus au royaume du potentat Hérode et du grand-prêtre Caïphe. “Jésus-Christ” (où figure le “Cantique de Bethphagé”) va des premières manœuvres des prêtres au remords de Barabbas après la mort du Christ, en faisant l’ellipse de sa crucifixion, de ses dernières paroles et de sa mort. “Le Crucifix” comble rétrospectivement cette ellipse. Hugo y montre que c’est l’Église qui a, depuis des siècles, perpétré et perpétué le mal, le meurtre et la guerre. La pointe finale désigne le Golgotha comme “ce lieu / Où la religion, sinistre, tua Dieu”.

La troisième partie raconte la rédemption de Satan par la Révolution française. “Satan dans la nuit”, confiné sous terre, se désole, car il aime Dieu. Damné pour avoir été envieux, il ne peut trouver le sommeil. Son salut vient de “l’Ange liberté”, son autre fille née de sa plume, qui vient le délivrer. L’effet miraculeux de son approche est de procurer le sommeil à Satan. “La Prison”, postérité de la troisième arme de Caïn, la Pierre, se dresse en plein Paris, symbole de l’obscurantisme au milieu de la patrie des Lumières: c’est la Bastille, dont la prise, menée par l’Ange Liberté libérant ainsi son père, aurait été célébrée par Hugo s’il avait terminé cette partie inachevée.

De la dernière partie, sous-titrée “Satan pardonné”, seuls quelques vers ont été composés, dont l’appel lancé par Dieu à Satan: “Satan est mort; renais, / Ô Lucifer céleste”.

Que l’Ange Liberté soit la fille de Satan, et que son action révolutionnaire soit l’accomplissement du message du Christ est évidemment un tour de force dogmatique assez peu orthodoxe. Mais il s’inscrit dans un vaste courant de

pensée romantique, illustré, à la même époque, par Michelet, ou par Renan. De même que Michelet voit dans Jeanne d'Arc une incarnation du peuple en armes, et donc une préfiguration de la Révolution française, de même Hugo – et il n'est pas le seul à son époque – voit dans le Christ un héros des barricades. De même que Renan voit dans le Christ le plus charismatique des hommes, mais assurément pas le fils de Dieu, de même Hugo voit en lui non pas le Messie mais l'un des plus grands génies de l'humanité⁵.

Quant au sentiment religieux de Hugo, il est avéré. Mais son Dieu n'est pas celui de l'église catholique, apostolique et romaine. C'est un Dieu panthéiste, dont le message se déchiffre dans la nature. Du christianisme, Hugo garde néanmoins l'idée d'un Dieu qui serait amour: amour de Dieu pour ses créatures, et des créatures entre elles, via la charité (vertu théologique); amour de Dieu à travers son prochain, prenant la forme du soin de l'autre; mais aussi via l'érotisme, union des âmes et des corps dispensée du sacrement du mariage, étant à elle-même son propre sacrement. Raison pour laquelle Hugo, dans la section 2 de "Jésus-Christ", opère cette greffe acrobatique de l'Ancien Testament dans le Nouveau consistant à inclure le *Cantique des cantiques* dans sa réécriture de l'*Évangile*.

Cette greffe n'a rien d'original d'un point de vue exégétique, bien au contraire. Hugo a du reste sous les yeux la *Bible* de Port-Royal, qui interprète chaque chapitre du *Cantique des cantiques* comme le récit allégorique des noces de Jésus-Christ et de son Église. Par "greffe acrobatique", entendons plutôt que l'inscription du *Cantique des cantiques* à l'intérieur de l'épopée évangélique pose le triple problème de sa transposition poétique, de la suture narrative, et d'un défi à l'interprétation.

2. TRANSPOSITION POÉTIQUE, DU VERSET BIBLIQUE AU VERS FRANÇAIS

Hugo adapte aux cadres de la poésie française les versets de la *Bible* de Port-Royal. Le *Cantique des cantiques*, qui a effrayé Lemaître de Sacy par son érotisme charnel, y a été traduit par son successeur Pierre Thomas du Fossé⁶. Les notes de travail de Hugo contiennent de nombreux essais de transposition abandonnés, très proches de cette source, qui permettent de repérer une première étape de la réécriture à même le texte sacré. Ainsi, transposé en alexandrins, le verset "Je l'ai arrêté, et je ne laisserai point aller jusqu'à ce

⁵ Sur le christianisme des romantiques, voir les études de Frank Paul Bowman, *Le Christ romantique* (Genève: Droz, 1973), et *Le Christ des barricades* (Paris: Cerf, 1987). Voir aussi Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé* (Paris: José Corti, 1988), et Esther Pinon, *Le Mal du ciel. Musset et le sacré* (Paris: Champion, 2015).

