**DÉCOUVRIR SA PUISSANCE SUR LES FAILLES DU POUVOIR**



*Ma destinée*, plume et lavis d’encre brune, gouache

de Victor Hugo 1802-1885

Quand le thème de l’année a été choisi, je n’ai pas voulu braquer le projecteur uniquement sur le premier terme « pouvoir », car c’est un thème que j’avais traité indirectement il y a deux ans avec la doctrine des deux corps du roi, autrement dit je ne voulais donc pas faire de « puissance » le synonyme de « pouvoir. Dans les années 1970, Hannah Arendt a d’ailleurs déploré que les plus grands penseurs eux-mêmes utilisent ces mots parfois au hasard (*Du mensonge à la violence*) et elle s’est proposée d’examiner soigneusement le sens de ces mots. La définition de ces termes faisait l’objet de la seconde partie du cours de Jean-Robert Alcaras « L’empowerment, une pratique émancipatrice ? » ; JR nous a aussi parlé de la différence, opérée dans les années 1970 par des groupes se vivant comme dominés, entre le « pouvoir sur », la domination et le « pouvoir de », la capacité d’agir. Et dans un des ouvrages de référence de l’éco-féminisme « *Rêver l’obscur*», publié en 1982, l’auteure distingue le « pouvoir sur » et le « pouvoir-du-dedans » auquel elle donne le nom de « puissance ». J’ai choisi de me situer dans une perspective historique, celle du XIXe siècle et cette différenciation, je l’ai trouvée dans le romantisme français, dans sa version sociale et humanitaire, romantisme dont le chef de file est Victor Hugo. Ce romantisme opère une différenciation entre le pouvoir (politique, clérical) institutionnel, légal et la puissance, mot appartenant au champ sémantique de l’énergie, attribué à des êtres collectifs se dressant face ou contre le pouvoir en place : la Poésie, Paris, la ville révolutionnaire, le Peuple. Dans la fiction littéraire, ces êtres collectifs n’existent que s’ils sont individualisés, allégorisés par des personnages : la puissance désigne alors la capacité de l’individu à mobiliser ses ressources personnelles. Ce qu’on appelle l’individualisme romantique est la quête subjective d’un individu qui, en tentant de se libérer de ses déterminismes sociaux et familiaux, construit sa puissance intérieure. Cette mise en tension entre pouvoir et puissance laisse entendre que le pouvoir -souvent vécu comme inhumain- ne peut exercer son emprise sans rencontrer une résistance, mais il suggère aussi le conflit possible entre un individu en voie d’émancipation et une société, siège des pouvoirs institutionnels, encore trop figée dans ses archaïsmes pour l’accueillir.

Les Romantiques ont pu fonder cette distinction -institutionnel/personnel- sur les significations de deux vocables latins: *potestas,* pouvoir institutionnel et fondé sur le droit du magistrat et *potentia* ,le pouvoir personnel non légal (le suffixe-estas exprime une notion dégagée de l’individuel, ; le suffixe –*entia* exprime une situation personnelle).

J’ai choisi Hugo pour deux raisons : au grand créateur littéraire, s’adjoint un sociologue de la culture qui, dans des textes théoriques, argumentatifs (préfaces, essais, discours politiques), commente les termes qui nous occupent. D’autre part, sa trajectoire idéologique illustre la dialectique du pouvoir et de la puissance et sa situation d’énonciation dans les œuvres où il s’exprime à la première personne m’a invité à le considérer aussi comme un personnage.

Un mot sur le dessin de Victor Hugo : la vague représente une force ou une puissance élémentaire (les deux termes, on le verra, ne sont pas tout à fait synonymes), elle a fait naître une métaphore : le « peuple-océan », et Hugo lui-même qualifié d’ »homme-océan » voyait arriver à son domicile des courriers portant ces mots sur l’enveloppe : monsieur Victor Hugo –Océan.

J’ai suivi trois pistes: les rapports de rapprochement ou d’éloignement entre pouvoir et puissance ; la façon dont Hugo distribue la puissance d’abord de façon aristocratique au poète et au conquérant, puis, par la suite, plus démocratiquement, à des figures du peuple ; et enfin, pour certains personnages, le récit allégorique de la traversée de la nuit, de la descente souterraine à l’issue de laquelle ils découvrent leur aptitude à se transformer intérieurement, schéma archétypal du trajet initiatique des héros mythologiques, des personnages des contes traditionnels.

Voici mon plan :

**I.LES ALLIANCES INATTENDUES DE LA PUISSANCE ET DU POUVOIR**

1. **Puissance spirituelle ou pouvoir symbolique**
2. **Le mythe du grand homme**

* **La faiblesse de la figure royale: *Ruy Blas***
* **La clémence de l’empereur: *Hernani***

**II. L’EXIL: DISJONCTION DU POUVOIR ET DE LA PUISSANCE**

**1. Puissance poétique et violence: *Les Châtiments***

**2. Transfiguration de la faiblesse en puissance: *Les Contemplations***

**3. Le peuple-enfant, une puissance en devenir: *Gavroche***

I.LES ALLIANCES INATTENDUES DU POUVOIR ET DE LA PUISSANCE

La période de gloire du Romantisme français se situe dans la première moitié du XIXe siècle, pendant la Restauration et la monarchie de juillet.(DIAPO) Dans la deuxième moitié du siècle, seul Hugo porte encore vaillamment le flambeau du romantisme. Cette période est marquée par le discrédit des pouvoirs institutionnalisés, pouvoir du roi et de l’Église. Certes ce discrédit s’était amorcé dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, la génération de l’Encyclopédie s’arrogeant autorité morale et influence sur l’opinion. Mais le problème est plus aigu après la Révolution car à une société renouvelée qui a intégré une partie des idéaux démocratiques, on propose le retour des Bourbons après des années d’exil, Louis XVIII et Charles X, frères de Louis XVI. Cette période est marquée par une crise du pouvoir politique qui affecte la figure royale (le cours précédent de Laïla Comin-Allié, historienne de l’art portait au contraire sur les portraits d’une figure royale en majesté, avec tous les symboles du pouvoir, de la fin du XVe siècle à la fin du XVIIIe). Mais, pendant la révolution, la fuite à Varennes discrédite le roi, déchaînant la verve des caricaturistes et la mise à mort parachève le processus de désacralisation: Louis XVIII accusé d’être rentré en France avec les émigrés « dans les fourgons de l’étranger », est de nouveau contraint à l’exil, lors du retour de Napoléon de l’île d’Elbe (les cent jours) : aussi est-il présenté comme un roi à la couronne chancelante, éclipsé par l’ombre géante de Napoléon. Quant au gouvernement de Charles X, il est particulièrement conservateur, cadenassant une jeunesse sensible aux idées nouvelles, interdisant les cours de certains professeurs libéraux, comme Guizot, rétablissant la censure. Inconsistance ou autorité répressive, voilà les images du pouvoir pour la jeune génération romantique née entre 1790 et 1802 : Vigny, Lamartine, Hugo. Monarchistes et chrétiens pendant leur adolescence ou leur jeunesse, ils vont se détourner du pouvoir royal et de l’Église vers 1825.

Vigny fait ce constat dans son roman Stello écrit en 1832 : « *Le pouvoir n’a plus depuis longtemps ni la force ni la grâce…Ses jours de grandeur et de fêtes ne sont plus…On cherche mieux que lui…* ». D’autre part, si le clergé fait un retour en force en imposant des processions et une moralisation de la société, l’Église, en tant que puissance spirituelle, s’est affaiblie. C’est vers une puissance qui a pour ambition de se substituer au religieux que s’orientent les écrivains romantiques : la poésie comme puissance symbolique de rechange.

1. PUISSANCE SPIRITUELLE OU POUVOIR SYMBOLIQUE ?  Bandeau du chapitre « *Ceci tuera cela »* Notre-Dame de Paris 1482

Le mot « puissance » a des sonorités plus suggestives que « pouvoir » et des connotations plus prestigieuses. La puissance appartient au vocabulaire religieux, théologique : la puissance divine est le pouvoir absolu de Dieu. Hugo pose bien la différence, si l’on reprend ses propres termes, entre le pouvoir (temporel) des rois et la puissance (spirituelle) dont ces jeunes écrivains veulent s’emparer. Dans *Notre-Dame de Paris*, roman écrit en 1831 qui se passe à la fin du XVe siècle, Victor Hugo évoque cette substitution d’une puissance à une autre, ce coup de force : .l’archidiacre Claude Frollo, regarde alternativement *« l’immense église de Notre-Dame … découpant sur un ciel étoilé la silhouette noire de ses deux tours*» et un livre imprimé « *sorti des presses fameuses de Nuremberg*»posé sur une table et s’exclame :« *Hélas ! Ceci* *tuera cela*». Pendant tout un chapitre Hugo commente cette phrase, en lui donnant plusieurs interprétations, le triomphe du livre de papier sur le livre de pierre, la victoire de l’imprimerie sur l’architecture, mais surtout la défaite de la parole religieuse, de la parole en chaire face à la parole écrite dont va s’emparer « *l’humanité émancipée qui voit dans l’avenir l’intelligence saper la foi… ».* « *Cela signifiait qu’une puissance allait succéder à une autre puissance ».* Il est facile de transposer dans les années 1830, à un moment où les écrivains attendent les lois consacrant la liberté d ‘expression et de publication pour toucher un public que l’on espère « populaire » (frange éclairée, alphabétisée du peuple).

