

Pour une esthétique de la littérature mineure, Actes du colloque "Littérature majeure, littérature mineure" (Strasbourg, 16-18 janvier 1997), réunis et présentés par Luc Fraisse, Honoré Champion, coll. "Varia", 2000.

LUDMILA CHARLES-WURTZ (UNIVERSITE DE TOULON)
 DAVID CHARLES (UNIVERSITE DU HAVRE)

Hugo entre *Légende* et *Chansons*, la sortie du peuple de sa minorité poétique

Les Chansons des rues et des bois, dont Hugo élabore le programme d'écriture à l'été 1859, font explicitement rupture avec *La Légende des siècles*, dont la "Première Série" paraît au même moment. Au livre majeur de la *Légende* succède le recueil mineur des *Chansons* ; mineur, tant dans ses formes (chanson, proverbe, charade - toutes formes orales) que dans ses objets : la maxime *Paulo minora canamus* est au principe de son écriture, contredisant ainsi le précepte de Virgile à l'oeuvre dans la *Légende* : *Paulo majora canamus*.

Cet échange d'une poésie majeure contre une poésie mineure, qui, du reste, concerne aussi bien le rapport des *Chansons* au grand recueil lyrique des *Contemplations* que leur articulation avec la grande épopée de la *Légende*, inaugure un nouveau régime poétique, où le peuple doit être non plus seulement l'objet ou le destinataire du texte, mais son énonciateur. Est-ce à dire que le peuple ne saurait être poétiquement majeur qu'au sein d'une poésie mineure ? Promesse de sa majorité politique, déçue par le réel mais tenue par la fiction, cette majorité poétique pose problème dans la confusion qu'elle implique entre poésie mineure et poésie populaire.

La Légende des siècles est un grand livre, qui veut "exprimer l'humanité (...) sous tous ses aspects" ; dire l'"immense mouvement d'ascension vers la lumière" d'une "grande figure", d'un "grand individu collectif" - l'Homme¹. Ce livre est d'ailleurs si grand que l'inachèvement, voire l'écroulement, est

¹. Nous citons *La Légende des siècles* et *Les Chansons des rues et des bois* dans l'édition des *Oeuvres complètes* de Victor Hugo publiée par J. Seebacher et G. Rosa chez Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1985, tome "Poésie II" ; ici, la préface de la Première Série de la *Légende*, pp. 565-566.

constitutif de son projet. C'est, selon la préface de la Première Série, "la première page d'un autre livre" ; un "tout" qui est un "commencement" ; un "édifice" qui est un "péristyle" ; la "feuille" d'un arbre, ou "l'arbre" d'une "forêt"². C'est, selon la préface de la Nouvelle Série, "le reste effrayant de Babel", "l'épopée humaine, âpre, immense, - écroulée"³. La "dimension" de cette oeuvre cyclique seulement vouée à être un jour "un peu moins incomplète" est, plutôt que prévue, "rêvée par (son) auteur". Cette oeuvre majeure qui veut aller "d'Eve, mère des hommes, jusqu'à la Révolution, mère des peuples", raconte l'accession de l'Homme à sa majorité politique. Elle ordonne les "mille strophes" des *Petites Epopées* auxquelles Hugo pensait depuis 1848 en un seul "hymne". "Divers par le sujet, mais inspirés par la même pensée", ces poèmes suivent "le grand fil mystérieux du labyrinthe humain, le Progrès"⁴. L'expression "Petites Epopées" ne fournit plus que l'un des sous-titres de la *Légende des siècles* ; elle désigne le genre littéraire d'un texte problématique - "petites" dément "épopées" parce que la *Légende* est aussi l'épopée des petits - mais dont la cohérence est garantie dans la grandeur par son titre et son projet.

Il semble que cette oeuvre fasse pourtant le constat de sa propre péremption - celle de la littérature majeure. "Vingtième siècle", qui est la dernière section de la "légende des siècles" proprement dite, puisqu'elle passe ensuite "hors des temps", dit en effet la mort de l'épopée. Cette mort est métaphorisée par le naufrage du bateau à vapeur, dont la section "Seizième siècle" a fait le moteur et le symbole du progrès humain⁵. Ce n'est pas la dernière fois que Hugo compare l'une de ses oeuvres majeures à un bateau à vapeur qui emprunte ses qualités au Léviathan mythologique :

Les Misérables sont finis, mais ne sont pas terminés. (...) Il faut que je passe l'inspection de mon monstre de la tête aux pieds. C'est mon Léviathan que je vais lancer sur mer ; il a sept mâts, cinq cheminées, les roues ont cent pieds de diamètre, (...) cela ne pourra entrer dans aucun port et devra braver toutes les tempêtes, toujours en pleine mer⁶.

"Pleine mer" est aussi le titre du premier poème de la section "Vingtième siècle", et "Léviathan", le nom du bateau à vapeur qui y sombre en même temps que le XIXème siècle :

² *Ib.*, p 565, et dédicace, p. 564.

³ "Vision d'où est sorti ce livre", tome "Poésie III", p. 194.

⁴ Voir la préface de la Première série.

⁵ Voir "Le Satyre", III, pp. 748-749.

