

La question du pouvoir chez Hugo : vers une nouvelle donne esthétique.

La figure de Napoléon III, tyran et petit, nain mais puissant, est à l'origine d'un profond trouble dans la poétique hugolienne, remue - ménage générique et esthétique qui travaille les œuvres poétiques, en particulier *Châtiments* et la " Première série " de *La Légende des siècles*, mais aussi toute la réflexion critique autour de l'année 1864. Reliée donc d'emblée à l'idéologique, cette profonde crise d'une écriture en proie à des ébranlements, des contorsions parfois, dit avec urgence la nécessité de repenser un édifice condamné par la réalité d'un pouvoir : penser des formes est plus que jamais penser le monde.

Le premier trouble, dont ce pouvoir scandaleux et aberrant se fait le catalyseur, est générique. Brouillage et porosité remplacent des frontières semblant acquises : épique et satirique sont le terrain privilégié de ces difficultés. La " Première série " de 1859 reçoit des poèmes destinés initialement aux *Châtiments*, comme " La vision de Dante " ; l'épique est ainsi rejoint et traversé par la satire d'une actualité toujours affleurante, les deux projets sont liés. Plus encore, les fameux derniers vers de " Nox " disent bien, dès le seuil des *Châtiments*, que l'un débouche voire déteint sur l'autre :

*“ Dressons sur cet empire heureux et rayonnant,
Et sur cette victoire au tonnerre échappée,
Assez de piloris pour faire une épopée ! ”*

Ce contact fort, comme si l'épopée venait se greffer sur la satire, semble fondamentalement inconcevable, tant les deux visions du monde induites par ces genres, et surtout leurs systèmes de valeurs s'opposent. Comment fustiger la petitesse, dénigrer son monde et parvenir à l'épopée, dont la démarche est strictement inverse ?

Aussi bien la tentation est-elle de refuser l'inconciliable, en séparant le monde épique de ce " carnaval " abject et grotesque qu'est le " Bas-Empire " ¹, de se rassurer en prenant à témoin une des structures fortes des *Châtiments*, l'évidente antithèse entre grandeur de l'oncle, et nanisme grotesque du neveu, entre passé épique et présent satirique. La cohérence ainsi gagnée entre forme et sens se fait cependant au détriment de l'intelligence réelle du texte, et l'on perd davantage à éroder ainsi les aspérités du recueil. C'est aussi ignorer la fin de

¹ On renvoie bien sûr ici aux travaux de Cl. Millet sur *La Légende des siècles*, notamment pour ce qui concerne la carnavalisation de l'épos et l'impossibilité d'écrire une épopée de Napoléon-le-Petit.

“ Nox ”, ou en tout cas lui refuser la moindre valeur programmatique, en évacuant l’enjeu fondamental du texte : la rencontre entre l’épique et ce pouvoir, réplique grotesque de l’Empire². Pourtant des projets de titre sont également éloquents : “ L’Horreur, épopée. - La Fange, épopée. ”³, l’épique n’est pas là comme contre-modèle, il est constitutif du projet hugolien.

Des difficultés, des paradoxes massifs surgissent dès lors que les genres se contaminent. Premier paradoxe, pointé par G. Rosa et J. M. Gleize⁴, le texte dénonce un néant, or plus il en parle, plus il le fait exister, “ plus il parle du nain, plus il en fait un nain-géant, ‘Tom-Pouce Attila’ ”. On retrouve ici la logique d’accumulation suggérée par Hugo dans le passage de “ Nox ” cité plus haut : “ assez de piloris ” sont nécessaires pour atteindre le niveau épique, qui se condamne lui-même à ce cercle vicieux. La suite est éclairante, parce qu’elle illustre la gêne théorique liée à la polysémie du terme d’épopée, et aux glissements qu’elle suscite : “ on retrouve ici la question de l’épique, un épique à l’envers pour un anti-héros. ” En d’autres termes, Hugo pousse son lecteur à définir l’épopée par rapport au critère de l’accumulation, de l’extension quantitative : il faut “ assez de piloris ”. Faire l’épopée de ce pouvoir, c’est en ce sens ajouter quelque chose à la satire, connotée par “ piloris ”, comme si, à partir d’un certain degré de l’échelle textuelle, le satirique débouchait sur l’épique. Mais, du même coup, on est obligé de qualifier d’épique la farce d’un pouvoir grotesque, ce qui est incompatible avec la définition de l’épopée comme vision d’un monde grand et positif : le motif de l’inversion (épopée à l’envers ou anti-épopée) est alors l’issue trouvée pour échapper à ce paradoxe.