En quoi cette puissance poétique peut-elle être qualifiée de « **spirituelle** » ? Parce qu’elle est octroyée par l’inspiration divine ; ces jeunes poètes reprennent une idée ancienne qu’on trouve chez Platon, dans *ION*, une œuvre de jeunesse : *« Ce n’est pas un art qui se trouve en toi, mais une puissance divine qui se met en mouvement* ». Aussi le verbe poétique va-t-il être l’équivalent du verbe divin créateur. Cette puissance poétique, octroyée comme un don, comme une forme d’élection, impose des devoirs : pour en être digne, l’ l’individu doit faire preuve de grandeur **morale, grandeur** étant souvent chez Hugo le synonyme de **puissance.** Cette grandeur morale, pour rayonner, doit être mise au service d’une cause : le poète a une mission, aussi la puissance se veut-elle **agissante (**synonyme**: influence).** Dès les années 1820-1825, alors que ces écrivains sont encore monarchistes, ils veulent imaginer leur puissance poétique comme « bienveillante », « douce », « réparatrice », après des années de violence et de fracture de la société. Au poète, par son verbe, il incombe le « pouvoir » de ressouder les liens de la nation déchirée : *« C’est surtout à réparer le mal …que doit s’attacher aujourd’hui le poète. Il doit marcher devant les peuples comme une lumière et leur montrer le chemin...et pour que sa puissance leur soit douce, il faut que toutes ses fibres du cœur humain vibrent sous ses doigts comme les cordes d’une lyre.* ». Hugo, Préface des Nouvelles Odes (1823). Leur aspiration profonde est celle d’une parole qui agit sur le réel, comme la parole prophétique (cf. cours de Joëlle Molina, intervention de F. Riether sur la parole performative). Ce premier XIXe siècle s’avère être une période particulière où la littérature a pour ambition de concurrencer le pouvoir sur son propre terrain : réparer les fractures sociales, améliorer le sort des peuples…

Cette puissance, lorsqu’elle est reçue se manifeste comme une énergie pleine de fougue et d’impétuosité, matrice de la création : « *Le poète est  un chevaucheur des galops ailés* » écrit Hugo dans *William Shakespeare*, manifeste pour le romantisme (1864). Dans le champ sémantique de l’énergie, le mot »force » est présent. Il peut être considéré comme un synonyme de puissance, mais très souvent, il évoque le risque de dérive vers le non contrôle, l’illimité : « *je suis une force qui va*» dit Hernani, mais une force qui va vers l’abîme. Aussi Hugo dans *Les Voix intérieures* peut-il qualifier la puissance de *«  force tenue en bride ».*

Ainsi se dessinent les contours d’un romantisme rassurant, de type paternel (le père imposant des limites à ses enfants). Dans les décennies suivantes, 1830-1848, ces mêmes écrivains opèrent une mue politique et manifestent une sensibilité à la « question sociale », à la misère, à la détresse : d’où le nom de « romantisme social » ou « humanitaire » ; Hugo inscrit ce dispositif idéologique dans ses écrits et multiplie les professions de foi:

*Peuples ! écoutez le poète/ Écoutez le rêveur sacré !/  
Dans votre nuit, sans lui complète/,  
Lui seul a le front éclairé.*

*(Fonction du poète dans Les Rayons et les ombres 1840)*

De paternelle, la posture peut dériver vers le paternalisme, de morale, la puissance devenir moralisante.

Puissance agissante à laquelle Hugo donne comme synonyme le terme « influence ». C'est là *« pour le poète, la vraie utilité, la vraie influence, la vraie collaboration dans l'œuvre civilisatrice*» (Littérature et philosophie mêlées mars 1834). Mais l’influence n’est-elle pas une forme du pouvoir ? Bien que Hugo multiplie les dénégations, déclarant vouloir « l’influence et *non le pouvoir*»( lettre à son ami Paul Lacroix), pendant la monarchie de juillet, , il fait partie des « visiteurs du soir » auprès de Louis-Philippe, il entre à l’Académie Française en 1841, est nommé pair de France par le roi en 1845  : dans les années 1840, il possède pouvoir social, éditorial et politique ; les caricaturistes se sont moqués de son front et de son ambition démesurée. Sous le terme de« puissance poétique » expurgé de toute négativité, se cache peut-être alors un pouvoir qui ne dit pas son nom : le sociologue Pierre Bourdieu lui en a donné un : « pouvoir symbolique » et l’a défini comme la capacité d’exercer une autorité « charismatique » dans son champ d’activité (ici, le champ littéraire). Bourdieu a comparé les effets de ce pouvoir symbolique à une sorte de « magie sociale » qui exclut la contrainte et dissimule les rapports de force. Cette dissimulation correspond bien à la démarche des Romantiques qui se veulent des chercheurs d’absolu et rejettent tout pouvoir comme étant corrompu. Cette mise à distance du terme « pouvoir » masque une fascination chez Hugo pour une catégorie particulière de chef politique, le conquérant, celui à qui le pouvoir n’est pas donné d’emblée et qui va réussir cette alliance singulière du pouvoir et de la puissance. Hugo va le mettre en scène avec le plus d’éclat.

**2. LE MYTHE DU « GRAND HOMME »**

Dans l’imaginaire de Hugo et d’une grande partie de la population, est ancré le mythe du « grand homme » : quand Hugo, à 25 ans comprend qu’il fait fausse route en célébrant le trône et l’autel, il subit alors la fascination pour la légende napoléonienne, Napoléon qui réussit à incarner l’alliance des deux pouvoirs : « *Le grand mystère c’est d’être à la fois pouvant et puissant. Le pouvoir est un fait humain, la puissance est un fait divin. Elle vient de Dieu et ne se laisse saisir ici bas que par le génie. Le premier prince venu, un simple roi a du pouvoir. Napoléon avait à la fois le pouvoir et la puissance »* ( *Le Tas de pierres 1834-1839*). Comme pour le poète, la puissance du grand homme politique ressort de l’inspiration, don divin -dans la phase où il réussit-.

J’ai fait le rapprochement avec la définition que donne le sociologue allemand Max Weber du « charisme » dans un texte« Les trois types purs de la domination légitime », rédigé entre 1917 et 1920. Le charisme ( du grec charisma : grâce, don) est un concept théologique «  …*la qualité extraordinaire (à l’origine déterminée de façon magique tant chez les prophètes et les sages que chez les chefs des peuples chasseurs et les héros guerriers), d’un personnage doué de forces ou de caractères surhumains …inaccessibles au commun des mortels ; ou encore qui est considéré comme envoyé par Dieu ou comme un exemple…* » . Le charisme définit toujours une relation entre un individu et un groupe : le chef ne peut s’imposer que si ses qualités sont reconnues par les autres.

Le « grand homme » s’appellera « chef charismatique » au XXe siècle et « homme providentiel » en France. Et, de nos jours, malgré les avancées de la démocratie, la fascination pour l’ »homme fort » est toujours présente, pour preuve cet ouvrage du politiste Vincent Martigny : « *Le retour du Prince*». Au XIXe siècle comme de nos jours, l’homme exceptionnel s’impose comme la solution à la crise du pouvoir en place et à l’inquiétude généralisée car il est à la fois transgressif, il subvertit le système institutionnel désormais moribond-le « grand homme » est « anti-système »- et il est censé rétablir l’autorité car sa puissance intérieure lui permet d’incarner le pouvoir, d’en donner une image convaincante. Mais il y a une différence entre le charisme weberien et la puissance de type hugolien : Weber ne porte pas de jugement de valeur sur le charisme qui peut être positif comme négatif (la fureur maniaque, par exemple) alors que Hugo met la puissance uniquement du côté du bien, des qualités morales (courage, volonté et on va le voir clémence).

D’après Franck Laurent, spécialiste de Hugo et auteur d’un article « *La question du grand homme dans l’œuvre de Hugo* », Hugo retrouve une vieille constante de la souveraineté telle qu’elle apparaît dans les mythes indiens étudiés par Georges Dumézil, l’opposition entre deux dieux védiques, Varouna, et Mitra. Je suis allée chercher un complément d’information auprès de Madira Sardancourt, indianiste, qui m’a donné à lire quelques pages de l’ouvrage d’ Alain Daniélou : *Mythes des dieux de l’Inde*. Varouna se manifeste comme un roi punisseur, détenteur d’un pouvoir légal et impitoyable alors que Mitra, roi guerrier, dépassant les codes et les lois injustes, est capable de clémence et donc d’humanité. Cette aspiration de Hugo pour le chef capable de clémence provient peut-être de son opposition farouche à une loi barbare : la peine de mort.