⁶ Cette traduction apparaît dans l'édition de 1689.

que je le fasse entrer dans la maison de ma mère (III 4)⁷” devenait: “Je l’ai; et maintenant je ne le lâche pas / Qu’il ne soit arrivé sous le toit de ma mère”⁸. De même, “Vos joues sont comme une moitié de pomme de grenade” (IV 3) donnait “Sa joue est la moitié d’une grenade mûre.” Assagi en deux octosyllabes, le verset “J’entends la voix de mon bien-aimé qui frappe à ma porte. Ouvrez-moi, ma sœur, mon amie, ma colombe” (V 2) devenait “Mon bien-aimé frappe à ma porte: / Ouvrez-moi, ma sœur, ouvrez-moi!”. Rapprochés l’un de l’autre pour s’inscrire dans une alternance d’hexasyllabes et d’alexandrins, les deux versets “Levez-vous! Hâtez-vous, ma bien-aimée, ma colombe” (II 10) et “Le temps de tailler la vigne est venu” (II 12) donnaient “Levez-vous! Hâtez-vous! ... / Le moment de tailler les vignes est venu.” Dans ce dernier exemple, on voit comment Hugo procède pour obtenir un alexandrin à partir de dix syllabes: il change “temps” en “moments” et fait passer “vigne” au pluriel pour remplacer l’élision par une liaison. La transformation n’est pas très heureuse, et l’on comprend que Hugo n’ait pas intégré ces vers au poème définitif, plus élaboré, moins servilement calqué. Mais de manière générale, il faut bien reconnaître malgré tout que la luxuriance originale du verset biblique paraît bien préférable à la régularité du vers français.

Par l’alternance des mètres, Hugo introduit certes de la variété, mais elle ne suffit pas à compenser cette déperdition. Car c’est une variété qui n’induit aucun désordre, au contraire. D’abord parce que les mètres et systèmes strophiques distincts correspondant à chacune des onze répliques dont se compose le poème, celui-ci est parfaitement ordonné. Ensuite parce que Hugo fait du cantique un drame, où chaque chant est aussi une tirade possédant sa pragmatique propre, où l’homme et la femme ont des rôles bien répartis, comme on va maintenant le repérer, en numérotant les onze strophes.

1. Le poème commence par un chœur de femmes, qui s’interroge sur l’arrivée d’un jeune homme par le “frais chemin vert”, en un sizain d’alexandrins: est-ce le bien-aimé qu’attend la jeune fille?
2. Puis “Une jeune fille” chante l’arrivée du printemps, la communion amoureuse avec la nature, la réciprocité du chant d’amour, en huit quatrains d’heptasyllabes.
3. Faisant écho à sa tirade, le chœur des femmes reprend les deux derniers vers de son premier quatrain: “L’oiseau semble, aux bois d’Aser, / Une âme dans les ramées”.
4. “Un jeune homme” leur répond de ne pas réveiller la jeune fille endormie: en neuf quatrains d’alexandrins, il célèbre sa beauté, l’admiration qu’elle inspire à la nature et aux hommes, les émotions qu’il éprouve à sa contemplation.

⁷ *Cantique des cantiques de Salomon*, dans *La Bible*, éd. cit., 801.

⁸ Victor Hugo, Annexes pour “Le Gibet”, dans *La Fin de Satan*, dans *Œuvres complètes* (Paris: Club Français du Livre, 1969), t. X, 1773-1775.

5. Le chœur se fait l'écho de son injonction à ne pas réveiller la jeune fille.
6. Dans la tirade suivante, la jeune fille évoque l'imminence du mariage, dont la cause est l'exacerbation du désir, en trois sizains d'octosyllabes.
7. Le chœur des femmes lui fait écho, reprenant les vers centraux du sizain central qui célèbrent le double appel de l'âme et des sens.
8. Répondant à l'expression du désir de la jeune fille, le jeune homme exprime lui aussi son désir et l'impatience de ses noces, en cinq sizains d'octosyllabes et alexandrins.
9. Le chœur lui fait écho en reprenant ses deux derniers vers: "Venez voir le grand roi Saül / Avec sa couronne de nocés".
10. Dans sa dernière tirade, la jeune fille évoque leurs amours au passé et exprime son attente du jeune homme disparu, en neuf sizains d'alexandrins et octosyllabes.
11. Pour clore le Cantique, le chœur des femmes, reprenant, dans l'ordre inverse, les deux premiers vers de son dernier sizain, fait écho à son attente: "Viens! pourquoi perdre une heure! On t'appelle, on t'attend. / Pourquoi faire languir celle qui t'aime tant?"

