

Claude Millet : Victor Hugo et le Second Empire: le carnaval et l'épopée

Commençons par une double définition, du carnaval et de l'épopée, afin de comprendre leur crise, lorsque l'épopée devient un carnaval, lorsque l'empereur se nomme "Napoléon-le-Petit" ou "Cartouche-le-Grand", et lorsque "le peuple en armes" est devenu "chair à canon".

Je reprendrai la définition qu'a donnée du carnaval Mikhaïl Bakhtine, dans son étude sur *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* : "le carnaval, c'est la seconde vie du peuple, basée sur le principe du rire. C'est sa *vie de fête*" (p.16). Il est la répétition inversée de la vie de tous les jours, dans le renversement de ses hiérarchies, l'inversion de ses valeurs, le retournement de ses grandeurs. Et le fou devient pape, et le bouffon devient roi. Le carnaval est l'autre vie du peuple, sa vie grotesque, fondée sur une seule loi : la liberté. Liberté du ventre, du ventre qui mange et du ventre qui baise, et du ventre qui enfante. Le carnaval est un rite de libération et de régénération par le bas.

L'épopée, elle, est un genre élevé, noble. Elle est le récit sublime des grandes actions des héros, le plus souvent dans la guerre. Elle chante la grandeur d'individus d'exception, qui résument en leur excellence les vertus de leur collectivité. L'épopée est un mythe héroïque, par lequel la communauté prend conscience de sa grandeur originelle et de son unité. Elle est une sublimation politique.

Epopée et carnaval recoupent ainsi les deux pôles de l'esthétique hugolienne depuis la *Préface de Cromwell*, le sublime et le grotesque, étudiés par Anne Ubersfeld dans son livre sur le théâtre hugolien, *Le Roi et le bouffon*. Le sublime est grandeur, beauté, lumière, esprit, âme. Le grotesque est difformité, ombre, corps. Il est la bête, il est le bas. Dès le départ, Hugo donc infléchit la tradition carnavalesque qu'il contribue à sortir du purgatoire classique : il y a de l'ombre dans le grotesque, lui qui est "l'union du rire et de la mort", pour reprendre l'expression d'Anne Ubersfeld, et la marque de l'aliénation du peuple, jusque dans sa liberté : les grimaces de Quasimodo à la fête des fous de *Notre-Dame de Paris* disent tout autant que la possibilité du renversement l'emprise de la domination. La tradition épique est elle-même transformée, dès avant le Second Empire, par le souvenir de l'épopée révolutionnaire et napoléonienne, qui impose une nouvelle conception du sublime épique : sublime des va-nus-pieds de l'an II, sublime de l'Empereur que la légende présente tapant familièrement dans le ventre de ses grognards. Reste que, fondamentalement, le grotesque carnavalesque a une valeur positive, de subversion par le rire. Reste que, fondamentalement, les clairons de la guerre peuvent produire un chant sublime. Reste surtout qu'il y a une dimension positive, libératrice et régénératrice, dans la jonction du sublime et du grotesque, de l'épopée et du carnaval.

Le Deux Décembre, les massacres du Faubourg Montmartre, les assassinats de la rue Tiquetonne par l'armée française, et la fondation d'un Second Empire qui ne sera jamais autre chose pour Hugo qu'un "Bas Empire", "l'orgie" de la "tyrannie" ou fête impériale, la transformation de la guerre en boucherie télégraphiée par son Chef resté à l'arrière, tout ce que voit Hugo dans le règne de Napoléon III va faire sombrer dans la négativité, violence, bassesse et mensonge, l'épopée et le carnaval. Le Second Empire, ce sera le carnaval de l'épopée, dorure et pacotille, singerie du Grand Empire, une

aberration burlesque de l'Histoire, le monde à l'envers.

Le monde renversé

Pour parler du Second Empire, Hugo reprend un topos qui traverse l'histoire de la culture occidentale, des saturnales antiques aux satires baroques, en passant par les créations du carnaval médiéval ou encore Rabelais, topos que Curtius, dans *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, nomme "le monde renversé". Curtius parle de l'*Architrenius* d'un certain Jean d'Hanville, qui évoque la colline de l'Usurpation, domaine du monde renversé où la tortue vole, le lièvre menace le lion... Le Second Empire, pour Victor Hugo, est une autre colline de l'Usurpation, où "Vitellius est l'idole et Juvénal l'ordure" ("Ce que c'est que l'exil" in *Actes et paroles II*), où "Néron est un sauveur et Spartacus un drôle" ("A Juvénal", in *Châtiments*) où le bandit "Schinderhannes se déclare César" ("La Guerre d'Orient", *ibid.*), où des citoyens sont déportés par des malfaiteurs ("Lettre à Louis Bonaparte", *ibid.*), où "l'absurde [est] le possible" : la France, que nul "lion" n'eût osé saisir, prise par un "singe" (*Napoléon le Petit*, "Conclusion II").

Le réel devient une chimère : le monde renversé est le monde des impossibles, qui brise ces premières catégories logiques que sont les catégories spatiales : le petit est le grand, le nain est tout-puissant ("A l'obéissance passive", in *Châtiments*), le bas est au sommet, le sommet est en bas, "l'honneur décroît pendant que César monte" (*ibid.*), jusqu'au "sommet de sa montagne, car on arrive en haut de la honte" ("Ce que c'est que l'exil" in *Actes et paroles II*).

Ce renversement du haut et du bas, du petit et du grand, est bien de carnaval, avec son rire grotesque qui est un rabattement. Mais le rabattement carnavalesque est ici totalement bloqué dans la négativité. Il n'est pas l'expression d'une libération, encore moins d'une régénération, mais d'une chute de l'Histoire dans l'aberration, ou le cynisme.