Jusqu’à la date du coup d’état de Louis-Napoléon Bonaparte qui le contraindra à réviser de façon radicale ses positions, Hugo demeure sous l’emprise du grand homme. S’agit-il de la nostalgie d’une figure paternelle idéalisée (le divorce de ses parents a éloigné Victor Hugo de son père à l’âge de 11 ans) ? Peut-être, mais on peut aussi et surtout pointer le contexte politique de la dégradation de la figure royale sous la Restauration.

Le théâtre de Hugo, créé dans les dernières années de la Restauration et la première décennie de la Monarchie de Juillet, porte la trace de cette déchéance du pouvoir royal  et de son éventuel remplacement. De 1827 (*Cromwell*) à 1843 (*Les Burgraves*), les rois de son théâtre sont généralement des individus faibles, à la personnalité évanescente. Ils possèdent le pouvoir puisqu’il est transmis héréditairement, mais ne disposent pas de la puissance, cette force intérieure personnalisée. Le « grand homme » dramaturgique prend alors la figure du conquérant et de l’Empereur : Frédéric Barberousse, Charlemagne, Cromwell, Charles Quint.

Hugo comme tous les dramaturges voulant dénoncer la situation contemporaine est contraint de faire un détour dans le passé, pour échapper à la censure.

Je vais faire référence aux deux pièces les plus jouées de Hugo, pièces qui se passent en Espagne, pays cher à Hugo, car, enfant, il est allé rejoindre son père chargé de « pacifier » les provinces occupées par Napoléon. J’ai choisi Ruy Blas qui se passe à la fin du XVIIe siècle pour illustrer la déliquescence du pouvoir royal et Hernani construit autour de la transformation positive du roi en empereur. Pour l’écriture de ses pièces, Hugo adopte les codes du mélodrame parce que c’était un genre prisé par le public populaire (déguisements, cachettes, complots, coups de théâtre). D’ailleurs l’acteur qui crée le personnage de Ruy Blas lors de la première en novembre 1838 est Frédérick Lemaître, comédien spécialisé dans les mélodrames, rendu célèbre par le film « Les enfants du paradis » de Marcel Carné.

* **LA FAIBLESSE DE LA FIGURE ROYALE : *RUY BLAS***

Un prototype de roi faible est le Charles II d’Espagne dans la pièce Ruy Blas. Il n’est même pas un personnage incarné, il est absent de la scène. Voici ce qu’Hugo dit de lui  dans la préface: « *Dans l’histoire comme dans le drame, Charles II d’Espagne n’est pas une figure, c’est une ombre.*»

Ruy Blas est un laquais, amoureux de la reine Maria de Neubourg, la malheureuse épouse de ce roi fantomatique. Don Salluste, un Grand d’Espagne, ministre de la police, disgracié par la reine, veut faire de Ruy Blas l’instrument de sa vengeance, en le faisant passer pour son cousin et en lui ordonnant de devenir amant de la reine. Dans deux tirades du premier acte, Ruy Blas fait un portrait du souverain certes subjectif mais qui permet néanmoins de repérer deux dimensions de la figure royale :

*Dans ce palais, parfois, mon frère, il est un homme*

*Qu’à peine on voit d’en bas, qu’avec frayeur on nomme ;*

*[…]*

*Qui vit, seul et superbe, enfermé gravement*

*Dans une majesté redoutable et profonde ;*

*Et dont on sent le poids dans la moitié du monde.*

*[…]*

*Cet homme-là ! le roi !*

*…ce roi qui passe tout son temps*

*À chasser ! Imbécile ! – un sot ! vieux à trente ans !*

*Moins qu’un homme ! à régner comme à vivre inhabile*.  
(Acte I, sc. 3)

À travers ces deux images, la majesté redoutable d’un côté, et l’homme inconsistant de l’autre, on peut avoir recours comme interprétation à la fiction métaphorique des « deux corps du roi », inventée par les juristes anglais du XVIe siècle et théorisée par l’historien Ernst Kantorowicz : le roi a un corps humain soumis comme tout un chacun au temps et à la mort; ce corps renferme une personnalité rayonnante ou falote : c’est dans ce premier corps que se loge -ou pas- la puissance ; son second corps est un corps immortel, celui qui assure la pérennité et la continuité de l’État. Dans ce système, le corps immortel autrement dit la permanence des institutions est assurée en fait par l’administration d’État : on pourrait penser que si elle fait bien son travail, peu importe la faiblesse personnelle du roi. Ce n’est pas ainsi que l’entend Hugo. Son théâtre montre que dans cette crise du pouvoir, les deux corps sont affectés. Dans Ruy Blas, les ministres, secrétaires d’État, conseillers définis par leur fonction, s’approprient le pouvoir lorsque le pays n’est plus gouverné : ils se distribuent tous les biens de l’Espagne. D’où la réplique ironique de Ruy Blas :

*Bon appétit, messieurs*…*\_Ô ministres intègres*

*Conseillers vertueux! Voilà votre façon*

*De servir, serviteurs qui pillaient la maison*

Certains ministres sont présentés comme des hommes de l’ombre, disposant d’un pouvoir souterrain, occulte. Ruy Blas évoque ainsi l’activité de Don Salluste, ministre de la police.

*[…] la cour le fait demander à toute heure.  
Mais il a quelque part un logis inconnu,*

*Où jamais en plein jour peut-être il n’est venu.  
À cent pas du palais. Une maison discrète.  
[…]*(Acte I, scène3)

On peut déceler chez Hugo une angoisse sous-jacente de l’appropriation de l’État par un réseau plus ou moins occulte d’agents avec des ramifications souterraines : une opacité favorisant les abus de pouvoir. Il me semble que Hugo nous met face aux trois types de pouvoir définis par le sociologue Max Weber : le pouvoir « traditionnel où les sujets obéissent sans contestation à une figure d’autorité sacralisée, un pouvoir en train d’émerger, le pouvoir « administratif » qui deviendra le pouvoir bureaucratique au XXe siècle et technocratique actuellement. Face à un pouvoir traditionnel déliquescent et à la menace d’un nouveau pouvoir, la solution temporaire serait le pouvoir charismatique, la personnalisation du pouvoir par un homme d’exception prônant une autre conception de la politique fondée sur la « transparence » ; Ruy Blas pourrait être cet homme :« *Sauvons ce peuple ! osons être grands, et frappons !*

*/Ôtons l’ombre à l’intrigue et le masque aux fripons !*» (acte III, sc. 5).

Aussi, la reine finit-elle par tomber amoureuse de Ruy Blas déguisé en Grand du royaume et lui reconnaît les qualités qui manquent à son royal époux.

*Vous n’ignorez donc rien ? D’où vient que votre voix  
Parlait comme devrait parler celle des rois ?*(Acte III, sc. 3)

Mais le temps n’est pas encore venu où le fils du peuple pourra incarner le « grand homme ». Le dévoilement de son imposture sera fatal à Ruy Blas. Comme l’écrit Hugo dans la préface de la pièce : « …*on voit remuer dans l’ombre quelque chose de grand, de sombre et d’inconnu. C’est le peuple. Le peuple qui a l’avenir et n’a pas le présent ;…ayant sur le dos les marques de la servitude et dans le cœur les préméditations du génie*… En attendant ces temps futurs, il ne reste plus à Ruy Blas qu’à invoquer l’image glorieuse d’ un véritable « grand homme », Charles Quint :

*\_Charles Quint ! dans ces temps d’opprobre et de terreur,*

*Que fais-tu dans ta tombe, ô puissant empereur ?*

* **LA CLÉMENCE DE L’EMPEREUR : *HERNANI***

Charles Quint permet de faire la liaison avec l’autre pièce « espagnole » de Hugo, chronologiquement antérieure à Ruy Blas pour sa création sur scène ( 25 février 1830, fameuse bataille d’Hernani) et antérieure aussi quant à l’époque historique évoquée, le début du XVIe siècle, 1519, exactement : l’un des protagonistes est le jeune roi des Castilles, Don Carlos, 19 ans, fougueux, prédateur; il a le sentiment que le monde lui appartient et que les femmes doivent obéir à son désir : c’est la conception d’un pouvoir sans limites. Mais au quatrième acte, ayant la perspective d’être élu empereur du Saint-Empire romain-germanique par les Princes-Électeurs (Hugo s’est inspiré de la réalité historique), il se livre à une méditation devant le tombeau de Charlemagne, en ressort transfiguré quant à sa relation au pouvoir et devient Charles Quint.