⁶ Lettre à Hetzel du 4 juillet 1861, citée par G. Rosa dans sa notice des *Misérables*, éd. citée, tome "Roman II", p. 1166.

l'accession du peuple à sa majorité politique, mais ne saurait *l'actualiser*, dans la mesure où, comme l'a montré le travail de Claude Millet, cette narration emprunte ses moyens rhétoriques à la mythographie des dieux et des rois⁹. Hugo fait alors l'hypothèse que, pour faire accéder le peuple à sa majorité *politique*, il faut d'abord le faire accéder à sa majorité *poétique*. Il tente d'en trouver le moyen dans la poésie mineure des *Chansons des rues et des bois*, risquant ainsi la confusion entre poésie mineure et énonciation populaire.

Déchausser la *Légende* : les petites épopées des rues et des bois

La Première Série de *La Légende des siècles* paraît le 26 septembre 1859, sous une couverture qui annonce la publication prochaine des *Chansons des rues et des bois* et des *Misérables*, pourtant interrompus depuis plus de dix ans. Commencée en juillet alors que la préface de la *Légende* n'était pas même terminée ni ses épreuves encore sèches, la rédaction des premières *Chansons* se poursuivra jusqu'en octobre. Ces premiers poèmes présentent *Les Chansons des rues et des bois* comme l'ajournement de l'oeuvre politique, et notamment de plusieurs textes majeurs, au profit de "l'idylle". Le poète "ajourne" en effet la reprise des *Misérables* avant même de l'avoir entreprise¹⁰, ainsi que le projet des *Travailleurs de la mer*, formé depuis le printemps¹¹. Il remet à plus tard l'achèvement de *La Fin de Satan*, qui est pourtant le dénouement attendu de *La Légende des siècles*¹². Mais le poète rompra en novembre avec cette poétique de l'ajournement née, en juillet, à la faveur de vacances passées à Serk. La "rupture avec ce qui amoindrit" est alors constatée : "L'heure folle est passée". Reviennent "les livres sombres / Des penseurs et des combattants"¹³.

L'ajournement ajourné

Les Chansons des rues et des bois obéissent pourtant à une stratégie plus complexe que ne veut le faire croire sa mise en scène. Avant même le début de la rédaction, lorsqu'entre mai et juin 1859 Hugo corrige les épreuves de la *Légende*, s'efforce d'en écrire la préface et prend des notes pour un roman à

⁹. Voir Claude Millet, *Victor Hugo, La Légende des siècles*, P.U.F., coll. "Etudes littéraires", 1995.

¹⁰. Voir "Paulo minora canamus", *Chansons des rues et des bois*, I, II, 1, p. 860.

¹¹. Voir *ib.*, et la lettre écrite à Charles le 14 mai 1859, citée par Y. Gohin dans son éd. des *Travailleurs de la mer*, p. 1259.

¹². Voir "Paulo minora canamus", *loc. cit.*, et la préface de la "Première Série" de la *Légende*, p. 568.

¹³. "Rupture avec ce qui amoindrit", *Légende des siècles*, Dernière série, XIV, tome "Poésie III", pp. 647-649. Cette rupture "avec l'inutile" (éd. J. Truchet, Gallimard, "La Pléiade" (1950), 1988, n. 1 p. 694), est décidée le 11 novembre 1859 ; Hugo se remet cinq jours après à *La Fin de Satan*, mais *Les Misérables* attendront le 25 avril 1860 pour être sortis "de la malle aux manuscrits".

venir, il apparaît déjà - selon ses propres termes - que le "petit livre" des *Chansons des rues et des bois* "sera pour plus tard"¹⁴. Vendu à l'éditeur avec le texte des *Travailleurs de la mer*, il ne paraîtra qu'en 1865, après *Les Misérables*. Après ce qu'il ajourne. Remis à plus tard, l'ajournement est ajourné dans le mouvement même de son élaboration. Cet ajournement de l'ajournement, qui laisse croire qu'on remet à demain l'épopée du progrès préfacée le jour même, est unique, alors que l'ajournement au premier degré est une constante de la création hugolienne. L'enjeu esthétique et politique est important. Si *Les Chansons des rues et des bois* faisaient, comme on l'a dit, un "contraste aimable" avec *La Légende des siècles*¹⁵, ce contraste ne saurait être interprété autrement qu'en termes de "rupture avec ce qui grandit"¹⁶, c'est-à-dire avec la pensée politique. A l'inverse, la "rupture avec ce qui amoindrit" se lirait comme une rupture avec *Les Chansons des rues et des bois*¹⁷, où l'exigence du poète paraît en effet s'amoindrir : il dit ne plus songer qu'au bas de la meunière¹⁸. Or on sait bien qu'"il est temps d'avoir d'autres fièvres"¹⁹. Aussi "le craquement d'un lit de sangle" n'aura-t-il passé pour "un des bruits du paradis"²⁰ que le temps d'un "petit roman"²¹, d'une fiction dénoncée comme telle par son institution et sa destitution explicites aux limites du recueil, et proposée partout en même temps que son commentaire²².