A monde aberrant, langage aberrant. L'idéologie dominante du second Empire, ou encore son opinion commune, sa *doxa*, est pour Hugo, paradoxalement, un paradoxe. Son régime est de nier la réalité : vos amis, écrit Hugo dans une "Lettre à Louis Napoléon Bonaparte" (*Actes et paroles II*),

« trouvent plus court de dire qu'il n'y a jamais eu de coup d'état, que ce n'est pas vrai, que vous n'avez jamais prêté le moindre serment, que le deux-décembre n'a jamais existé, qu'il n'a pas été versé une goutte de sang, que Saint-Arnaud, Espinasse et Maupas sont des personnages mythologiques, que Lambessa est dans la lune, et que nous faisons semblant. »

Le discours dominant nie et inverse la vérité :

*Et ce sont, Juvénal, les maximes du temps.
Quelque sous-diacre, éclo dans je ne sais quel bouge,
Trouva ces vérités en balayant Montrouge,
Si bien qu'aujourd'hui, fiers et rois des temps nouveaux,
Messieurs les aigrefins et messieurs les dévots
Déclarent, s'éclairant aux lueurs de leur cierge,
Jeanne d'Arc courtisane et Messaline vierge.
("A Juvénal", in *Châtiments*)*

Parce que le langage du régime est un discours de contrevérité, le grotesque hugolien, surtout dans *Châtiments*, peut se contenter de le citer pour en montrer le comique : ainsi des titres des livres qui composent *Châtiments* : "La société est sauvée", "L'ordre est rétabli", "La religion est glorifiée", "L'autorité est sacrée", etc. La vérité du régime est l'antiphrase de son discours : la société est perdue, la barbarie est rétablie, la religion est traînée dans la boue, l'autorité est abjecte, etc. Rire alors, c'est remettre

le langage à l'envers, pour montrer que le monde est à l'envers. Un monde si renversé que le carnaval lui-même est un carnaval à l'envers : fête non pas populaire, mais impériale.

La fête impériale

La fête impériale est le double négatif de la fête populaire, parce qu'elle est l'expression non de la libération du peuple, mais de son aliénation, et de l'aliénation de ses maîtres eux-mêmes. Elle n'est pas la voie d'une régénération, mais au contraire est morbide, dans la mesure où elle est l'expression même de la violence du régime, de sa violence politique, et de sa violence sociale. "Tout peut-être parodié, même la parodie" (*Les Misérables*, V, VI, 1), et la fête impériale est un carnaval de carnaval, qui retourne le retournement libérateur du rire grotesque en sarcasme cynique de l'autorité.

La fête tyrannique est un motif qui apparaît dans le théâtre hugolien d'avant l'exil. Pensons au "carnaval mortel" de *Lucrèce Borgia*, où, je cite A. Ubersfeld, le carnaval populaire "ne se retrouve, transposé dans l'espace aristocratique, que comme ferment de mort" (*Le Roi et le bouffon*, p.571). Et c'est à propos de la Seconde République que Hugo écrit à Juliette Drouet, en février 1849, le jour du mardi-gras : "cette autre foule de masques qu'on appelle l'Assemblée nationale", c'est en 49 ou en 50 qu'il note dans ses *Choses vues* (p.1242) ce petit dialogue entre "A" et "B" :

A. - *C'est la continuation du carnaval.*

B. - *Oui, seulement les masques se sont collés aux visages et l'on ne peut plus les ôter.*

Le thème du carnaval des puissants n'est donc pas nouveau, mais c'est avec le Second Empire qu'il va devenir un motif majeur de l'oeuvre hugolienne, et rejaillir sur toutes les fêtes. Ainsi par exemple du mardi-gras 1833, choisi pour jour des noces de Marius et de Cosette, et qui appelle ce commentaire de l'auteur des *Misérables* :

Ces voitures poissardes, on l'on sent on ne sait quelles ténèbres, font songer le philosophe. Il y a du gouvernement là-dedans. On touche là du doigt une affinité mystérieuse entre les hommes publics et les femmes publiques. [...] Le rire de tous est complice de la dégradation universelle. De certaines fêtes malsaines désagrègent le peuple et le font populace. [...] Paris est la grande ville folle, toutes les fois qu'elle n'est pas la grande cité sublime. Le carnaval y fait partie de la politique » (V, 6, 1).

Et, dans ce carnaval, parodie de la parodie grotesque, on retrouve Thénardier et sa fille Azelma, qui doit "sa journée de poissarde à la préfecture" (*ibid.*). Le carnaval est affaire d'Etat, des mouchards aux chefs politiques, jusqu'à identification de l'exercice du pouvoir à la débauche orgiaque.

Que font les tyrans dans l'oeuvre de Hugo de l'exil ? D'abord ils mangent. Les despotes sont des intestins. Tous les usurpateurs qui défilent dans *La Légende des siècles* de 1859 se bâfrent. Qu'est-ce que l'ordre établi aux lendemains du 2 décembre ? un "banquet catholique et soldatesque", un "festin de mitres et de shakos", une "ripaille d'évêques et de caporaux" ("Lettre à Louis Bonaparte", in *Actes et paroles* II). A toutes les échelles du pouvoir, on festoie. Et si ce n'est pas pour du saucisson, comme dans le *Louis Bonaparte et le dix-huit Brumaire* de Marx, c'est abrutis de vin que les soldats ont tiré sur le peuple des Halles.