Je résume le début de l’intrigue : Dona Sol, jeune noble espagnole est aimée de trois hommes : le roi des Castilles, Don Carlos ; le vieil oncle de Dona Sol, Don Ruy Gomez, aristocrate castillan, qui veut l’épouser ; et celui qu’elle aime, Jean d’Aragon, qui, en tant que proscrit, a pris le nom d’Hernani : il vit dans la montagne et anime une troupe de rebelles pour venger son père décapité par le père de Don Carlos. Hernani incarne une des deux modalités de l’énergie dont nous avons parlé plus haut, la force non contrôlée opposée à la puissance maîtrisée; il incarne une dynamique, qui n’est pas le fruit de sa volonté, un mouvement sans but, irrépressible, sans gouvernail, « je suis une force qui va », mais où va-t-elle ? (acte III scène 4)

*je suis une force qui va !*

*Agent aveugle et sourd de mystères funèbres !*

*Une âme de malheur faite avec des ténèbres !*

*Où vais-je ? je ne sais. Mais je me sens poussé*

*D’un souffle impétueux, d’un destin insensé.*

*Je descends, je descends,*

*Cependant, à l’entour de ma course farouche,*

*Tout se brise, tout meurt. Malheur à qui me touche !*

*Oh ! fuis ! détourne-toi de mon chemin fatal.*

*Hélas ! sans le vouloir, je te ferais du mal !*

Personnage agi plus qu’agissant, jouet de la fatalité et non acteur de l’Histoire, il illustre la phrase de Freud : « Le moi n’est pas maître dans sa propre demeure ». Comme souvent dans le théâtre de Hugo les héros opèrent un mouvement de descente vers les profondeurs, vers les entrailles de la terre. Soit ils restent enfermés dans leur prison dernière, soit ils en ressortent transfigurés. Dans Hernani, il y a deux modalités du mouvement de descente,  la descente imaginée par Hernani, incontrôlée et vertigineuse: *« je descends, je descends* *et jamais ne m’arrête Si parfois, haletant, j’ose tourner la tête, Une voix me dit : Marche ! et l’abîme est profond, Et de flamme et de sang je le vois rouge au fond ! »* Le fond rouge de l’abîme évoque plutôt la mort sanglante et les flammes de l’enfer que la vitalité de la passion ; et puis au quatrième acte intitulé « Le tombeau de Charlemagne », la descente de Don Carlos dans les caveaux qui renferment le tombeau de l’empereur, descente maîtrisée par le biais des escaliers, donc une construction humaine, bien différente de l’abîme. Dans les indications scéniques, Hugo décrit un décor proche du roman noir ; depuis la création de la pièce en 1830, les décorateurs ont voulu faire de l’escalier cet élément central qui épouse le cheminement symbolique de Don Carlos  (esquisse de Léger-1830 ; maquette de Cambon-1867 ; escalier mobile et effets de miroir dans la mise en scène de Christine Berg).

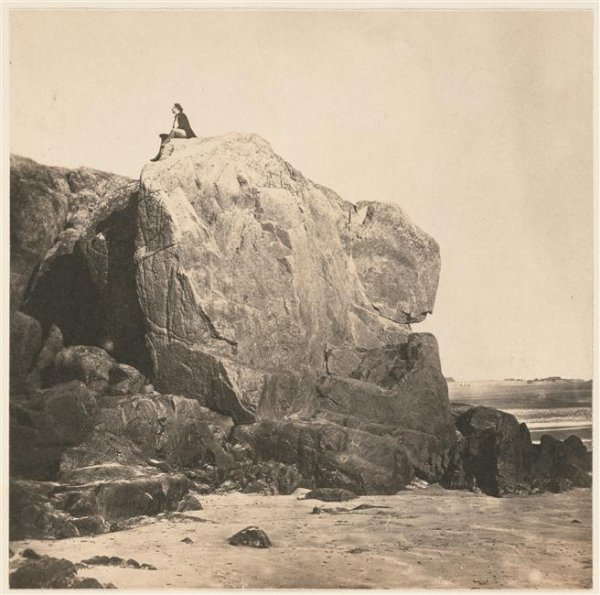
Don Carlos sait-au début de l’acte IV- que les grands électeurs délibèrent pour choisir le futur empereur ; s’il descend alors vers le tombeau de Charlemagne, c’est qu’il veut se situer dans la lignée de grandeur transmise par ce lointain ancêtre et se placer sous sa tutelle : c’est la raison pour laquelle Hugo a situé la scène à Aix-la-Chapelle et non à Francfort où a lieu l’élection impériale dans la réalité historique. Don Carlos sait aussi que ce lieu est dangereux parce que choisi par les conjurés qui veulent sa perte (dont Hernani et Don Ruy Gomez). On est donc dans le cas de figure de l’homme qui affronte la nuit de l’épreuve : la mort n’est pas seulement rappelée par le décor, elle le guette lui-même.

C’est dans le long monologue de 167 vers  de la scène 2 de l’acte IV  que s’opère la mue de Don Carlos ; Au fur et à mesure qu’il s’absorbe dans une rêverie méditative, il prend conscience, tout en bas de la pyramide hiérarchique, de la présence de « la foule des hommes », évoquée par des images océaniques, maritimes, force incontrôlable, menaçante, mais qui sera désignée quelques vers plus loin par «le  peuple », seule puissance capable de contrebalancer la tentation du pouvoir absolu. Don Carlos mesure alors la responsabilité du pouvoir suprême, en éprouve un vertige d’angoisse. Pour échapper au risque de la solitude, il a recours à une figure tutélaire, Charlemagne qu’il implore, mais tutoie et auquel il demande conseil dans l’art de bien gouverner. (DIAPO : La Main de Dieu ou La Création, marbre de Rodin).

Don Carlos ressort de cette rencontre souterraine non seulement vivant mais grandi : à la fin de l’acte, trois coups de canon lui signifient qu’il est empereur ; « *Et* *dis-moi qu’il vaut mieux punir que pardonner*», ce vers n’est pas le dernier mot de l’acte. Car, à l’issue de ce dialogue intérieur, Don Carlos pardonne aux conjurés, réhabilite Hernani dans son rang de noble d’Aragon et lui accorde la main de Dona Sol. Comme Auguste dans Cinna, il est capable d’un geste de clémence et de renoncement à ses intérêts privés, à son désir pour Dona Sol. L’acquisition d’une puissance intérieure, ici maturité psychologique et politique , comporte une forme de renoncement, de dépassement, elle limite l’expansion infinie du pouvoir; la puissance au sens hugolien constitue le meilleur frein à la toute-puissance.

La clémence, c’est le dernier mot de l’acte IV, situé à la fin du dernier monologue de Don Carlos, incliné devant le tombeau : «  *Je t’ai crié :\_Par où faut-il que je commence ? Et tu m’as répondu : \_Mon fils, par la clémence !*» On retrouve l’idée que seule la superbe liberté de l’empereur peut transgresser une loi et aller jusqu’au pardon. Don Carlos envisage le pardon comme un acte politique, inaugurant une ère nouvelle, mettant fin aux vieux principes féodaux mortifères, par exemple la vengeance d’une faute commise sur un ancêtre. J’ai trouvé chez H.Arendt dans « *Condition de l’homme moderne*» (ch. V *L’action*) un éloge du pardon enseigné par Jésus mais que l’on peut transposer dans un contexte laïc : le pardon s’oppose à la vengeance qui enferme l’agent et le patient dans un acte passé et ses conséquences. Le pardon libère une puissance d’agir renouvelée.

Et pourtant l’acte V voit le retour des vestiges féodaux de vengeance et d’honneur. Don Carlos est absent de cet acte qui met en scène la confrontation de deux hommes attachés aux vieux principes féodaux : Hernani et Don Ruy Gomez. Hernani, marié à Dona Sol croit se dépouiller des haillons du proscrit : « *Mais je ne connais pas ce Hernani.\_* *Moi, j’aime Les prés, les fleurs, les bois, le chant du rossignol./Je suis Jean d’Aragon, mari de Dona Sol !/Je suis heureux. »* Le son du cor rappelle à Hernani un serment qu’il a prêté sur la tête de son père : accepter la mort des mains de don Ruy Gomez qui l’avait sauvé des prisons de Don Carlos. Par fidélité à un serment qui n’a plus de sens dans le nouvel ordre que veut instaurer Don Carlos, Hernani se soumet à la fatalité tragique. Hugo, bien avant l’exil explore cette vérité politique : l’impuissance d’un homme seul, fût-il empereur, à modifier l’état de la société, les limites de l’action individuelle quand celle-ci n’est pas relayée par une inspiration collective.

**II. L’EXIL : DISJONCTION DU POUVOIR ET DE LA PUISSANCE**

Victor Hugo sur le rocher des proscrits Jersey, photo de Charles Hugo 1853

Hernani, 1830 : il faudra attendre deux décennies et le coup d’état de Louis-Napoléon Bonaparte le 2 décembre 1851 pour que le mythe du grand homme politique vole en éclats ; le voile se déchire ; la lucidité a un prix : l’exil. Les circonstances politiques obligent Hugo à opérer alors la séparation entre le pouvoir politique qui réside à Paris et la puissance individuelle qu’il s’agit d’aller puiser au fond de soi.