Fantine Vénus

Autant que d'écrire des chansons des rues et des bois, il s'agit donc d'expérimenter les conditions selon lesquelles il est possible d'en écrire, "si occupé qu'on soit de l'avenir"²³. Pourquoi consentir aux "gazons par juin attiédés" quand on a décrit la "terre lugubre avec toutes ses caves"²⁴, sinon pour donner une leçon d'esthétique où se lira aussi une leçon de politique ? Ces

¹⁴. Lettre à Hetzel, 22 juin 1859, citée par Sh. Gaudon dans la notice des *Chansons des rues et des bois*, p. 1088.

¹⁵. E. Montégut, *Revue des Deux-Mondes*, 15 décembre 1865, cité dans l'éd. de L'Imprimerie Nationale des *Oeuvres complètes* de Victor Hugo, Ollendorff-Albin Michel, tome "Poésie VII", p. 469. L'idée est partagée par Gautier (cité p. 480), même s'il ne la formule pas d'aussi touchante manière.

¹⁶. Voir Barrère J.-B., *La Fantaisie de Victor Hugo*, tome I, introduction, p. XIX.

¹⁷. Ce poème publié dans la Série complémentaire de *La Légende des siècles* (XIV, tome "Poésie III") date de la première campagne de rédaction des *Chansons*.

¹⁸. Voir *Les Chansons des rues et des bois*, I, IV, 5, p. 903.

¹⁹. "Rupture avec ce qui amoindrit", p. 648.

²⁰. *Les Chansons des rues et des bois*, I, II, 4, p. 864.

²¹. Voir le titre de I, VI.

²². Voir au *Livre I* : I, 4 et 7 ; II, 1 ; III, 5 ; IV, 7 ; V, 2 et VI, 2. - au *Livre II* : II, 3 ; III, 7 et IV, 4. Le poème liminaire a même été publié dans la *Revue Des Deux-Mondes* du 15 octobre 1865.

²³. Préface des *Chansons*, p. 833.

²⁴. *Les Chansons des rues et des bois*, "Le Cheval", pp. 839-840 ; *La Légende des siècles*, Première Série, "Le Satyre", I, p. 742.

gazons sont ceux de Meudon, de Créteil, de Chelles et de Clichy. Le poète élève ces "campagnes quelconques" à "la dignité / De Géorgiques"²⁵ par le fait même de leur inscription dans le texte - et surtout de sa propre qualité d'auteur de *La Légende des siècles*. Les forêts de la *Légende* vibrent, elles, "comme de grandes lyres"²⁶.

L'auteur des *Misérables* peut laisser croire qu'il entame une "relâche"²⁷, cette relâche ne lâche rien de la question sociale. Si la banlieue, cette lugubre "solitude contiguë" à Paris, est ici matière à idylle²⁸, c'est qu'on ne saurait réaliser autrement l'appropriation esthétique d'objets poétiquement misérables, aussi "fétides, boueux, poudreux, dépenaillés" que les enfants de la banlieue de Paris²⁹, mais qui ne sauraient rester plus longtemps dans la banlieue textuelle où le roman hugolien lui-même les tient encore : l'épopée des *Misérables* ne connaît que la rue Saint-Denis. Le renversement de la formule virgilienne *paulo majora canamus* (*Bucoliques*, IV, 1) en l'hugolienne *paulo minora canamus* (I, II, 1) complète donc l'éternelle réponse du poète à l'acte d'accusation qu'on dresse contre lui depuis la *Préface de Cromwell*. C'est le bonnet rouge mis sur l'ancienne toponymie bucolique. S'il est vrai que *vache* et *génisse* sont poétiquement "libres" et "égaux"³⁰, alors Pontoise vaut Haliarte, Palaiseau vaut Coronée, Sèvres vaut l'Hybla, Montfermeil vaut Banduse³¹, et Fantine Vénus.

Sarlabot Michel-Ange

En reconnaissant ainsi à la banlieue le droit d'être représentée dans l'art, les *Chansons* instituent un nouveau régime de la bucolique et de la géorgique. L'ancienne bucolique (celle de Virgile) enjoignait aux bois d'être "dignes d'un consul"³² ; la nouvelle (celle de Hugo) offre la parole au chêne qui fraternise "avec les rustres"³³. Patronnée par César, l'ancienne géorgique priait les divinités tutélaires des campagnes³⁴ ; la nouvelle s'écrit contre Tibère, et on y assiste à "l'ascension humaine".

Le poème qui porte ce titre conduit à son terme la poétique du recueil. Le poète invente là une nouvelle onomastique de l'épopée, après avoir inventé une

²⁵. *Les Chansons des rues et des bois*, I, I, 4, I, p. 848.

²⁶. *La Légende des siècles*, Première Série, I, I, "Le Sacre de la femme", I, p. 572.

²⁷. "Paulo minora canamus", p. 860. Le texte lui-même propose explicitement tous les termes que le commentateur pourrait élaborer pour le désigner.

²⁸. Voir *Les Misérables*, III, I, 5, pp. 460-461, et *Les Chansons des rues et des bois*, I, IV, 2.

²⁹. Voir *Les Misérables*, *loc. cit.*

³⁰. "Réponse à un acte d'accusation", *Les Contemplations*, I, I, 7, p. 265.

