

## VICTOR HUGO ET L'ÉCRITURE ÉPIQUE

Agnès Spiquel  
Université de Valenciennes

Le romantisme triomphe dans une France qui vient de vivre la double épopée révolutionnaire et impériale ; et tous les efforts de la Restauration pour présenter celle-ci comme une parenthèse de folie coupable qu'il convenait d'effacer au plus vite n'ont pu en défaire la fascination. Pour être en phase avec l'Histoire, une grande épopée française semble donc encore plus nécessaire qu'aux siècles précédents ; mais celle-ci semble désormais devoir être humanitaire et ne plus pouvoir être que fragmentaire : « humanitaire », c'est-à-dire à la dimension non plus d'un héros unique ou même d'un groupe national, mais à la dimension de l'humanité<sup>1</sup> ; « fragmentaire » car le sens de tout est trop brouillé pour que l'on puisse envisager une épopée unifiée comme dans les grands modèles antiques.

Hugo ne peut pas ne pas se poser la question de l'épopée. S'il commence, en poésie, par le lyrisme, dans son sens classique (l'ode, poésie de célébration) puis dans son sens romantique (le chant de l'âme), l'épopée s'impose à lui à partir de l'exil, non comme forme préétablie, mais comme regard sur l'Histoire et sur la condition humaine, regard surplombant au nom duquel il invente de nouvelles formes d'écriture épique, en vers comme en prose. Je suivrai donc, des années 50 aux années 80, les avatars de l'écriture épique hugolienne avant d'en analyser les traits dominants et les enjeux.

---

<sup>1</sup> Voir l'ouvrage de Léon Cellier, *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, CDU-SEDES, 1971.

À partir de l'exil, on l'a souvent montré<sup>2</sup>, les œuvres poétiques de Hugo prennent forme en émergeant de grands flux d'écriture et, si elles répondent à des nécessités aussi bien éditoriales que politiques, idéologiques, philosophiques, elles s'appellent aussi les unes les autres, formant réseau entre elles et avec les œuvres romanesques. Il n'en va pas autrement de l'écriture épique.

La production de l'exil, on le sait, commence par la polémique contre Louis-Napoléon Bonaparte ; mais, dans le recueil poétique, la polémique directe s'inscrit dans une perspective plus large : *Châtiments* (1853) trace de « *Nox* » à « *Lux* » un chemin qui ne concerne pas seulement la France plongée dans la nuit du coup d'État et de l'Empire mais qui ne peut pas ne pas aller vers la lumière ; ce chemin implique toute l'humanité en marche vers la liberté. Le recueil en tire une dimension épique positive, qui contraste avec cette épopée en creux qu'est, au milieu du recueil, le long poème « L'expiation », relecture négative de l'épopée napoléonienne.

Le recueil lyrique des *Contemplations* (1856) va, lui, de l'intime à l'universel ; dans sa seconde moitié, il ouvre, sous le signe de la douleur, une veine métaphysique que Hugo explore sur le mode de l'élan épique, comme en témoignent les titres des deux derniers livres, « En marche » et « Au bord de l'infini ». Après *Les Contemplations*, et en lien avec cette « histoire d'une âme », Hugo voudrait poursuivre l'exploration métaphysique : il a déjà entamé ce qui deviendra *Dieu* et *La Fin de Satan*, la première axée sur la quête de Dieu, la seconde sur le mystère du mal, sous l'angle particulier de la souffrance de Satan exilé de l'amour et de la lumière au fond de son gouffre.

Mais son éditeur, Hetzel, réclame un recueil différent et lui propose de donner au public des « Petites Épopées ». Il le sait, Hugo a déjà écrit de ces petits récits tirés d'épopées anciennes ; en

---

<sup>2</sup> Voir, entre autres, l'ouvrage de Jean Gaudon, *Le Temps de la contemplation*, Flammarion, 1969 ; et celui de Pierre Laforgue, *Victor Hugo et La Légende des siècles*, Paradigme, Orléans, 1997.