Pendant les deux décennies précédentes, Victor Hugo, tout en étant travaillé par la question sociale, est partisan de la monarchie constitutionnelle de Louis-Philippe ; pendant la deuxième république proclamée le 25 février 1848, il est élu député à l’Assemblée Constituante en juin 1848 et à l’assemblée législative en 1849. Siégeant à droite, avec le parti de l’ordre, il assiste impuissant à la répression de l’insurrection ouvrière de juin 1848; le journal fondé par les fils Hugo *L’Événement* soutient LNB lorsque celui-ci se porte candidat à la première élection du président de la République au suffrage universel masculin, pour un mandat de quatre ans. LNB est élu triomphalement en décembre 1848, mais les trois années qui suivent sont marquées par deux évolutions divergentes: d’un côté, la dérive autoritaire du pouvoir, de l’autre, la progression chez Hugo de l’idéal démocratique, du républicanisme et d’une sensibilité de plus en plus affirmée à la misère sociale du peuple. LNB souhaitait un mandat supplémentaire non autorisé par la Constitution. Ne pouvant prendre légalement le pouvoir, il agit par la force le 2 décembre 1851, mais son coup d’état est approuvé par un plébiscite, il fera proclamer l’empire un an plus tard. Après le coup d’état, Hugo et quelques républicains organisés en un comité de résistance tentent vainement de soulever les quartiers populaires. La répression des opposants sera sanglante. Recherché par la police, Hugo prend la route de l’exil, Bruxelles d’abord où il écrit en 28 jours le pamphlet Napoléon-le-Petit, puis l’île anglo-normande de Jersey. On connaît la première phrase du pamphlet de Marx *Le dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte*: « *Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages de l’histoire mondiale surgissent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d’ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce. »* Cette bouffonnerie est salutaire, car en révélant l’inversion carnavalesque entre l’oncle et le neveu, elle démystifie tout culte impérial. Aussi Hugo peut-il écrire dans *Napoléon-le-Petit : « On n’aperçoit plus (...) Napoléon qu’à travers sa caricature (...) grâce à Louis Bonaparte, l’empire ne fascine plus. L’avenir est devenu possible. »* Phrase importante car, en cessant de faire de la puissance l’alliée du pouvoir du grand homme et son attribut essentiel, Hugo va pouvoir redistribuer la puissance autrement. Et d’abord en ce qui le concerne, à quelles sources désormais peut-il s’abreuver pour reconstituer le pouvoir du dedans alors que l’exil  crée une situation de deuil : mort à soi-même et mort sociale ?

L’exil fait partie du paradigme romantique. Même sans matérialisation de l’exil, les Romantiques se sentent des exilés de l’intérieur. L’expérience de perte du foyer ou de la terre natale représente leur souffrance primordiale qui les met en quête du « *chemin de retour au foyer de l’âme*», selon l’expression de Walter Benjamin. Mais pour Hugo, son exil n’est pas que psychologique, il doit faire le deuil de ses pouvoirs, pouvoir politique, social, éditorial, de leur visibilité. Le poète proscrit passe de la gloire et de la lumière (*Lui seul a le front éclairé*…) à la nuit de l’exil *« le noir pays d’exil où ciel est étroit*» ; nuit aussi de la clandestinité (Les œuvres de l’exil sont éditées clandestinement, à Bruxelles et transportées secrètement en France). Or, cette perte, en le rendant vulnérable, le rapproche de tous les êtres en souffrance et par ce biais lui offre un bénéfice : lui qui, jusque-là, devait sa popularité à un lectorat de bourgeois lettrés pense avoir conquis la légitimité pour s’adresser à un public populaire. Aussi l’exil devient-il la métaphore de toutes les exclusions, politiques et sociales. Pour conjurer le découragement, la mélancolie provoquée par la perte, Hugo redécouvre l’écriture poétique, mise en sommeil depuis 1840, depuis la publication du recueil *Les Rayons et les ombres*, il retrouve une veine poétique à travers deux recueils : *Les Châtiments* publié en 1853 et *Les Contemplations*, publié en 1856.

**1 PUISSANCE POÉTIQUE ET VIOLENCE : *Les Châtiments***

***Daumier 1870***

Le verbe hugolien écrase l’aigle impérial

La fécondité créatrice de Hugo n’a jamais été aussi impressionnante que pendant l’exil qui dure jusqu’en1870. En moins de six mois, au début de son exil, il écrit les 6700 vers du recueil *Châtiments*, dont le premier titre devait être *Les Vengeresses*. Ce n’est qu’en 1870, lors du retour triomphal de Hugo à Paris qu’il rajoutera l’article *« Les*» à *Châtiments*. Désormais, empli de haine et de désir de vengeance, Hugo ne peut plus concevoir la puissance poétique telle qu’elle était rêvée par les jeunes Romantiques, « *comme une bienveillance universelle et douce* », raccommodant les déchirures du tissu social. Il est dans la posture de celui qui défie le pouvoir et veut brandir le verbe poétique comme une arme susceptible de détruire celui qu’il considère comme un parjure, un traître, un criminel. Il multiplie les métaphores guerrières jusque là réservées à la prose. Une poésie polémique et satirique comme contre-pouvoir. Comme il l’écrit à sa femme Adèle, il aspire à « *construire une citadelle d’écrivains et de libraires d’où nous bombarderons le Bonaparte.* » (lettre du 17 janvier 1852). Un mois plus tard (26 février 1852), il écrit qu’il rêve d’une « *revanche de l’intelligence contre la force brutale. Encrier contre canons. L’encrier brisera les canons*». Mais pour accomplir cette tâche, la puissance poétique doit s’allier à la violence. Son éditeur  Hetzel, exilé à Bruxelles, met en garde Hugo : on pourrait interpréter le recueil comme un simple acte de haine et de vengeance. Ainsi cet extrait de poème intitulé *l’homme a ri* (III, 2*)*

*Toi, tandis qu'au poteau le châtiment te cloue,*

*Que le carcan te force à lever le menton,*

*Tandis que, de ta veste arrachant le bouton,*

*L'histoire à mes côtés met à nu ton épaule,*

*Tu dis : je ne sens rien ! et tu nous railles, drôle !*

*Ton rire sur mon nom gaîment vient écumer ;*

*Mais je tiens le fer rouge et vois ta chair fumer.*

Hugo répond à son éditeur, en énonçant trois types de justifications et en proclament deux vertus de la parole violente : la dimension performative et cathartique. D’abord, il réclame son inscription dans une généalogie de poètes et de prophètes « violents » : «  *Je vous déclare que je suis violent…Or, Dante est violent, Tacite est violent, Juvénal est violent…Jérémie, David et Isaïe sont violents. Ce qui n’empêche pas tous ces punisseurs d’être forts…Oui, le droit, le bon sens, l’honneur et la vérité ont raison d’être indignés, et ce qu’on appelle leur violence n’est que leur justice.* » (lettre du 6 février 1853). Dans la Bible, la parole prophétique qui n’hésite pas à utiliser les malédictions, les anathèmes a l’ambition de vouloir agir sur le réel : Hugo utilise les trompettes de Jéricho comme métaphore de la puissance du verbe poétique : *A la septième fois, les murailles tombèrent.*

Deuxième justification de la violence : *«  J’ajoute que ce n’est pas avec de petits coups qu’on agit sur les masses. J’effaroucherai le bourgeois peut-être, qu’est-ce que cela me fait si je réveille le peuple ? »* . Il s’agit d’ utiliser des formules frappantes pour secouer la torpeur du peuple parisien léthargique qui a plébiscité LNB ; Hugo veut lui communiquer, grâce à la puissance du verbe, le désir de se soulever contre le tyran (dimension performative de la parole).  Hugo s’appuie sur une vision mythique du peuple qui serait plus réceptif à la poésie, à son irrationalité, à sa magie, que la bourgeoisie enfermée dans son prosaïsme.

Dans le poème « Au peuple », le poète, dans la posture du Christ, tente de ressusciter un peuple endormi comparé à Lazare:

*Partout pleurs, sanglots, cris funèbres.  
Pourquoi dors-tu dans les ténèbres ?  
Je ne veux pas que tu sois mort.  
Pourquoi dors-tu dans les ténèbres ?  
Ce n’est pas l’instant où l’on dort.  
La pâle Liberté gît sanglante à ta porte.  
Tu le sais, toi mort, elle est morte.  
Voici le chacal sur ton seuil,  
Voici les rats et les belettes,  
Pourquoi t’es-tu laissé lier de bandelettes ?  
Ils te mordent dans ton cercueil !  
De tous les peuples on prépare  
Le convoi… -  
Lazare ! Lazare ! Lazare !  
Lève-toi !*

Troisième justification de la violence verbale :

« *Enfin n’oubliez pas ceci : je veux avoir un jour le droit d’arrêter les représailles, de me mettre en travers des vengeances, d’empêcher, s’il se peut, le sang de couler, et de sauver toutes les têtes, même celle de Louis Bonaparte. Or, ce serait un pauvre titre que des rimes modérées. Dès à présent, comme homme politique, je veux semer dans les cœurs, au milieu de mes paroles indignées, l’idée d’un châtiment autre que le carnage. Ayez mon but présent à l’esprit : clémence implacable*. »

Il émet cette idée que la violence exprimée par la puissance verbale est nécessaire car elle évite la violence physique, le carnage, elle permet d’expurger les passions redoutables, la haine, la colère, le désir de vengeance et de les transformer : elle a une fonction cathartique. L’oxymore «  clémence implacable » associe la virulence des paroles et la volonté de laisser la vie sauve aux tyrans, en bannissant la loi du talion.