Grotesques, le despote et ses serviteurs sont des mangeurs et des fornicateurs. "Le boudoir dans le palais donnait la réplique au lupanar dans les casernes" (*Histoire d'un crime*, III, 3). Le coup d'état est la victoire des filles d'opéra ("Nox", in *Châtiments*). La guerre de Crimée finit en un baiser, de Napoléon III et de la reine Victoria. Le pouvoir est hanté par le sexe, même chez la prude alliée de Napoléon III, à laquelle Hugo fait chanter ce petit air :

*J'suis rein'd'Angleterre
J'm'en fiche.
J'ris, j'bois, j'mange et j'digère,
Et j'm'en fiche.
Je dis de vaincre à mes soldats,
Tant pis pour eux s'ils ne l'font pas.
Et voilà.*

*[...] Et je regarde de travers
La p'tite Nini que bais'Bébert
Et voilà.*

(Océan vers)

L'empereur est un danseur :

*« [...] oui, l'empereur danse, oui, ce Napoléon danse, pendant que, les yeux fixés sur les ténèbres, nous regardons, et que le monde civilisé, frémissant, regarde avec nous Sébastopol, ce puits de l'abîme, ce tonneau sombre où viennent l'une après l'autre, pâles, échevelées, versant dans le gouffre leurs trésors et leurs enfants, et recommençant toujours, la France et l'Angleterre, ces deux Danaïdes aux yeux sanglants ! »
("Anniversaire du 24 février 1848", in *Actes et paroles II*).*

L'empereur danse pendant le siège de Sébastopol et achève la guerre de Crimée par un bal à Buckingham ("Lettre à Louis Bonaparte", *ibid.*), comme, après le coup d'état, il a "donné des bals, dansé, régné, paradé et fait la roue" (*Napoléon le Petit*, I, 6). Et tous sont entraînés dans la danse, les courtisans goinfres, les bigots ventrus, les shakos abrutis. Car "leur règne, où l'atroce au burlesque se joint, Est une mascarade" (*Les Châtiments*, VII, 9). La fête impériale est le masque du despotisme, et la "dorure d'un forfait" ("Ce que c'est que l'exil" in *Actes et paroles II*). La dorure, non l'or : la gloire de carnaval est une gloriole en simili, dorée, strassée, clinquante, déguisée, comme son empereur :

« Il aime la gloriole, le pompon, l'aigrette, la broderie, les paillettes et les passequilles, les grands mots, les grands titres, ce qui sonne, ce qui brille, toutes les verroteries du pouvoir. En sa qualité de parent de la bataille d'Austerlitz, il s'habille en général. »(*Napoléon le Petit*, I, 6)

Ces "verroteries du pouvoir", ces "dorure[s] d'un forfait", ces "paillettes", l'Empire peut se les payer, non avec l'or de la gloire, mais avec l'argent de la bourse. C'est aussi cela pour Hugo, la fête impériale, une ère de prospérité économique qu'il ne niera jamais, mais qu'il réévalue au nom de sa morale politique : "Il était, écrit-il de lui-même en 1875, indigné et accablé de ce malheur national qu'on appelait la prospérité de l'empire. Les joies de l'orgie sont misères" ("Ce que c'est que l'exil" in *Actes et paroles II*).

Ces misères sont celles d'un pouvoir qui s'est imposé grâce à l'argent, et à "l'argent de l'orgie" :

« Il y a donc eu en France, il faut en venir à parler froidement de ces choses, en France, dans ce pays de l'épée, dans ce pays des chevaliers, dans ce pays de Hoche, de Drouot et de Bayard, il y a eu un jour où un homme entourés de cinq à six grecs politiques, experts en guet-apens et maquignons de coups d'état, accoudé dans un cabinet doré, les pieds sur les chenets, le cigare à la bouche, a tarifé l'honneur militaire, l'a pesé dans un trébuchet comme denrée, comme chose vendable et achetable, a estimé le général un million et le soldat un louis, et a dit de la conscience de l'armée française : cela vaut tant. »

Le carnaval de l'épopée, c'est aussi ce renversement de la gloire en "chose vendable et achetable". C'est ce rabatement des valeurs dans la seule valeur financière, ce retranchement de la conscience citoyenne dans la seule capacité à évaluer la rente. Les misères de la fête impériale, ce sont les satisfactions d'un "bon bourgeois dans sa maison" :

*J'en conviens, nous avons une corde au poignet.
Que voulez-vous ? la bourse allait mal ; on craignait
La république rouge, et même un peu la rose ;
Il fallait bien finir par faire quelque chose ;
On trouve ce coquin, on le fait empereur ;
C'est tout simple. [...]
(Les Châtiments).*

Et cet autre, "gavé, triomphant et vermeil,

*Reprend : - ce bruit qu'on fait dérange mon sommeil.
Tout va bien. Les marchands triplent leurs clientèles,
Et nos femmes ne sont que fleurs et que dentelles !
[...]
Hier encor j'empochais une prime d'un franc ;
Et moi, je sens fort peu, j'en conviens, je suis franc,
Les déclamations m'étant indifférentes,
La baisse de l'honneur dans la hausse des rentes"
("Le parti du crime", *ibid.*).*

Cet avilissement dans un matérialisme cynique n'est pas le seul fait des puissants et des riches. Elle est aussi le fait des ouvriers. Hugo prend acte dès *Châtiments*, de la relative amélioration du sort des ouvriers, mais la traduit en termes moraux, d'aliénation à la matière, et de renoncement à la conscience, à la liberté, à la grandeur, au sublime :

*O peuple des faubourgs, je vous ai vu sublime.
Aujourd'hui vous avez, serf grisé par le crime,
Plus d'argent dans la poche, au coeur moins de fierté.
On va, chaîne au cou, rire et boire à la barrière.
Et vive l'empereur ! et vive le salaire !
("Chanson", *ibid.*)*