1846, à un moment où il mettait aussi en vers des extraits de la Bible ou de textes sacrés orientaux, il a adapté des extraits d'épopées médiévales qui venaient de paraître mais il ne les a pas publiés. En septembre 1857, Hugo accepte sans grand enthousiasme le projet des «Petites Épopées » ; mais on le voit, au fil des mois, se passionner pour l'entreprise qui, très vite, dépasse largement le projet initial puisqu'il s'agit de couvrir l'histoire de l'humanité depuis «Les temps primitifs » jusqu'au « Vingtième siècle ». Hugo écrit fiévreusement, dans la hantise du temps qui passe, hantise accentuée par une grave maladie en 1858. Il songe même, un moment, à rassembler en un recueil unique les grands morceaux métaphysiques et ces «petites épopées » humaines, devenues la «Légende humaine ». Mais l'évidence s'impose : à elle toute seule, celle-ci est déjà démesurée, en particulier dans sa section «Dix-neuvième siècle ». «Le livre monte, *surgit*, me satisfait », écrit Hugo en mars 1859<sup>3</sup> ; l'image dit assez clairement que le recueil est en train de se former, dans un double mouvement de retrait de certains poèmes et de rédactions de textes nouveaux pour des places précises dans le recueil, en particulier pour son ouverture et sa fermeture. Le titre, lui aussi, est en train d'émerger, jusqu'à ce cri de victoire à Hetzel le 3 avril 1859 :

L'idée a porté tous ses fruits dans mon cerveau. J'ai dépassé *les Petites Épopées*. C'était l'œuf. La chose est maintenant plus grande que cela. J'écris tout simplement *l'Humanité*, fresque à fresque, fragment à fragment, époque à époque. Je change donc le titre du livre, le voici : *La légende des siècles*.<sup>4</sup>

Le recueil paraît en septembre 1859. La Préface en explicite le fil conducteur : «ce fil qui s'atténue quelquefois au point de devenir invisible, mais qui ne casse jamais, le grand fil mystérieux du labyrinthe humain, le Progrès. »<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Lettre à Auguste Vacquerie du 6 mars 1859.

<sup>4</sup> Lettre à Hetzel du 3 avril 1859.

<sup>5</sup> *La Légende des siècles*, Préface de la Première Série, édition d'Arnaud Laster, Poésie/Gallimard, 2002, p. 4. Il s'agit de l'édition dite « *ne varietur* » de *La Légende*, celle de 1883 où fusionnent les trois Séries de 1859, 1877 et 1883.

Pour Hugo, ce n'est qu'un début dans l'écriture épique puisque, très explicitement, le recueil est d'ores et déjà relié à d'autres : l'indication du sous-titre, « Première Série », annonce des Séries ultérieures ; et par ailleurs la Préface précise « le lien qui, dans la conception de l'auteur, rattache *la Légende des siècles* à deux autres poèmes, presque terminés à cette heure, et qui en sont, l'un le dénouement, l'autre le couronnement : *la Fin de Satan, Dieu.* »<sup>6</sup> Et Hugo de le présenter comme un poème unique en trois chants (rappelons que « poème » désigne alors l'épopée). Très logiquement, il se remet donc à *La Fin de Satan*. Mais il l'abandonne presque aussitôt et, malgré des annonces successives, les deux épopées métaphysiques ne paraîtront pas de son vivant. L'inachèvement est d'ailleurs inscrit dans leur essence même : la quête de Dieu est sans fin ; quant à la renaissance de Satan en Lucifer, si elle est d'ores et déjà acquise par la permission que Satan a donnée à sa fille, Liberté, d'aller délivrer l'humanité, elle dépend du travail de Liberté sur terre, et ce travail est loin d'être terminé : le dénouement de l'épopée existe donc, mais en suspens jusqu'à la fin de l'Histoire.