³¹. Voir *Les Chansons des rues et des bois*, I, I, 4, I, pp. 848-849.

³². *Bucoliques*, IV, 3 (éd. des Belles Lettres).

³³. *Les Chansons des rues et des bois*, II, III, 7, p. 1011 (voir aussi I, V, 1, VIII, p. 923).

³⁴. Voir *Géorgiques*, I, 24-42, et I, 10-23 (éd. des Belles Lettres).

nouvelle onomastique de la bucolique. Il élève à la dignité épique les noms auxquels on la refuse traditionnellement - auxquels sa propre *Légende des siècles* vient de la refuser. Mais c'est encore sa qualité d'auteur de *La Légende des siècles* qui légitime l'existence de cette liste où Poissy vaut Archimède, Jacquet-Robillard vaut Rhamsès, Grignon vaut Platon, Saint-Gobain vaut Phidias, et Sarlabot Michel-Ange³⁵. Les mages dépenaillés valent les autres. L'idylle n'est pas seule à se laisser "déchauss(er)"³⁶, l'épopée y passe aussi. Les *Chansons* sont les petites épopées des rues et des bois, qui n'ajournent pas la grande mais la complètent comme le grotesque complète le sublime.

Fin du grand poète

Mais la démocratisation des objets et du personnel poétiques doivent s'accompagner d'une démocratisation de l'énonciation poétique. Il s'agit, pour Hugo, de trouver le moyen de donner la parole au peuple. Jusqu'aux *Chansons des rues et des bois*, la poésie majeure lui est destinée, mais elle est proférée dans un langage qui n'est pas le sien.

Abandonnant son statut de grand poète, Hugo utilise désormais la métrique mnémotechnique, les formes courtes et les personnages grotesques propres à la tradition populaire. Le personnage du grand poète est d'ailleurs dévalué : l'amour de Turlurette fait de lui un "imbécile"³⁷, c'est un "nigaud"³⁸ que la fréquentation des cimes démunit. Pour la coquette, il est une proie plus facile que Gros-Guillaume, l'analyse de Dieu et du firmament l'armant d'un esprit de sérieux qui lui rend incompréhensibles les jeux de l'amour³⁹. La bêtise s'allie désormais au génie, et le grotesque au sublime, donnant à la poésie un statut nouveau. Dans la *Légende*, la conjonction de la fange et de l'azur est un énoncé ; dans les *Chansons*, cette conjonction est à la source de l'énonciation. L'oeuvre ne s'écrit plus dans l'ignorance de la fange, elle en "sort" :

La poésie
Tourne en laideur.
(...)
Ta verve est faite

³⁵. Voir "L'Ascension humaine", pp. 1003-1006 (à Poissy se tenait un marché aux bestiaux organisant un concours d'animaux de boucherie, le semoir Jacquet-Robillard a été couronné au concours agricole de 1860, Grignon accueillait une école régionale d'agriculture, et le boeuf gras de Sarlabot était une bête de concours).

³⁶. Voir *ib.*, I, III, 7, II, p. 893.

³⁷. *Les Chansons des rues et des bois*, I, II, 8, "Bas à l'oreille du lecteur", p. 871. (Toutes nos citations, sauf indication contraire, sont désormais empruntées à ce recueil.)

³⁸. I, IV, 6, "Dizain de femmes", p. 905.

³⁹. Voir I, IV, 8, "Le lendemain".

De ton limon,
Et le poète
Sort du démon.⁴⁰

Cette fange, c'est celle des mots-monstres du travail et de la misère populaires. On ne peut dire le peuple dans le langage des tyrans⁴¹ ; le lexique des *Chansons* admet le mot "torchon", et ne craint pas de comparer le printemps à un "barbouilleur"⁴². La misère est une corne sur le front bleu de l'idéal⁴³. Seule l'esthétique grotesque peut en rendre compte, parce qu'elle en reproduit le scandale dans sa forme même : les torchons de la lavandière de Créteil sont "radieux". *Les Chansons des rues et des bois* sont peuplées de monstres, qui sont le symbole et le moteur de l'écriture romantique. Le mot populaire est lui-même un monstre qui se définit par une juxtaposition d'éléments hétéroclites :

Les mots heurtent le front comme l'eau le récif ;
Ils fourmillent, ouvrant dans notre esprit pensif
Des griffes ou des mains, et quelques-uns des ailes ;

Il est comparé à un "nain" qui serait la "bête de l'idée"⁴⁴. Or, le nain est la personnification des formes littéraires grotesques proprement populaires. Dans "Fuite en Sologne", le "fabliau", populaire puisqu'il s'assied "sous chaque porte", et le "conte, aimé des chaumes", sont tous deux placés sous le parrainage des "gnomes"⁴⁵.

A "l'esprit des bois" qui vient de lui apprendre en riant son infortune amoureuse, le jeune idéaliste donne le nom de "Fable" :

Nain qui me railles,
Gnôme aperçu
Dans les broussailles,
Ailé, bossu ;
Face moisie,
Sur toi, boudeur,
La poésie
Tourne en laideur.
(...)

⁴⁰. I, VI, 19, "Réponse à l'esprit des bois", p. 961.

⁴¹. Voir I, V, 1, "Le chêne du parc détruit".