Autre exemple, autre symptôme : de l’idée d’accumulation extensive, on bascule d’autant plus aisément à celle de “ totalisation ” que la conception hegelienne du genre est pregnante. C’est le genre qui dit tout sur un monde, y compris ici où c’est un monde grotesque de piloris. P. Albouy est très nettement marqué par cette vision hegelienne de l’épopée, et souligne, comme preuves d’appartenance générique, l’ampleur cosmique prise par les personnages-types ou l’aspect synthétique du recueil. Sa lecture du poème “ Splendeurs ” (III, 8) est éloquente d’un point de vue méthodologique : on passe de l’accumulation à la synthèse et ... à l’épopée :

“ il a (...) le sens d’une ironie puissante, qui tire sa force de l’accumulation des traits et de son abondance. Aussi bien le Second Empire, vu par lui, n’est-il point simplement ridicule ; il apparaît comme la

² On fait allusion à l’analyse de Marx : “ Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d’ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce. ”, in *Le 18-Brumaire de Louis Bonaparte*, Editions sociales.

³ Titres cités dans l’édition de P. Albouy, *La Pléiade, Oeuvres poétiques*, tome II, p. 39, note ****.

⁴ V. Hugo, *Les Châtiments*, Le Livre de Poche, “ classique ”, 1998, p. 440 sqq.

synthèse et l'accomplissement de tous les types grotesques (...) ; une Légende des siècles grotesque trouve en lui son aboutissement. Ici le grotesque ne s'oppose plus à l'épique ; il devient lui-même épique. ⁵

Mais, là encore, confronté à l'aberration du nain vainqueur, il se sent obligé de puiser à son tour dans le motif de l'inversion, pour mettre en lumière l'écart séparant le monde des deux Empereurs, épopée contre anti-épopée :

“ Cette énormité fait du Second Empire une épopée, mais une épopée à l'envers ”. ⁶

Ce glissement entre les deux sens du terme ‘épique’ est imposé par les contradictions du recueil ; l'épopée ne sort pas indemne de ce contact avec un pouvoir grotesque : suivant l'éclairage choisi, le Second Empire est profondément anti-épique (l'examen des ébauches de la troisième strophe de la section III de “ Nox ” révèle ce vers significatif : “ *L'épopée, avec moi, je la roule au ruisseau* ”⁷), ou épique. Soit on laisse entière la contradiction, soit on propose la solution de l'épopée à l'envers, de l'anti-épopée : cela n'ôte rien au demeurant à la gêne théorique.

En effet, à cause du pouvoir en place, une forme, l'épopée, ne renvoie plus à une vision du monde claire. Le noeud de la crise esthétique est dans cette difficulté quasi aporétique à faire correspondre une forme et un sens, une esthétique et une idéologie.

La présence de ce pouvoir a une autre conséquence capitale sur l'esthétique hugolienne : elle ébranle les catégories essentielles que sont depuis 1827 le sublime et le grotesque. Cl. Millet a montré comment, dès la “ Première série ”, la crise qui secoue l'épique porte le doute sur le système de valeurs esthético-idéologique qui lui était attaché, et en particulier sur le bien-fondé de l'association entre sublime et épopée.⁸ Le carnaval minant l'épos ne permet plus de maintenir ce couple aussi simplement.

Peut-être faut-il insister encore plus ici sur la dépréciation qui entache le grotesque. Elle est induite par le changement notoire de statut qu'il subit : de force de libération de l'écriture contre le pouvoir réducteur d'un art néo-classique, d'enjeu cristallisant l'émergence du peuple et de sa force contestataire en littérature, il devient au contraire l'apanage de ce pouvoir odieux. Est-il besoin de rappeler la dévalorisation constante de motifs, de références (le positif appétit rabelaisien n'est plus qu'une abjecte ripaille nourrie du sang de Montmartre⁹), de personnages (les bouffons, et Triboulet le premier, reçoivent l'opprobre de la

⁵ Edition citée, Notes, p. 1003.

⁶ Ibid, p. 38.

⁷ Ebauche du feuillet 296 du Reliquat, César surpris dans sa tombe par Robert Macaire, pp. 432-433 .

⁸ Cl. Millet, *Victor Hugo. La Légende des siècles*, P.U.F, ‘ Etudes littéraires ’, 1995, p. 87 sqq. notamment.