Reste qu'il faut écrire l'épopée au présent, en s'enfouissant dans ce qui est la réalité primordiale du siècle, la misère ; pour cela, le relais du roman est nécessaire : Hugo reprend le gros manuscrit d'une œuvre à laquelle il avait travaillé entre 1843 et 1848, *Les Misères*, et en 1862 il publie *Les Misérables*, véritable roman épique. En effet, au-delà de la lutte des révolutionnaires sur la barricade, qui fait l'essentiel de la quatrième partie, « L'idylle rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis », le roman a pour ambition quasi explicite de transposer *La Fin de Satan* dans l'aventure intérieure de Jean Valjean ; au début du célèbre chapitre « Une tempête sous un crâne », on lit en effet :

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 7.

Faire le poème de la conscience humaine, ne fût-ce qu'à propos d'un seul homme, ne fût-ce qu'à propos du plus infime des hommes, ce serait fondre toutes les épopées dans une épopée supérieure et définitive.<sup>7</sup>

Par ailleurs, en tant que geste d'écriture, le livre s'inscrit dans ce qui devrait être l'épopée majeure du siècle : la lutte contre la misère. La courte Préface l'entend bien ainsi :

[...] tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus ; [...] tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles.<sup>8</sup>

Par *Les Misérables*, Hugo marque avec éclat à quel point il a compris que le roman était l'épopée moderne par excellence ; *Les Travailleurs de la mer* (1866), *L'Homme qui rit* (1869) et *Quatrevingt-Treize* (1873) en témoigneront chacun à sa manière : la lutte de Gilliatt avec la mer, la longue marche de Gwynplaine dans l'Angleterre du XVII<sup>e</sup> siècle, l'entreprise titanesque des conventionnels de 1793, même si elles s'achèvent par la mort des héros, sont autant d'épopées victorieuses sur le plan symbolique.

Pour autant Hugo n'abandonne pas l'écriture épique en vers, où la position en surplomb permet d'interroger plus explicitement le sens de l'Histoire. Le recueil *L'Année terrible* (1872) a, certes, une structure anti-épique, puisque le témoin désolé ne peut plus qu'enregistrer mois après mois les catastrophes successives d'août 1870 à juillet 1871 ; mais, en son milieu, le poème essentiel « Loi de formation du progrès »<sup>9</sup> postule la nécessité métaphysique d'une victoire de l'humanité sur la fatalité, donc d'une poursuite de l'épopée victorieuse. Pourtant la Nouvelle Série de *La Légende des siècles* (1877) rendra compte, encore, d'une vision pessimiste de l'Histoire, celle-ci semblant bégayer dans la difficile mise en place de la Troisième République. En même temps, Hugo reprend les poèmes à tonalité épique écartés de la Première

---

<sup>7</sup> *Les Misérables*, I, VII, 3, édition établie sous la direction de Jacques Seebacher, La Font, « Bouquins », 1985, p. 175.

<sup>8</sup> *Les Misérables*, Préface, *Ibid.*, p. 2.

<sup>9</sup> « Loi de formation du progrès », *L'Année terrible*, « Février », V.

Série et qui viennent irriguer toutes les publications de la période jusqu'à ce long poème «La Révolution» qui constitue à lui seul le «Livre épique» du recueil bilan, *Les Quatre Vents de l'esprit* (1881). Enfin, la production épique hugolienne se clôt en 1883 par la publication d'une série complémentaire de *La Légende des siècles* et surtout par le geste définitif de la fusion des trois Séries en une édition *ne varietur* de *La Légende*.

Ce rapide survol fait ressortir la permanence de l'écriture épique dans la production hugolienne à partir de 1852, et suggère la grande variété de ses formes et de ses moyens, qu'il convient de regarder maintenant de plus près, avant d'en interroger les enjeux en termes de philosophie de l'Histoire.

Historiquement, le roman est l'héritier moderne de l'épopée. S'agissant de Hugo à partir de l'exil, on pourrait dire qu'il est un grand romancier parce qu'il est un grand poète épique et qu'à l'inverse, il est un grand poète épique parce qu'il est un grand romancier.