⁴². Voir I, IV, 7, p. 906.

⁴³. I, II, 2, "Réalité", p. 861.

⁴⁴. Voir *Les Contemplations*, I, 8, "Suite".

⁴⁵. I, VI, 2, "Fuite en Sologne", p. 937.

Ton nom est Fable.⁴⁶

Ces formes littéraires font "la grimace". Comme le nain, elles se définissent par leur petitesse : ce sont des formes *mineures* face à la *grande* littérature. Alors que la fonction du cheval épique mis "au vert" par l'auteur des *Chansons* est d'être "énorme"⁴⁷, c'est-à-dire monstrueusement grand, la fonction du nain est d'être monstrueusement petit : tous deux dépassent les bornes de la raison, l'un vers le sublime, l'autre vers le grotesque. Grimaçante d'êtres fabuleux ou contrefaits, la littérature mineure "saute" quand la poésie métaphysique "plane"⁴⁸. Mais, si "la croupe" de Pégase porte "le génie", le nain, lui, ne porte personne sur son dos : la littérature populaire n'a pas d'auteurs, et le nain personnifie l'invention collective dont elle est issue.

Le fabliau, le conte et la fable sont en effet des formes littéraires ancestrales dont l'origine est orale. Le peuple ne sait ni lire ni écrire : la littérature qui lui est propre est une littérature sans auteurs. Fondée non sur la trace écrite, mais sur la mémoire collective, elle est produite par tous et par personne. Le conte est transformé par chacun de ses récitants : la simplicité même de son canevas narratif invite à l'invention, à l'ajout, à la digression. La fable et le fabliau, dont la fonction première est d'illustrer un adage ou un précepte moral, permettent la même liberté : leur fonction didactique invite leurs énonciateurs successifs à adapter leur discours à leur auditoire. Contrairement à la grande poésie, qui ne peut être lue qu'au prix de l'apprentissage du langage qui lui est propre, la poésie populaire se caractérise par sa capacité à être reformulée, réénoncée, réinventée par chacun de ses lecteurs. Le nain, figuration de cet auteur multiple et anonyme, n'a pas de nom : son nom est "Fable".

Il n'est pas auteur, mais rhapsode : il coud ensemble des chants d'origines diverses. Son chant ne lui appartient pas, puisqu'il n'en invente pas la matière. Mais ce chant n'est pas non plus un plagiat, car cette matière ne devient oeuvre qu'au moment où le rhapsode la profère. Sans le support de la voix, elle n'est qu'un limon déposé dans la mémoire collective ; sans forme fixe, puisque sans auteur susceptible d'en fixer la version définitive, elle n'est oeuvre achevée que dans la tension de son énonciation. Hugo, lui, a un nom - un nom dont *La Légende des siècles* conforte la notoriété. Pour donner la parole au peuple en poésie, il lui faut donc abolir le nom d'auteur qui s'inscrit sur la couverture des *Chansons des rues et des bois* par l'anonymat de l'énonciation.

⁴⁶. I, VI, 19, "Réponse à l'esprit des bois", p. 961.

⁴⁷ "Le Cheval", p. 839.

⁴⁸. I, VI, 18, "Dénonciation de l'esprit des bois", p. 960.

Le "diseur de proverbes"

C'est pourquoi le poète conseille au *genio libri* qui guide sa main de prendre "l'abeille pour soeur jumelle" : il s'agit de "confond(re) les styles" pour "remue(r) / L'art poétique jusqu'au fond"⁴⁹. L'abeille, qui fait son miel de toutes les fleurs qu'elle rencontre, procède comme le rhapsode antique : elle butine et transforme, mais n'invente rien. Le poète abeille est "un peu diable, et point démon" : l'énonciation populaire dont le diable et les monstres sont les figures emblématiques se définit par le collage ; elle est faite de bribes de discours, de morceaux de chansons, de citations tronquées, de proverbes butinés au hasard dans le répertoire populaire. Le diable est en effet un "diseur de proverbes" :

L'un près de l'autre nous passâmes.
 - Ça, pensai-je, il est du métier. -
 Le diable se connaît en femmes,
 En qualité de bijoutier.
 (...)
 Je lui dis : - Que pensez-vous d'elle ?
 Conte-moi ce que vous savez.
 - Son désir de t'être fidèle,
 Dit-il, est un de mes pavés.⁵⁰

L'amoureux attend du diable une réponse qui l'engage personnellement. Mais le diable répond par un proverbe démantelé : *l'enfer est pavé de bonnes intentions*. La compétence particulière que l'amoureux prête au diable - il "se connaît en femmes" - est donc issue d'une sagesse commune : le langage déjà codifié dont il use efface son Moi au lieu de le révéler. Or, le diable "diseur de proverbes" est une mise en abyme, à l'échelle du poème, du poète diseur de proverbes qui énonce *Les Chansons des rues et des bois*. Le titre du poème explicite en effet ce que sous-entend le diable : l'enfer est pavé des "bonnes intentions de Rosa". L'énoncé attribué au diable est assumé pour moitié par l'instance métapoétique qui donne des titres aux textes du recueil.