⁹ Parmi les multiples exemples on retiendra le poème ‘ Splendeurs ’ des *Châtiments*, puisqu'il apparaît comme une sorte d'encyclopédie du grotesque, comme le note P. Albouy, dans son édition.

ladrerie¹⁰). Complicité, compromission esthétique, mais aussi politique et sociale qui ruine son image et sa fonction : “ l’empire, c’est le grotesque ”, si l’on se permet la boutade.

Derrière la formule, c’est l’acte de naissance d’une nouvelle esthétique où le grotesque perd son rôle phare et chute inexorablement de son pinacle cromwellien. La critique a souvent signalé la disparition étonnante du grotesque dans *William Shakespeare* et ses *Marges* : étonnante et spectaculaire en regard de la *Préface* de *Cromwell*, dont il était la plaque tournante. Mais, à notre connaissance, aucune explication n’a été donnée de ce fossé entre les deux moments clés de quarante ans de réflexion esthétique. Le début d’explication est sans doute à chercher du côté de cette nouvelle situation du grotesque, induite par la question du tyran, et ce d’autant plus qu’elle s’accompagne, on l’a dit, d’une mise en cause de son pendant, le sublime.

C’est avec cette hypothèse de lecture qu’il faut désormais aborder un des textes les plus fondamentaux des *Marges* de 1864, “ Les Fleurs ”, initialement destiné aux *Misérables* : c’est en effet à partir de la prostitution, et du problème d’esthétique que pose la peinture de ce fléau social, que Hugo reprend ces catégories esthétiques, avec en toile de fond, qui plus est, le débat générique sur l’épopée¹¹.

L’évocation de la misère débute sur une distinction entre “ difformité ” et laideur qui donne elle-même lieu à des oppositions terme à terme :

“ Ces grands spectacles de la difformité sont pleins d’enseignement. Est-ce de la laideur ? non. C’est de l’horreur. Où commence la laideur ? au nain. Il n’y a de laid que le petit. La misère sociale est une géante.(...) Elle a l’épouvantable beauté de la grandeur.”¹²

La symétrie est parfaite, d’abord deux équivalences - difformité et horreur, laid et petit, et deux oppositions : petit et grandeur, laid et beauté. Par transitivité, on en déduit que l’horreur suppose la grandeur (et le difforme fait partie du beau, il a une ‘épouvantable beauté’), faute de quoi on sombre dans le laid. Le texte avance ensuite en affinant ces notions. Que désigne précisément cette beauté ‘épouvantable’ du difforme (derrière l’apparent oxymoron, c’est la peur qui est désignée, en accord ainsi avec le sens latin d’horreur) ? La fin du paragraphe, évoquant le titan bossu, donne le mot clé :

“ sa difformité sublime se découpe sur les étoiles. ”

¹⁰ Dans le poème ‘Eblouissements’ (VI, 5) des *Châtiments*.

¹¹ *Proses philosophiques de 1860-1865*, ‘Les Fleurs’, édition ‘Bouquins’, tome ‘Critique’, R. Laffont, 1985. La page 543, en particulier, pourrait faire l’objet d’une citation quasi intégrale, tant elle nous semble indispensable et décisive pour saisir l’inflexion de l’esthétique hugolienne.

¹² Toutes les citations suivantes sont extraites de cette même page, cf. supra.