J'insisterai d'abord sur ce second point : Hugo sait extraordinairement raconter. On a, dans *La Légende des siècles*, de grands ensembles narratifs d'une parfaite efficacité. J'en prendrai pour exemple la section XVIII, intitulée «L'Italie. – Ratbert», poème que Baudelaire et Gautier admiraient tout particulièrement. L'ensemble se compose de trois parties ; la première brosse le personnage de ce despote italien du XV<sup>e</sup> siècle (parfaitement fictif) entouré de ses «conseillers probes et libres» comme le précise ironiquement son titre ; les deux suivantes forment un diptyque antithétique entre «La défiance d'Onfroy» et «La confiance du marquis Fabrice» : le premier fait reculer Ratbert ; le second tombe dans son piège, occasionnant le massacre de toute sa maison. Le récit fonctionne parfaitement : personnages et décors sont bien plantés ; le tempo est savamment organisé entre pauses, ellipses et scènes, rythmés dans la dernière partie par un découpage en seize sections à la manière de chapitres de roman ; le

suspense est ménagé ; le double dénouement tombe vigoureusement. Insistons sur deux aspects : les descriptions, qui ont l'art de susciter en quelques vers tout un monde, de le ressusciter, et les discours, aussi probants que les faits pour dire la vérité des personnages et de l'Histoire. *La Légende des siècles* est un merveilleux livre d'histoires aux personnages inoubliables, des preux chevaliers aux «pauvres gens », des sultans sanguinaires à Jean Chouan. L'art du récit n'est pas moins grand dans un poème comme «La Révolution » qui raconte la chevauchée nocturne des statues équestres de trois rois de France qui traversent Paris pour aller voir le sort de leur descendant et qui se heurtent à la tête de Louis XVI guillotiné. Chez Hugo, l'écriture épique se nourrit de l'expérience romanesque.

À l'inverse, à partir de l'exil, les romans sont habités par l'écriture épique : je ne pense pas seulement au courage des défenseurs de la barricade des *Misérables* ou au combat de Gilliatt contre les éléments dans *Les Travailleurs de la mer*. Il en va bien davantage du statut même des personnages qui à la fois sont romanesques au sens le plus plein du mot et accèdent à la dimension symbolique des héros épiques, pures incarnations de forces ; que l'on pense à Gavroche, en particulier au moment de sa mort, ou encore au Gwynplaine de *L'Homme qui rit*, mu par des tempêtes. Un même souffle anime les discours des personnages romanesques et ceux qui accompagnent la narration du poète épique : sur le mode de l'indignation ou sur celui de l'utopie, on peut aisément confronter les discours prophétiques d'Enjolras sur la barricade des *Misérables* ou de Gwynplaine à la Chambre des lords dans *L'Homme qui rit*, avec ceux du poète de « À l'homme » (XLII) ou de « Paroles dans l'épreuve » (XLIX) dans *La Légende des siècles*.

Par-dessus tout, dans l'écriture épique hugolienne, le réel est sans cesse troué par la vision et habité par le mythe. Toute *La Légende des siècles* est sous le signe de la vision puisqu'elle s'ouvre sur «La vision d'où est sorti ce livre » ; ce poème, d'abord prévu en ouverture de la

Première Série puis placé en tête de la Nouvelle Série, vient juste après la Préface dans l'édition définitive. Le poète rapporte la vision qu'il a eue du mur des siècles :

C'était de la chair vive avec du granit brut,  
Une immobilité faite d'inquiétude,  
Un édifice ayant un bruit de multitude,  
Des trous noirs étoilés par de farouches yeux, [...]  
Ce bloc flottait ainsi qu'un nuage qui roule ;  
C'était une muraille et c'était une foule ; [...] (v. 2-5 et 19-20)

Ce mur fantastique se lézarde ; et le poète, qui a voulu mettre dans son livre sa « clarté vertigineuse et blême » (v. 212), de conclure :