La variation formelle d'une tirade à l'autre relève d'une volonté de rapprocher le style biblique de la chanson populaire, comme l'a indiqué à l'auteur de ces lignes Brigitte Buffard-Moret, à qui nous empruntons les explications qui suivent dans ce paragraphe⁹. La première tirade de la jeune fille, en quatrains de rimes croisées, reprend une structure typique de la chanson populaire. Les sizains faisant alterner alexandrins et octosyllabes selon le rythme tripartite coué (rime b aux vers 3 et 6) de la strophe dite "à queue"¹⁰ sont fréquents dans la poésie hugolienne; on les retrouve dans la dernière tirade (10) de la jeune fille. Ce qui est moins fréquent chez Hugo, en revanche, ce sont les sizains sur deux rimes comme dans la sixième tirade (dont les deux dernières strophes, de plus, jouent sur les mêmes rimes). Il s'agit, par des moyens propres à la poésie française, de trouver un équivalent aux systèmes de répétitions de phrases (et donc de sonorités) propres aux textes de l'Ancien Testament en général et au *Cantique des cantiques* en particulier. Raison pour laquelle Hugo met aussi dans la bouche du chœur des vers empruntés, avec variations, aux tirades qui précèdent. Ces effets de simili "refrains" parcourent l'œuvre poétique de Hugo dès les *Odes et Ballades*. Reprenant à la chanson populaire et au texte biblique leurs systèmes de répétitions, mais de manière très élaborée, Hugo les rapproche, jusqu'à ce qu'ils ne fassent plus qu'un.

Redistribués, ce sont presque tous les motifs du *Cantique des cantiques* qui se retrouvent dans "Le Cantique de Bethphagé": les évocations des parfums,

⁹ On remercie Brigitte Buffard-Moret pour cette analyse éclairante, fournie dans le cadre d'un échange personnel. Voir son ouvrage *La Chanson poétique du XIX^e siècle. Origine, statuts et formes* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007).

¹⁰ On parle aussi de "strophe couée".

douceurs et aromates, du mobilier de cèdre, le bestiaire bucolique ou sauvage, la comparaison de la bien-aimée avec une tour, celle du bien-aimé avec le faon des montagnes, la protection du sommeil de la bien-aimée, la porte ouverte par laquelle le jeune homme passe la main pour pénétrer chez la jeune fille, l’allusion au roi Salomon, la quête du bien-aimé dans la ville, avec appel au témoignage des sentinelles, etc. Mais en reprenant ces motifs à son compte, Hugo se fraie une voie singulière: le chant d’amour qui en résulte n’est pas qu’allégresse, loin de là – c’est ce qu’on voudrait montrer. Loin, très loin de son modèle, Hugo exprime dans son texte une séparation des consciences entre hommes et femmes qui fait écho aux réalités sociales, aux préjugés moraux et à la situation juridique des époux fixée au XIX^e siècle par le Code Civil.

Elle s’exprime déjà, formellement, par l’attribution genrée des répliques. Dans la version de Port-Royal, dont s’inspire Hugo, les paroles sont attribuées à “L’Époux”, “L’Épouse”, et aux “Compagnes de l’Épouse”, là où, dans le texte sacré originel, maintes paroles sont inassignables: est-ce l’homme ou la femme qui les prononce, ou un chœur, ou d’autres jeunes hommes, d’autres jeunes femmes, un narrateur ? ... on ne le sait pas forcément. Cette indétermination contribue à l’unanimité du message d’amour, et légitime ses interprétations allégoriques. Dans la version de Port-Royal, les répliques sont attribuées à l’Époux, l’Épouse, et aux compagnes de celle-ci, mais leur répartition pourrait parfois être intervertie dans l’unanimité de l’ode. Chez Hugo, en revanche, les discours du chœur, de la jeune fille et du jeune homme sont non seulement assignés, mais également polarisés, et leur enchaînement dramatique avance, en réalité, vers de plus en plus de séparation. Une séparation qui désamorçe progressivement la lecture allégorique.