Voir apparaître le sublime à propos du difforme est capital. C'est une véritable révolution par rapport à ce que Hugo dit du sublime dans *La Préface de Cromwell*. Plus exactement, il n'en dit rien de précis, il ne le définit nullement. Derrière ce vide se cache non une incurie, mais une stratégie délibérée. Le but n'est surtout pas de le définir, mais de l'utiliser dans sa relation au grotesque de la manière la plus opératoire possible. Il n'est là que pour faire ressortir a contrario la richesse et la diversité de ce dernier ; d'où l'effort pour le rendre le plus monolithique possible, réduction d'inspiration longinienne à une sorte de quintessence floue du beau. En revanche, cette 'difformité sublime' révèle manifestement que le terme est perçu désormais dans sa complexité, connue depuis la diffusion à succès en France des ouvrages de Burke et de Kant. Le texte donne plusieurs indices d'une connaissance au moins globale de leurs théories. Brièvement, le principal acquis est l'opposition qu'ils établissent avec le beau. Si ce dernier suppose l'harmonie, la forme, le sublime est au contraire tout en tensions dynamiques : l'essentiel est la confrontation entre un sujet limité et un objet 'grand absolument' (c'est le sublime 'mathématique' kantien), la petitesse de l'observateur devant la puissance infinie de la nature à l'état brut par exemple, informe car faisant éclater les formes du beau (la 'difformité sublime' n'a donc rien d'extravagant). Il est frappant que Hugo fasse de la misère un des "spectacles" sublimes en évoquant de même le "gouffre", la "montagne" ou encore "l'Etna". D'autre part, les deux théoriciens se rejoignent sur l'ambivalence du sentiment que procure le contact avec le sublime : il provoque simultanément l'effroi du spectateur devant la force du danger, et le plaisir réactif d'en être à l'abri. Sensation oxymorique qui rejoint 'l'épouvantable beauté de la grandeur', et plus largement la réalité constante de l'écriture hugolienne du sublime, après l'exil : qu'on songe par exemple aux 'affreuses beautés de la guerre' dans le récit de la bataille de Waterloo dans *Les Misérables*, avec toujours ce sens latin d'effrayant.

A n'en pas douter, l'horreur est donc écrite sous la catégorie du sublime, ce qui constitue un autre changement de taille par rapport à 1827, où les deux volets du grotesque étaient d'une part le difforme et l'horrible, d'autre part le comique et le bouffon. Cette translation du grotesque vers le sublime est permise par l'acception plus pleine qu'a prise ce dernier, mais aussi, et la précision est de taille, par l'exigence nouvelle de la grandeur, que l'on trouve dans 'Les Fleurs' ; ainsi l'horreur pourrait se subdiviser en horreur-grande donc sublime, vs horreur-petite donc laideur...c'est à dire 'grotesque' si l'on complète logiquement la case pour l'instant vide de l'argumentation.

Le système d'oppositions continue de se déployer pour déboucher très vite sur la question générique :

“ *La silhouette épique du titan bossu s'enfonce majestueusement dans l'azur ; sa difformité sublime se découpe sur les étoiles.* ”

Une nouvelle relation est établie au détour de la description, permettant de retrouver le noeud de cette enquête : le sublime et l'épopée. Là encore, Hugo aborde le terrain des genres par le biais d'une dichotomie :

“ *Horreur, soit ; caricature, jamais. Sinon, pas de grandeur. L'épopée est à ce prix.* ”

La mention, à titre d'écueil à éviter, de la caricature est éclairante à au moins deux titres.

En premier lieu, on sait tout ce que l'écriture des *Châtiments* doit à cet art.¹³ Nous voilà donc replongé dans le satirique (Hugo évoque également l'ironie et le sarcasme, un paragraphe plus haut), mais, point fondamental, comme antithèse et repoussoir de l'épique : d'un côté la laideur du petit, de l'autre la grandeur de l'horreur.

D'autre part, il suffit de consulter le *Grand Larousse universel du XIXe siècle* pour vérifier que caricature et grotesque se font inextricablement écho, dans ce contexte historique. Les deux définitions sont fondées sur un système de renvois explicite, et cette association est perceptible partout à l'époque.¹⁴ Par le biais de la caricature, c'est le grotesque qui est rejeté de la sphère de l'épique. On est donc à cent lieues de la contamination de l'épique par le grotesque soulignée dans *Châtiments*, et de l'analyse de P. Albouy sur le 'grotesque épique'. L'exclusion semble forte et définitive dans l'expression très tranchante :

“ *Caricature, jamais. Sinon, pas de grandeur. L'épopée est à ce prix.* ”

Ce revirement spectaculaire est confirmé par l'examen des références artistiques convoquées : Dante et Callot. Là aussi, l'écart avec *La Préface de Cromwell* est éloquent, et il faut lire “ Les Fleurs ” comme une réponse directe à 1827. On lit dans la *Préface*, à propos de la diversité du grotesque :

“ *C'est lui, toujours lui, qui tantôt jette dans l'enfer chrétien ces hideuses figures qu'évoquera l'âpre génie de Dante et de Milton, tantôt le peuple de ces formes ridicules au milieu desquelles se jouera Callot, le Michel-Ange burlesque.* ”¹⁵

Au ‘tantôt ...tantôt’, soulignant le polymorphisme du grotesque, répond de façon cinglante la structure exclusive ‘et non’ du sublime épique qui rejette l'élément grotesque :

“ *La misère sociale est une géante. Elle appartient à Dante et non à Callot* ”¹⁶

¹³ Cf. J. Gaudon, *V. Hugo. Le temps de la contemplation*, Flammarion, 1969. En particulier ‘Les *Châtiments* comme caricature’, in ‘*Châtiments*’ (Deuxième partie).