L'essor économique, les améliorations sociales sont donc un avilissement, un rabatement dans la matière, le bas, la bête : un grotesque purement négatif. En outre, à cette première dimension carnavalesque de la prospérité impériale s'en ajoute une autre : la prospérité, la "joyeuse vie" de l'Empire est le masque de la misère, car cette "joyeuse vie" avec ses clinquants cache l'ombre des greniers de Rouen et des caves de Lille ("Joyeuse vie", in *Châtiments*). Cette misère n'est pas une fiction hugolienne, même si la condition moyenne tend effectivement à s'améliorer. Je cite Alain Plessis (*De la fête impériale au mur des fédérés*, pp.138-139) : " la fête impériale n'a pas diminué l'ampleur du paupérisme. [...] La société repose toujours sur une large assise de pauvreté et sur de considérables écarts de revenus". En 1862, l'année des *Misérables*, Haussmann évalue à plus de 70% de la population parisienne le nombre des indigents. Et l'indigence, Hugo le montre dans *Les Misérables*, est un autre carnaval, parce que le misérable n'a de vêtements que rapiécés, bricolés, détournés, n'a que des déguisements, lui qui n'a pas d'identité, étant l'Anonyme.

Prospérité et misère sont ainsi deux mascarades atroces, parce que derrière les masques il n'y a pas de visages, pas de consciences, pas de sujets qui puissent dire moi et être citoyens. Les hommes du Second Empire, ce sont des ventres, trop gros ou

trop maigres, surplombés de masques. La société impériale est une société matérialiste, ou encore, une société grotesque, sans plus aucune jonction du grotesque et du sublime - un corps sans âme :

« [...] le ventre mange l'homme. Etat final de toutes les sociétés où l'idéal s'éclipse. Cela passe pour prospérité et s'appelle s'arrondir . »(William Shakespeare, I, II, 2)

La fête impériale est un englutissement, un englutissement de la grandeur par la petitesse, et voici ce que dit Napoléon le Petit de lui-même et de Napoléon le Grand :

*"Je me cramponne à lui ! C'est moi qui suis le maître.
J'ai pour sort et pour loi
De surnager sur lui dans l'histoire, ou peut-être
De l'engloutir sous moi. "*
(*"Nox", in Châtiments*)

Le Second Empire est la dévoration grotesque du Premier. Son rapetissement en "chose vendable et achetable" et consommable. L'engloutissement de l'aigle par le perroquet.

Le perroquet impérial

Le Second Empire est une parodie du Premier, c'est-à-dire une répétition, une imitation, une copie ridicule, qui rabat dans le grotesque son modèle. C'est pourquoi, dans le riche bestiaire de *Châtiments*, règne sur les porcs du sénat, les chiens de l'Eglise et les loups de l'armée le singe ou le perroquet napoléonien.

Faire de Napoléon III un singe, c'est pour Hugo insister sur le fait que toute la réalité du Second Empire est dans ses tréteaux, que cette réalité est à la fois une feinte et une fiction, qui cumulent laideur et ridicule. Napoléon III est un "faux Napoléon" (*Histoire d'un crime*, I, 1). De l'épopée napoléonienne, le Second Empire n'est que la singerie. La "pantomime d'Iéna" se joue rue Tiquetonne ("La reculade", in *Châtiments*).

Faire de Napoléon III un perroquet, double grotesque de l'aigle impérial, c'est pour Hugo insister sur le fait que le Second Empire est une répétition burlesque du premier : l'envers du progrès, qui est évolution vers le grand, le beau, l'âme. Et Hugo fait dire à l'aigle :

*Quel est ce perroquet qu'on met sur vos enseignes,
Français ! de quel égoût sort cette bête-là ?
Aigle selon Cartouche et selon Loyola,
Il a du sang au bec, Français ; mais c'est le vôtre.
Je regagne les monts. Je ne vais qu'avec l'autre.
("Tout s'en va", in *Châtiments*)*

Le règne de Napoléon le Petit est donc une répétition inversée de celui de Napoléon le Grand, "l'autre". Et cette inversion est d'abord inversion des rapports qu'entretiennent le petit et le grand. Car dans la succession du Grand Empire par le Bas Empire, Hugo ne voit pas simplement un rapetissement, ne voit pas seulement un renversement du grand en petit, mais un retournement de leurs rapports.

L'épopée napoléonienne, en effet, comme prolongement de l'épopée révolutionnaire, avait montré comment du petit, comment des petits, du Peuple, pouvait surgir le grand, l'héroïsme. L'épopée napoléonienne, première épopée démocratique en ce sens, n'était pas du grand uniforme, mais vivait de ce rapport tensif entre grandeur et petitesse, de cette inversion de la petitesse en grandeur. Le règne de "Tom Pouce Attila" ("On loge à la nuit", in *Châtiments*) inverse ce rapport, inverse cette inversion : "Regardez le petit se dégager du grand" ("Apportez vos chaudrons,...", in *Châtiments*) Le prix de cette inversion, c'est le changement de sens du mot "petit" : non plus

populaire, mais vil. Le Second Empire est une épopée de la vulgarité.