3. DISSOLUTION DE L’ODE UNANIMISTE DANS UNE DISTRIBUTION GENRÉE ET DRAMATIQUE DES RÔLES

Celle-ci est d’abord laissée ouverte dans le premier chœur des femmes demandant “qui” (donc potentiellement le Christ) est le bien-aimé attendu. Mais elle est ensuite réduite par l’emploi de l’article indéfini “une”, “un”, devant les deux premières didascalies de noms de personnage, pour désigner “une” jeune fille et “un” jeune homme particuliers. Après quoi l’article défini “la”/“le” devant “la jeune fille” et “le jeune homme” désigne ces deux personnages supposés connus, bien humains, *ce* jeune homme et *cette* jeune fille, habitants de Bethphagé. L’article défini ne renvoie donc pas à “L’Époux” ou “L’Épouse” en général, c’est-à-dire, éventuellement, à l’Église et ses fidèles, ou au Christ et son Église. Ce jeune homme et cette jeune fille, sujets d’une parole individualisée, mais pas individuelle, sont certes peu caractérisés, car il pourrait s’agir de n’importe quelle jeune fille ou n’importe quel jeune homme de Bethphagé. Comme dans le *Cantique des cantiques*, Hugo maintient la question de leur

appartenance sociale ouverte: on ignore s'ils sont bergers, citadins, ou nobles. En revanche, les traits psychologiques qui les caractérisent accusent une séparation fondée sur des rôles sexués où l'homme et la femme ne sont plus égaux.

Ainsi, dans sa première tirade (2), le désir de la jeune fille s'exprime dans le registre du manque: là où, dans le *Cantique des cantiques*, l'épouse dit, sur le mode injonctif, "Qu'il me donne un baiser de sa bouche", chez Hugo, l'appel au baiser ("Je mourrais pour un baiser de sa bouche") au conditionnel, se fait plus anxieux, dans la demande, la dépendance et la frustration.

Inversement, dans sa première tirade (4), le jeune homme se fait protecteur (il respecte le sommeil de la jeune fille), contemplateur et possesseur de son bien qui dort: là où, dans le *Cantique des cantiques*, les corps des amants sont également érotisés, chez Hugo, seul celui de la femme fait l'objet d'une description suggestive ("Son sein pur soulevait la blancheur de ses draps").

Dans sa deuxième tirade (6), la métaphore de la défloration (l'ouverture de la porte par laquelle le bien-aimé passe sa main) entraîne l'évocation d'un mariage nécessaire (nécessité indiquée par la locution consécutive "de sorte que"). On sent percer sous cette nécessité les bienséances bourgeoises de l'époque puritaine où vit Hugo. Une époque où la virginité et la fidélité des femmes sont un gage de légitimité pour la descendance de l'homme. Dans la dernière strophe, Hugo reprend au *Cantique des cantiques* l'image de la bien-aimée nue, mais il la teinte d'un scrupule pudique absent du texte-source. Ce dernier dit en effet: "Je me suis dépouillée de ma robe, comment la revêtirais-je? J'ai lavé mes pieds, comment pourrai-je les salir de nouveau?" (V 3). Par ce balancement, la bien-aimée compare son déshabillage à une purification, et le rhabillage à une souillure. La nudité n'est donc pas du tout perçue comme impudique, bien au contraire. Mais dans sa réutilisation du même motif ("J'ai dépouillé mes vêtements"), Hugo ajoute au texte sacré une préoccupation pudique de la jeune fille, avec la répétition de cette interrogation: "Je ne sais comment le lui dire". Où on lit, redoublée, obsédante, la vergogne d'exposer son corps nu au désir de l'homme, ce corps qui tout à l'heure restait caché sous un drap.