¹⁴ Cf. E. Rosen, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique.*, P.U.V Saint-Denis, 1991.

¹⁵ On se réfère à l'édition ‘Bouquins’, tome ‘Critique’, p. 11.

¹⁶ ‘Les Fleurs’, édition citée, p. 543.

La catégorie de l'horrible ('hideuses figures' de Dante) est passée sous le sublime, on l'a dit, quant à l'autre facette du grotesque (le bouffon relevant de Callot), elle est frappée d'ostracisme. En d'autres termes, il n'y a plus aucune place pour lui dans l'épique.

Hugo explique comment le grotesque peut ainsi être subsumé sous le sublime; c'est en fait une transformation, un changement d'état, aux sens physique et chimique du terme. Le vocabulaire métaphorique renvoie à ces domaines précis. Tout d'abord, la dissolution suggère la disparition du grotesque en tant que tel:

"la laideur se dissout dans la grandeur."¹⁷

Mais c'est surtout la sublimation chimique qui reflète ce brusque et direct passage du grotesque au sublime, analogon de l'absence de transition entre état solide et gazeux:

"De même que, pour étudier le cadavre, il faut le désinfecter, pour étudier la misère, il faut la sublimer."¹⁸

Une symbolique de la verticalité et le modèle, physique cette fois, de la dilatation, viennent du reste matérialiser spatialement cette disparition en vapeurs du grotesque; la tranfiguration épique, qui par la grandeur sublime ce qui était laid, coïncide avec une explosion du cadre de l'écriture: du terrestre au ciel, de bas en haut, du petit à l'infiniment grand (on retrouve la condition essentielle de l'apparition du sublime pour Kant, l'infini). Il faut préciser à ce propos une évolution supplémentaire par rapport à l'esthétique de 1827.

"Ce qui serait inharmonieux sur la terre perd la dissonance en se dilatant jusqu'au zénith. (...) L'infini pénètre de toutes parts et fait formidable une grimace mêlée aux constellations. Le rictus de la poissarde y devient le masque de Némésis."¹⁹

L'infinie nouveauté de l'espace créatif libéré par le grotesque permettait de compléter la représentation du réel, de le faire coïncider avec le tout. Symptomatiquement, c'est maintenant le sublime qui permet à l'écriture d'atteindre cette espèce d'ampleur cosmique et cette totalité de la création (dans les deux sens du mot) fait paraître la petitesse du grotesque, englué sur terre, bien étriquée. On est aux antipodes de *La Préface de Cromwell*: le même argument, l'harmonisation avec une totalité dépassant largement l'humain, est de fait utilisé à des fins strictement contraires. Symétrie dans l'opposition qui étaye mon hypothèse de lecture des "Fleurs" comme réponse point par point à la *Préface*:

"C'est que le beau, à parler humainement, n'est que la forme considérée dans son rapport le plus simple (...), dans son harmonie la plus intime avec notre organisation. Aussi nous offre-t-il toujours un ensemble complet, mais restreint comme nous. Ce que nous appelons le laid, au contraire, est un détail d'un grand

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais avec la création tout entière."²⁰

La totalité poétique, sous la houlette de ce nouveau sublime, rend leur grandeur aux choses par l'écriture épique.

Plus que jamais ici l'écriture épique est vision du monde. Il ne s'agit pas d'un superficiel "grandissement épique", comme on le dit trop souvent, d'un ensemble de "procédés littéraires" centrés autour de l'hyperbolisation. Ecrire une épopée, c'est pour Hugo affirmer aussitôt la grandeur du monde, du misérable ici.

La forme est sens, mieux, elle donne son sens au monde. C'est la signification profonde de la formule cruciale:

*"Rien n'est petit dit grandement. Homère est dans Thersite autant que dans Priam."*²¹

La mention de Thersite est une clé qui renvoie derechef à *La Préface de Cromwell*, comme pour signifier l'écart qui l'en sépare désormais. C'était le personnage - hapax symbolisant justement le trop peu de place laissé au grotesque dans le cadre étouffant de l'épopée, presque entièrement moulé dans le sublime.²² On mesure le savoureux effet de lecture créé ici: le renversement est total, puisque le même Thersite n'est pas laid grâce à la grandeur épique, et qu'il incarne justement la sublimation du grotesque ! Renversement saisissant aussi par rapport au rôle de la référence à Thersite dans le poème "Napoléon III" des *Châtiments*, où il représente la dégénérescence infâme et grotesque du "nain" par rapport à l'épopée positive de son oncle:

"Thersite est le neveu d'Achille Péliade !