Cette épopée de la vulgarité qui inverse le rapport du petit et du grand, inverse dans le même mouvement le rapport du grotesque et du sublime napoléonien. De même que pour le petit et le grand, cette inversion est double. En premier lieu, et de manière simple, le sublime du Premier Empire est rabattu dans le grotesque du Second, qui fait chanter à la France "Turlurette et la Faridondaine" ("Applaudissement", in *Châtiments*). Et "Austerlitz est pris d'un lombago" ("Force des choses", *ibid.*), et l'aigle tombe du champ de bataille au champ de foire ("Expiation", *ibid.*). Mais ce premier renversement ce double d'un second, plus complexe. L'épopée napoléonienne n'est pas en effet du "sublime sur du sublime"(Préface de *Cromwell*), Hugo le disait déjà dans *La Préface de Cromwell*, qui fondait une esthétique sur un mot de Napoléon : "du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas". Et réciproquement. L'épopée napoléonienne, dans sa dimension démocratique, a bouleversé la tradition épique, en faisant du sublime la résultante du grotesque. Le sublime napoléonien, c'est celui du mot du "titan" Cambronne, car

« Faire cette réponse à la catastrophe, dire cela au destin, donner cette base au lion futur, jeter cette réplique à la pluie de la nuit, au mur traître de Hougomont, au chemin creux d'Ohain, au retard de Grouchy, à l'arrivée de Blücher, être l'ironie dans le sépulcre, faire en sorte de rester debout après qu'on sera tombé, noyer dans deux syllabes la coalition européenne, offrir aux rois ces latrines déjà connues des césars, faire du dernier des mots le premier en y mêlant l'éclair de la France, clore insolemment Waterloo par mardi-gras, compléter Léonidas par Rabelais, résumer cette victoire dans une parole suprême impossible à prononcer, perdre le terrain et garder l'histoire, après ce carnage avoir pour soi les rieurs, c'est immense. » (*Les Misérables*, II, I, 15)

Cambronne a trouvé "à l'âme une expression, l'excrément", et le grotesque se retourne en sublime.

Ce retournement est retourné par le mardi-gras du Second Empire, qui rabat le sublime en grotesque. Napoléon III est l'envers de Napoléon et de Cambronne, parce qu'au lieu de donner le "dernier des mots" à l'âme, il aime les "grands mots", pour couvrir d'une "gloriole" honteuse la "fange" impériale. Le carnaval du Second Empire aime les mots nobles, interdit le langage grotesque, interdiction que Hugo traduit ainsi dans *Les Misérables* : "Défense de déposer du sublime dans l'histoire". Le chapitre de ce roman qui porte sur Cambronne a été critiqué par un certain Deleau, au nom de la noblesse de l'épopée impériale, critique qui lui a valu la croix d'honneur, selon Hugo :

« M. Deleau, ancien soldat non décoré pour ses guerres, déclare que *les Misérables* contiennent un mot que Cambronne n'a pu prononcer. M. Deleau reçoit la croix. [...] Félicitons la croix d'honneur, [...], mais plaignons ce[] monsieur[]. ("Moi Prose", in *Océan*).

La croix d'honneur ne récompense plus les actions héroïques, mais la défense d'un sublime épique académique, mensonger, de propagande, qui, au lieu de naître du grotesque, le masque et l'interdit. Défense de déposer du grotesque, c'est-à-dire du sublime dans l'Histoire. La noblesse épique est hygiène publique. Commentaire de Hugo : "je n'ai qu'à dire merde pour faire donner à un homme la croix d'honneur" (*Ibid.*). Le sublime naît du grotesque, mais par vilénie de l'Etat. Du coup, cette croix d'honneur devient une croix de fange. Le sublime retourne au grotesque, mais transformé, comme le petit : au " merde" du "titan" Cambronne succède le sublime honneur d'un petit merdeux. Et si, grâce à Cambronne, l'épopée napoléonienne finit dans un rire immense et formidable, la guerre de Crimée est "une guerre qui part du risible pour aboutir à l'horrible"("Anniversaire du 24 février 1848", in *Actes et paroles II*). Au couple grotesque/ sublime succède, avec le Second Empire, le couple dégradé et inversé du risible et de l'horrible.

C'est donc au nom de la vraie grandeur de l'épopée de Napoléon Ier qu'est dénoncée l'épopée carnavalesque du Second Empire. Est-ce à dire que Hugo ne renonce

pas à son bonapartisme de naguère ? Non : le perroquet joue comme révélateur de ce que fut vraiment l'aigle - un despote, et le 2 décembre, en parodiant Austerlitz, rappelle à la mémoire le 18 brumaire. C'est ce que dit sur un ton de regret une page de *Napoléon le Petit* :

« *Voici les grands souvenirs qui s'effacent et les mauvais souvenirs qui reviennent. On n'ose déjà plus parler d'Iéna, de Marengo, de Wagram. De quoi parle-t-on ? du duc d'Enghien, de Jaffa, du 18 brumaire. On oublie le héros, et l'on ne voit plus que le despote. La caricature commence à tourmenter le profil de César. [...] L'homme qui assassine véritablement Napoléon, c'est Louis Bonaparte ; Hudson Lowe n'avait tué que sa vie, Louis Bonaparte tue sa gloire.* »(IV, 4).

Mais le ton est nettement plus accusateur dans *Châtiments* qui fait de la farce de Napoléon III "l'expiation" du 18 brumaire. Et plus loin dans *Napoléon le Petit*, Hugo voit dans cette farce assassine de la gloire napoléonienne l'oeuvre même de la Providence :

« *Oui, la Providence est dans cet événement. Songez encore à ceci : depuis cinquante ans la république et l'empire emplissent les imaginations, l'une de son reflet de terreur, l'autre de son reflet de gloire. De la république on ne voyait que 1793 [...] ; de l'empire on ne voyait qu'Austerlitz. De là un préjugé contre la république et un prestige pour l'empire. Or, quel est l'avenir de la France ? est-ce l'empire ? Non, c'est la république. Il fallait renverser cette situation, supprimer le prestige pour ce qui ne peut revivre et supprimer le préjugé contre ce qui doit être ; la Providence l'a fait. Elle a détruit ces deux mirages. Février est venu et a ôté à la république la terreur ; Napoléon-le-Petit se superpose à Napoléon-le-Grand. [...] On n'aperçoit plus 93 qu'à travers sa justification, et Napoléon qu'à travers sa caricature [...]. Grâce à 1848, la république n'épouvante plus ; grâce à Louis Bonaparte, l'empire ne fascine plus. L'avenir est devenu possible.* »(VIII, 2)

"Louis Bonaparte est le muet de la Providence" (VIII, 5), grâce auquel la gloire impériale s'est auto-détruite, suicidée. Avec lui prend fin un monde, et prend fin la poésie de ce monde, avec lui meurt l'épopée.