Dans sa deuxième tirade (8), le jeune homme se réjouit des caresses que va lui prodiguer sa jeune épouse. Mais alors que dans le *Cantique des cantiques*, c'est l'épouse qui est étreinte ("Il met sa main gauche sous ma tête, et il m'embrasse de sa main droite" (II 6), puis à nouveau "Sa main gauche est sous ma tête, et il m'embrassera de sa main droite" (VIII 3)), chez Hugo, c'est l'homme qui reçoit la caresse: "Elle mettra, dans notre couche étroite, / À mon front sa main gauche, à mon cœur sa main droite", dans une évocation nettement moins sensuelle, où c'est la femme qui dispense à l'homme des prestations amoureuses, et non l'inverse. Les comparaisons de la femme à une pierre précieuse et à un trésor dont l'homme est possesseur, et du jeune époux vigoureux au palmier et à l'aloès en fleurs, puis à un surhomme qui "vaincrait les colosses" et au grand roi Saül exaltent la virilité conquérante.

Dans sa dernière tirade (10), la jeune fille continue de chanter son amour et son désir, mais la tonalité est nostalgique et inquiète. Au début, les pre-

mières joies de l’amour appartiennent déjà au passé: “je riais et nous nous aimâmes”. Elle appelle de nouveau le bien-aimé à partager sa couche, mais il ne répond pas. Elle le cherche en vain dans sa chambre, puis dans la ville, mais il est parti on ne sait où et rentrera (s’il rentre) on ne sait quand. Son moral est directement fonction de la présence du jeune homme, ou de son absence: “C’est lui qui me fait gaie ou sombre; il est mon deuil, / Il est ma joie; et je l’adore”; au point qu’en attendant son retour, elle se dit “triste comme les tombes”. Pour qui est familier des lettres écrites journalièrement à Hugo par sa maîtresse Juliette Drouet¹¹, où elle se plaint de la séparation forcée que lui imposent le qu’en-dira-ton et les bienséances bourgeoises, et de sa dépendance économique qui la lie pieds et poings au bon vouloir de son grand homme, l’écho biographique est assourdissant. Mais point n’est besoin de connaître ces circonstances intimes de l’écriture, ni de prêter à la jeune fille la voix de la maîtresse de Hugo pour comprendre le sens global de ce cantique.

Son orientation déceptive culmine dans le chœur final, où les femmes se font l’écho de la plainte de la jeune fille abandonnée. Là où, dans le *Cantique des cantiques*, la force morale de l’homme et de la femme est égale – au point que l’épouse elle-même, dans le dernier verset, donne quitus à l’époux pour arpenter le vaste monde (“Fuyez, ô mon bien-aimé, et soyez semblable à un chevreuil et à un faon de cerf, en vous retirant sur les montagnes des aromates”) –, le chant de Hugo se termine sur l’angoisse de la femme réduite à attendre son époux qui ne lui doit aucun compte, puisqu’elle reste quant à elle confinée au foyer.

À l’époque où Hugo écrit “Le Cantique de Bethphagé”¹² et abandonne *La Fin de Satan*, Ernest Renan publie une étude et une traduction du *Cantique des cantiques* (Michel Lévy, 1860) comprenant “une réécriture du texte en forme de vaudeville”, dans la lignée de la lecture du *Cantique* comme un drame “purement humain et conforme à la morale bourgeoise de l’*Aufklärung*” imposée par Johann Friedrich Jacobi¹³. La version hugolienne, elle, n’est pas proprement théâtrale (elle ne comporte pas de didascalies, et se présente toujours comme un “cantique” à l’intérieur d’une épopée en vers), mais elle comporte néanmoins une dimension dramatique, en amorçant une intrigue déceptive en trois temps (expression du désir, célébration du mariage, abandon de la femme).

Sous la plume de Hugo, le rapport à l’amour et au désir est donc beaucoup moins égalitaire que dans le *Cantique des cantiques*. Si André LaCocque peut soutenir l’hypothèse que le texte saint a été écrit par une femme, celui de Hugo, à coup sûr, sent l’homme de son temps. Non pas un homme de son temps phallocrate, mais l’homme d’un temps phallocrate. Non pas un homme

¹¹ Juliette Drouet, *Lettres à Victor Hugo*, sous la dir. de Florence Naugrette, site du CÉRÉDI, Université de Rouen, <http://www.juliettedrouet.org>.

¹² Tout le livre “Le Gibet” a été composé entre décembre 1859 et avril 1860.