*C'est pour toi qu'on a fait toute cette Iliade !"*²³

Avec "Les Fleurs", l'infamie attachée à ce grotesque au pouvoir disparaît avec lui dans la grandeur. Cette 'réhabilitation' du personnage de l'*Iliade* est le signe clair d'un changement esthétique complet. Le prix de cette révolution est du même coup la redécouverte d'une cohérence absolue entre le poétique et l'idéologique. Il ne faut pas oublier l'origine d'un texte associé au projet des *Misérables*. Cette grandeur de la "poissarde", c'est celle de la misère, cette sublimation, c'est celle du peuple.

La barricade Saint-Antoine dans *Les Misérables* en est une illustration particulièrement éloquente. A première vue, elle aurait toutes les raisons d'être considérée comme grotesque: hétéroclite dans sa construction, elle allie les éléments les plus lamentables,

²⁰ *La Préface de Cromwell*, édition citée, pp. 12-13.

²¹ 'Les fleurs', édition citée, p. 543.

²² *La Préface de Cromwell*, édition citée, p. 10 : évoquant cette partie de l'art qu'est le grotesque, Hugo écrit : "L'épopée qui, à cette époque, imprime sa forme à tout, l'épopée pèse sur elle et l'étouffe. Le grotesque antique est timide, et cherche toujours à se cacher. "

résulte "du chiffon, du carreau défoncé, de la chaise dépaillée, du trognon de chou, de la loque, de la guenille". Pourtant, elle condense tous les traits du sublime: la grandeur ("cet amas gigantesque"), la difformité et non la laideur ("cet encombrement difforme"), la sensation d'effroi chez le lecteur-spectateur ("En somme, terrible"). Grotesque, elle serait objet de la caricature et ferait rire sarcastiquement; sublime, elle fait peur. Sublimation en acte ("C'était l'acropole des va-nu-pieds (...) C'était un tas d'ordures et c'était le Sināi") dont la raison est pleinement idéologique:

"L'esprit de révolution couvrait de son nuage ce sommet où grondait cette voix du peuple qui ressemblait à la voix de Dieu".²⁴

Sublimier le peuple et non démocratiser le sublime, la nuance est riche de sens. La logique n'est pas la même que celle décrite par Cl. Millet à propos de *La Légende des siècles*, où les petites épopées sont aussi épopées du petit, parce que la crise amenée par le Second Empire a discrédité les valeurs traditionnelles de l'épique, comme la guerre, l'héroïsme, le sublime, pour leur substituer l'amour, l'humilité, etc... Certes, mais le problème un peu occulté dans cette analyse, c'est que le sublime né de cette crise n'a plus rien à voir justement avec son sens traditionnel; entraînant dans sa mue les notions de grand et de petit, il donne la possibilité à l'épopée de dire la grandeur du peuple sans réserve, puisque le peuple n'est pas l'ensemble des petits, dans cette nouvelle donne. Les seuls petits, ce sont les infâmes, les vrais grotesques qui ont ou auront le pouvoir (Tholomyès et son quatuor, Bamatabois...). Mais eux sont la cible de la caricature, de la satire.

Hugo redistribue les rôles et les tailles par le biais de cette nouvelle clarification des formes et des genres. La forte polarisation, satirique vs épique, permet de dire au peuple sa vraie nature, à l'histoire son sens véritable.

Le pouvoir, par les ébranlements qu'il a suscités, a eu au moins le mérite de redonner au poète épique cette place forte car relégitimée de médiateur entre le peuple et lui-même que décrivait Quinet à la lecture d'Homère. Lui seul l'écoute et lui révèle qui il est, rendant possible cette circulation, cet aller - retour du verbe.

Nouvelle situation du dire qui redonne finalement tout leur sens aux sources d'une parole.

²³ *Châtiments*, édition de G. Rosa et J-M. Gleize, p. 251.

²⁴ On trouve tous les extraits cités dans *Les Misérables*, (V, I, 1), édition du Club français du livre, 1969, tome XI, pp. 822-823.