Mort et renaissance carnavalesque de l'épopée

L'épopée est morte parce que le ridicule tue :

« [...] *la guerre est déconsidérée ; il y a trente ans, elle n'était qu'affreuse ; aujourd'hui elle est bête. Un panache est un anachronisme ; la passementerie fait sourire. "Un guerrier" aujourd'hui est grotesque comme jadis "un pékin". Le ridicule a retourné sa lorgnette. La bataille pour la bataille, cela n'est déjà plus admis [...]. La réalité n'est plus là. Cela a été, cela n'est plus. Encore un peu, et un soldat fera l'effet d'un revenant. Une horreur dont on rit est morte. De profundis sur la guerre.*

« ("[La civilisation]" in *Proses philosophiques de 1860-1865*).

L'épopée guerrière est condamnée au grotesque. Mais aussi tout *epos*, toute glorification héroïque des chefs politiques. C'est ce que dit "La colère du bronze", poème de 1869 qui ne sera reproduit que dans la Nouvelle Série de *La Légende des siècles*, en 1877. En 1869, les républicains avaient lancé une souscription pour élever une statue à Baudin, mort sur la barricade le 3 décembre 1851. Le gouvernement leur avait intenté un procès où Gambetta s'était illustré en attaquant les hommes du 2

décembre. L'Empire est bien, en 1869, au bord de l'effondrement. Mais il n'est pas en reste de statuts, de monumentalisation, de sublimation pompière de sa "gloriole", et c'est en apprenant qu'on venait par ailleurs d'élever dans la Nièvre une statue à Dupin que Hugo fait dire au bronze :

*Mais de quoi donc sont faits les hommes ? C'est à croire
Que l'ordure est pour vous ressemblante à la gloire ;
[...]*

*Vous hissez sur un faite abjecte le faciès
De Fould, ou le profil abruti de Siéyès,
Et vous avez le goût de regarder sans cesse
En haut, bien au-dessus de vos fronts, la bassesse.*

Dès lors, être le bronze, être le monument sublime, c'est être abjecte et rien ne peut sauver le bronze, perdu par ce sublime honteux des puissants, si ce n'est le grotesque des poissards qui le jeteront aux ruisseaux :

*Oh ! vous me sauverez de ce bagne, gros sous !
Vous me délivrerez. Le peuple sur la claie
Traînera la statue émiettée en monnaie,
Et je serai joyeux que Chodruc et Vadé
Me jettent aux ruisseaux, moi le bronze évadé.
O penseur, deviens peuple ! O bronze, deviens cuivre !*

Cet appel joyeusement suicidaire du bronze à la délivrance du sublime par le grotesque, de l'épopée par le carnaval, mais le carnaval populaire, vient dire ce qu'est pour Hugo la fin de l'épopée, de la gloire, des héros monumentalisés : la fin positive des grands hommes, le début de la démocratie. L'avenir est dans les sous du peuple, non dans le bronze, puisqu'un guerrier" fait rire et que les héros proposés à la gloire s'appellent Dupin, Fould, Siéyès.

Car les guerres du Second Empire sont des guerres sans héros.

Lorsqu'on lit les *Actes et paroles* de Hugo pendant l'exil, ses discours et ses lettres publics, on est frappé par l'importance qu'y prend la politique extérieure de Napoléon III. Les discours de Hugo dans ces années-là sont moins sociaux que politiques, reprenant avec une constance toute militante deux questions accusatrices : la question du décembre, et celle de l'aliénation de l'armée dans des guerres qui ne sont pas ce que devraient être des guerres menées par l'armée française : des guerres de libération des peuples opprimés comme la Pologne, la Crète - en quoi Hugo rejoint les positions du journal le plus lu à Paris, *Le Siècle*, journal républicain et voltairien "plus ou moins rallié", selon Alain Plessis. Le même Alain Plessis rappelle que la politique de Napoléon III, recherche de voies moyennes pour revenir sur les traités de 1815, a été plus ambiguë et plus complexe qu'une simple politique réactionnaire, ce qui lui valu souvent l'opposition des milieux conservateurs. Et si le prestige que lui confère, à l'issue de la guerre de Crimée, le Congrès de Paris n'est pas pour lui négligeable, Napoléon III n'a sans doute pas été le vas-t'en-en-guerre-je-reste-à-l'arrière qu'évoque Hugo. Il n'empêche que Napoléon-le-Petit donnait ses ordres par télégraphe aux soldats de Sébastopol, et que s'il a songé un moment aller en Crimée, son entourage l'en a dissuadé. Napoléon III n'a pas la tête épique. Et les guerres qu'il engage, nul les transformera en épopée : Meissonnier n'est pas Gros, et *L'Exécution de l'empereur Maximilien* de Manet n'est pas franchement à la gloire de la politique française... Reste évidemment la grande duchesse de Gerolstein, qui aime tant les militaires... L'idéal héroïque est ailleurs, dans les lettres de Garibaldi, des femmes crétoises, des républicains mexicains à Victor Hugo. Les guerres de Napoléon III sont des guerres grises : des actes de diplomatie moyenne, qui n'entraînent ni l'enthousiasme de la patrie (qu'allait-on faire en Crimée ?), ni celui des conscrits (quand on n'a pas de quoi racheter sa conscription, on ne pavoise guère à aller mourir du choléra quelque part en Orient pour des raisons obscures). De cette grisaille, Hugo fait une caricature haute en couleurs, où contrastent l'ombre des horreurs de la guerre et les paillettes de la parade

militaire. Et convoque Rabelais, pour ce Napoléon dont l'épée "sert de broche à Gargantua" ("A l'obéissance passive", in *Châtiments*). Et convoque Perrault, au moment où il est question du départ de Napoléon III pour la Crimée :