Tout se passe comme si Hugo se livrait ici au jeu littéraire de salon dit du "proverbe", en vogue à l'époque romantique au même titre que les charades. Le jeu consiste à mettre en scène une petite comédie dont l'action illustre un proverbe ; les *Comédies et Proverbes* de Musset sont, pour ne citer qu'eux,

⁴⁹. I, I, 7, "Genio libri", p. 854.

⁵⁰. I, VI, 13, "Les Bonnes Intentions de Rosa", p. 955.

directement issus de ce genre littéraire mondain. Le poème "Les bonnes intentions de Rosa" satisfait en tous points aux règles du jeu : le dialogue de l'amoureux et du diable n'a d'autre fonction que de légitimer l'énoncé, dans les deux derniers vers du poème, du proverbe annoncé à demi-mot par le titre. Il opère une double expulsion de la figure du grand poète, dont on a vu qu'elle était aux yeux de Hugo inconciliable avec l'acclimatation en poésie d'une parole proprement populaire. Le poème se donne à lire, d'une part, comme l'expérimentation d'une forme d'amateur : renonçant à la grande poésie, Hugo a explicitement recours à une poésie mineure, ludique. D'autre part, le proverbe en tant que tel constitue un espace linguistique neutre : comme l'écrit Floyd Gray à propos de l'emploi récurrent du langage parémiologique dans *Les Regrets* de Du Bellay, "le moi se perd plus qu'il ne se révèle dans ces rappels de formules brutes, peu ou pas travaillées par l'imagination du poète"⁵¹. Le lyrisme est donc investi par la voix du *on*.

Le jeu parémiologique qui se donne à lire dans "Les bonnes intentions de Rosa" ne constitue pas une exception dans le recueil. L'énonciation du poète-diable est saturée de proverbes démantelés, de locutions figées, de maximes et de sentences issues du bon sens populaire, de fragments de chansons des rues. Comme Du Bellay encore, Hugo "préfère se servir d'un langage déjà usé, populaire, provenant de la tradition orale plutôt que d'une écriture génératrice de ses propres moyens"⁵².

Les Chansons des rues et des bois peuvent être lues comme un livre de proverbes. Le Livre Premier, "Jeunesse", et le Livre Second, "Sagesse", comportent chacun un poème dont le titre en forme de maxime répond au titre du Livre. "Senior est junior", poème du Livre Premier, donne la définition de la "jeunesse" : le jeune, c'est le vieux. "Le vrai dans le vin", poème du Livre Second dont le titre est la traduction de la maxime latine *in vino veritas*, explicite le contenu de la "sagesse" propre aux *Chansons des rues et des bois* : il s'agit de la sagesse des fous. Ces deux maximes jouent un rôle déterminant dans la stratégie énonciative du recueil : elles constituent des sous-titres qui inversent le sens du titre des deux Livres, annonçant l'inversion générale des signes qui caractérise l'énonciation du diable.

Proverbes et maximes envahissent le discours lyrique. Le poème "A Dona Rosita" cite, sans guillemets mais à la lettre, un proverbe populaire : "Mais pauvreté n'est pas vice"⁵³. Lorsqu'il ne cite pas les proverbes et les

⁵¹ Floyd Gray, *La poétique de Du Bellay*, Nizet, 1978, p. 108.

⁵² *Ib.*, p. 105.

⁵³ I, VI, 4, "A Dona Rosita", p. 943.

maximes codifiés par la tradition, Hugo en adopte la forme brève et le ton sentencieux. L'emploi du langage parémiologique est coextensif au recueil :

Le sage a son coeur pour richesse
 Le chant est un verre de joie / Dont le juron est le trop plein
 Un pot de fleurs cherche un amant
 Ce que le vent agite, / L'homme ne l'émeut pas
 Qui veille a raison
 L'innocence au ciel tient la palme / Et sur la terre le hochet

L'oiseau sert à l'homme de cible, / L'homme sert de cible au destin

L'arbre est Dieu, l'homme est le lierre
 Si l'on est baisé par la rose, / Par l'épine on est tutoyé ⁵⁴

L'anonymat de l'énonciation définit l'écriture des *Chansons des rues et des bois* dans leur ensemble. Le Moi du poète s'efface. Usant de maximes et de proverbes pour exprimer sa pensée, le poète se présente comme tributaire d'une idéologie commune ; inscrivant dans le texte lyrique des énoncés qui appartiennent à tous donc à personne, et dont il ne peut par conséquent en aucun cas revendiquer la paternité, il renonce délibérément au rôle de l'auteur.

Le refus du Pausilippe au profit d'Argenteuil et de Meudon constitue un travail sur la langue comparable, toutes choses égales d'ailleurs, à celui que théorise *Défense et Illustration de la langue française*. Il s'agit, pour les deux poètes, de faire d'un élément identifié comme a-poétique par le lecteur la matière même du poème. Ce projet poétique oblige les deux poètes à renoncer à la position du grand artiste : celui-ci se définit par une *compétence* poétique que l'élaboration d'un langage qui se donne à lire comme a-poétique tend précisément à contredire. Hugo et Du Bellay s'emploient donc à mettre en scène l'incompétence poétique qu'ils revendiquent. Du Bellay substitue au poète inspiré un Moi qui doute ; Hugo substitue au "je" du poète le "on" du peuple.