Mais le lectorat désiré se fait attendre. Les éditions qui paraissent à Bruxelles en novembre 1853 ne trouvent que 263 acheteurs en cinq mois, quelques poètes et républicains. La chute de l’empire n’interviendra que le 2 septembre 1870 : les canons prussiens à Sedan auront eu plus d’efficacité que le pamphlet de Hugo. L’écrivain savourera cependant une victoire… avec un décalage de 17 ans. L’édition française paraît en octobre 1870 dans une ville assiégée par les Allemands et mourant de faim. C’est un succès foudroyant. Paris va se nourrir de poésie : « *Je suis venu, j’ai vu la cité formidable ; Elle avait faim, j’ai mis mon livre sous sa dent*. »En quelques jours, 8000 exemplaires sont vendus, les lectures publiques gratuites se succèdent : 80000 personnes veulent assister à une lecture à l’Opéra. C’est une parole qui n’a pas eu le pouvoir de pousser le peuple à renverser le régime, mais qui a contribué à donner du courage, à galvaniser une population assiégée.

Mais l’effet le plus immédiat de l’écriture poétique concerne Hugo lui-même. Les Châtiments délivre Hugo de sa fascination pour le culte impérial. La première étape est celle de la prise de conscience de son aveuglement : sa colère et sa fureur s’adressent aussi à lui, mystifié par le culte de Napoléon 1er au point d’avoir favorisé l’ascension de son neveu. Comment peut-on prétendre éclairer les peuples alors que soi-même on manque de lucidité ? Dans *L’Expiation*, long poème narratif, situé au centre du recueil, Hugo met en scène Napoléon, de la retraite de Russie à Sainte-Hélène Le portrait qu’il trace de Napoléon victorieux n’est plus celui d’un homme alliant pouvoir et puissance, mais un homme enivré de sa toute-puissance. Là se situe la faute originelle de Napoléon et par contrecoup la faute originelle de Hugo, la fascination pour la toute-puissance :

*À chaque instant, rentrant en lice,*

*Cet homme aux gigantesques pas*

*Proposait quelque grand caprice*

*À Dieu, qui n’y consentait pas.*

*Il n’était presque plus un homme.*

*Il disait, grave et rayonnant*

*En regardant fixement Rome*

*C’est moi qui règne maintenant !*

Mais Hugo lui-même ne s’identifie-t-il pas à l’empereur exilé à Sainte-Hélène dans ces images poétiques et ces photographies ? *Au bord des mers, à l’heure où la bise se tait, Sur les escarpements croulant en noirs décombres, Il marchait, seul, rêveur, captif des vagues sombres. (L’Expiation)*

Napoléon interroge sa conscience, une voix venue de l’ombre. A la fin du poème, cette voix lui dit : « Je suis ton crime »

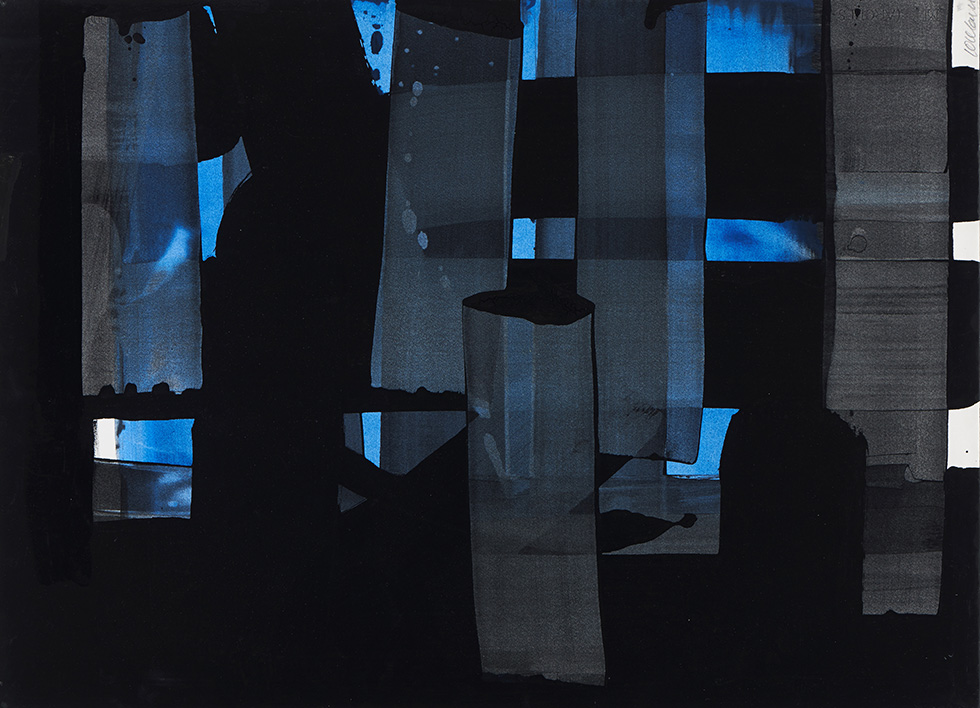
*Deux mots dans l’ombre écrits flamboyaient sur César ;*

*Bonaparte, tremblant comme un enfant sans mère,*

*Leva sa face pâle et lut : – DIX-HUIT BRUMAIRE* !

Le coup d’état du dix-huit brumaire serait donc la faute initiale qui aurait pour châtiment le coup d’état du 2 décembre 1851, selon la vision hugolienne de l’histoire régie par la Providence divine : il faut trouver une explication au mal. Hugo rencontre ses ombres intérieures, ses remords. Il a placé ce poème au centre d’un itinéraire car le recueil dessine la trajectoire que l’auteur assigne à ses personnages, la traversée de l’ombre pour découvrir sa puissance intérieure: dans le poème liminaire qui ouvre le recueil *Nox,* Hugo et la France sont plongés dans la nuit concrète du 2 décembre, et aussi dans toutes les ténèbres symboliques de l’oppression, de la tyrannie et de la violence. Mais une étoile, Stella guide vers *Lux*, le poème qui clôt le recueil et ouvre vers l’utopie d’un monde réhabilité : désormais Hugo trouve sa puissance en tant que grandeur morale dans le renoncement à un mythe, une puissance coupée du pouvoir politique, mais non pas coupée du politique.

1. **LA TRANSFIGURATION DE LA FAIBLESSE EN PUISSANCE : *Les Contemplations***

**

Soulages, gouache sur papier 1973…*La lumière vient du noir*

À l’automne 1853, Hugo a expurgé sa grande colère grâce à l’écriture des Châtiments. Et une fois le recueil confié à son éditeur, il s’en désintéresse. Surgit alors en lui une profonde mélancolie jusqu’alors masquée par la colère. Mélancolie due à l’exil, à l’arrachement charnel à la terre française. Mais un autre deuil vient le hanter, une date, le 4 septembre 1843, jour de la mort accidentelle de sa fille aînée Léopoldine. Les deux pertes –sa terre natale, sa fille- se conjuguent car il n’a même plus la possibilité matérielle de se recueillir sur la tombe de sa fille. Ces deux traumatismes, l’un appartenant à sa vie privée et l’autre conséquence d’un événement historique sont à l’origine de l’écriture des « *Contemplations*» recueil publié en 1856. La fracture provoquée par la mort de sa fille scinde le recueil en deux tomes, « *Autrefois, 1830-1843*», qui regroupe les trois premiers livres et « *Aujourd’hui, 1843-1856*», qui comprend les trois derniers livres. La rupture est matérialisée dans le recueil par une page mentionnant la date du 4 septembre 1843, suivie d’une ligne de points, entre les deuxième et troisième pièces du livre IV.

Avant d’entreprendre l’écriture du recueil, Hugo accepte l’expérience du spiritisme, des séances des Tables dites tournantes, proposée par une amie de passage à Jersey, Delphine de Girardin, adepte de ce nouveau jeu de société venu des Etats-Unis. Il espère trouver là un moyen d’entrer en communication avec sa fille.