¹³ Dominique Millet-Gérard, *Le signe et le sceau. Variations littéraires sur le Cantique des cantiques* (Genève: Droz, 2010), 24. Voir aussi, dans le même recueil, “Factum et significatum’: De la lecture historico-critique (Renan) au sens caché (Claudel)”, 269-288.

prônant la fidélité, la pudeur et la modestie des femmes et la toute-puissance virile des maris, mais un homme qui eut à souffrir lui-même du qu'en-dira-ton, qui prôna l'amour-libre dans les *Chansons des rues et des bois* composées à la même époque, et combattit pour la cause des femmes pendant son exil: en réhabilitant la prostituée Fantine dans *Les Misérables*; en correspondant avec des militantes féministes dans le monde entier, à qui il apporta son soutien; en militant pour l'éducation des filles, et contre le maintien des femmes dans la position de mineure que leur confère le Code Civil.

“Le Cantique de Bethphagé”, qui n'est déjà pas, on l'a vu, un chant d'amour entre l'âme et son Dieu, ni entre l'Église et ses fidèles, ni entre Jésus-Christ et son Église, n'est donc pas non plus un pur chant d'amour célébrant l'harmonie de la relation amoureuse, *a fortiori* de la relation conjugale. On ne saurait, certes, y lire une revendication féministe explicite, puisque la jeune fille, au contraire, intériorise la position domestique à laquelle elle est réduite. Mais la structure énonciative de ce dialogue qui joue un petit drame déceptif laisse ouverte la possibilité d'une double énonciation théâtrale, donc d'une lecture distanciée.

4. FUIR BETHPHAGÉ

Cette dimension critique perce aussi dans la manière dont ce cantique s'insère dans le récit de la vie du Christ. En amont, dans “La Judée”, on entend un docteur de la loi, entre autres commandements terribles, commander aux femmes entière soumission aux maris, et de se cantonner aux tâches domestiques. Toute la suite de son discours, sur tous les sujets moraux, sème la crainte et l'effroi. Jusqu'à ce que survienne ce coup de théâtre:

Un homme en ce moment, de douze hommes suivi,
Blond, jeune, et regardé fixement par le prêtre,
L'interrompt, et dit avec l'accent d'un maître:
– Toute la loi d'en haut est dans un mot: aimer.
– Peuple, cria le prêtre, on vient de blasphémer.

Jésus, avec ce blasphème, vient de signer sa perte: immédiatement, deux autres prêtres fomentent d'acheter à Judas sa trahison. Sitôt Judas acheté, dans la section II 1 de “Jésus-Christ” intitulée “La Poutre”, le prêtre corrupteur de Judas commande une nouvelle croix au charpentier. Pour le lecteur qui appréhende l'épopée dans sa linéarité narrative, c'est donc dans ce contexte menaçant que surgit, à la section II 2, “Le Cantique de Bethphagé”.

La suture entre l'*Évangile* et le cantique s'opère par le toponyme Bethphagé, que l'on trouve trois fois dans le texte de Hugo. La première fois où il apparaît, c'est dans le titre, donc dans le péritexte. Mais il ne resurgit nulle part dans le cantique lui-même. De sorte que le lecteur non averti peut croire,

à la première lecture, que “Bethphagé” est un anthroponyme désignant la jeune fille (par paronymie avec le prénom biblique “Bethsabée”).

Ce n’est que dans la section suivante “Le Triomphe” (II 3) que le toponyme, pour sa deuxième apparition, est désambiguïsé:

C’est ainsi que chantait, devant le ciel qui brille,
Le jeune homme alternant avec la jeune fille,
Un groupe des enfants du bourg de Bethphagé.

À ce stade, Bethphagé est présenté comme un *locus amoenus*, Jérusalem en arrière-plan, où les paysans interrompent les travaux des champs pour attendre, dans la contemplation, l’arrivée du véritable bien-aimé. Ce dernier supplante radicalement le jeune homme, au lieu de se surimposer à lui, comme c’est le cas dans le feuilleté des interprétations autorisées du *Cantique des cantiques*. Car, détrompant les jeunes filles, “d’autres voix” se mettent alors à chanter:

Le bien-aimé, celui que vous attendez, femmes,
C’est celui-ci qui passe et que nous amenons.

“Celui-ci” – et non le jeune homme, donc – c’est Jésus. Ainsi se précise la suture du cantique avec le verset de l’*Évangile*. Mais Hugo ne donne pas à voir la scène où Jésus commande à ses disciples qu’on lui amène l’ânon. Quand on le voit apparaître, il est déjà monté dessus:

Alors on aperçut, au tournant de la route,
Un homme qui venait monté sur un ânon.