« Partout on annonce que "l'empereur" va partir. Pour la Crimée ! est-ce possible ? Voici que la pudeur lui viendrait et qu'il aurait conscience de la rougeur publique ? On nous le montre brandissant vers Sébastopol le sabre de Lodi, chaussant les bottes de sept lieues de Wagram, avec Troplong et Baroche éplorés pendus aux deux basques de sa redingote grise. [suit une anecdote montrant la lâcheté de Louis Bonaparte pendant le coup d'état]. Ne nous donnons donc pas les émotions du départ. [...] Le premier coup de canon qui lui criera : à bas le traître! lui fera rebrousser chemin. » ("Anniversaire du 24 février 1848", in *Actes et paroles II*)

Face à la politique militaire de Napoléon III, le discours de Victor Hugo est double, pris dans une contradiction dont il a pleinement conscience. D'une part, Hugo pourrait chanter avec la duchesse d'Offenbach qui aime tant les militaires. Hugo est pour le grand, le beau, le sublime en politique, et il ne peut se détacher de la fascination qu'exerce depuis son enfance de fils de général d'Empire l'épopée guerrière. "J'ai été enfant de troupe. [...] C'est pourquoi, puisque j'entre dans la voie des aveux, je dois convenir que j'ai une vieille sympathie pour l'armée", avoue-t-il à son fils Georges en 1869, condamné pour son engagement pacifiste. Dans cette perspective, il fustige la politique de Napoléon III au nom d'un idéal épique qu'incarne Napoléon Ier. ("A Charles Hugo", in *Actes et paroles II*).

Mais dans une autre perspective, et par exemple dans la même lettre à Georges Hugo, il en appelle à un abandon complet de toute épopée guerrière, à un changement complet de la politique, congédiant la guerre pour la paix, la division pour la fédération des peuples dans les Etats-Unis d'Europe puis du monde. Cette révolution politique qu'appelle Hugo est une révolution culturelle: il faut changer l'Histoire dit Hugo dans *William Shakespeare*, c'est-à-dire abandonner l'histoire des batailles et des hauts faits guerriers, qui ne sont que gaspillages économiques d'argent et de jeunes, pour faire "l'histoire réelle", celle des inventeurs, des découvreurs, des grands hommes de la technique, de la pensée, et de l'art. Après Waterloo, "gond" du XIXème siècle disent *Les Misérables*, l'épopée est devenue un archaïsme.

Au moment où s'engage la guerre de 1870, l'éditeur Lemerre publie en plaquettes des fragments d'épopée de poètes aujourd'hui oubliés, Leconte de Lisle excepté. Ces épopées jouent pour la plupart sur le parallèle glorieux entre les soldats de 93 ou d'Austerlitz et ceux de 1870. Hugo ne participe pas à ce petit concert. Aux femmes de Guernesey, il demande de faire de la charpie, qu'il s'engage à faire distribuer, en quantité égale, des deux côtés du front ("Aux femmes de Guernesey", in *Actes et paroles*). Que fait-on de plus utile pour l'armée, lorsque celle-ci n'est plus que 'chair à canon", victime du caprice de deux "princes" :

« Il a plu à quelques hommes de condamner à mort une partie du genre humain, et une guerre à outrance se prépare. Cette guerre n'est ni une guerre de liberté, ni une guerre de devoir. C'est une guerre de caprice. Deux peuples vont s'entre-tuer pour le plaisir de deux princes. Pendant que les penseurs perfectionnent la civilisation, les rois perfectionnent la guerre. Celle-ci sera affreuse. »

La charpie des femmes de Guernesey, contre les miracles (qui se sont avérés limités) du chassepot. Les perfectionnements de la guerre sont des archaïsmes : un progrès qui appartient au passé, comme appartient au passé l'épopée homérique, qu'il faut abandonner :

*Homère était jadis le poète ; la guerre
Était la loi ; vieillir était d'un coeur vulgaire ;*

[...]

*L'homme était pour l'épée un fiancé fidèle ;
La muse avait toujours un vautour auprès d'elle ;
Féroce, elle menait aux champs ce déterreur.
Elle était la chanteuse énorme de l'horreur,
La géante du mal, la déesse tigresse,
Le grand nuage noir de l'azur de la Grèce.
Elle poussait aux cieux des cris désespérés.
Elle disait : Tuez ! tuez ! tuez ! mourez !*

[...]

*La muse est aujourd'hui la Paix, ayant les reins
Sans cuirasse et le front sous les épis sereins ;
Le poète à la mort dit : Meurs, guerre, ombre, envie ! -
Et chasse doucement les hommes vers la vie [.]*

(première partie de "Changement d'horizon", écrite en 1856 ; in *La Légende des siècles* de 1877)

La fin de l'épopée est une régénération de la poésie, de la civilisation, de l'humanité. Il faut abandonner Homère. - Pour le reprendre autrement. Et l'abandonner autrement que ne le font les Hommes du Second Empire.