Et qu'est-ce que maintenant que ce livre, traduit  
Du passé, du tombeau, du gouffre et de la nuit ? [...]  
C'est l'épopée humaine, âpre, immense, - écroulée. (v. 217-218 et 240)<sup>10</sup>

Entre cette vision initiale, ou plutôt séminale, et les dernières visions de *La Légende*, « La Trompette du jugement » et « Abîme », où le poète voit et entend l'infini dans lequel baigne le fini de l'histoire humaine, le déroulement des siècles se trouve d'échappées vers un invisible à la fois porteur de sens et terrifiant. Mais les romans, eux aussi, sont traversés par les visions ; soit que le réel devienne hallucination comme le spectacle que découvre Gwynplaine dans la cave pénale de *L'Homme qui rit*, soit que le regard de l'homme se fasse visionnaire en allant au-delà des apparences comme celui de Gilliatt dans *Les Travaillleurs de la mer*, soit encore que le narrateur souligne lui-même cette dimension du réel comme dans le chapitre « Choses de la nuit » des *Misérables* (IV, VIII, 5), où une rue de Paris se mue en forêt de cauchemar.

Il ne s'agit pas seulement de fantastique, mais d'une dimension à la fois symbolique et mythique que les épopées ont par essence, pourrait-on dire, et que les romans

---

<sup>10</sup> « La vision d'où est sorti ce livre », *La Légende des siècles*, poème liminaire, éd. citée, p. 9, 10 et 16.

revêtent à leur tour. Pierre Albouy a montré toute la puissance et la richesse de «la création mythologique chez Victor Hugo », soit qu'il se réapproprie des mythes existants soit qu'il en crée de nouveaux. Toute *La Légende* est irriguée par des mythes naturalistes comme celui de la Terre (« Hymne », I), du «Titan » (IV) ou du «Satyre » (XXII) ; les mythes bibliques sont revisités : l'Éden (« Le sacre de la femme », II), la fin du monde (« La trompette du jugement », LX), Satan (*La Fin de Satan*) ; Dieu lui-même, Pierre Albouy l'a montré<sup>11</sup>, est constitué comme mythe, sans parler de mythes d'autres traditions. Le mythe informe l'histoire, constitue celle-ci en « légende », c'est-à-dire en éclaire le sens, sur le versant triomphant comme celui du «Satyre » qui se métamorphose en Pan, vainqueur de Jupiter, donc destructeur des croyances oppressives ; ou sur le versant inquiétant comme celui du Jugement qui pourrait ne pas attendre la fin de l'Histoire et dont la menace constante terrifie vivants et morts. Les romans hugoliens ont, eux aussi, une profondeur symbolique et mythique (qui vient se conjuguer à l'approfondissement philosophique opéré par les digressions discursives) : Gilliatt et Gwynplaine sont à leur manière des titans ; la déesse de la caverne sous-marine dans *Les Travailleurs de la mer* est une Isis qui voisine avec la pieuvre satanique, comme elle s'assimile à la noire Lilith dans *Lilithis*, autre fille de Satan dans *La Fin de Satan* ; Jean Valjean, lui, est un Satan redevenu Lucifer par la grâce des flambeaux de Monseigneur Myriel.

Il ne s'agit là que de quelques aspects de l'écriture épique hugolienne ; ils mettent en évidence la proximité entre les épopées et les romans, les seconds venant accomplir ce que les premières avaient commencé à opérer : une démocratisation de l'épique. Dès la Première Série, on assiste à un changement des héros épiques : de solitaires comme les chevaliers errants, ils deviennent collectifs comme ces Suisses républicains dont le réveil est annoncé (« Le régiment

---

<sup>11</sup> La quatrième partie de l'ouvrage de Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo* (Corti, 1985) est intitulée « Dieu ».

du baron Madruce », XXXI) avant de devenir ces anonymes au courage discret que sont «les pauvres gens » (LII). L'héroïsme moderne est à chercher chez les «petits » ; le galérien Jean Valjean, la prostituée Fantine, le simple d'esprit Gilliatt, le monstre de foire Gwynplaine, la mère illettrée Michelle Fléchar, le rediront à l'envi. Pareille réorientation manifeste les enjeux de l'épique dans l'écriture hugolienne.