Et le 11 septembre 1853, le cercle familial et amical réuni autour d’Hugo est persuadé que Léopoldine s’exprime par la Table. La pratique du spiritisme va avoir deux conséquences : la multiplication des voix, y compris celle de Satan, présente le risque de déposséder le poète de sa voix propre, autrefois irriguée par l’inspiration divine.. « *Une parole peut sortir du puits farouche ; Ne la demande pas. Si l’abîme est la bouche, Ô Dieu, qu’est-ce donc que la voix ?*»(*DOLOR*, 17, livre VI). L’autre conséquence est que le dialogue avec l’invisible oriente l’activité contemplative du poète dans une direction métaphysique et mystique.

Les Contemplations, c’est à la fois un tombeau de mots érigé à sa fille en témoignage de son amour, c’est aussi l’histoire de la reconquête d’une puissance poétique, à la fois spirituelle et verbale, qui ne s’exprime plus par le pamphlet polémique , mais par le lyrisme, l’expression personnelle des sentiments. La reconquête passe par la recomposition de l’histoire biographique de Hugo, ses souffrances passées, mais aussi ses bonheurs, ses lieux privilégiés, ses amis : Hugo qualifie son ouvrage de « *Mémoires d’une âme*» et il écrit dans la préface : « *C’est l’existence humaine sortant de l’énigme du berceau et aboutissant à l’énigme du cercueil.*». Et au terme d’un long parcours (un des six livres des *Contemplations* s’appelle d’ailleurs *En Marche),* son moi poétique abandonne ses caractéristiques individuelles  et s’ouvre de façon cosmique vers l’universalité à travers l’expérience du terme qui figure dans le titre « *Contemplation* »: « *C’est un esprit qui marche…et qui s’arrête éperdu « au bord de l’infini*». Son moi s’ouvre vers l’Autre qui n’est plus l’empereur détesté, mais l’infini qui se confond avec Dieu, la nature, l’humanité souffrante, le peuple écrasé…ses futurs lecteurs.

S’opère alors un retournement -paradoxal- de la faiblesse en puissance. L’imaginaire hugolien affectionne les renversements esthétiques, par exemple le renversement du grotesque en sublime ; mais dans *Les Contemplations*, il s’agit de l’expérience vécue du poète et il y a une volonté affirmée, presque une question de survie, de faire du deuil et de l’exil les instruments de sa force intérieure. La figure du Christ s’impose alors comme un modèle. Ainsi dans le poème « *Halte en marchant*» : « *Souffrez, penseurs, des pleurs de vos bourreaux baignés/ Le deuil sacre les saints, les sages, les génies ; /La tremblante auréole éclôt aux gémonies*». Des années après, en 1875, dans un texte écrit après son retour en France, Hugo défendra avec orgueil ce paradoxal renversement : *« il suffit que l’homme écroulé soit un homme juste : si cet homme a raison, il est bon qu’il soit accablé, ruiné, spolié, expatrié, bafoué, insulté, renié, calomnié, et qu’il résume en lui toutes les formes de la défaite et de la faiblesse ; alors, il est tout puissant*. » (*Ce que c’est que l’exil*). On peut penser que ce renversement est une autre façon d’opposer une résistance à Napoléon III. Mais la construction du recueil ne se présente pas comme une trajectoire rectiligne de l’ombre vers la lumière. L’accès à la puissance n’est jamais que provisoire. Et il faut sans arrêt renouveler le combat contre l’ombre.

Comme dans Les Châtiments, Hugo s’adresse à ses lecteurs, en particulier à son lectorat populaire et il veut l’inviter à cette même transfiguration. Comment ? D’abord, en suggérant une identification avec le poète. Dans la préface, l’écrivain propose un pacte de lecture : « *Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! Quand je parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! Insensé qui crois que je ne suis pas toi !*». Il invite ses lecteurs à explorer cette méthode de la contemplation. Dans certains poèmes, il cède sa place de mage, de prophète, de contemplateur de l’infini à des personnages humbles, sans instruction, dépourvus de la parole poétique, mais accédant à une puissance spirituelle : c’est le cas du pâtre de *Magnitudo parvi*. La grandeur du petit. On retrouve l’adage biblique : « Les premiers seront les derniers ». Dans ce long poème, le poète est accompagné de sa fille enfant qui aperçoit deux feux jumeaux, le feu d’un pâtre et la lueur d’une étoile. Il constate les limites de son propre regard :

*Pendant que notre âme humble et lasse  
S’arrête au seuil du ciel béni,   
Et va becqueter dans l’espace  
Une miette de l’infini,*

Or, ce berger, lui est capable de franchir le miroir des apparences pour réaliser l’unité entre le moi et le monde : à la fin du poème s’unissent « *le rayon d’en bas et le rayon d’en haut »*, la « *grandeur du dedans*»

*Lui, ce berger, ce passant frêle,   
Ce pauvre gardeur de bétail  
Que la cathédrale éternelle  
Abrite sous son noir portail,*

*Sondant l’être, la loi fatale,  
L’amour, la mort, la fleur, le fruit ;  
Voyant l’auréole idéale  
Sortir de toute cette nuit,   
  
Il sent, faisant passer le monde  
Par sa pensée à chaque instant,   
Dans cette obscurité profonde  
Son œil devenir éclatant ;  
  
Et, dépassant la créature,   
Montant toujours, toujours accru,   
Il regarde tant la nature,   
Que la nature a disparu !  
  
Car, des effets allant aux causes,   
L’œil perce et franchit le miroir,   
Enfant ; et contempler les choses,   
C’est finir par ne plus les voir.*

Avec *Les Contemplations*, Hugo invite ses lecteurs à effectuer ce changement de perspective ; le sublime est souvent en bas. Poète et républicain, Hugo opère ce mariage du spirituel et du politique, caractéristique du romantisme social.

**3. LE PEUPLE-ENFANT, UNE PUISSANCE EN DEVENIR : *Gavroche***

Hugo ne s’enferme pas dans la veine mystique et dans son roman le plus célèbre publié pendant l’exil *Les Misérables* 1862, il met les choses au point en donnant un petit coup de griffe aux *contemplateurs du cosmos radieusement distraits de l’homme,…* *magnifiques égoïstes de l’infini,* *qui n’entendent ni le cri, ni le sanglot, ni le râle.* Il propose *l’indéfini*, mélange du *« fini »* et de l’ *« infini*», du spirituel et du politique*.* Aussi crée-t-ildes figures issues du peuple qu’il place au cœur de l’Histoire, qu’il confronte au pouvoir (à la différence du pâtre). La confrontation est rendue plus pathétique lorsqu’il s’agit d’enfants démunis, comme le légendaire Gavroche. À la différence des trajets souterrains qui exigent le temps de la maturation, Gavroche puise instantanément sa puissance dans des circonstances exceptionnelles, celles de l’insurrection et de la barricade. Mais sa soudaineté en fait sa fragilité : elle jaillit comme une flamme et s’interrompt brutalement, broyée par le pouvoir. En revanche, en faisant de lui un symbole, une allégorie du peuple encore immature, l’auteur lui octroie une force latente, la puissance au sens de « potentialité » et lui ouvre un avenir politique à long terme (un avenir littéraire et cinématographique aussi car il inaugure la lignée de ces gamins des rues enjoués et astucieux, comme *Le Kid* ce Charlie Chaplin).

Le petit Gavroche appartient à la partie la plus déshéritée du peuple, considérée comme violente et analphabète, celle que Hugo avant son discours à l’Académie française en 1841 appelait la « populace ». Mais un ouvrier saint-simonien lui ayant reproché ce vocable méprisant, Hugo ne l’a plus utilisé qu’en précisant sa connotation péjorative. Gavroche fait donc partie de ces gamins *« jetés dans la vie d’un coup de pied*», « *de ces enfants dignes de pitié entre tous qui ont père et mère et qui sont orphelins* (260 *enfants* *sans asile ramassés annuellement à Paris par des rondes de police*, nous dit Hugo)». Ses parents, les Thénardier, représentent ce que la pauvreté peut fabriquer de pire dans la méchanceté, la malhonnêteté, le banditisme. Si Gavroche est prisonnier du déterminisme social de la misère, il s’est affranchi des déterminismes psychologiques et comportementaux des ses parents : c’est la part de liberté et d’inventivité de l’être humain dans le monde hugolien très différent du monde de Zola, soumis à l’hérédité. Et d’après H. Arendt, *« l’autonomie constitue la caractéristique même de la puissance individuelle* » (*Du mensonge à la violence*). Or, Gavroche est un exemple d’autonomie.