La partie jouée avec le lecteur, invité à repérer et à recomposer les locutions figées encodées par le texte, donne au poète un statut d'amateur - et dilate les dimensions du salon mondain : le public de l'oeuvre, potentiellement infini, y est admis tout entier. Ainsi, les vers

⁵⁴. Voir dans le Livre I : II, 4 ; II, 6 ; IV, 11 ; VI, 2 ; VI, 18 ; dans le Livre II : II, 2 ; II, 3 ; III, 5 ; IV, 4.

La plus belle feuille du monde
Ne peut donner que ce qu'elle a.⁵⁵

se donnent à lire comme la réécriture parodique du proverbe : *la plus belle fille du monde ne peut donner que ce qu'elle a*. Les oiseaux qui "n'amassent rien qu'un peu de mousse"⁵⁶ s'opposent à la pierre du proverbe. Dans "L'ascension humaine", on lit : "Le fait veut, l'homme acquiesce"⁵⁷, réécriture blasphématoire du proverbe : *l'homme propose, Dieu dispose*. Dans le même poème, le proverbe *qui sème le vent récolte la tempête* est inversé dans l'image de la tempête comme "laboureur". A ces proverbes s'ajoutent des locutions figées. L'expression *bête comme une oie* se retrouve dans les vers décrivant l'amoureux comme "un ange égal aux oies"⁵⁸. De même, l'expression *bête à manger du foin* motive le dialogue de l'amoureux et du marquis insolent qui a médité de sa belle :

- Soyez deux. - J'aurai mon témoin.
- Je vous tue, et je vous tiens quitte.
- Où ça ? - Là, dans ces tas de foin.
- Vous en déjeunerez ensuite.⁵⁹

Mais le langage populaire ne se constitue pas seulement d'adages ou de locutions figées. Il s'élabore sur un mode proprement littéraire dans la "chanson des rues" qui donne son titre au recueil. Le poète en fait le symbole de la culture proprement populaire. Dans "Interruption à une lecture de Platon", le texte philosophique de l'érudit est mis en concurrence avec le couplet de "Turlurette" :

Je lisais Platon. - J'ouvris
La porte de ma retraite,
Et j'aperçus Lycoris,
C'est-à-dire Turlurette.
(...)
Elle chantait un couplet
D'une chanson de la rue
Qui dans sa bouche semblait
Une lumière apparue.
Son front éclipsa Platon.⁶⁰

⁵⁵. II, I, 2, "L'Eglise", p. 978.

⁵⁶. II, II, 1, p. 983.

⁵⁷. II, III, 5, p. 1001.

⁵⁸. I, II, 3, "En sortant du collège", p. 862.

⁵⁹. I, III, 3, "Duel en juin", p. 887.

Le prénom que le poète lui attribue fait de la jeune fille la personnification de la chanson des rues : le mot "turlurette" désigne à l'origine un instrument de musique proche du flageolet, puis le refrain d'une chanson. "Turlurette" est un "couplet" : la "chanson de la rue" éclipse le texte de Platon. Or, l'éclipse est une occultation passagère ; la chanson interrompt la lecture de Platon sans y mettre fin, et la complète.

Les chansons et les contes

Naïve ou frondeuse, la chanson caractérise chez Hugo l'énonciation populaire. L'amoureuse est une "belle aux chansons naïves" ; Villon est cité comme l'auteur d'un "vieux pont-neuf"⁶¹. Le pont-neuf désigne, jusqu'au dix-neuvième siècle, une chanson populaire utilisant un air très connu ; l'exemple que donne Littré pour illustrer le mot vaut d'être cité : "Il sait tous les ponts-neufs qui courent les rues". La chanson court les rues, personnification du peuple qui la chante. Le "petit villageois" de "Sommeation irrespectueuse" est décrit jouant sous les treilles avec "pour pendants d'oreilles / Deux cerises des bois"⁶² ; on est tenté de lire dans ces vers un écho de la chanson de Jean-Baptiste Clément, *Le Temps des cerises* : "Mais il est bien court le temps des cerises / Où l'on s'en va deux cueillir en rêvant / Des pendants d'oreilles". Le texte des *Chansons des rues et des bois* cite des bribes de nombreuses chansons populaires. "Chantons! oh, les claires fontaines!" évoque, sur le mode de la paronomase, le refrain de la chanson *A la claire fontaine* ; la belle fille qui passe dans "Post-scriptum des rêves" en chantant "traderidera" inscrit dans le discours lyrique les mots inventés des refrains d'autrefois⁶³.

Enfin, les contes, ces "récits de grand'mère" qu'aiment les "chaumes"⁶⁴, apparaissent dans le recueil sous forme d'allusions intertextuelles à *La Belle et la Bête* et à *Ali Baba et les Quarante Voleurs*. La "belle" et la "bête" mettent en abyme l'esthétique grotesque propre au recueil :

C'est la vieille histoire éternelle ;
Faune et Flore ; on pourrait, hélas,
Presque dire : - A quoi bon la belle ? -
Si la bête n'existait pas.⁶⁵

⁶⁰. I, I, 5, "Interruption à une lecture de Platon", p. 852.