Le rapport qu'entretiennent ces hommes à l'épopée est en effet double. D'une part, il est fait de la reprise académique de l'héroïsation épique, pour masquer la "saturnale de massacres et de meurtres". D'autre part, il est habité par la haine d'Homère, la détestation de l'épopée, au nom du réalisme politique et économique. Homère fait rire le Second Empire : "On se moquait d'Homère sur les théâtres et de Shakespeare à l'Académie", écrira Hugo en 1875 ("Ce que c'est que l'exil", in *Actes et paroles II*). Et c'est Napoléon III, qui, pour Hugo, "a inventé l'opérette" (*Histoire d'un crime*, III, 4).

L'opérette, c'est évidemment celle d'Offenbach, que les républicains appelaient alors "le grand corrupteur". Siegfried Kracauer, dans *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*, nous invite à voir cependant la parenté de cette oeuvre imprégnée de la tradition carnavalesque de Cologne, d'où vient Offenbach, et de celle de Hugo : "Vu à travers l'Offenbachiade, écrit Kracauer, l'image du monde se renverse. Que de choses que l'on croit apercevoir en bas se trouvent en haut". Offenbach "abat le masque de la puissance usurpée". Il suffit de remplacer le terme d'Offenbachiade par celui d'Hugoliade, et nous retrouvons tout ce que nous avons vu dans l'oeuvre de Hugo. Et pourtant, il y a bien une différence, sanctionnée par la Troisième République qui mettra Hugo sur un piédestal, et fera disparaître Offenbach des scènes françaises. Hugo et Offenbach n'abandonnent pas Homère de la même façon.

La désacralisation, la désublimation de la politique et de la guerre dans l'opérette d'Offenbach sont fondamentalement consommables par les "bons bourgeois" du Second Empire, qui peuvent y voir la confirmation divertissante de leur réalisme pratique, contre la gloriole aristocratique, et contre aussi l'idéalisme romantique. Le burlesque d'Offenbach est ambigu : sa dimension critique est retournée par le public en apologie du règne de Napoléon III. Le carnaval de l'épopée version Offenbach sert objectivement le pouvoir.

L'écriture hugolienne est le double inverse de l'opérette offenbachienne. Le double, parce qu'elle inverse elle aussi le monde du Second Empire, et rabat ses fausses grandeurs dans la petitesse grotesque. Le double inverse, parce que de ce rabattement burlesque, elle fera naître une épopée, parce qu'à partir du rapetissement des puissants, elle dira la grandeur des faibles, parce qu'au bout de la plongée dans le grotesque, elle fera rejaillir un sublime autre, transformé, révolutionné. Hugo s'emploie à faire du carnaval de l'épopée la régénération et la libération de celle-ci.

Cette régénération s'opérera essentiellement dans deux recueils poétiques, *Châtiments* et la Première Série de *La Légende des siècles*, celle des "Petites Epopées", qui paraissent en 1859. Dans *Châtiments*, le sublime est appelé à naître de l'indignation que provoque le grotesque, et l'épopée de la satire :

*Toi qu'aimait Juvénal, gonflé de lave ardente,
Toi dont la clarté luit dans l'oeil fixe de Dante,
Muse Indignation ! viens, dressons maintenant,
Dressons sur cet empire heureux et rayonnant,
Et sur cette victoire au tonnerre échappée,
Assez de piloris pour faire une épopée !*
("Nox", in *Châtiments*).

Dans *La Légende des siècles* de 1859, l'épopée cesse d'être un mythe de la grandeur et de l'unité collectives, pour se faire critique, pour se faire satirique, en particulier dans la répétition des récits d'usurpation. Surtout, cette *Légende* a pour sous-titre "Petites Epopées", déliant l'épopée de la grandeur. Enfin, elle se fait, pour une bonne part, épopée des petits, enfants, femmes, peuples et crapauds. Des petits non par vilénie, mais par faiblesse. Des écrasés de l'Histoire. Le renversement carnavalesque de l'épopée, des grands aux petits, des victorieux aux vaincus, impose une régénération du couple, jamais dissocié, du sublime et du grotesque, par l'adjonction d'un troisième terme, le pathétique. D'où le sens à la fois historique, politique et poétique du "Crapaud", au centre de la section qui évoque le XIXème siècle : sublime à force de difformité grotesque, le crapaud appelle les larmes. "O Homère ! il faut que [l'] épopée pleure", dit ailleurs Hugo, dans son *William Shakespeare* (III, 2). Et dans les "Petites Epopées", l'épopée du Premier Empire se résume en un petit mot de compassion au vaincu espagnol, dit par le père de Hugo, "ce héros au sourire si doux": "Donne lui tout de même à boire"... (XIII, 1, "Après la bataille").

C'est ainsi à cette double condition, du rire de l'indignation et des larmes de la compassion, que Hugo, pour qui l'épopée est achevée par le carnaval impérial, peut à la fois présider à son enterrement, et la faire renaître. L'épopée est bien carnavalesque, elle qui met les petits à la place des grands, et montre la petitesse des grands. Mais le carnaval est sérieux et cesse de rire, sinon pour s'indigner, et fait des larmes l'instrument de sa subversion.

On peut évidemment trouver grotesque ce carnaval-là, risible cette indignation disproportionnée, ridicule ces larmes déplacées, se gausser avec Napoléon III de « Napoléon-le-Petit, par Victor-Hugo-le-Grand" ("*journaux élyséens*" cités en exergue de "L'homme a ri", in *Châtiments*). On peut rire de celui pour qui Baudelaire évoquait son "grand cygne, avec ses gestes fous, Comme les exilés ridicule et sublime, Et rongé d'un désir sans trêve !" ("Le Cygne", in *Les Fleurs du mal*) . Et cependant c'est ce désir là, "sans trêve" et sans nuances, qui a, pour une large part, alimenté les rêves de République, jusqu'à ce que celle-ci deviennent réalité, avec ses heurs et ses malheurs...