Hugo fait de Gavroche l’enfant métaphorique, misérable et pathétique de Napoléon dans le chapitre « *Où le petit Gavroche tire parti de Napoléon le Grand*» (ch.II du livre 6 de la 4ème partie). Gavroche s’est trouvé un abri secret dans un monument bizarre et colossal qui a trôné pendant 32 ans sur la place de la Bastille, un éléphant de plâtre, vestige d’un rêve impérial de Napoléon qui aurait voulu construire une fontaine sous la forme d’un éléphant en bronze. Ce signe du pouvoir est désormais « *chancelant, vermoulu, abandonné,*», le temps de Napoléon n’est plus. *« C’était une sorte de symbole de la force populaire. C’était sombre, énigmatique et immense. C’était on ne sait quel fantôme puissant, visible et debout à côté du spectre invisible de la Bastille.*.  Le gamin du peuple est maître des lieux, il habite son ventre, il en est l’enfant.  « *Gavroche était en effet chez lui. Ce monument démesuré qui avait contenu une pensée de l’Empereur était devenu la boîte d’un gamin. Le môme avait été accepté et abrité par le colosse. » »* Hugo fait donc de l’éléphant en plâtre une allégorie politique: l’anticipation du transfert symbolique d’un pouvoir dédié à un seul homme à une puissance encore en gestation, celle du peuple. « *le gamin de Paris, c’est le peuple enfant ayant au front la ride du monde vieux*».

L’autre espace symbolique, c’est la barricade, une barricade dont l’auteur invente l’emplacement, rue de la Chanvrerie. En revanche, il respecte les dates -5 et 6 juin 1832- et les circonstances, un embrasement populaire et une guerre des rues  à l’occasion des funérailles du général Lamarque, héros de l’’empire, adversaire du régime de juillet. (*Un enterrement : une occasion de renaître* ch.3 livre 10 de la 4eme partie). C’est au cours de cet épisode que Gavroche, jusque-là flâneur, spectateur amoureux des mélodrames et des exécutions capitales devient un acteur, un sujet de l’Histoire Pourquoi participe-t-il à l’insurrection ? Il sent confusément à quel camp il appartient.*«  Battons-nous, crebleu ! j’en ai assez du despotisme. »* (Gavroche en marche*).* Hugo s’est penché sur le phénomène de l’énergie produite par l’émeute*- électricité dégagée peu à peu, flamme subitement jaillie, force qui erre, souffle qui passe-* et ce qu’elle communique à *« ceux qu’elle saisit » : «on ne sait quelle puissance extraordinaire ».* Gavroche absorbe cette énergie : le titre d’un chapitre  le dit«  *l’atome fraternise avec l’ouragan*» livre 11 de la 4eme partie). Hugo attribue au « parvulus » (le tout petit) une prodigieuse capacité d’action qui renverse les hiérarchies traditionnelles et une grandeur morale : la puissance d’un héros épique moderne, surplombant la barricade à la manièred’un oiseau  et en même temps, la chevauchant avec fougue, en fait, prenant possession de cet espace, en maître des lieux.

*Gavroche, complètement envolé et radieux, s’était chargé de la mise en train. Il allait, venait, montait, descendait, remontait, bruissait, étincelait. Il semblait être là pour l’encouragement de tous. Avait-il un aiguillon ? oui certes, sa misère ; avait-il des ailes ? oui certes, sa joie. Gavroche était un tourbillonnement. On le voyait sans cesse, on l’entendait toujours. Il remplissait l’air, étant partout à la fois. C’était une espèce d’ubiquité presque irritante ; pas d’arrêt possible avec lui. L’énorme barricade le sentait sur sa croupe. Il gênait les flâneurs, il excitait les paresseux, il ranimait les fatigués, il impatientait les pensifs, mettait les uns en gaîté, les autres en haleine, les autres en colère, tous en mouvement, piquait un étudiant, mordait un ouvrier ; se posait, s’arrêtait, repartait, volait au-dessus du tumulte et de l’effort, sautait de ceux-ci à ceux-là, murmurait, bourdonnait, et harcelait tout l’attelage ; mouche de l’immense Coche révolutionnaire*.(ch.IV livre 12 Corinthe 4eme partie )

Si Hugo mobilise tous les procédés du registre épique (accumulation des verbes d’action sans liaison, parataxe, métaphores, antithèses), registre dont l’objectif est de provoquer l’admiration, ce n’est pas pour faire de Gavroche un demi-dieu, mais au contraire, pour le hausser à la dignité de son humanité. Cette dimension sera renforcée par le jeu de cache-cache que livrera Gavroche avec la mort et le pouvoir, lorsqu’il tentera d’aller chercher des cartouches dans les gibernes des gardes nationaux tués. L’impuissance finale de Gavroche face à un pouvoir qui exerce son autorité par les armes pose la question de la fonction historique de ces « petits grands hommes ». Hugo a fait le choix de la dimension morale d’ une éphémère puissance. Comme l’écrit Yves Gohin, spécialiste de Hugo, « *ces personnages (comme Gavroche) ont pour fonction de susciter l’évidence des possibilités de l’homme, ils soutiennent la foi dans la transfiguration de chaque être par la conscience qui l’anime*».

**CONCLUSION** La crainte d’un pouvoir dominé par une administration impersonnelle a orienté Hugo, dans la première partie de sa vie vers une personnalisation excessive du pouvoir et une exaltation de la puissance individuelle. De la puissance d’un seul à la puissance de tous, se dessine ensuite son évolution démocratique. Mais que vaut la puissance individuelle face au pouvoir-domination et au pouvoir-répression ? Ce sont là les grandeurs et les limites de l’individualisme romantique qui affirme la suprématie de la conscience individuelle en l’absence de conscience collective. Il appartiendra aux mouvements d’émancipation de la seconde moitié du XXe siècle de travailler à l’agencement de l’individuel et du collectif, de penser une puissance individuelle nourrie par le collectif et de fabriquer l’inséparabilité de « ces deux parties de l’âme » dont parle Gilles Deleuze.

Il faut cependant remarquer que le terme « puissance », survalorisé par les Romantiques, bénéficie d’un engouement actuel dans la sphère littéraire, médiatique et le développement personnel. Il est souvent accompagné de l’adjectif « féminine », surtout depuis le roman de Marie NDiaye *Trois femmes puissantes* (2009)*,* et l’essai de la journaliste Mona Chollet *Sorcières, la puissance invaincue des femmes* (2018). S’agit-il d’un pouvoir qui n’ose pas dire son nom, d’un pouvoir masqué ? Car, bien qu’H. Arendt ait dissocié le pouvoir de la domination, celui-ci fait toujours l’objet d’un soupçon. Ou bien s’agit-il de la capacité souterraine de résistance, de résilience des femmes au cours des âges ? Serait-ce une des traces d’un romantisme hugolien qui accorderait aux femmes les potentialités que le XIX e siècle a décelé chez les enfants du peuple?

**ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES**

**OUVRAGES LITTÉRAIRES**

**HUGO, Victor,** *Ruy Blas,*Flammarion, 2007.

**HUGO, Victor*,*** *Hernani*, Flammarion, 2012.

**HUGO, Victor,** *Les Châtiments*, GF Flammarion, 1998.

**HUGO, Victor,** *Les Contemplations*, Flammarion, 2008.

**HUGO, Victor,** *Les Misérables*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997.

**OUVRAGES THÉORIQUES ET ARTICLES**

**BOUCHET, Thomas,** *Le roi et les barricades, Une histoire des 5 et 6 juin 1832*, Seli Arslan , 2000.

**DANIÉLOU, Alain,** *Mythes et dieux de l’Inde***,** Flammarion, Champs essais, 2009.

**DIAZ, José-Luis***, L’écrivain comme pouvoir* (1778-1864) in *Ecritures du pouvoir et pouvoirs* *de la littérature*, sous la direction de **Sylvie Triaire** **et Alain Vaillant**, Presses universitaires de la Méditerranée, 2014.

**LAURENT, Franck**, *Victor* Hugo : espace et politique *(jusqu'à l'exil : 1823-1852),* Presses universitaires de Rennes, coll. "Interférences", 2008. (On peut le lire sur Internet)

**LAURENT, Franck**, *La question du grand homme dans l’œuvre de Victor Hugo*, in Romantisme n 100. (Sur Internet)

**SCEPI, Henri**, *Les Misérables de Victor Hugo*, Gallimard, Foliothèque, 2009.

**WISNIEWSKI, Marine, BONEU, Violaine, BALIQUE, Florence**, *Les Contemplations de Victor Hugo*, collection : clefs concours. Lettres XIXe siècle, ed. Atlande, 2016.

**ÉMISSIONS RADIO**

### [Gavroche ou le Vrai fils de Napoléon - France Culture](https://www.franceculture.fr/emissions/personnages-en-personne/gavroche-ou-le-vrai-fils-de-napoleon)

[https://www.franceculture.fr › Émissions › Personnages en personne](https://www.franceculture.fr/emissions/personnages-en-personne/gavroche-ou-le-vrai-fils-de-napoleon)

### [Puissance de la poésie : violence et justice dans Châtiments ...](https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2017-02-21-17h30.htm)

[https://www.college-de-france.fr › site › antoine-compagnon](https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwjf8J_toN3mAhUNVhoKHVJcCNkQFjAAegQIAxAB&url=https%3A%2F%2Fwww.college-de-france.fr%2Fsite%2Fantoine-compagnon%2Fseminar-2017-02-21-17h30.htm&usg=AOvVaw055JAT5v0QmKikOvS2S6AN)