⁶¹ Voir I, VI, 8, "Sommeation irrespectueuse" et VI, 10, "Confiance".

⁶². I, VI, 8, "Sommeation irrespectueuse", p. 948.

⁶³ Voir I, IV, 9 et IV, 11, "Post-scriptum des rêves".

⁶⁴. I, VI, 2, "Fuite en Sologne", p. 937.

⁶⁵. I, II, 5, "O hyménée!", p. 866.

L'histoire d'Ali Baba constitue le fondement implicite du poème "Dizain de femmes" (I, IV, 6). Le poème a pour fonction d'amener et de légitimer la paronomase du dernier vers : "les quarante volants". Il met d'abord en scène, sur le mode du rébus, "dix" femmes : "Une de plus que les muses ; / Elles sont dix". Elles sont aussitôt associées au vol : "Que de coeurs cela dérobe, / Même à nous autres manants!" Les deux vers suivants légitiment à l'avance la mention du chiffre "quarante" :

Chacune étale à sa robe
Quatre volants frissonnants, (...).

Dix fois quatre volants font "quarante volants" :

On sort du hallier champêtre,
La tête basse, à pas lents,
Le coeur pris, dans ce bois traître,
Par les quarante volants.

Le jeu de décodage que propose Hugo dérange le lecteur de poésie lyrique dans ses habitudes. Le rapport inhabituel qui s'instaure entre le poète et son lecteur est mis en abyme par des apartés métapoétiques qui expliquent au lecteur la genèse des vers. Dans "Choses écrites à Créteil", le poète justifie ironiquement le choix d'un mot contre un autre:

Et je lui dis : "O lavandière!
(Blanchisseuse étant familier)⁶⁶

Le poète est relayé et mis à distance par un énonciateur second, qui révèle les procédés de fabrication du texte, en adoptant une position énonciative extérieure à l'oeuvre : celle-ci, désacralisée, devient objet de commentaire. Le lecteur est de ce fait érigé en juge susceptible d'en commenter et d'en critiquer la réalisation : le conformisme du poète, qui préfère le mot *lavandière* au mot *blanchisseuse*, devient objet d'ironie pour le poète et le lecteur, dont la complicité est tenue pour acquise. L'oeuvre se présente comme un exercice de style dont le poète et le lecteur discutent en amis, à l'instar des partenaires de jeu réunis dans le salon littéraire.

⁶⁶. I, IV, 7, "Choses écrites à Créteil", p. 907.

Parce qu'il est, de fait, muet et sans nom en 1865, le peuple ne prend la parole que sous forme d'adages et de proverbes séculaires : le langage parémiologique, anonyme et an-historique, lui tient lieu d'énonciation. Le poète qui se donne pour tâche de faire entendre le peuple s'efface donc de son texte : la figure du grand poète est remplacée par celle du benêt ; celle du Prophète, par celle du diseur de proverbes. Le discours du "moi" devient discours du "on".

Mais le caractère formel et expérimental de cette tentative en fixe les limites idéologiques. Parce qu'il se donne à lire comme a-poétique, le lyrisme des *Chansons des rues et des bois* se construit contre les conventions qui permettent au lecteur de 1865 d'identifier un texte comme lyrique ; aussi confirme-t-il ce contre quoi il s'écrit. S'attachant à détruire une convention établie, le lyrisme des *Chansons des rues et des bois* n'est pas encore en mesure d'en construire une nouvelle. Au risque de caricaturer quelque peu les choses, on pourrait dire que l'acclimatation de formes énonciatives populaires (les proverbes et les chansons) dans le discours lyrique, cadre énonciatif dont les habitudes de lecture et le circuit éditorial propres au dix-neuvième siècle sanctionnent l'appartenance sociale à la bourgeoisie, ne suffit pas à promouvoir une énonciation proprement populaire.

Elle y suffit d'autant moins que le proverbe, symbole dans le recueil de la parole et de la sagesse populaires, renvoie moins, au dix-neuvième siècle, à l'énonciation populaire qu'à sa tradition. Le proverbe annule la spécificité du moment historique, et l'insertion, même massive, de proverbes dans le discours lyrique revient en fin de compte à citer le peuple sans pour autant lui donner l'initiative de son discours. Le risque inhérent à la tentative est ainsi de clôturer une parole populaire indifférente à l'histoire dans un discours lyrique proféré au présent par un autre que le peuple - procédé comparable à la perpétuation des traditions folkloriques au sein de la modernité. Le jeu qui consiste à inviter un lecteur que l'on sait bourgeois à décrypter la parole populaire est réglé par la représentation que se fait ce lecteur de la parole qu'il traque. La modification de cette représentation est sans doute le but ultime du texte ; mais il ne saurait être atteint tant que le poète - fût-il mineur - se contente de puiser dans le lexique, la syntaxe et les images du peuple sans adopter son point de vue. Il s'agira donc pour Hugo, dans *L'Année terrible* et dans *L'Art d'être grand-père*, non plus de citer le peuple, mais d'adopter son énonciation. L'expérience de la guerre de 1870 et de la Commune de Paris aidera le poète à opérer cette transformation énonciative.