Il ne s'agit de rien moins que produire la vérité de l'Histoire. Dans les tâtonnements de Hugo sur le titre de son recueil de 1859, on constate la proximité entre les termes «épopée » et «légende » (à prendre dans son sens étymologique de *legenda* : ce qui doit être lu) : l'épopée propose une lecture de l'Histoire. Le jeu compliqué du titre et des sous-titres de la Première Série rapproche d'ailleurs les trois termes – légende, histoire, épopée – et la Préface les met tous trois sous le signe de la vérité<sup>12</sup>.

L'épopée hugolienne s'oppose de toute son énergie à une vision tragique de l'Histoire. Elle dit le malheur des hommes, la prolifération maléfique de la fatalité sous toutes ses formes, la permanence de la guerre, du despotisme et de la misère ; mais elle affirme, envers et contre tout, presque désespérément parfois, le Progrès, c'est-à-dire l'avancée de l'humanité vers la liberté. Le progrès scientifique et technique n'en est qu'un des moyens ; poétiquement, il en devient le signe et le symbole. Dans «Plein ciel » de la section «Vingtième siècle » (LVIII) de *La Légende*, l'envol de l'avion qui a vaincu la pesanteur réalise poétiquement l'utopie d'une humanité libérée et réconciliée. Mais le rêve de «Plein ciel » est arraché en quelque sorte au cauchemar de « Pleine mer » (le poème précédent) qui décrit le naufrage de la civilisation occidentale – et peut-être même de l'humanité. L'utopie ne se constitue pas sur l'oubli du

---

<sup>12</sup> En 1859, *La Légende des siècles* est ainsi sous-titrée : « Première Série. Histoire – Les Petites Épopées ». Sur la vérité, voir la Préface, éd. citée, p. 4-5.

malheur ; le rôle de l'épopée est de rendre manifeste une dynamique, d'analyser le passé pour comprendre le présent et dessiner l'avenir, mais sans éluder les pesanteurs, les échecs, les catastrophes, et aussi le prix à payer et, plus grave, les contradictions insolubles.

Une de ces questions lancinantes est celle de la révolution, et plus particulièrement de la violence révolutionnaire dans le processus de progrès de l'humanité, violence dans laquelle la révolution risque sans cesse de se dénaturer. On aurait attendu 1789 comme étape décisive de l'épopée de l'humanité, donc comme pièce maîtresse de la section « Maintenant » de *La Légende* de 1859 ; il n'en est rien parce que, pour Hugo, on ne peut pas dire la Révolution sur le seul mode épique, sans poser les questions éthiques et philosophiques que soulève, par exemple, la guillotine. Mais des textes majeurs sont écrits dès les années 50, qui paraîtront plus tard, c'est-à-dire après que la Commune aura dramatiquement ravivé la question. Dans ces années 70, c'est le roman qui prend d'abord le relais ; dans *Quatrevingt-Treize*, le récit de la Convention est porté par un souffle épique mais la trame romanesque permet de déployer la question de la violence révolutionnaire, en l'expliquant (il faut l'horreur de la guillotine en réponse à toute l'oppression résumée dans la tour féodale), en faisant ressortir les contradictions entre les impératifs éthiques et les nécessités politiques et en dessinant, à travers le rêve final de Gauvain, la société idéale dont l'invention, au « verso de la page » de la violence, peut seule justifier celle-ci. Une fois que le roman a, selon l'expression de Hugo, « fait la preuve » de la révolution, c'est-à-dire montré à la fois sa nécessité et le rôle qu'y joue le peuple, l'épopée révolutionnaire trouve aussi sa place dans l'épopée en vers, comme en témoigne la Nouvelle Série de *La Légende*.