Il rattrape l’*Évangile* en ses versets suivants, qui montrent l’engouement populaire autour du Christ, et les chants de louange qui précèdent son entrée dans Jérusalem. Pour boucler le tressage des deux textes sacrés, Hugo ajoute une dernière allusion au *Cantique des cantiques*. Des voix chantent aux femmes:

[...] il sera
Comme un bouquet de myrrhe entre deux seins célestes.

Dans le *Cantique des cantiques*, les “seins” et “mamelles” peuvent se prêter à une interprétation charnelle ou allégorique, notamment dans le verset dont se démarque ici Hugo, prononcé par l’Épouse: “Mon bien-aimé est pour moi comme un bouquet de myrrhe, il demeurera entre mes mamelles”. Mais chez Hugo, avec la transformation des “mamelles” en “seins célestes”, seule la lecture spirituelle est possible. Le jeune homme et Jésus sont donc deux bien-aimés radicalement distincts, et il n’y a plus d’allégorie. Celui que les jeunes filles devraient attendre, ce n’est pas le premier, mais le second.

Car c’est le second (le texte ne le dit pas explicitement, mais on peut le comprendre, et c’est ce qu’on voudrait montrer) qui apportera aux femmes, aux enfants et au peuple qui travaille un nouvel ordre moral, social, et politique. Pas l’ordre qui règne encore en Judée, celui de la collusion des prêtres

avec le pouvoir, qui mène à l'assujettissement des femmes et à la discrimination des sexes, et que le premier bien-aimé (le jeune homme) a intériorisé.

Un dernier indice corrobore cette interprétation: la troisième et dernière mention de Bethphagé dans *La Fin de Satan*. Elle se situe à la section II 19, "Ecce homo". On y retrouve, venus à Jérusalem le jour de Pâque, selon la coutume, pour sauver un condamné à mort, les paysans des alentours. L'*Évangile* évoque "le peuple", sans plus de précision. Hugo, lui, identifie leur provenance: ce sont "Les habitants d'Aser et ceux de Bethphagé, / Ceux de Naïm et ceux d'Emath". Ceux-là même qui, à Bethphagé, avaient accompagné de leurs louanges l'entrée de Jésus dans Jérusalem choisissent de sauver Barabbas, réclament la mort du Christ, puis, pendant sa montée au Calvaire (section suivante II 20 "La marche au supplice"), le "huent" et lui "montrent les poings". Il n'est pas jusqu'aux vierges qui ne se mêlent au lynchage:

Des vierges, reflétant l'aube sur leur visage,
L'insultaient, et battaient des mains sur son passage,
Et riaient des cailloux déchirant ses talons.

C'est-à-dire précisément celles qui, dans "Le Cantique de Bethphagé", attendent un mari qui les considérera comme sa propriété, et estimera ne leur devoir aucun compte après la consommation des noces.

Enfin, essayons de comprendre pourquoi "Le Cantique de Bethphagé" est si peu connu dans la production hugolienne. Sorti de son contexte, il ne peut que décevoir: plus simple que le *Cantique des cantiques*, et peu allégorique, il peut paraître plat, ou mièvre. Ceci expliquant cela, la répartition genrée des répliques pourrait même, à qui ignorerait le reste de l'œuvre de Hugo, passer pour lourdement phalocrate, là où le *Cantique des cantiques* a pu être lu, au contraire, comme un chant de libération du désir, sans distinction de sexe. Mais replacé dans l'économie générale du recueil, son sens s'inverse. Mécanisme cantique, transformé en saynète dialoguée greffée sur le grand récit épique de la passion du Christ, il se teinte d'une ironie amère: c'est avec une distance propre à la double énonciation théâtrale que le lecteur considère le chant alterné des deux jeunes gens pris dans les préjugés machistes, puritains et bourgeois d'un temps qui ressemble fort au Second Empire. Ce régime dont Hugo, en 1859-1860, après la loi d'amnistie qui lui permettrait de revenir dans son pays, préfère s'exiler toujours, volontairement cette fois. C'est que la Révolution française, qui, pour Hugo comme pour nombre de ses amis romantiques, a vu la victoire temporaire des idéaux du Christ, n'a pas marqué pour autant la fin de l'Histoire. Si Hugo, en écrivant *La Fin de Satan*, laisse la partie sur la prise de la Bastille à l'état d'ébauche, c'est précisément que les promesses de la Révolution française, en matière politique comme en matière morale, et notamment sur le droit des femmes, attendent encore d'être exaucées.