Si les enjeux de l'écriture épique hugolienne se situent d'abord au niveau d'une philosophie de l'Histoire, celle-ci est totalement englobée dans une métaphysique. Hugo ne laisse jamais oublier le lien essentiel entre l'épopée de l'humanité et les épopées métaphysiques conçues en même temps. La Préface de *La Légende* est tout à fait explicite à cet égard :

Il [l'auteur] a esquissé dans la solitude une sorte de poème d'une certaine étendue où se réverbère le problème unique, l'Être, sous sa triple face ; l'Humanité, le Mal, l'Infini ; le progressif, le relatif, l'absolu ; en ce qu'on pourrait appeler trois chants : *la Légende des siècles, la Fin de Satan, Dieu*.<sup>13</sup>

Les romans, eux aussi, situent l'aventure humaine dans une perspective métaphysique. Quand Hugo se remet en 1860 à ce qui sera *Les Misérables*, il commence par une méditation de plusieurs mois qui se condense en un long texte, *Philosophie, commencement d'un livre*, tout entier axé sur l'infini. Dans la Préface des *Travailleurs de la mer*, il rassemble *Notre-Dame de Paris, Les Misérables* et *Les Travailleurs de la mer* sous le signe de l'*anankè*, la fatalité ; et on a pu montrer comment ses trois derniers romans sont traversés par la méditation sur l'immanence, omniprésente dans la réflexion philosophique de l'exil. L'épopée hugolienne, en vers ou en prose romanesque, remet toujours le fini dans la perspective de l'infini. En témoigne ce chapitre digressif du début de la cinquième partie des *Misérables* qui définit le Progrès, donné comme idée centrale et « titre véritable » du roman, et qui se conclut ainsi :

[...] la marche du mal au bien, de l'injuste au juste, du faux au vrai, de la nuit au jour, de l'appétit à la conscience, de la pourriture à la vie, de la bestialité au devoir, de l'enfer au ciel, du néant à Dieu. Point de départ : la matière ; point d'arrivée : l'âme.<sup>14</sup>

Juste après commence le chapitre « Les héros » qui raconte « l'agonie de la barricade » : l'héroïsme – celui des révolutionnaires de la barricade, et aussi celui de Jean Valjean – ne prend tout son sens que dans cette perspective métaphysique, avec les implications éthiques qu'elle comporte. L'héroïsme des nouveaux personnages épiques est fait d'abnégation et de générosité. C'est d'ailleurs le propre du roman que de pouvoir déployer toutes les facettes de la question éthique mieux que ne le ferait l'épopée en vers.

---

<sup>13</sup> *La Légende des siècles*, Préface de la Première Série, éd. citée, p. 7.

<sup>14</sup> *Les Misérables*, V, I, 20, éd. citée, p. 980.

Si Hugo subvertit les canons de l'écriture épique, ce n'est donc pas sur le plan rhétorique ; et un Barbey d'Aurevilly a pu voir dans *La Légende des siècles* quelque chose comme une très médiévale chanson de geste égarée dans le XIX<sup>e</sup> siècle. Hugo innove dans la manière dont, sous sa plume, l'épique vient irriguer le romanesque, et même le lyrique. Il ne serait pas difficile de montrer comment, à partir de l'exil, les recueils lyriques participent également du projet épique : l'épopée de l'humanité affrontée au mal et en quête de Dieu vient clore à la fois *Les Contemplations* et *L'Art d'être grand-père*. L'épique est devenu consubstantiel à son écriture, quelle qu'en soit la forme (équilibré en quelque sorte par la fantaisie comme en témoigne la place des *Chansons des rues et des bois* dans la production de l'exil).

Par ailleurs, l'épopée est chez lui problématique en ce qu'elle inclut le drame et se bat contre une vision tragique du monde. Si, affirmant envers et contre tout la marche de l'humanité vers la lumière, elle constitue une pièce maîtresse de son combat idéologique, elle est aussi le lieu où sa pensée affronte les contradictions les plus redoutables concernant la vie de l'homme et l'Histoire de l'humanité.